

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra německého jazyka a literatury

**Mythologische Figuren im dichterischen Werk Neue Gedichte von Rainer
Maria Rilke**

**Mytologické postavy v básnickém díle Neue Gedichte Rainera Maria
Rilkeho**

Mythological figures in poetic work Neue Gedichte by Rainer Maria Rilke

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Autor: Klára Kubáková

Vedoucí práce: doc. PhDr. Viera Glosíková, CSc.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Německý jazyk se zaměřením na vzdělávání – Český jazyk se zaměřením na
vzdělávání

2022

Hiermit erkläre ich, dass ich diese Bachelorarbeit selbständig und auf Grund der genannten Quellen erarbeitet habe.

Kubaková

An dieser Stelle möchte ich mich bei Frau Doz. Viera Glosíková, CSc., für ihre fachkundige Führung, Geduld, Hilfsbereitschaft und ihre wertvollen Ratschläge bedanken.

Mythologische Figuren im dichterischen Werk Neue Gedichte von Rainer Maria Rilke

Abstrakt

Práce se zabývá tématem mytologických postav ve tvorbě Rainera Maria Rilkeho, konkrétně ve sbírce *Neue Gedichte*. Jednotlivé kapitoly se věnují vybraným básním z této sbírky, v níž je v každé z nich představena nejméně jedna mytologická postava. Každá báseň je interpretována a odkazuje na původní mytologický příběh. Cílem práce je především pochopit Rilkeho vnímání mytologických postav ve své tvorbě.

Klíčová slova

Rainer Maria Rilke, Gedichte, Mythologische Figuren, Griechische Mythologie, Neue Gedichte, Gedichtinterpretation

Abstract

The work deals with the theme of mythological figures in the work of Rainer Maria Rilke, specifically in the collection of *Neue Gedichte*. The individual chapters are devoted to selected poems from this collection, in which at least one mythological figure is presented in each of them. Each poem is interpreted and refers to an original mythological story. The goal of this work is to understand Rilke's perception of mythological characters in his work.

Keywords

Rainer Maria Rilke, poems, mythological figures, Greek mythology, Neue Gedichte, poetry interpretation

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	7
2. Rilkes Bezugnahme auf die Antike.....	8
2.1. Rilkes Leben und Werk.....	8
2.2. Vorstellung der Neuen Gedichte.....	12
2.3. Bezugnahme auf die Antike.....	14
3. Interpretation der einzelnen Gedichte mit Bezug auf die Antike.....	16
3.1. Früher Apollo.....	16
3.2. Alkestis.....	19
3.3. Archaïscher Torso Apollos.....	25
3.4. Kretischer Artemis.....	30
3.5. Leda.....	33
3.6. Geburt der Venus.....	36
3.7. Klage um Antinous.....	40
3.8. Hetären Gräber.....	44
3.9. Orpheus. Eurydike. Hermes.....	49
4. Abschluss.....	55
5. Resumé.....	56
6. Literaturverzeichnis.....	57

Einleitung

„Rilke war ein genialer Künstler. Er wusste mit dem Reim umzugehen wie nur wenige Dichter in der Geschichte unserer Literatur, er hat der Sprache ungeahnte Klänge und Melodien abgewonnen. In vielen Versen vermochte er auszudrücken, was unaussprechbar schien: Seine Poesie ist ein Triumph über das Unsagbare.“¹

Das Zitat von Marcel Reich-Ranicki, das wir in *Die schönsten Gedichte von Rainer Maria Rilke* finden können, verweist auf die Tatsache, dass Rainer Maria Rilke einer der bedeutendsten Dichter moderner Literatur ist. Reich-Ranicki charakterisierte Rilke als *Verkörperung des Dichterischen, sein klangvoll-rhythmischer Name - Rainer Maria Rilke – wurde zum Inbegriff des Poetischen.*² Ähnliche Gefühle hatte ich, als ich zum ersten Mal Rilkes *Neue Gedichte* gelesen hatte. Ich habe Rilke zum ersten Mal gelesen, als ich vierzehn war, aber seine Gedichte habe ich damals noch nicht richtig verstanden. Mit achtzehn Jahren habe ich zum zweiten Mal weitere Rilke-Sammlungen in die Hand genommen und da begann meine Liebe zu Rilke. Ich weiß, dass ich mir für meine Bachelorarbeit kein leichtes Thema ausgesucht habe. Dennoch freue ich mich auf neue Erkenntnisse und ein tieferes Verständnis meines Lieblingsdichters.

Die Arbeit wird in zwei Hauptteile gegliedert. Der erste Teil befasst sich mit einer kurzen Vorstellung des Leben Rilkes, Werkes und dann vor allem seiner Sammlung *Neue Gedichte*. Im Zusammenhang mit dem Gedichtband (bzw. Gedichtbänder) wird die Bezugnahme auf die Antike hervorgehoben. Der zweite Teil befasst sich mit Interpretationen der einzelnen Gedichte, wobei der Bezug auf die Antike berücksichtigt wird. Schon als Kind liebte ich mythologische Geschichten. Ich freue mich, meine Liebe zu Rilke und altgriechischen mythologischen Geschichten in einem Werk zu vereinen.

In dieser Bachelorarbeit möchte ich feststellen, wie mythologische Figuren im dichterischen Werk Rilkes dargestellt werden und wie wir sie interpretieren können. Ich habe mir insgesamt neun Gedichte ausgewählt, mit denen ich mich in dieser Arbeit auseinandersetzen werde.

¹ Marcel Reich-Ranicki in: RILKE, Rainer Maria, *Die schönsten Gedichte*, Herausgegeben von Marcel Reich-Ranicki, Insel Verlag, 2016, Berlin

² Marcel Reich-Ranicki in: RILKE, Rainer Maria, *Die schönsten Gedichte*, Herausgegeben von Marcel Reich-Ranicki, Insel Verlag, 2016, Berlin, S. 11

Rilkes Leben und Werk

1. Herkunft und Kindheit

Rainer (eigentlich René) Maria Rilke wurde am 4.12. 1875 in Prag in eine deutschbürgerliche Familie in damaligen Österreich Ungarn geboren. Sein Geburtshaus befand sich in der Heinrichgasse in Prag-Neustadt (heute Jindřišská ulice 19). Das ursprüngliche Haus steht nicht mehr. Rilke war zweites Kind von Josef Rilke und Sophie „Phia“ Rilke. Josef Rilke war ein Bahnbeamter. Sophie stammte aus einer guten bürgerlichen Familie. Die Ehe war aber nicht sehr glücklich. Ihr erstes Kind, eine Tochter, starb unmittelbar nach der Geburt. Rainers Mutter verkraftete den frühen Tod der Tochter nicht so ganz, so zog sie seinen Sohn für eine gewisse Zeit in Mädchenkleidern auf bis zu seinem sechsten Lebensjahr. Nach seinen Worten war seine Kindheit nicht froh: *„Mein Kindheitsheim war eine enge Mietswohnung in Prag; es war sehr traurig. Die Ehe meiner Eltern war schon welk, als ich geboren wurde (...).“*³

Als Rainer sechs Jahre alt war, begann er die piaristische Volksschule in der Herrengasse (Panská) in Prag zu besuchen. Nach der Trennung seiner Eltern, wurde Rainer zuerst auf eine Militär-Unterrealschule in Sankt Pölten in Niederösterreich geschickt, später auf eine Militär-Oberrealschule Mährisch-Weißkirchen (Hranice na Moravě). Rilke bezeichnete die Jahre in der Militärschule als traumatische Erinnerungen. Als Rilke sechzehn war, tritt er aus der Militär-Oberrealschule aus.

2. Die Lehrjahre

Nach dem Austritt aus Militär-Oberrealschule folgte ein Besuch der Handelsakademie in Linz, der auch ohne Erfolg endete. Rainer kehrte nach Prag zurück, damit er sein Abitur abschließen kann. Noch als Schüler war Rainer literarisch sehr tätig; er publizierte in Zeitschriften und 1894 veröffentlichte er seine erste Gedichtsammlung *Leben und Lieder*. Später, als er an die Karl-Ferdinands-Universität (heute Karls Universität) antritt, wo er Literatur, Kunst und Geschichte vorhatte zu studieren, seine literarische Tätigkeit noch steigerte. Noch in seinem ersten Semester an der Universität erschien sein zweites Gedichtband *Larenopfer*. Das Werk ist ganz Rilkes Heimatstadt Prag und seiner böhmischen Heimat gewidmet. 1896 verließ Rilke Prag und kam nach München, wo er sein Studium begann. In

³ Engel, M., & Lauterbach, D. (2013). Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung (German Edition) (1st ed.). Springer, S.2.

München begegnete Rilke auch eine wichtige Person, die ihm eine Muse und zugleich Geliebte war, Schriftstellerin und Psychoanalytikerin Lou-Andreas Salomé, der er nach Berlin folgte. In dieser Zeit wird Rilke jedoch dichterisch sehr produktiv; Novellen (*Am Leben hin*), die Erzählungen (*Zwei Prager Geschichten*), Gedichtbände (*Traumgekrönt*, *Advent*) entstehen in dieser Zeit.

3. Frühes Schaffen

1899 entschlossen sich das Andreas Ehepaar zu einer Reise nach Russland, daran auch Rilke teilnimmt. Dort trifft Rilke unter anderem Leo Tolstoi, oder Boris Pasternak. Russland bezauberte ihn und Rilke wird zu einem Russophill. 1905 erschien sein *Stunden-Buch* und zur gleichen Zeit die erste Fassung des lyrisch-epischen Werkes *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, das in der folgenden Zeit zum *Bestseller* wurde. Ende August kehrte Rilke nach Deutschland zurück und folgte seinem Freunden Heinrich Vogeler nach Worpswede. Dort lernte er seine spätere Frau, die Bildhauerin Clara Westhoff, kennen. Im Oktober vollzieht er die Trennung von Lou-Andreas Salomé und bricht sein Studium ab. 1901 heiratet Rilke in Bremen die Bildhauerin Clara Westhoff. Ende Mai zieht das junge Ehepaar nach Westerwede bei Worpswede, wo ihr Künstlerhaushalt noch auf finanzielle Hilfe aus Prag angewiesen ist. Am 12. Dezember wurde das einzige Kind von Clara und Rainer, Tochter Ruth, geboren. Als Rilke ein Jahr später erfuhr, dass seine finanzielle Unterstützung aus Prag ab August eingestellt wird, geriet das Künstlerpaar in eine wahre Existenzkrise. Rilkes Bemühungen, zumindest als Rezensent der Bremer Blätter seinen Lebensunterhalt zu verdienen, hatten nur bescheidenen Erfolg. 1902 erschien die Gedichtsammlung *Das Buch der Bilder*. Im September jenes Jahres erhielt Rilke das Angebot, nach Paris zu reisen, um eine Monographie über Auguste Rodin zu schreiben. Rilke nahm die Angebot gerne an und fuhr mit seiner Frau, gleichfalls Bildhauerin, die ebenfalls begeistert war, dem Meister als Lehrling zusehen zu können, mit. In dieser Zeit entwickelte sich zwischen Rodin und Rilke eine große Freundschaft. Eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Skulpturen hat viele der Gedichte in der Sammlung *Neue Gedichte* maßgeblich beeinflusst. Die Monographie erschien im Frühjahr 1903. Zu dieser Zeit verließ Rilke Paris. Die erste Pariser Zeit war für ihn schwierig. Seine Erfahrungen aus der Großstadt gestaltete er in seinen einzigen Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Den Sommer 1903 verbrachte Rilke in Florenz, den Winter 1903/1904 in Rom, wo er in der Villa Strohl-Fern verweilte. Hier verfasste er die Briefensammlung *Briefe an einen jungen Dichter*. In dieser Zeit korrespondierte Rilke mit der schwedischen Erziehungsreformerin Ellen Key. Aus dem Briefwechsel erwuchs für Rilke eine Einladung nach

Schweden und so endete sein Aufenthalt in Rom im Juni 1904. 1905 erscheint sein Gedichtzyklus *Das Stundebuch*, das Lou-Andreas Salomé gewidmet ist.

4. Pariser Jahre und Reisen

Rilke reiste daraufhin erneut nach Paris. Sein zweiter Pariser Aufenthalt dauerte vom September 1905 bis Juli 1906. Auf Einladung seines Freundes, des Bildhauers Auguste Rodin, blieb er als sein Sekretär. Der Aufenthalt in Paris war für Rilke sehr inspirierend. Der persönliche Umgang mit Bildhauer Rodin, vertieft durch gemeinsame Kunstreisen in die Metropole und die Umgebung, gab dem Dichter kreative Impulse sowohl für seine Arbeit an einem neuen Gedichttypus, der sich durch eine genauere Anschauung und konkretisierte Dinghaftigkeit auszeichnet. In dieser Zeit entstanden die Gedichtbände *Neue Gedichte* (1907) und *Der neuen Gedichte anderer Teil* (1908). 1906 erfährt Rilke vom Tod seines Vaters und wird nach Prag berufen. Als er nach Paris zurückkehrt, lernt er die böhmische Baronin Sidonie Nádherná von Borutín kennen, die bis zu seinem Tod seine enge Freundin war. 1906 verlässt er mit seiner Frau Paris, und es beginnt erneut eine Übergangszeit mit verschiedenen Gastfreundschaften, dank derer der Dichter fast wie ein ›fahrender Sänger‹ wirkt.⁴ Rilke wollte nach Griechenland reisen, fand aber keinen Sponsor, der ihm die Reise vermitteln konnte. So blieb ihm nichts anderes übrig, als die Einladung von Frau Faendrich anzunehmen und den Winter in ihrer Villa auf der Insel Capri zu verbringen. Vom Dezember 1906 bis zum Mai 1907 und noch einmal im Frühjahr 1908 wohnte Rilke auf dem Insel Capri.⁵ Hier verfasste er viele Gedichte, die in den Sammlungen *Neue Gedichte* und *Der neuen Gedichte anderer Teil* erschienen. Vom November 1910 bis zum März 1911 war Rilke unterwegs; von Marseille nach Algier, Tunis, Kairuan, dann über Süditalien nach Ägypten. Seine Reiseerfahrungen aus Ägypten finden sich in seinen späteren Werken wieder, sei es in den *Sonetten an Orpheus*, oder *Duineser Elegien*.⁶ 1909 lernte er mäzenatische Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe kennen und wurde 1910 auf ihrem Schloss in Lautschin (Loučeň) in Mittelböhmen untergebracht. Seiner Gönnerin widmete Rilke seine Duineser Elegien, die er 1911/1912 während eines Aufenthaltes auf ihrem Schloss in Duino, unweit der Stadt Triest, begann.

⁴ Engel, M., & Lauterbach, D. (2013). Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung (German Edition) (1st ed.). Springer, S.8.

⁵ Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes. Frankfurt am Main 1996, ISBN 3-458-16827-3, S. 147.

⁶ Fischer, Michael, Rainer Maria Rilkes Reise nach Ägypten im Winter 1911 und sein Konflikt zwischen Welt und Werk in: Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland 2017/18, S.26.

5. Spätes Schaffen und frühzeitiger Tod

Als der Erste Weltkrieg ausbrach, war Rilke in Deutschland, wo er die meiste Zeit des Krieges verbrachte. 1916 musste Rilke in Wien zur Militärausbildung einrücken, wurde aber dank einflussreicher Freunde noch im selben Jahr entlassen. Nach dem Krieg ist Rilke fast ein »Heimatloser«; Paris ist unerreichbar, Österreich ist ihm entfremdet, in Böhmen lebt er zwanzig Jahren nicht mehr. Von 1921 bis zu seinem Tod (1926) verweilte er im Schloss Muzot in der Schweiz, wo er seine *Duineser Elegien* vollendete. Auch hier lebte Rilke von mäzenatischer Unterstützung mietfrei. In dieser Zeit schrieb Rilke den Gedichtzyklus *Sonette an Orpheus*. Während seiner Schweizer Jahre schrieb er den Gedichtzyklus *Die Sonette an Orpheus* (1922). Am Ende seines Lebens schrieb er auch Gedichte auf Französisch. Ab 1923 machten sich bei Rilke gesundheitliche Probleme bemerkbar. Im Dezember begab er sich in das Sanatorium Val-Mont nahe Montreux. Im Jänner 1924 kehrte er jedoch zurück. 1926 kehrte er nach Val-Mont zurück, wo bei ihm Leukämie diagnostiziert wurde. Rilke starb am 29.12. und wurde auf seinen Wunsch auf dem Friedhof von Raron in der Schweiz beigesetzt.⁷

⁷Engel, M., & Lauterbach, D. (2013). *Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (German Edition) (1st ed.). Springer S. 23.

Vorstellung der Neuen Gedichte

Die *Neuen Gedichte* entstanden zwischen 1903 und 1907, wobei das früheste geschriebene Gedicht *Panther* während Rilkes erster Pariser Zeit entstand. Die meisten Gedichte wurden in Paris und Meudon geschrieben, mit Ausnahme von acht, die während Rilkes Aufenthalt auf Capri im Jahr 1907 entstanden sind. Die *Neuen Gedichte* erschienen im Dezember 1907 im Insel-Verlag in Leipzig. Der *Neuen Gedichte* anderer Teil verfasste Rilke zwischen Juli 1907 und August 1908. Auch in diesem Fall entstanden die meisten Gedichte in der Pariser Umgebung. Dieser Band wurde gleichfalls im Insel-Verlag im November 1908 veröffentlicht. Der erste Band widmete er Karl und Elisabeth von der Heydt, der zweite seinem Freund, August Rodin.⁸

„Das Attribut ›neu‹ im Titel der beiden Bücher weist Rilke auf den innovativen Charakter dieser Gedichtbände im Verhältnis zu seinen früheren Werken hin – eine Kennzeichnung, die auch mit dem Blick auf die gesamte neuere Dichtungsgeschichte Gültigkeit beanspruchen darf.“⁹ Im Vergleich zu Rilkes früheren Gedichten liegt der Akzent auf dem Einzelgedicht. Das wird als eine neue lyrische Erforschung der dinglichen Welt der Situationen und Emotionen präsentiert, die auf dingliche Weise dargestellt werden. In *Neuen Gedichte* wird ein neuer Gedichttypus dargestellt: ein Dinggedicht. Beim Dinggedicht handelt es sich darum, dass das Ding im Mittelpunkt des Geschehens steht, als hätte sich der Autor in ihm verkörpert und aus dessen Perspektive wird das Gedicht geschrieben, als würde das Objekt selbst sprechen. Das lyrische ich, die beschreibende Instanz, steht im Hintergrund. Es geht nicht um die Dinge selbst, sondern um die Repräsentation der Wahrnehmung der Dinge.¹⁰

Als Gedichtzyklus im engeren Sinne können die *Neuen Gedichte* nicht verstanden werden, da ihnen eine Gesamtkomposition aus einzelnen Gedichten und ein umfassender Bedeutungszusammenhang fehlen, in dem jedem Gedicht ein Ort und eine Funktion zugewiesen werden. Rilkes *Neue Gedichte* zeigen Dichters Sensibilität für die dingliche Welt und ein asketisches Verhältnis seiner Verse zu den Dingen. Die Anordnung der Texte in beiden Sammlungen ist nicht zufällig. Insbesondere die Gedichte des zweiten Bandes wurden in vielen Fällen in Anlehnung an die entsprechenden Kompositionen des ersten Bandes geschrieben und angeordnet. Die Eröffnungsgedichte, Apollo Sonette, sind sowohl formal als auch thematisch

⁸ Engel, M., & Lauterbach, D. (2013). Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung (German Edition) (1st ed.). Springer S. 296-297.

⁹ Ebenda.

¹⁰ Ebenda, S.298.

aufeinander bezogen.¹¹ Literaturwissenschaftler Manfred Engel unterscheidet drei große Themenbereiche in den *Neuen Gedichte*: Schauen (gut illustriert auf Tiergedichten wie *Der Panther*, *Die Gazelle*, oder *Das Einhorn*), Tod und Gefährdung des Daseins (*Letzter Abend*, *Auswanderer-Schiff*) und Verwandlung als Leistung (*Der Reliquienschrein*).¹²

Sicher ist, dass die *Neuen Gedichte* zu den bedeutendsten dichterischen Beiträgen der modernen Literatur zählen. Trotzdem sind sie als Ganzes nie in der tschechischen Übersetzung erschienen. Für die Übersetzung von Teilgedichten aus diesen Gedichtbänden ins Tschechische waren beispielsweise Vladimír Holan, Jindřich Pokorný, Ladislav Fikar oder Miloš Kučera verantwortlich.

¹¹ Ebenda, S.312.

¹² Ebenda, S.313-316.

Bezugnahme auf die Antike

Während die Antike für viele Dichter eine reiche Inspirationsquelle und ein Teil ihrer „natürlichen“ humanistischen Bildung war, musste Rilke eine Beziehung zu ihr aufbauen. Das lag vor allem an seiner Schulbildung und daran, dass er in zwei bzw. drei Jahren sechs Jahre Latein und Griechisch auf dem Gymnasium nachholen musste, um die Matura zu machen.¹³ Das erklärt, warum für Rilke bis etwa 1902 die Antike in seinem Schaffen kaum eine Rolle spielte. Dies wird sich jedoch mit der Entstehung der *Neuen Gedichte* grundlegend ändern.¹⁴ Warum also entscheidet sich der Dichter in dieser Phase seines Lebens für Themen, die ihm vorher fern waren? Der Zusammenhang mit den Anfängen von Rilkes Interesse an der Antike lässt sich auf seine Reisen, insbesondere nach Frankreich und Italien, zurückführen. *Neue Gedichte* entstanden in Paris und Italien (hauptsächlich Rom, Florenz und Capri). In seiner ersten Pariser Zeit lernt der Dichter die antike Kultur kennen; er reist mit seinem Freund Rodin ins Zentrum von Paris, wo er die antiken Gebäude und Kunstwerke betrachtet und Museen wie den Louvre besucht. Kurz nach seiner Ankunft in Paris teilt Rilke seiner Frau in einem Brief mit, dass er „hier vor allem im Louvre mit seinen antiken Plastiken - anfange, »Wege zur Antike« zu suchen (26.9. 1902).“¹⁵ Es war aber auch die Freundschaft mit Rodin, die Rilke im künstlerischen Entwicklungsprozess beeinflusste: „Rodin wurde nicht nur zu Rilkes Vorbild in bezug auf den Produktionsprozeß von Kunst - insbesondere in bezug auf den ersten Schritt dieses Prozesses, das angemessene Sehen -, er wies den Dichter auch auf die von ihm selbst bevorzugten Gegenstände hin, indem er ihn diese »strenge Schule des Sehens« unter anderem an antiken Statuen“ sowie seinen eigenen Plastiken mit antiken Sujets durchlaufen ließ. Diese Schulung wiederum wurde zweifellos zum Fundament der impliziten Produktions- und Werkästhetik, die den-Neuen-Gedichten zugrundeliegt.“¹⁶ Rilkes Interesse an der Antike wurde natürlich auch durch seine Aufenthalte in Venedig, Florenz oder Rom beeinflusst, wo er Winckelmans Villa Albani besuchte, wo er antike Skulpturen sehen konnte. Nach Griechenland reiste er nie, weil er glaubte, die antike Mentalität bereits auf Capri gefunden zu haben, wo er 1906 zum ersten Mal reiste: „... es kann keine Landschaft griechischer sein, kein Meer von antiken Weiten erfüllter als Land und Meer, wie ich sie auf meinen Wegen in Anacapri zu schauen und zu erfahren bekomme. Da ist Griechenland, ohne die Kunst Dinge der griechischen

¹³ Engel, M. (1999). Rilke und die Weltliteratur. Düsseldorf: Artemis und Winkler, S.39.

¹⁴Engel, M., & Lauterbach, D. (2013). Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung (German Edition) (1st ed.). Springer S. 33.

¹⁵ Engel, M. (1999). Rilke und die Weltliteratur. Düsseldorf: Artemis und Winkler, S.41.

¹⁶ Ebenda.

*Welt, aber fast wie vor ihrem Entstehen. So als sollte das alles noch kommen, liegen da oben die Steinhalden, und als sollten auch alle die Götter erst noch ersteh[e]n, die Griechenlands Überfluß an Schauern und Schönheit hervorrief.“*¹⁷ Seine Arbeit wurde in gewissem Maße auch durch die Lektüre von Autoren mit Bezug zur Antike beeinflusst. Rilke kannte die Werke Ovids, insbesondere seine Metamorphosen, Virgils oder Winckelmanns Abhandlung über den Apollon von Belvedere.¹⁸

Rilkes Antikenbegriff findet sich auch in anderen Werken als den *Neuen Gedichten*. Auch Rilkes späteres Werk trägt Elemente des antiken Mythos; ein Beispiel dafür sind *Sonette an Orpheus*, oder *Duineser Elegien*.¹⁹

¹⁷ Boehm, Gottfried (Hg.): Rilke und die bildende Kunst. Inselalmanach auf das Jahr 1986. Frankfurt: Insel 1985, S.52.

¹⁸ HOLZHEID, Cornelia, Rilke und der griechische Mythos. Am Beispiel der Neuen Gedichte von 1907 und 1908., GRIN Verlag, 2003, S.9.

¹⁹ Engel, M., & Lauterbach, D. (2013). Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung (German Edition) (1st ed.). Springer S. 36.

Früher Apollo

Wie manches Mal durch das noch unbelaubte
Gezweig ein Morgen durchsieht, der schon ganz
im Frühling ist: so ist in seinem Haupte
nichts, was verhindern könnte, daß der Glanz

aller Gedichte uns fast tödlich träfe;
denn noch kein Schatten ist in seinem Schaun,
zu kühl für Lorbeer sind noch seine Schläfe,
und später erst wird aus den Augenbraun

hochstämmig sich der Rosengarten heben,
aus welchem Blätter, einzeln, ausgelöst
hintreiben werden auf des Mundes Beben,

der jetzt noch still ist, niegebraucht und blinkend
und nur mit seinem Lächeln etwas trinkend,
als würde ihm sein Singen eingeflößt.

Früher Apollo ist das erste Gedicht in *Neue Gedichte*. Das Werk wurde von Rilke während seiner Pariser Jahre 1906 in Paris geschrieben. Das Gedicht beschreibt eine archaische Marmorstatue von Apollo, die im Pariser Louvre steht. Archaischer Apollo oder Kouros (Apollo ou Couros archaïque) stammt aus dem Asklepios - Heiligtum in Paros (540. V.Ch.).²⁰

Das Gedicht *Früher Apollo* verweist auf eine mythologische Geschichte. In diesem Gedicht dürfen wir die mythologische Anspielung nicht überlesen, sonst entgeht uns die Bedeutung einzelner Bilder. In der griechischen Mythologie ist Apollo der Gott des Lichts und Hüter von Kunst und Wissenschaft. Er ist ein Sohn von Leto, der Tochter des Titanen Koios, und von Zeus, dem höchsten Gott. Außerdem ist er auch der Vater von Orpheus, dem berühmten Sänger, welcher die nächsten Jahre von Rilkes Schaffen beeinflussen wird. Apollo ist ebenso der Gott der Weisheit, weswegen ihm ein Tempel in Delphi errichtet wurde. Am häufigsten wird Apollo mit Pfeil und Bogen dargestellt, mit dem er seine Feinde töten kann. Auf der anderen Seite kann Apollo gleichzeitig auch heilen. Er kennt alle Heilkräuter und die Leute beten im Krankheitsfalle zu ihm. Ein anderes wichtiges Merkmal Apollos ist seine Leier, womit

²⁰ CLAES, Paul, MÜLLER-HAAS, Marlene, Rilkes Rätsel: eine neue Deutung der Neuen Gedichte, Athena Verlag, 2009, S. 34.

er auch oft als Gott der Musik dargestellt wird.²¹ „*Leto wurde von der eifersüchtigen Hera über die ganze Erde verfolgt, bis sie nach Delos kam. Hier gebar sie zunächst Artemis [...] und dann Apollon. Der Ort der Entbindung war wohl ursprünglich ein Ort der Fantasie, aber Delos wurde zuletzt von allen Griechen anerkannt. Leto wäre vorher überall zurückgewiesen worden aus Angst vor dem mächtigen Gott, den sie gebären sollte, als ob die ganze Natur in Ehrfurcht zitternd der Geburt entgegensehen würde. Delos hingegen war eine kleine, ganz unfruchtbare Insel, die nichts bot und so auch nichts verlieren konnte. Dies sollte sich nach der Geburt des Apollon ändern, denn „gleich greift er nach Bogen und Kithar und wie er dahinschreitet, der lichte Gott mit den wallenden Locken und den klingenden Pfeilen, strahlt ganz Delos von goldenem Glanze. Dies verdeutlicht auch Letos Bedeutung der Nacht, aus der das Licht geboren wurde.*“²² Rilke ist jedoch nicht der Einzige, der sich mit dem Bild der Schönheit der Figur Apollos auseinandersetzte. Vermutlich die größte Bedeutung kam dem deutschen Archäologen und Kunstschriftsteller Johann Joachim Winckelmann zu, dessen Beschreibungen des Werkes das Ästhetik-Verständnis des Klassizismus prägten und die ähnlich wie Rilke die Schönheit Apollos darstellten. „*Kaum ein anderes Volk beschäftigte sich so intensiv mit den Maßen der perfekten Proportion und Schönheit, wie die alten Griechen und Römer. Die antiken Vorstellungen von Schönheit zeigen sich auch heute noch eindrucksvoll in den Überresten alter Tempel, Fresken oder in der klassischen Bildhauerkunst mit ihren Statuen und Plastiken.*“²³ Johann Joachim Winckelmann schrieb in seinem Werk: „*Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums, welche der Zerstörung derselben entgangen sind.*“²⁴ Immer schon hat Apollo auch als ein Synonym für Schönheit gegolten und viele Künstler, besonders die Bildhauer haben ihn unendliche Male abgebildet. Der Terminus *Apollinische Schönheit* wird zu einer Idealvorstellung des Schönen.

Das Gedicht Rilkes hat eine Sonettform mit dem Schema abab cdcd efe ggf. Im ersten Quartett beginnt Rilke mit den Naturbeschreibungen. Dem Leser kann der Vergleich von Frühling und Jugend nicht entgehen. Der mythische Apollo wird immer als ein junger Mann dargestellt; darauf weist genau die erste Strophe hin; *Morgen, Frühling*. Es wird der Kopf Apollos mit der Sonne im Frühling verglichen, die durch die Äste, noch ohne Laub, scheint. Genauso ist Apollos Blick, völlig unverschattet. Der *Glanz* und *Gedichte* verweisen auf die

²¹ HOLZHEID, Cornelia, Rilke und der griechische Mythos. Am Beispiel der Neuen Gedichte von 1907 und 1908., GRIN Verlag, 2003, S. 16.

²² SKIBE Katrin, Griechische Götter in Rom. Der Kult des Apollon, Seminararbeit, 2009, S. 3.

²³ JENTZSCH Hannah, Idealvorstellung von Schönheit in der klassischen Bildhauerkunst am Beispiel des Apollo von Belvedere, 2012, S. 1-2.

²⁴ WINCKELMANN, Johann Joachim (1934). Geschichte der Kunst des Altertums, S. 309.

Tatsache, dass Apollo der Gott des Lichts und der Dichtung ist. Im zweiten Quartett finden wir die Passage *uns fast tödlich träfe*, die sich auch mythologisch interpretieren lässt. „*Apollo ist ja auch der Gott des Todes: Das griechische „apollusthai“ bedeutet „verderben, zerstören, töten.“*²⁵ Das Wort *träfe* wird auch sonderbar gewählt: „[...] *Apollo ist traditionell der weit Schießende (Hekatébolos), der nicht nur treffsicher Pfeile abschießt, sondern auch ein eindringliches Lied singt.*“²⁶ Ein anderes Symbol ist hier der Lorbeerkranz. „*Der Lorbeerkranz galt in der Antike als Ehrenzeichen für Sieger, in Rom war er Symbol des erfolgreichen, triumphierenden Feldherrn und Insignie der Kaiser.*“²⁷ Denn da der Junge noch keine großen Taten geleistet, keine Erfolge errungen hat, noch nichts Grandioses für die Gesellschaft getan hat, sind seine Schläfen noch zu kühl für den Lorbeer.²⁸ In anderen Zeilen finden wir die Rosengartensymbolik. Obwohl Rosen üblicherweise als Symbolik der Liebe gelten, sind die Rosenblätter nach Gertrud Höhler in diesem Fall metaphorisch als ein Opfer zu sehen; sie stellt fest, dass die jugendliche Schönheit nicht die beste ist, sondern die der Reife. Um die Reife aber zu erreichen, muss man ein Opfer bringen. In diesem Fall stellen die Rosenblätter das Opfer dar.²⁹ Das Lächeln Apollos in der letzten Strophe weist vermutlich auf das berühmte archaische Lächeln der griechischen Kourosfiguren hin.³⁰ *Singen eingeflößt* heißt vielleicht metaphorisch *Inspiration trinken*, also Erfahrungen des Lebens sammeln und den richtigen Ausdruck der poetischen „schönen“ Sprache zu finden. An dieser Stelle wird wieder der musikalische Charakter des Gottes betont.

Im Gedicht *Früher Apollo* spüren wir weniger die Beschreibung einer Statue als eine Feststellung der Schönheit, des Reifens, der Zeit und der dichterischen Anfänge. Die Figur des Dichters durchzieht Rilkes Werk. Wie schon Malte Laurids Brigge wusste: „*Mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt.*“³¹

²⁵ CLAES, Paul, MÜLLER-HAAS, Marlene, Rilkes Rätsel: eine neue Deutung der Neuen Gedichte, Athena Verlag, 2009, S. 35.

²⁶ CLAES, Paul, MÜLLER-HAAS, Marlene, Rilkes Rätsel: eine neue Deutung der Neuen Gedichte, Athena Verlag, 2009, S. 35.

²⁷ STUDDT, Birgit in: Vom Weihegefäß zur Drohne, Lorbeer, Vlies und Feuerstahl. Antikenrezeption als Herrscherheroisierung – die Bildpolitik der Herzöge von Burgund, Achim Aurnhammer (Hrsg.), 2016

²⁸ HOLZHEID, Cornelia, Rilke und der griechische Mythos. Am Beispiel der Neuen Gedichte von 1907 und 1908., GRIN Verlag, 2003, S.17.

²⁹Ebenda.

³⁰ CLAES, Paul, MÜLLER-HAAS, Marlene, Rilkes Rätsel: eine neue Deutung der Neuen Gedichte, Athena Verlag, 2009, S. 37.

³¹ CLAES, Paul, MÜLLER-HAAS, Marlene, Rilkes Rätsel: eine neue Deutung der Neuen Gedichte, Athena Verlag, 2009, S. 38.

Alkestis

Da plötzlich war der Bote unter ihnen,
hineingeworfen in das Überkochen
des Hochzeitsmahles wie ein neuer Zusatz.
Sie fühlten nicht, die Trinkenden, des Gottes
heimlichen Eintritt, welcher seine Gottheit
so an sich hielt wie einen nassen Mantel
und ihrer einer schien, der oder jener,
wie er so durchging. Aber plötzlich sah
mitten im Sprechen einer von den Gästen
den jungen Hausherrn oben an dem Tische
wie in die Höh gerissen, nicht mehr liegend,
und überall und mit dem ganzen Wesen
ein Fremdes spiegelnd, das ihn furchtbar ansprach.
Und gleich darauf, als klärte sich die Mischung,
war Stille; nur mit einem Satz am Boden
von trübem Lärm und einem Niederschlag
fallenden Lallens, schon verdorben riechend
nach dumpfem umgestandenen Gelächter.
Und da erkannten sie den schlanken Gott,
und wie er dastand, innerlich voll Sendung
und unerbittlich, — wußten sie es beinah.
Und doch, als es gesagt war, war es mehr
als alles Wissen, gar nicht zu begreifen.
Admet muß sterben. Wann? In dieser Stunde.

Der aber brach die Schale seines Schreckens
in Stücken ab und streckte seine Hände
heraus aus ihr, um mit dem Gott zu handeln.
Um Jahre, um ein einzig Jahr noch Jugend,
um Monate, um Wochen, um paar Tage,
ach, Tage nicht, um Nächte, nur um Eine,
um Eine Nacht, um diese nur: um die.
Der Gott verneinte, und da schrie er auf
und schrie's hinaus und hielt es nicht und schrie
wie seine Mutter aufschrie beim Gebären.

Und die trat zu ihm, eine alte Frau,
und auch der Vater kam, der alte Vater,
und beide standen, alt, veraltet, ratlos,
beim Schreienden, der plötzlich, wie noch nie
so nah, sie ansah, abbrach, schluckte, sagte: Vater,
liegt dir denn viel daran an diesem Rest,
an diesem Satz, der dich beim Schlingen hindert?
Geh, gieß ihn weg. Und du, du alte Frau, Matrone,
was tust du denn noch hier: du hast geboren.

Und beide hielt er sie wie Opfertiere
in Einem Griff. Auf einmal ließ er los
und stieß die Alten fort, voll Einfall, strahlend
und atemholend, rufend: Kreon, Kreon!
Und nichts als das; und nichts als diesen Namen.

Aber in seinem Antlitz stand das Andere,
das er nicht sagte, namenlos erwartend,
wie ers dem jungen Freunde, dem Geliebten,
erglühend hinhielt übern wirren Tisch.
Die Alten (stand da), siehst du, sind kein Loskauf,
sie sind verbraucht und schlecht und beinah wertlos,
du aber, du, in deiner ganzen Schönheit —

Da aber sah er seinen Freund nicht mehr.
Er blieb zurück, und das, was kam, war sie,
ein wenig kleiner fast als er sie kannte
und leicht und traurig in dem bleichen Brautkleid.

Die andern alle sind nur ihre Gasse,
durch die sie kommt und kommt —: (gleich wird sie da sein
in seinen Armen, die sich schmerzhaft auf tun).

Doch wie er wartet, spricht sie; nicht zu ihm.
Sie spricht zum Gotte, und der Gott vernimmt sie,
und alle hörens gleichsam erst im Gotte:
Ersatz kann keiner für ihn sein. Ich bins.
Ich bin Ersatz. Denn keiner ist zu Ende
wie ich es bin. Was bleibt mir denn von dem
was ich hier war? Das ists ja, daß ich sterbe.
Hat sie dirs nicht gesagt, da sie dirs auftrug,

daß jenes Lager, das da drinnen wartet,
zur Unterwelt gehört? Ich nahm ja Abschied.

Abschied über Abschied.

Kein Sterbender nimmt mehr davon. Ich ging ja,
damit das Alles, unter Dem begraben
der jetzt mein Gatte ist, zergeht, sich auflöst —.
So führ mich hin: ich sterbe ja für ihn.

Und wie der Wind auf hoher See, der umspringt,
so trat der Gott fast wie zu einer Toten
und war auf einmal weit von ihrem Gatten,
dem er, versteckt in einem kleinen Zeichen,
die hundert Leben dieser Erde zuwarf.
Der stürzte taumelnd zu den beiden hin
und griff nach ihnen wie im Traum. Sie gingen
schon auf den Eingang zu, in dem die Frauen
verweint sich drängten. Aber einmal sah
er noch des Mädchens Antlitz, das sich wandte
mit einem Lächeln, hell wie eine Hoffnung,
die beinah ein Versprechen war: erwachsen
zurückzukommen aus dem tiefen Tode
zu ihm, dem Lebenden —

Da schlug er jäh

die Hände vors Gesicht, wie er so kniete,
um nichts zu sehen mehr nach diesem Lächeln.

Das Gedicht *Alkestis* schrieb Rainer Maria Rilke gegen Mitte Februar 1907 auf der Insel Capri. Gedruckt erschien es am 13. September 1907 im Lyrikteil der vierzehnten Nummer der Wochenschrift *Morgen*. An Hugo von Hofmannsthal, der den literarischen Teil dieser Zeitschrift betreute und Rilke um seine Mitarbeit gebeten hatte, war *Alkestis* im Frühling 1907 gesandt worden, zusammen mit dem anderen Gedicht, *Rosenschale*, das 1907 auf Capri entstanden war.³² Bereits Hofmannsthal – als vielleicht der erste, der das Gedicht kennenlernen durfte, hatte mit dieser Ballade Schwierigkeiten; er fand das Gedicht schwächer als andere

³² Zinn, Ernst. *Antike und Abendland*; Hamburg, etc. Bd. 3, (Jan 1, 1948): 201.

Stücke Rilkes und verstand es nicht ganz. Das Alkestis-Thema erregte aber bei Hofmannsthal besonderes Interesse wegen seiner eigenen vorherigen Arbeit an der Neufassung der Euripides-Tragödie. 1911 war sein Theaterstück *Jedermann* erschienen. Die poetische Behandlung desselben Stoffes der beiden Dichter trägt Merkmale der Tragödie, auch wenn anders konzipiert.³³ Aber nicht nur Hofmannsthal fand Rilkes *Alkestis* rätselhaft. Das Gedicht lässt sich schwer interpretieren; bis heute haben sich nur zwei ausführliche Versuche einer Deutung des Gedichts finden lassen, und diese Tatsache ist sicher nicht damit zu begründen, dass es keiner weiteren Deutung bedürfte. Denn Rilkes *Alkestis* kehrt schließlich nicht lebend zum Ehemann zurück, für den sie gestorben ist, sondern das Gedicht endet mit ihrem Weggang in den Tod. So wird aber die mythologische Geschichte eines wichtigen Teils beraubt.³⁴

Rilkes *Alkestis* verweist auf eine mythologische Geschichte. Damit wir das Gedicht interpretieren können, müssen wir zuerst diese Geschichte kennen. Der Alkestis-Mythos hat zahllose Dichter, Musiker und Künstler von der Antike bis zur Gegenwart inspiriert. Die bekannteste Version des Alkestis Stoffes ist gewiss die Version von Euripides, die 438 v. Chr. uraufgeführt wurde. In dieser Tragödie werden Liebesopfer und Treue zu den wichtigsten Symbolen. Der Einfluss der euripideischen Tragödie ist bei Rilke spürbar. In diesem Mythos wird die schönste Königstochter, Alkestis, an denjenigen verheiratet, dem es gelingt, eine besondere Aufgabe zu erfüllen. Das gelingt Admetos (auch Admet), dem König von Thessalien, der aber die Hilfe Apollos benötigt. Apollon hatte bei den Moiren (Schicksalsgöttinnen) das Versprechen erwirkt, dass Admetos weiterleben darf, wenn jemand anderer für ihn sterbe. Als seine Zeit abgelaufen ist, versucht Admetos jemanden zu finden, der sich für ihn opfert, aber vergeblich. Selbst seine alten Eltern lehnen das Opfer ab und verlassen ihn. Schließlich ist es seine Frau Alkestis, die ihn sehr liebt und die nicht ohne ihren Gatten allein mit ihren zwei Kindern bleiben will. Sie bittet ihn aber darum, dass er keine andere Frau als Mutter ihrer Kinder nehmen und dass er keine andere lieben werde. Er schwört, sein ganzes Leben lang um Alkestis zu trauern, niemals mehr zu feiern, nie wieder zu musizieren oder zu singen und sich sogar eine Statue, die wie Alkestis aussieht, ins Ehebett zu legen.³⁵ Zu gleicher Zeit kommt Herakles von König Eurytos zum Hause Admetos und erfährt vom Schicksal der armen Alkestis. Er erkundigt sich nach der Begräbnisstätte von Alkestis mit dem Vorsatz, den

³³ Rölleke, Heinz, Rainer Maria Rilkes »Alkestis« und Hofmannsthals »Jedermann«. Parallelen und Einflüsse in: Hofmannsthal Jahrbuch zur Europäischen Moderne, S. 291 – 300, Bd. 23, 2015, Rombach Verlag Freiburg

³⁴ TSCHIEDEL, HANS JÜRGEN. "Rilkes, Alkestis'." Wiener Studien, vol. 114, Austrian Academy of Sciences Press, 2001, pp. 757–72, <http://www.jstor.org/stable/24750561>.

³⁵ Fischer, Markus, Rückkehr ins geschenkte Leben Der Alkestis-Stoff bei Euripides, Hofmannsthal und Rilke in: Germanistische Beiträge, vol. 37, Universitätsverlag: Hermannstadt 2015, S. 15.

Totenherrscher Thanatos zu töten, bevor er das Opferblut trinkt und damit Alkestis zu befreien. Alkestis Gesicht aber war von einem Schleier bedeckt. Herakles versucht Admetos zu ermutigen, das fremde Mädchen in sein Haus zu bringen, was aber Admetos mit dem Hinweis auf den Wunsch seiner Ehefrau ablehnt. Daraufhin zieht Herakles den Schleier von Alkestis und gibt sie dem überraschten Admetos zurück.³⁶ Das ist jedoch nur eine Variante des Mythos. In einer anderen Version wird die Königin mit der Hilfe Persephones wieder ins Leben zurückgeschickt. Diese Version ist vermutlich älter als die vorher erwähnte, die von Euripides verfasst wurde.³⁷

Das Gedicht Rilkes ist in sieben Strophen gegliedert und zeichnet sich durch den freien Rhythmus aus. Rilke konzentriert sich in diesem Gedicht auf den Hochzeitstag, womit er die dramatische Qualität noch steigert. In der ersten Strophe wird der Todesbote durch den Autor ins Zentrum des Hochzeitsmahles hineingesetzt. Im Gedicht ist die Trauer schon vorweggenommen, die Ehe nicht. Die Gäste sind schon etwas betrunken (*sie fühlten nicht, die Trinkenden, des Gottes heimlichen Eintritt*). Der Lärm verstummt allmählich (*Und gleich darauf, als klärte sich die Mischung, war Stille*) als sie vom Todesgott erfahren (zuerst als etwas *Fremdes* bezeichnet, dann wird der Gott erkannt; [...] *erkannten sie den schlanken Gott*), der kam, um Admet zu holen und er kennt kein Erbarmen (*und wie er dastand, innerlich voll Sendung und unerbittlich*). In der zweiten Strophe versucht Admet mit dem Schicksal zu kämpfen, denn er will nicht sterben. Er schreit (*und schrie wie seine Mutter aufschrie beim Gebären*), bittet um ein Jahr, einen Monat, eine Woche, letztens nur um eine einzige Nacht, die Hochzeitsnacht, die er in seiner Jugend verbringen soll, aber vergeblich; der Gott verneinte alle Ersuchen Admets. In der nächsten Strophe begegnet er seinen alten Eltern, die ihm ratlos zusehen. Er versucht seinen Vater und seine Mutter als Ersatzopfer anzubieten, aber vergeblich. Er spricht den alten Vater an, ob er für ihn sterben könne, was dieser ablehnt. Er wendet sich dann an die Mutter, wieder erfolglos (*Und beide hielt er sie wie Opfertiere*). Er sieht seine Eltern als *verbraucht und schlecht und beinah wertlos* und versteht nicht, warum sie für ihn nicht sterben wollen. Dann versucht er sein Glück bei einem Freund (*Kreon*), der aber verschwindet. (*da aber sah er seinen Freund nicht mehr*). In der vierten Strophe erscheint Admets Gattin, Alkestis. Vielleicht wird an dieser Stelle auf ihr Mädchentum hingewiesen (*ein wenig kleiner fast als er sie kannte und leicht und traurig in dem bleichen Brautkleid*). Sie wirkt als etwas Übergreifendes (*Die andern alle sind nur ihre Gasse, durch die sie kommt und kommt*) – fast wie eine Parallele zu einem anderen Gedicht Rilkes, das auch aus dem Band *Neue*

³⁶ Bosold, Georg, www.griechische-sagen.de, ([GS] S.118).

³⁷ Mark, Joshua J., <https://www.worldhistory.org/Alcestis/>.

Gedichte stammt (*Sie folgte langsam und sie brauchte lang/ als wäre etwas noch nicht überstiegen; /und doch: als ob, nach einem Übergang, /sie nicht mehr gehen würde, sondern fliegen*).³⁸ Vielleicht sollte es das Motiv eines Übergangs von Mädchentum zum Frausein darstellen.³⁹ Übrigens ist dieses Motiv eines solches „Übergangs“ bei Rilke nicht so selten; dasselbe Motiv können wir in anderen Gedichten finden (*Die Erblindende, Mädchen Klage*). In der anderen Strophe bietet sich Alkestis zum vollwertigen Ersatzopfer an (*Ersatz kann keiner für ihn sein. Ich bins. Ich bin Ersatz.*). Ihre Liebe zu Admet ist stark und sie weiß, dass sie ohne ihn auf der Erde nicht glücklich wäre (*Was bleibt mir denn von dem, was ich hier war?*). Sie nimmt Abschied und so wird die Hochzeitsnacht zur Todesnacht. Das letzte, was Admet sehen kann, ist das Lächeln seiner Gattin. Das Gedicht endet mit dem knienden Admet, der seine Augen mit den Händen bedeckt, *um nichts zu sehen mehr nach diesem Lächeln*.

Wie bereits erwähnt, kehrt Alkestis in Rilkes Fassung nicht zu ihrem Ehemann ins Leben zurück. In der Tragödie Euripides‘ erscheint Herakles wie der Deus ex machina und rettet die arme Alkestis. In der anderen Version des Mythos wird Alkestis durch Persephone ins Leben zurückgebracht. Bei Rilke bleibt die Königin in der Unterwelt. Rilke sieht Alkestis als Selbstopfer, die Abschied vom Leben, vom Ehemann und allem Irdischen nimmt. Bei Euripides wird auch Admet zum Opfer. Das verleitet jedoch zu verschiedenen Fragen. Ist neben der heroistischen Alkestis Admet als nicht heroistisch zu sehen? Ist er ein Narzist und kalter Mensch, der nur sich selbst hat? Meiner Meinung nach hat Rilke das Motiv des Liebesopfers sehr überzeugend geschildert.

³⁸ RILKE, Rainer Maria, *Erblindende*, Die schönsten Gedichte, Herausgegeben von Marcel Reich- Ranicki, Insel Verlag, 2016, Berlin, S. 38.

³⁹ Fischer, Markus, *Rückkehr ins geschenkte Leben Der Alkestis-Stoff bei Euripides*, Hofmannsthal und Rilke in: *Germanistische Beiträge*, vol. 37, Universitätsverlag: Hermannstadt 2015, S. 29, ISSN 1454-5144.

Archaischer Torso Apollos

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug,
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

Archaischer Torso Apollos ist das einleitende Gedicht *Der Neuen Gedichten anderer Teil*. Das Gedicht eröffnet den zweiten Zyklus von *Neue Gedichte*, die Rilke seinem Freund, dem Künstler August Rodin, gewidmet hat. Rilke reiste 1902 nach Paris, um eine Monografie über Rodin zu schreiben. Während seiner Pariser Jahre entwickelte sich zwischen ihm und Rodin eine enge Freundschaft. Rodin inspirierte Rilke mit seiner bildenden Kunst, die Rilke Dinggedichte zu schreiben veranlasste. Das Gedicht *Archaischer Torso Apollos* entstand im Frühsommer 1908 in Paris.⁴⁰

Was den Aufbau betrifft, erreicht Rilke durch die überwiegende Verwendung von Verben eine wundervolle Dynamik, die dem Leser das Lesen erleichtert. Ähnlich wie Rilkes früheres auf Apollo bezogenes Gedicht, *Früher Apollo*, ist dieses auch eine Variation eines Sonetts. Das Reimschema lautet abba, cddc, eef, gfg. In diesem Gedicht bemerkt man häufig vorkommende Enjambements, die dem Leser den Lesefluss erleichtern, und es wird ihm so erscheinen, als lese er kein Gedicht, sondern eine kleine epische Form. Das Gedicht hat eine Sonettform und ist in 14 Verse gegliedert, die sich auf vier Strophen verteilen.⁴¹

Dieses Gedicht, ähnlich wie viele anderen in *Neue Gedichte*, stellt einen besonderen Gedichtstypus dar, und zwar das Dinggedicht. Beim Dinggedicht geht es darum, dass das Ding im Mittelpunkt des Geschehens steht, als hätte sich der Autor in ihm verkörpert und aus dessen Perspektive wird das Gedicht geschrieben, als würde das Objekt selbst sprechen. Das lyrische

⁴⁰ HOCH, Theresa, Rilkes Dinggedicht "Archaischer Torso Apollos". Formale und inhaltliche Analyse, 2013, Studienarbeit, GRIN Verlag, S. 1.

⁴¹ LANGENSIEPEN, Lena, Formale Analyse des Gedichtes "Archaischer Torso Apollos" von R. M. Rilke, 2001, Seminararbeit, GRIN Verlag, S. 4.

Ich, die beschreibende Instanz, steht im Hintergrund. „Oft findet dabei eine Abstraktion statt von dem realen Gegenstand und es kommt zu einer Überhöhung auf symbolischer Ebene oder zu einer Verallgemeinerung oder Transzendierung auf andere Art.“⁴² Bei Rilke sind Dinggedichte oft auf die wirklichen Dingen bezogen, die wahrscheinlich auf wirkliche und reale Beobachtungen Rilkes zurückzuführen sind.⁴³ Die Gegenstände von Rilkes „Sachlichen Sagen“ sind nicht nur materielle Dinge, sondern auch verschiedene Tiere (Flamingo, Panther, Katze, Gazelle) oder menschliche Figuren (Blinde, Bettler, Tänzerin). Nach Hähnel gibt es Hinweise dafür, dass Rilkes „Sachliches Sagen“, also das Dinggedicht, aus gesellschaftskritischen Gründen entstanden ist. „Dinge machen aus Angst“ ist das Bekenntnis von Rilke, das Hähnel nennt. Die Angst rührt daher von einer ‚Ellenbogengesellschaft‘, die humanistische Ideale nicht mehr wertschätzt. Die Entwicklung des Dinggedichts kann als eine gewisse Flucht oder Erlösung in das Materielle verstanden werden.⁴⁴

Wie bereits erwähnt, bezieht sich das Gedicht *Archaischer Torso Apollos* auf eine mythologische Figur, den Gott Apollo. Ausgehend vom Titel des Gedichts müssen wir die einzelnen Wörter analysieren. Das Gedicht entstand im Sommer 1908 in Paris, wo Rilke den Torso im Louvre sah. Das Wort *archaisch* in seinem Gebrauch im 18./19. Jahrhundert bezeichnete etwas mit eher pejorativer Bedeutung; etwas Unvollkommenes, Unreifes. Rilke betrachtet das Attribut *archaisch* als etwas Hinübergreifendes, etwas Erstaunliches.⁴⁵ Dieser Begriff hängt mit dem zweiten Wort im Titel zusammen; Torso. Ein Torso ist ein menschlicher Körper ohne Kopf und Gliedmaßen, ein Rumpf oder in der Kunstwissenschaft eine unvollständig erhaltene oder gestaltete Statue mit fehlenden Gliedmaßen und fehlendem Kopf.⁴⁶ „Ein Torso oder ein nicht am menschlichen Körper orientiertes Kunstfragment kann Ergebnis einer Zerstörung sein, z.B. Spuren zeitlicher und witterungsbedingter Auflösung tragen. Das gilt für viele antike Skulpturen, die überhaupt nur als Torsi auf uns gekommen sind und als solche rezipiert wurden. [...] es gilt die Vorstellung, dass etwas verletzt wurde, was zuvor als Ganzes existiert habe. Über die Faszination der Antikenergänzung könnte man allein eine Kunstgeschichte schreiben – sie verweist auf die produktive Phantasie, die ein Fragment,

⁴² HOCH, Theresa, Rilkes Dinggedicht "Archaischer Torso Apollos". Formale und inhaltliche Analyse, 2013, Studienarbeit, GRIN Verlag, S. 1-2.

⁴³ SPÖRL, Uwe: Basislexikon Literaturwissenschaft. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh GmbH 2004, S.179

⁴⁴ HÄHNEL, Klaus-Dieter: Rainer Maria Rilke. Werk – Literaturgeschichte – Kunstanschauung. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag 1984, S.55.

⁴⁵ STAHL, Michael, *Das schöne ist zwar etwas das uns geschenkt wird aber wir müssen es uns trotzdem erarbeiten*, in: Blaue Narzisse, 5. 12. 2010.

⁴⁶ DUDEN, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Torso>.

*ein Torso erregt, die das Ganze seiner Gestalt wiederzugewinnen sucht.*⁴⁷ Der Torso, den Rilke betrachtet, ist der Torso von Milet von etwa 470 v.Chr., der 1885 aufgefunden wurde und heute in Pariser Louvre zu sehen ist. Nach Kulturwissenschaftlerin Aleida Assman regt die Gestalt des Torsos dazu an, sie anders wahrzunehmen. Ein Schwerpunkt beim Torso besteht darin, dass bestimmte Teile fehlen, was dazu verleitet, dass die eingespielte Hierarchie des Blickes, zu unterscheiden zwischen Wichtigem und Unwichtigem, hier nicht mehr funktioniert. Das Wichtige ist zum Beispiel das Gesicht. Allerdings fehlt das hier, was traditionell in den Mittelpunkt gestellt wird, und stört damit eine gewisse Vorstellungskraft des Betrachters.⁴⁸ Schließlich, das dritte Wort des Titels, *Apollo*. In der griechischen Mythologie ist Apollo der Gott des Lichts und der Hüter von Kunst und Wissenschaft. Dieses Sonett lässt sich jedoch nicht nur als eine Auseinandersetzung mit der griechischen Antike, sondern auch als eine Auseinandersetzung mit Ästhetik und klassischer Sprachtheorie verstehen.⁴⁹ Die Figur des Apollos, womit ich mich bereits in der Gedichtanalyse von *Früher Apollo* beschäftigt habe, war ein Bild der Schönheit, des ästhetischen Gefühls. *Der Torso Apollos* stellt einen Idealtypus dar; in diesem Zusammenhang sprechen wir von Kouros, einer antiken griechischen Statue eines jungen Mannes.

Die erste Strophe beginnt Rilke mit der Eröffnung „*Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt*“. In diesem Punkt wird klar, dass wir, die Leser, in einen Vorgang einer Kunstbetrachtung einbezogen werden. Da wir nicht den Kopf *kennen* können, erfahren wir, dass da ein Torso betrachtet wird. Der Kopf fehlt und doch muss er *unerhört* gewesen sein, auch wenn wir nicht wissen, ob er überhaupt einmal da war. Dieses *Haupt* muss so beeindruckend gewesen sein, dass sich niemand getraut hat, es in Worte zu fassen. In der zweiten Zeile zielt die Aufmerksamkeit auf die Augen. Die Augen vergleicht der Dichter mit Äpfeln. Die Augen stellen ein Zentrum dieses Phantasiehauptes dar, wo sie wie Äpfel reifen. Ein statischer Rumpf ohne Kopf ist ebenso blind wie ein Baum ohne seine Krone. Trotzdem reifen darin die Äpfel. In beiden kann dennoch eine Lebendigkeit gesehen werden. Dann vergleicht Rilke den Torso mit einem Kandelaber, also einem schmuckvollen Kerzenständer oder einer Straßenlaterne, der beziehungsweise die noch immer glüht, obwohl nur der Abglanz

⁴⁷ SCHADE, Sigrid, Der Mythos des „ganzen Körpers“, Das fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte in: Frauen, Bilder, Männer, Mythen: Kunsthistorische Beiträge, 1987, S. 240.

⁴⁸ ASSMAN, Aleida, im Gespräch mit Renate Solbach, Vom Vergessen der Kunst Grenzüberlegungen zur Kulturanthropologie, Interview in: IABLIS Jahrbuch für europäische Prozesse, 7. Jg. 2008.

⁴⁹ HABEL, Sabrina: Aporie des Ästhetischen – Rilkes Archaischer Torso Apollos, in: Martin Stingelin, Hubert Thüring, Thomas Forrer, Felix Christen (Hg.), Der Witz der Philologie. Festschrift für Wolfram Groddeck, Stroemfeld Mai 2014, S. 211.

des Blickes ihn zu diesem Glänzen bringt.⁵⁰ Der Rumpf ohne Kopf ist wie ein Kandelaber ohne Licht. Das Attribut *zurückgeschraubt* weist auf einen Öl- oder Gaskandelaber aus dem Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts hin.⁵¹ Diese Lichtmetaphern haben natürlich damit zu tun, dass es sich um einen Torso des Gottes Apollo handelt. Apollo ist der Gott des Lichts, der auch als Sonnengott mit einer Fackel dargestellt wird. Das Motiv des Lichts kommt im Gedicht mehrfach vor: *glüht, glänzt, blenden, flimmern, Stern*.⁵² Nach Ulrich Karthaus ist die steigernde Macht des Lichts, die von dem Stein ausgeht eine Metapher der Wahrheit.⁵³ Nach Manfred Engel handelt es sich im Fall dieses Gedichts um eine Epiphanie; „*So zeigt sich der epiphanische Charakter von Archaischer Torso Apollos in dem durchgängigen Gebrauch von Lichtmetaphern, welche die einzelnen Teile der Skulptur mit dem nicht mehr vorhandenen Kopf der Apollo-Figur verbinden. Wenn das Schauen des Dichter- Gottes sich in dem Torso nicht erhalten hätte, könnte »nicht der Bug/ der Brust dich blenden«, und der Stein »bräche nicht aus allen seinen Rändern/ aus wie ein Stern.«*“⁵⁴ Im zweiten Quartett erfahren wir als Leser, dass das Strahlen nicht so stark sein könne, wenn es den Betrachter nicht zugleich auch blenden würde. In diesem Moment wechselt Rilke die Personalisierung von „wir“ auf „du“. Damit erreicht er eine direkte Verbindung mit dem Betrachtenden⁵⁵ Wir können den Torso auch als ein Gesicht betrachten; die Brüste wie zwei Augen und die breite vertikale Linie darunter als Nase. Das Lächeln wird in der Leistengegend gebildet und deutet auf das archaische Lächeln von Kouros. Das *Drehen der Lenden* können wir uns vielleicht auf die Weise, wie die frühgriechischen Statuen dargestellt werden, vorstellen. Die archaischen Bildhauer stellten die Statuen in Bewegung dar, so wird durch das „leise Drehen“ die Bewegung der Hüften suggeriert.⁵⁶ In dem folgenden Terzett wird uns ein Gesamtausdruck vermittelt. Der Torso strahlt das Leben aus, wobei der Stein für den Tod steht und die Raubtierfelle für das Leben,

⁵⁰ HOLZHEID, Cornelia, Rilke und der griechische Mythos. Am Beispiel der Neuen Gedichte von 1907 und 1908., GRIN Verlag, 2003, S. 19-20.

⁵¹ CLAES, Paul, MÜLLER-HAAS, Marlene, Rilkes Rätsel: eine neue Deutung der Neuen Gedichte, Athena Verlag, 2009, S. 83-84.

⁵² Ebenda, S. 83.

⁵³ KARTHAUS, Ulrich, aus Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): Frankfurter Anthologie. Fünfzehnter Band, Insel Verlag, 1992, <http://www.planetlyrik.de/ulrich-karthaus-zu-rainer-maria-rilkes-gedicht-archaischer-torso-apollos/2021/10/>.

⁵⁴ ENGEL, Manfred, LAUTERBACH Dorothea, *Rilke-Handbuch*, Weimar: Metzler 2004, Sonderausgabe 2013, S. 305.

⁵⁵ HOLZHEID, Cornelia, Rilke und der griechische Mythos. Am Beispiel der Neuen Gedichte von 1907 und 1908., GRIN Verlag, 2003, S. 20.

⁵⁶ CLAES, Paul, MÜLLER-HAAS, Marlene, Rilkes Rätsel: eine neue Deutung der Neuen Gedichte, Athena Verlag, 2009, S. 84.

die Vitalität, Wildheit und Natürlichkeit.⁵⁷ Die Raubtierfelle bezieht sich auch auf die mythologische Geschichte, wobei Apollo das Pantherfell von Dionysos bekam.⁵⁸ In dem letzten Terzett wird der Betrachter konfrontiert mit „*du musst dein Leben ändern*“. Dem Betrachter wird eine Lehre erteilt, der Betrachter wird von dem Objekt des Betrachtens angesprochen. Aber was bedeutet dieser Spruch eigentlich? Nach Ulrich Karthaus ist „*sicherlich keine lebensreformerische oder innenarchitektonische Änderung der Lebensweise gemeint [...]*“, ⁵⁹ er sieht die Schönheit, den Glanz in der Wahrheit, die aus dem Torso *strahlt*. „*[...] Es ist das individuelle (hier kann jeder Leser „die Lücke“ ich-bezogen ausfüllen) Gesetz des eigenen Lebens, das uns im Kunstwerk begegnet, unsere eigenen unverwirklichten Möglichkeiten. Wir ahnen sie vielleicht in beglückten Augenblicken, aber wir können sie nicht artikulieren, weil sie möglich sind und nicht wirklich. Wir begegnen ihnen nur in einem Akt freier Erkenntnis.*“⁶⁰ Der letzte Vers ist eine Aufforderung zur Unterscheidung zwischen den Möglichkeiten und der Realität des individuellen Lebens. Vielleicht geht es dabei um ein Ansprechen des Lesers zu einer Bilanz und zu Überlegungen, welche Möglichkeiten bis jetzt nicht genutzt wurden, weil man sie einfach nicht gewagt hat, in Anspruch zu nehmen.

⁵⁷ HOLZHEID, Cornelia, Rilke und der griechische Mythos. Am Beispiel der Neuen Gedichte von 1907 und 1908., GRIN Verlag, 2003, S. 20.

⁵⁸ CLAES, Paul, MÜLLER-HAAS, Marlene, Rilkes Rätsel: eine neue Deutung der Neuen Gedichte, Athena Verlag, 2009, S. 85.

⁵⁹ KARTHAUS, Ulrich, aus Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): Frankfurter Anthologie. Fünfzehnter Band, Insel Verlag, 1992, <http://www.planetlyrik.de/ulrich-karthaus-zu-rainer-maria-rilkes-gedicht-archaischer-torso-apollos/2021/10/>.

⁶⁰ Ebenda.

Kretischer Artemis

Wind der Vorgebirge: war nicht ihre
Stirne wie ein lichter Gegenstand?
Glatter Gegenwind der leichten Tiere,
formtest du sie: ihr Gewand

bildend an die unbewußten Brüste
wie ein wechselvolles Vorgefühl?
Während sie, als ob sie alles wüßte,
auf das Fernste zu, geschürzt und kühl,

stürmte mit den Nymphen und den Hunden,
ihren Bogen probend, eingebunden
in den harten hohen Gurt;

manchmal nur aus fremden Siedelungen
angerufen und erzürmt bezwungen
von dem Schreien um Geburt.

Das Gedicht *Kretische Artemis* ist ein anderes Gedicht aus *Neue Gedichte* mit dem mythologischen Namen im Titel. Dieses Gedicht ist im zweiten Teil von *Neue Gedichte* nach *Archaischer Torso Apollos* zu finden. Das Werk entstand im Frühsommer 1908 in Paris. Genauso wie im Gedicht *Archaischer Torso Apollos* handelt es sich hier um eine Statue als Gegenstand für dieses Gedicht. In diesem Fall dient als Vorbild die bekannte Statue von *Diane de Versailles*, bekannt auch als die *Artémis chasseresse* (Artemis Jägerin) von Leochares aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr. Die Statue befindet sich im Louvre. Diese Skulptur stellt die Göttin als Jägerin, mit geschürztem, hoch gegürtetem, flatterndem Gewand dar. Man kann bemerken, dass diese Skulptur dynamisch ist. Es scheint, als wäre die Skulptur im Gehen, als würde sie sich vorwärtsbewegen. Das zeigt sich u.a. an dem *Chiton* (ein Kleidungsstück im antiken Griechenland). Die Gestalt der Artemis wird von einem Hirsch begleitet. Die Göttin ist mit dem Bogen und Pfeilen abgebildet.⁶¹

Wenn wir das Gedicht interpretieren möchten, müssen wir zuerst den Titel zergliedern. Das Adjektiv *Kretische* weist auf Kreta als kulturelles Zentrum der Ägäis hin. Dort ist auch u.a. die minoische Kultur entstanden. Artemis war im gesamten östlichen Mittelmeerraum verehrt worden und deshalb hatte sie auch einen Tempel auf Kreta. Mit dem Wort *Kreta* wird eine Vorstellung von antiker griechischer Schönheit verbunden, genauso wie die Tatsache, dass in Kreta die Wurzeln vieler Mythen, wie der des Minotaurus zu finden sind. In diesem Fall kann *Kretische* als generell antike griechische Schönheit gelten. Was *Artemis* betrifft, wissen wir bereits, dass es sich um die Jagd- Göttin handelt. Artemis war eine Tochter von Zeus und einer

⁶¹ CLAES, Paul, MÜLLER-HAAS, Marlene, Rilkes Rätsel: eine neue Deutung der Neuen Gedichte, Athena Verlag, 2009, S. 88.

seiner Geliebten, der Titanin Leto. Sie war auch die Schwester von Apollo, dem Gott des Lichts und der Kunst. Sie galt zudem als jungfräuliche Jägerin, Geburtsgöttin und Beschützerin der wilden Tiere. Daher wurde sie von den Griechen als Herrin der Tiere bezeichnet.⁶² Allerdings wurden ihr auch grausame Eigenschaften, wie Unerbittlichkeit und Rachsucht zugeschrieben. Sie war sehr achtsam, ihre Jungfräulichkeit sorgsam zu schützen. Begleitet wurde sie meist von den Nymphen, die – wenn sie der Göttin dienen wollten - jungfräulich bleiben mussten. Oft wird sie mit einem Hirsch, einem Bären oder Hund dargestellt. Der Hirsch war ein heiliges Tier für Artemis (womit die Geschichte von Herakles verbunden ist). Aber auch die Figur des Bären hatte ihre Berechtigung. Als einmal eine von Artemis Lieblingsnymphen, Callisto, von Zeus geschwängert worden war, bestrafte sie die wütende Artemis streng. Artemis verwandelte Callisto in eine Bärin, die ihr Sohn, Arkas, der seine Mutter nicht erkannte, töten wollte. Zeus, Arkas Vater, griff jedoch rechtzeitig ein und rettete Mutter und Sohn, indem er sie an den Sternenhimmel stellte.⁶³

Dieses Gedicht hat eine Sonettform, ist also in zwei Quartette und zwei Terzette gegliedert. Das Reimschema lautet abba, cdcd, eef und ggf. In diesem Gedicht sind auch viele Enjambements zu finden. Dadurch wird der Lesefluss erleichtert und dies verleiht dem Gedicht eine gleitende Wirkung. Das erste Quartett beginnt mit einer rhetorischen Frage, die an den Wind der Vorgebirge gerichtet ist. *„Denn schon im Alter von drei Jahren hat sich die Göttin von ihrem Vater ewige Jungfräulichkeit, Pfeil und Bogen und die Herrschaft über die Berge der Welt auserbeten. Gerade diesen Wind der Gebirge muss die Göttin am besten gekannt haben, da sie ja ihre Zeit beim Jagen in den Gebirgen verbracht und dies – bis auf die Begleitung ihrer Nymphen – allein getan hat.“*⁶⁴ Auch in diesem Gedicht spielt Rilke mit Lichtmetaphorik und hier wird auf die Statue reflektiertes Licht angesprochen. Eine andere der Erscheinungsformen der Artemis ist die Mondgöttin. Ihr Zwillingbruder Apollo wird mit der Sonne assoziiert, Artemis mit dem Mond.⁶⁵ Deshalb ist ihre Stirn licht und klar. Der Wind wirkt als ein Former der Gestalt der Göttin. In dem folgenden Quartett stoßen wir auf einige Züge der Artemis. Die *„unbewussten Brüste“* sind wahrscheinlich eine Metapher für Artemis‘

⁶² HOLZHEID, Cornelia, Rilke und der griechische Mythos. Am Beispiel der Neuen Gedichte von 1907 und 1908., GRIN Verlag, 2003, S. 12.

⁶³ <https://www.die-goetter.de/artemis-griechische-goettin-der-jagd>, 7.10.2008.

⁶⁴ HOLZHEID, Cornelia, Rilke und der griechische Mythos. Am Beispiel der Neuen Gedichte von 1907 und 1908., GRIN Verlag, 2003, S. 13.

⁶⁵ <https://griechischohnegrenzen.com/artemis-%CE%AC%CF%81%CF%84%CE%B5%CE%BC%CE%B9%CF%82-die-mondgoettin-4/>, Efsaia Gioroglou.

Jungfräulichkeit. Das „Vorgefühl“ kann sich auf eine Schwangerschaft beziehen.⁶⁶ Artemis war auch die Geburtsgöttin und Hüterin der Frauen und Kinder.⁶⁷ Nach dem Philologen Paul Claes können wir die Figur der Artemis von einem freudianischen Blickwinkel, den Rilke sicherlich kannte, ansehen: „Die jungfräuliche Artemis verdrängt ihre Mutterschaft, sublimiert ihre Libido in der Jagd und beweist ihren Widerstand, indem sie den flehentlichen Bitten nur „erzürnt“ nachgibt.“⁶⁸ „Die Kühle“ der Göttin kann ein anderer Hinweis für ihre Jungfräulichkeit oder für ihre Grausamkeit sein. „Die Kühle“ verweist auch auf ihren Widerstand gegenüber Erotik und Sexualität. In der dritten Strophe wird Artemis vor allem als Jagdgöttin geschildert. Von den Nymphen und Hunden begleitet, ist sie in der Rolle einer Kämpferin. In dem letzten Terzett wird wieder auf ihre Rolle als Geburtsgöttin hingewiesen. Das Attribut „manchmal“ wirkt fast traurig, weil es sich auf die häufige Einsamkeit beziehen könnte. Gleichzeitig kann das Attribut ihre Ungebundenheit und Freiheit, die bei griechischen Göttern so verehrt worden war, darstellen. Im Ganzen stellt Rilke Artemis dem Leser als eine Frau vor, die für sich selbst ist. Die ihre Wildheit, Ungebundenheit und ihren Stolz ausstrahlt und so dem griechischen Schönheitsideal entspricht.⁶⁹

⁶⁶ CLAES, Paul, MÜLLER-HAAS, Marlene, Rilkes Rätsel: eine neue Deutung der Neuen Gedichte, Athena Verlag, 2009, S. 89.

⁶⁷ ARTEMIS UND DER WEG DER FRAUEN VON DER GEBURT BIS ZUR MUTTERSCHAFT AM BEISPIEL VON KULTEN AUF DER PELOPONNES, INAUGURAL-DISSERTATION ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I DER JULIUS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT WÜRZBURG, VON: MARIA GENNIMATA, (WÜRZBURG 2006), S. 29 <https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/frontdoor/index/index/docId/7359>.

⁶⁸ CLAES, Paul, MÜLLER-HAAS, Marlene, Rilkes Rätsel: eine neue Deutung der Neuen Gedichte, Athena Verlag, 2009, S. 89.

⁶⁹ HOLZHEID, Cornelia, Rilke und der griechische Mythos. Am Beispiel der Neuen Gedichte von 1907 und 1908., GRIN Verlag, 2003, S. 14.

Leda

Als ihn der Gott in seiner Not betrat,
erschrak er fast, den Schwan so schön zu finden;
er ließ sich ganz verwirrt in ihm verschwinden.
Schon aber trug ihn sein Betrug zur Tat,

bevor er noch des unerprobten Seins
Gefühle prüfte. Und die Aufgetane
erkannte schon den Kommenden im Schwane
und wußte schon er bat um Eins,

das sie, verwirrt in ihrem Widerstand,
nicht mehr verbergen konnte. Er kam nieder
und halsend durch die immer schwächere Hand

ließ sich der Gott in die Geliebte los.
Dann erst empfand er glücklich sein Gefieder
und wurde wirklich Schwan in ihrem Schoß.

Leda ist ein weiteres Gedicht aus der Sammlung *Neue Gedichte anderer Teil*. Der Titel des Gedichts bezieht sich zugleich auf die Hauptfigur des Gedichts. Das Werk erschien entweder im Herbst 1907 in Paris oder im Frühling 1908 auf Capri. Leda, die Tochter des ätolischen Königs Thestios, war mit dem spartanischen König Tyndareos verheiratet. Sie war ein wunderschönes Mädchen und selbst Göttervater Zeus, der in der griechischen Mythologie für seine Untreue gegenüber seiner Gattin Hera bekannt war, fand an ihr Gefallen. Eines Nachts, verwandelt in Gestalt eines Schwanes, näherte er sich Leda und verführte sie. Leda gebar danach Helene (Helena) und Polydeukes. Es gibt aber auch andere Versionen des Mythos. In einigen Sagen legt Leda Eier, in anderen handelt es sich gar nicht mehr um Leda, sondern um die göttliche Nemesis, die von einem Schwan geschwängert wird, also ist Leda nur die Erzieherin der Kinder. In einer weiteren Version des Mythos legt Leda ein Ei in der Farbe der Hyazinthen, woraus die bereits erwachsene schönste Frau der Welt, Helena, schlüpft. Durch sie bricht später der Trojanische Krieg aus.⁷⁰ *„Auf jeden Fall war das tradierte Bild von Leda und dem Schwan viele Jahrhunderte lang ein erotisches und beliebtes Motiv in Kunst und Literatur und das trotz des Fakts, dass der Zeus-Schwan Leda gegen ihren Willen verführt hatte und bei der Sage, wie auch bei vielen anderen antiken Mythen, durchaus von Vergewaltigung gesprochen werden kann. Das Sujet erlaubte Malern oftmals, eine unbedeckte, attraktive Frau ohne männlichen Gegenpart darzustellen, denn in der Geschichte ist Zeus ja nur in Gestalt des Schwans bei der Zeugung der Kinder anwesend.“*⁷¹ Der Schwan stellt in unserer Kultur ein

⁷⁰ <https://griechische-mythologie.fandom.com/wiki/Leda>.

⁷¹ Kwerfeldein, Der Mythos der Schwanenmädchen, von: Anne Henning, 24.8.2016, <https://kwerfeldein.de/2016/08/24/der-mythos-der-schwanenmaedchen/>.

Phänomen dar. Er steht für ein Symbol der Unschuld, Treue und Reinheit.⁷² In Rilkes Gedicht steht der weiße Schwan im Kontrast mit der Gewalttat von Zeus.

Dieses Gedicht hat eine Sonettform, es ist in zwei Quartette und zwei Terzette gegliedert. Das Reimschema lautet abba, cddc, efe, gfg. Auch in diesem Gedicht kommen viele Enjambements vor. In der ersten Strophe wird der Akzent auf die Verbindung von Gott und Schwan gesetzt; der Gott erschrickt „den Schwan so schön zu finden“, was die irdische Tiergestalt noch hervorhebt. Für Rilke ist es der Moment kurz vor und unmittelbar während der kuriosen Verwandlung von Zeus, der im Mittelpunkt der Emotion steht. Zeus ist verwirrt, sogar auf tierische Weise erschrocken, den Schwan (also sich selbst) so schön zu finden (*erschrak er fast, den Schwan so schön zu finden*). Der Schrecken, rein zu sein, entsteht aus einer intensiven Selbstbeobachtung. Die magische Verwandlung vom Gott zum Vogel vollzieht sich trotz der scheinbaren Zurückhaltung des Zeus; sein Verrat an Leda drängt ihn zu der Gewalttat, bevor er die Zeit hat, sich an seine merkwürdige neue Form anzupassen (*er ließ sich ganz verwirrt in ihm verschwinden [...], bevor er noch des unerprobten Seins*). Betend, dass Leda sich ihm im unvermeidlichen Kampf nicht ganz verweigern möge, steigt der Gott herab und „verliert sich in der Geliebten“ (*ließ sich der Gott in die Geliebte los*).⁷³ In diesem Gedicht suggeriert Rilke, dass es weder der Schwan noch Leda sind, die wahres Wissen und Macht aus der Vergewaltigung ziehen, sondern Zeus, der Vergewaltiger. Als Allegorie der poetischen Inspiration lässt sich die Geschichte also auch so interpretieren: „Der Dichter (Zeus) muss in den Körper der literarischen Sprache und der poetischen Wahrnehmung (der Schwan) eintreten, bevor er sein poetisches Objekt (Leda) vollständig beherrschen kann, aber erst danach, als die Meisterschaft erreicht ist, „erfreut er sich wirklich an seinem Gefieder“ und wird „ein echter Schwan“, ein wahrer Dichter.“⁷⁴ Rilke porträtiert Frauen als mächtige und unantastbare Wesen (siehe *Alkestis*), um deren dunkle, mysteriösen Kräfte er sie als männlicher Dichter eindeutig beneidet und deshalb begehrt, in „Leda“ scheint aber eher ein offenbarendes Anderssein das Zeichen des Schwanes. Damit hängt auch das Verständnis des Wortes „Schoß“ zusammen. Nach dem Duden kann Schoß „beim

⁷² Der ambivalente Schwan, In: Michael Jakobs Studie über das lyrische Ich im Zeichen des Schwans, Von Irmgard Johanna Schäfer, erschien: 1.10.2001.

<https://literaturkritik.de/id/3849#:~:text=Der%20Schwan%20ist%20Symbol%20f%C3%BCr,von%20C3%84u%C3%9Ferlichkeit%20und%20stimmlicher%20Dissonanz.>

⁷³ Lind, L. R., et al. "Leda and the Swan: Yeats and Rilke." *Chicago Review*, vol. 7, no. 2, 1953, pp. 13–17. *JSTOR*, S.14, <https://doi.org/10.2307/25292938>. Accessed 12 Jun. 2022.

⁷⁴ Sword, H. (1998). *Engendering inspiration: Visionary strategies in rilke, Lawrence, and H.D.* The University of Michigan Press, S.207.

*Sitzen durch den Unterleib und die Oberschenkel gebildete Vertiefung*⁷⁵ bedeuten, aber auch der Mutterleib, um den es hier eigentlich geht. „Innerhalb der Frau“ wird nicht nur als bloßes Instrument der Begierde des Zeus verstanden, sondern auch als Ort der Transformation, als Ort, wo ein neues Leben entsteht, als Metamorphose, die das gesamte Gedicht durchzieht.⁷⁶ Die Metamorphose des Zeus, wird mit dem Ende des Gedichts mit großartiger Endlichkeit vollendet, wenn der Schwan auf Ledas Körper ruht. Trotzdem ist Rilkes tierische Perspektive relativ eingengt. *„Was macht Rilkes Ökonomie des Sehens aus? Ich denke, es war seine erstaunliche Gabe, das tatsächliche instinktive Verhalten zu reproduzieren von Tieren, während sie gleichzeitig ihre symbolische und tragische Qualität der Sprachlosigkeit wahrnehmen und in Poesie festhalten Anderssein. [...] Diese Gabe offenbart sich in anderen Gedichten über Tiere in Neue Gedichte; siehe Der Panther, Die Gazelle, Die Flamingos, Der Hund, Der Schwan [...] Tiere können sich, wie Kinder, jeweils nur auf eine Emotion, eine Erfahrung, ein Interesse konzentrieren; Rilkes Schwan ist eher ein Tier, das ein Gott war, als ein gottgewordenes Tier – und es ist das Tier, der Vogel allein – Rilke sieht, wie es mit einer Erfahrung ringt, die fast seine Vorstellungskraft übersteigt.“*⁷⁷ Meiner Meinung nach wird der Kontrast zwischen der klassischen Interpretation der Symbolik des Schwans und dem Schwan in Gestalt des Zeus, also des Vergewaltigers, in diesem Gedicht sehr gut illustriert.

⁷⁵ https://www.duden.de/rechtschreibung/Schosz_Koerperzone_Vagina.

⁷⁶ Sword, H. (1998). Engendering inspiration: Visionary strategies in rilke, Lawrence, and H.D. The University of Michigan Press, S.207.

⁷⁷ Lind, L. R., et al. "Leda and the Swan: Yeats and Rilke." *Chicago Review*, vol. 7, no. 2, 1953, pp. 13–17. *JSTOR*, S.15, <https://doi.org/10.2307/25292938>. Accessed 12 Jun. 2022.

Geburt der Venus

An diesem Morgen nach der Nacht, die bang
vergangen war mit Rufen, Unruh, Aufruhr, -
brach alles Meer noch einmal auf und schrie.
Und als der Schrei sich langsam wieder schloß
und von der Himmel blassem Tag und Anfang
herabfiel in der stummen Fische Abgrund -:
gebar das Meer.

Von erster Sonne schimmerte der Haarschaum
der weiten Wogenscham, an deren Rand
das Mädchen aufstand, weiß, verwirrt und feucht.
So wie ein junges grünes Blatt sich rührt,
sich reckt und Eingerolltes langsam aufschlägt,
entfaltete ihr Leib sich in die Kühle
hinein und in den unberührten Frühwind.

Wie Monde stiegen klar die Kniee auf
und tauchten in der Schenkel Wolkenränder;
der Waden schmaler Schatten wich zurück,
die Füße spannten sich und wurden licht,
und die Gelenke lebten wie die Kehlen
von Trinkenden.

Und in dem Kelch des Beckens lag der Leib
wie eine junge Frucht in eines Kindes Hand.
In seines Nabels engem Becher war
das ganze Dunkel dieses hellen Lebens.
Darunter hob sich licht die kleine Welle
und floß beständig über nach den Lenden,
wo dann und wann ein stilles Rieseln war.
Durchschienen aber und noch ohne Schatten,
wie ein Bestand von Birken im April,
warm, leer und unverborgen, lag die Scham.

Jetzt stand der Schultern rege Waage schon
im Gleichgewichte auf dem graden Körper,
der aus dem Becken wie ein Springbrunn aufstieg
und zögernd in den langen Armen abfiel
und rascher in dem vollen Fall des Haars.

Dann ging sehr langsam das Gesicht vorbei:
aus dem verkürzten Dunkel seiner Neigung
in klares, waagrechtes Erhobensein.
Und hinter ihm verschloß sich steil das Kinn.

Jetzt, da der Hals gestreckt war wie ein Strahl
und wie ein Blumenstiel, darin der Saft steigt,
streckten sich auch die Arme aus wie Hälse
von Schwänen, wenn sie nach dem Ufer suchen.

Dann kam in dieses Leibes dunkle Frühe
wie Morgenwind der erste Atemzug.
Im zartesten Geäst der Aderbäume
entstand ein Flüstern, und das Blut begann
zu rauschen über seinen tiefen Stellen.
Und dieser Wind wuchs an: nun warf er sich

mit allem Atem in die neuen Brüste
und füllte sie und drückte sich in sie, -
daß sie wie Segel, von der Ferne voll,
das leichte Mädchen nach dem Strande drängten.

So landete die Göttin.

Hinter ihr,
die rasch dahinschritt durch die jungen Ufer,
erhoben sich den ganzen Vormittag
die Blumen und die Halme, warm, verwirrt,
wie aus Umarmung. Und sie ging und lief.

Am Mittag aber, in der schwersten Stunde,
hob sich das Meer noch einmal auf und warf
einen Delphin an jene selbe Stelle.
Tot, rot und offen.

Das Gedicht *Geburt der Venus* ist ein Gedicht aus dem Band *Neue Gedichte*. Rainer Maria Rilke schrieb dieses Gedicht im Jänner 1903, als er in Rom war. Im Erstdruck erschien es zunächst in Prosaform (1905) und erst später brachte es Rilke in der vorliegenden Strophenform zu uns (1907). Auf dem Weg nach Rom hielt sich Rilke in Florenz auf, wo sich Botticellis berühmtes Gemälde „Die Geburt der Venus“ befindet, das Rilke wahrscheinlich zu diesem Gedicht inspirierte. Wie aus meinen bisherigen Interpretationen hervorgeht, war Rilke in der griechischen Mythologie gut bewandert. Wenn wir Botticellis Gemälde mit Rilkes Gedicht vergleichen, stellen wir fest, dass Rilke sich eher auf die Mythologie als auf das Gemälde stützt. Beispielsweise erwähnt Rilke in dem Gedicht einen Delphin, den wir in Botticellis Gemälde kaum finden würden.⁷⁸ Venus ist die Göttin der Liebe, der Schönheit und sinnlichen Begierde, außerdem ist sie die Herrin der Tauben. In der griechischen Mythologie wird sie Aphrodite, in der römischen wird sie Venus genannt. Es gibt zwei Versionen ihrer Herkunft. Nach einer Version ist sie die Tochter von Zeus und Dione. Nach einer anderen Version entstand sie aus dem Samen, Blut und Schaum, als Kronos die Genitalien seines Vaters Uranos mit einer Sichel abhaute und ins Meer warf. Es ist offenkundig, dass Rilke von der zweiten Version ausging.⁷⁹

Was die formale Seite des Gedichts betrifft, geht es um ein ungereimtes Gedicht. Das Gedicht ist in elf Strophen gegliedert. Wie bereits erwähnt, hatte die *Geburt der Venus* ursprünglich eine Prosaform. Daher können wir in diesem Gedicht viele Enjambements finden. Gleich in der ersten Strophe werden wir in die Handlung hineingeworfen. „An diesem Morgen“

⁷⁸ Kim Thiel (Autor:in), 2001, Ein Gedichtinterpretation von Rainer Maria Rilkes "Die Geburt der Venus", München, S.5, GRIN Verlag, <https://www.grin.com/document/4152>.

⁷⁹ <https://griechische-mythologie.fandom.com/wiki/Aphrodite>.

stößt es den Leser trotz der Form des Präteritums mitten hinein in ein sensationelles Ereignis, das diesmal als typische Erzählzeit sogar tief in die Vergangenheit eines mythischen Ereignisses zurückweist. Die Geburt der Venus wird als ein Monumentalbild dargestellt. In der ersten Strophe kann man die steigende Spannung spüren. In jedem Satzteil wird übermäßige Aufgeregtheit und Qual ausgedrückt. Der zweite Satz der ersten Strophe verleiht dem Text einen gemäßigteren Charakter und lockert die Dynamik des Textes. Das kraftvolle Bild, in dem das Geburtswehen vom Himmel ins Meer fällt (*Und als der Schrei sich langsam wieder schloss und von der Himmel blassem Tag und Anfang herabfiel*) zeigt nicht nur den göttlichen Ursprung der Venus, sondern auch eine merkwürdige Inkarnation ihrer Geburt (es wird angenommen, dass sie vom Fisch geboren wurde).⁸⁰ Die Figur der Venus erscheint in der folgenden Strophe im Augenblick als sie aus den Wellen heraustritt. Einerseits wird eine Gebärende, kein Mensch, sondern ein Meer, durch die konkretisierenden Synekdochen „*Haarschaum*“ und „*Wogenschaum*“ nicht nur personifiziert, sondern auch erotisiert. Das Fokussieren macht nur ihre Geschlechtsteile sichtbar. Andererseits ist sie kein Kind, sondern bereits als eine erwachsene Frau geboren und ihr Erscheinen erhält Attribute der Jugend (*junges grünes Blatt, Frühwind*). Ab der zweiten Strophe wird die Perspektive weiter verengt. Die plastische Beschreibung eines bewundernswerten Körpers, dessen sinnliche Vollkommenheit nicht durch metaphorische Vergleiche verschleiert, sondern verdeutlicht wird, folgt in der Geburt der Venus dem Vorgang einer mythischen Geburt, in deren nicht nur imaginärer Verwirklichung die Geburt selbst gefeiert wird wie auch die Verkörperung der Schönheit. Das Verständnis der außergewöhnlichen Genese gibt Anlass, den sinnlichen Reichtum einer nackten Frau im Detail zu beobachten. Aus diesem Grund ist nicht nur die Auflistung wichtig, sondern eine detaillierte Beschreibung der Körperteile.⁸¹ Die erotischen Züge sind in den Motiven dieses Gedichts nicht zu finden, sondern hängen mit der Herkunft der Venus zusammen, als sie aus Samen, Blut und Meeresschaum geboren wurde.⁸² Rilke beschreibt die nackte Göttin von unten nach oben; zuerst Knie, dann Füße, Nabel, Schultern, Arme, Gesicht usw. In diesem Gedicht findet man wieder ein Spiel mit Licht und Lichtmotiven (*Sonne schimmerte, Monde stiegen klar, Dunkel dieses hellen Lebens, Dunkel seiner Neigung in klares, waagrechtes Erhobensein, Hals gestreckt war wie ein Strahl, Schatten, dunkle Frühe...*). Wie bereits erwähnt, ist die neugeborene Göttin nicht ein Kind, sondern eine erwachsene Frau. „*Die größte erotische Spannung bildet die*

⁸⁰ Szendi Zoltán. (2010). Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der Mittleren Periode Rainer Maria Rilkes, S.64, Praesens.

⁸¹ Ebenda.

⁸² Paulus Jörg, & Unglaub, E. (2016). S.126, Rilkes Florenz: Rilke im Welt-Bezug. Wallstein Verlag.

*paradigmatische Gegenüberstellung von weiblicher Reife und mädchenhafter Unberührtheit, die die Göttin in einer Person verkörpert.*⁸³ Das ist gut sichtbar in der vierten Strophe (*eine junge Frucht in eines Kindes Hand*). In der vierten Strophe erwähnt Rilke einige Gefäße des Empfangs von Flüssigkeiten (*Kehlen, Kelch, Becher*). Die angedeuteten Flüssigkeiten werden hier als fließende Welle verdeutlicht.⁸⁴ In den folgenden zwei Strophen entstehen der Hals, das Gesicht und die Arme der Göttin. Die Arme werden mit Schwänen (auch als Schönheitsideal) verglichen (so wird der dem Meer verbundene Charakter der neugeborenen Göttin hervorgehoben). Die zwei letzten Strophen sind unterschiedlich. Die vorletzte Strophe stellt eine Feier der Entbindung dar. Die Göttin tritt aus dem Meer heraus und wird von der Erde mit Wärme aufgenommen (*warm, verwirrt, wie aus Umarmung*). Genau diese Bilder von Wärme und Umarmung stellen den Charakter der Venus als Göttin der Liebe dar. Hier wird auch die Präsenz der Blumen beschrieben: das ganze Bild wird dadurch ästhetisiert und die Blumen bilden so den Kontrast zu der folgenden Strophe, die zur gewaltigen Geburt zurückkehrt. *„Das monumentale Anfangsbild des Gedichtes, zu dem der Leser zurückgeführt wird, zeigt wieder das gewaltige Meer, wie es den Kadaver der Gebärenden an die Oberfläche des Wassers wirft. „Tot, rot und offen“ - schonungslos hart klingen die allerletzten Worte, die die Größe des Opfers zeigen.*⁸⁵ Ich glaube, dass Rilke in diesem Gedicht in der Rolle eines Wort-Bildhauers ist, wenn er die Gestalt der Venus schafft.

⁸³ Szendi Zoltán. (2010). Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der Mittleren Periode Rainer Maria Rilkes, S.66, Praesens.

⁸⁴ Ebenda.

⁸⁵ Szendi Zoltán. (2010). Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der Mittleren Periode Rainer Maria Rilkes, S.67, Praesens.

Klage um Antinous

Keiner begriff mir von euch den bithynischen Knaben
(daß ihr den Strom anfaßt und von ihm hüt...).
Ich verwohnte ihn zwar. Und dennoch wir haben
ihn nur mit Schwere erfüllt und für immer getrübt.

Wer vermag denn zu lieben ? Wer kann es ? - Noch keiner.
Und so hab ich unendliches Weh getan -.
Nun ist er am Nil der stillenden Götter einer,
und ich weiß kaum welcher und kann ihm nicht nahn.

Und ihr warfet ihn noch, Wahnsinnige, bis in die Sterne,
damit ich euch rufe und dränge: meint ihr den?
Was ist er nicht einfach ein Toter. Er wäre es gerne.
Und vielleicht wäre ihm nichts geschehn.

Das Gedicht *Klage um Antinous* wurde wahrscheinlich 1907/1908 verfasst. Das Gedicht ist in der Sammlung *Neue Gedichte anderer Teil* zu finden und entstand vermutlich nach Rilkes Winterbesuch 1903/4 in Rom, Italien. Dort sah er wahrscheinlich das berühmte Antinous-Relief in Winckelmanns Villa Albani. Wie wir bereits wissen, stammt die Mehrheit von den datierbaren Gedichten im zweiten Teil von *Neue Gedichte*, aus den Jahren 1907 oder 1908. Es ist aber auch zu berücksichtigen, dass Rilkes Gedichte immer in einem gewissen Abstand entstanden – das heißt, dass der Rilke der mittleren Periode nicht direkt nach der „Inspiration“ die Gedichte schrieb – oft verging zwischen Anstoß und Produktion eine Zeitspanne von einigen Monaten. Eine ungefähre Datierung des Gedichts von Ernst Zinn (anhand von Notizbüchern im Rilke-Archiv muss man raten) ist vielleicht besser als die von Berendt. Es lässt sich dann voraussetzen, dass das Gedicht *Klage um Antinous* entweder nach Rilkes erstem Aufenthalt auf Capri (Dezember 1906 bis Mai 1907) oder während seines zweiten Aufenthaltes (Februar bis Mai 1908) entstand. Wenn wir mit Berendt glauben, dass das Gedicht angesichts der Beobachtung einer Statue geschrieben wurde (wie es bei vielen anderen Gedichten der Sammlung *Neue Gedichte* der Fall war), dann ist es klar, dass Rilkes Winteraufenthalt in Rom das Gedicht entscheidend beeinflusst hat.⁸⁶

Wie der Name des Gedichts schon sagt, konzentrieren wir uns in diesem Gedicht auf die Figur des Antinous. Antinous wurde am 27. November 110 (111 oder 112) n. Chr. in Claudiopolis, Bithynien (heute Türkei) geboren. Der römische Kaiser Hadrian begegnete ihm

⁸⁶ Schoolfield, G. C. (1978). Hadrian, Antinous, and a Rilke Poem. In L. R. PHELPS & A. T. ALT (Eds.), *Creative Encounter: Festschrift for Herman Salinger* (Vol. 91, pp. 145–170). University of North Carolina Press.
http://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469658148_phelps.18.

auf einer von seinen Reisen durch Bithynien (vermutlich ca. 128 n. Chr.) und verliebte sich in ihn. Antinous wurde sein Liebling und dann ein ständiger Begleiter von Hadrian auf seinen großen Reisen durch das Reich. Antinous begleitete Hadrian um 130 n. Chr. auch auf seiner Reise durch Ägypten, die ihm jedoch zum Verhängnis wurde. Damals ertrank der 20-jährige Antinous unter ungeklärten Umständen in der Nähe von Besa im Nil. Der Legende nach erfuhr Antinous von einem Astrologen, dass ihm, wenn er sterben würde, um sich für Hadrian zu opfern, nach dem Tod sein Leben hinzugefügt werden könnte. Hadrian erholte sich nie von diesem Verlust. Sein ganzes Leben lang trauerte er um seinen Gefährten. Er umgab sich mit Büsten und Statuen von Antinous und ließ ihm zu Ehren die Stadt Antinoupolis (die Überreste des heutigen Dorfes El Sheikh Ibada in Ägypten) und Tempel in Bithynien, Arkadien und vielen anderen Orten errichten. Hadrian ließ ihn als Gott verehren, und sein Vermächtnis wurde jedes Jahr in Feiern zu seinen Ehren (Antinoea) gefeiert. Durch Hadrian wurde Antinous vergöttlicht. Antinous ist zum Kult geworden. Dieser Kult breitete sich über Ägypten, Kleinasien und Griechenland bis nach Italien aus. Hadrian glaubte, seinen Liebling in einem Stern zu erkennen. Der Astronom und Astrologe Ptolemäus benannte deshalb das Sternbild südlich des Adlers Antinous. Dank Kaiser Hadrian wurde Antinous zu einem beliebten künstlerischen Objekt. Es entstanden eine Vielzahl von Statuen, Büsten, Reliefs, Kameen und Münzen, die ihn als Ideal jugendlicher Schönheit darstellen, oft verbunden mit den Attributen einer bestimmten Gottheit, wie Dionysos, Hermes, Apollon, Osiris und vielen anderen. Obwohl es keine offiziellen Münzen mit Namen und Porträt eines jungen Mannes mit lateinischen Inschriften gibt, haben vor allem viele griechische und ägyptische Städte große und mittelgroße Bronzen mit einem Porträt des Günstlings des Kaisers herausgegeben. Dazu gehören wunderschöne Medaillons, wie das berühmte große Medaillon von Korinth. Darüber hinaus ließ Hadrian nach Antinous Tod einen Obelisk (der bis jetzt nicht entdeckt worden ist) an seinem Grab errichten. Dieses wechselte (wahrscheinlich nach Hadrians Tod) unzählige Male seinen Platz und befindet sich heute auf dem Monte Pincio in Rom.⁸⁷

Das Gedicht ist in drei Strophen gegliedert. Das Reimschema lautet abab cdcd efef und es handelt sich um einen Kreuzreim. Auch im Fall dieses Gedichts kommen viele Enjambements vor. Das Gedicht zeigt eine Ich Form. Das lyrische Ich ist selbst Kaiser Hadrian, der in Wirklichkeit auch ein Dichter war; bekannt sind seine „*Ansprache an seine Seele*“.⁸⁸ In

⁸⁷ http://www.antinous.eu/antinous_de_story.htm.

⁸⁸ Schürer, Ernst, Pennsylvania state University, *Colloquia Germanica* Vol. 15, No. 4 (1982), S.364.
<https://www.jstor.org/stable/23980125?seq=5>

der ersten Strophe erwähnt der Sprecher einen Knaben aus Bithynien, was, wie wir bereits wissen, eine Anspielung auf die Herkunft von Antinous ist. Das Wort *Strom* im zweiten Vers weist darauf hin, dass Antinous in dem Fluss ertrank. *Ich verwöhnte ihn zwar*: der Kaiser liebte seinen jungen Gefährten und verwöhnte ihn aus Liebe. Der letzte Vers der ersten Strophe repräsentiert wahrscheinlich die Reue und Trauer des lyrischen Ichs. Vielleicht macht sich Hadrian Vorwürfe, dass seine Liebe an dem frühzeitigen Tod von Antinous einen Anteil hatte. In der folgenden Strophe ist das lyrische Ich gewiss, dass niemand jemals den jungen Knaben so sehr lieben wird wie er. Weiter spricht er über seinen unermesslichen endlosen Schmerz durch diesen Verlust. Der junge Antinous ertrank im Nil und ist jetzt einer der Götter, weil Hadrian ihn vergötterte und ihn nach dessen Tod zum Gott machte. Der letzte Vers der zweiten Strophe kann sich auf mehrere Interpretationen beziehen. „*Kann ihm nicht nahn*“ kann entweder die Tatsache bedeuten, dass der Kaiser ihn so sehr liebt und verehrt, dass er es nicht einmal wagt, sich ihm zu nähern, oder es ist das Opfer, das Antinous für den Kaiser erlitten hat sodass der Kaiser zugibt, dass er ihm nicht in den Tod folgen will. In der letzten Strophe wird auf das Sternbild von Antinous hingewiesen, das aber auf Hadrians Veranlassung entstand (und nicht hilft die Trauer zu beseitigen). *Was ist er nicht einfach ein Toter?* Interessant ist hier die Verwendung des unbestimmten Artikels. Das kann sich auf den Kontrast zum Leben nach dem Tod beziehen; als ob er nur *ein Toter* unter vielen wäre. Hadrian schloss daraus, dass Antinous einfach ein totes Wesen ist, genauso wie er im Leben einfach ein Mensch war. Sowohl dort als auch hier hat Hadrian ihn verraten, ihn missbraucht und bereut nun seine Taten.⁸⁹ *Er wäre es gerne. Und vielleicht wäre ihm nichts geschehn* kann als Selbstvorwurf und tragisches Paradox angesehen werden. *"Wenn ich ihn nur als einen gewöhnlichen Menschen, einen Jungen in Bithynien hätte zurücklassen können, dann wäre ihm gar nichts widerfahren."* Doch hier kommen wir wieder auf eine Unmöglichkeit zurück, die letzte im Gedicht: *Denn Hadrian war immerhin der Kaiser von Rom, der nach Bithynien gegangen war, wo er Antinous fand, den Jungen, dessen Schönheit (der Macht des Kaisers begegnete und Schwäche) führten dann zu einem elenden Tod und einer dummen kultischen Verwandlung. Wenn die Essenz der Tragödie Unausweichlichkeit ist, dann ist dies eine Tragödie.*⁹⁰

Dieses Gedicht hat vor allem am Ende einen tragischen Ton, Hadrians Bewusstsein seiner eigenen Schuld und vielleicht seiner eigenen Verschwendung. Auch in diesem Gedicht

⁸⁹ Schoolfield, G. C. (1978). Hadrian, Antinous, and a Rilke Poem. In L. R. PHELPS & A. T. ALT (Eds.), *Creative Encounter: Festschrift for Herman Salinger* (Vol. 91, pp. 145–170). University of North Carolina Press, S. 164.

http://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469658148_phelps.18.

⁹⁰ Ebenda.

kommt das Thema des Opfers vor (wie z.B. in *Alkestis*). Obwohl es sich wieder um eine Darstellung antiker Schönheit (Winckelmann⁹¹) handelt, ist es eine unkonventionelle Darstellung der Liebe. Diese in der Kunst dargestellte Beziehung zwischen zwei Männern wurde von christlichen Vätern lange verurteilt. Dies änderte sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als das Interesse an diesem Verhältnis in der Kunst wieder auflebte, z.B. in historischen Romanen (Ebers, Hausrath, Bang) oder Gedichten (George, Rydberg, Gundolf). Die Autoren der französischen Dekadenz konzentrierten sich auf Hadrian als perversen Verführer und Antinous als jungen Mann, der verführt wurde.⁹² Meiner Meinung nach basiert Rilkes Konzept eher auf dem Thema Opfer und Tragödie. Die Schönheit erscheint hier ambivalent. Einerseits hat der Jüngling Antinous mittels seiner Schönheit eine höchste sozialen Stellung erreicht, andererseits verursachte eben diese Schönheit, die ihn aus der Peripherie ins Zentrum der Macht brachte, auch seinen frühzeitigen Tod. Über die Ursachen des Todes lässt sich nur spekulieren. Wurde Antinous von den Feinden Hadrians ertränkt? War für Antinous die riesige Liebe Hadrians eine zu große Last? Hat er Hadrian nicht geliebt, aber es gab für ihn keinen Ausweg und so wählt er den Selbstmord? Liebte und verehrte er Hadrian so sehr, dass er bereit war, sein Leben für ihn zu opfern? Eine explizite Antwort finden wir in diesem Gedicht nicht.

⁹¹ Kocziszky, E. (2018). Éva Kocziszky *Ilion und Hierosolyma: Winckelmann – Lavater – Füssli*. 40. *Ilion Und Hierosolyma: Winckelmann – Lavater – Füssli*, in: *Winckelmann Und Die Schweiz. Akten Der Tagung Winckelmann Und Die Schweiz*, Petersberg 2018, 87-98.

⁹² Schürer, Ernst, *Pennsylvania State University, Colloquia Germanica* Vol. 15, No. 4 (1982), S.364.

<https://www.jstor.org/stable/23980125?seq=5>

Hetären-Gräber

In ihren langen Haaren liegen sie
mit braunen, tief in sich gegangenen Gesichtern.
Die Augen zu wie vor zu vieler Ferne.
Skelette, Munde, Blumen. In den Munden
die glatten Zähne wie ein Reise-Schachspiel
aus Elfenbein in Reihen aufgestellt.
Und Blumen, gelbe Perlen, schlanke Knochen,
Hände und Hemden, welkende Gewebe
über dem eingestürzten Herzen. Aber
dort unter jenen Ringen, Talismanen
und augenblauen Steinen (Lieblings-Andenken)
steht noch die stille Krypta des Geschlechtes,
bis an die Wölbung voll mit Blumenblättern.
Und wieder gelbe Perlen, weitverrollte, -
Schalen gebrannten Tones, deren Bug
ihr eignes Bild geziert hat, grüne Scherben
von Salben-Vasen, die wie Blumen duften,
und Formen kleiner Götter: Hausaltäre,
Hetärenhimmel mit entzückten Göttern.
Gesprengte Gürtel, flache Skarabäen,
kleine Figuren riesigen Geschlechtes,
ein Mund der lacht und Tanzende und Läufer,
goldene Fibeln, kleinen Bogen ähnlich
zur Jagd auf Tier- und Vogelamulette,
und lange Nadeln, zieres Hausgeräte
und eine runde Scherbe roten Grundes,
darauf, wie eines Eingangs schwarze Aufschrift,
die straffen Beine eines Viergespannes.
Und wieder Blumen, Perlen, die verrollt sind,
die hellen Lenden einer kleinen Leier,
und zwischen Schleiern, die gleich Nebeln fallen,
wie ausgekrochen aus des Schuhs Puppe:
des Fußgelenkes leichter Schmetterling.

So liegen sie mit Dingen angefüllt,
kostbaren Dingen, Steinen, Spielzeug, Hausrat,
zerschlagenem Tand (was alles in sie abfiel),
und dunkeln wie der Grund von einem Fluß.

Flußbetten waren sie,
darüber hin in kurzen schnellen Wellen
(die weiter wollten zu dem nächsten Leben)
die Leiber vieler Jünglinge sich stürzten
und in denen der Männer Ströme rauschten.
Und manchmal brachen Knaben aus den Bergen
der Kindheit, kamen zagen Falles nieder
und spielten mit den Dingen auf dem Grunde,
bis das Gefälle ihr Gefühl ergriff:

Dann füllten sie mit flachem klaren Wasser
die ganze Breite dieses breiten Weges
und trieben Wirbel an den tiefen Stellen;
und spiegelten zum ersten Mal die Ufer
und ferne Vogelrufe -, während hoch
die Sternennächte eines süßen Landes
in Himmel wuchsen, die sich nirgends schlossen.

Das folgende Gedicht, *Hetären-Gräber*, ist ein anderes Gedicht aus dem ersten Teil der Sammlung *Neue Gedichte*. Es entstand 1904 in Rom während Rilkes italienischen Reisen. Im Erstdruck erschien es erstmal in einer Prosaform (1904) und erst später brachte es Rilke in die vorliegende Strophenform als Bestandteil von *Neue Gedichte* (1907).⁹³ Das Gedicht besteht aus vier Strophen ungleicher Länge; die erste enthält 33 Verse, die zweite nur 4, die dritte 9 und die letzte 7. Das Gedicht ist im freien Vers geschrieben und ist ein sogenanntes Dinggedicht (siehe S. 18). In diesem Fall wird als Gegenstand des Gedichts eine Fundsituation beschrieben. Es ist kein Zufall, dass das Gedicht, das nun interpretiert wird, ungefähr zur gleichen Zeit entstand wie das Gedicht *Orpheus, Eurydike, Hermes*, das wir in *Neue Gedichte* gleich neben *Hetären Gräber* finden können. Dieses Gedicht enthält mehrere Orpheus-Motive, wie zum Beispiel die Leier, die auf das Instrument des berühmten Sängers Orpheus weist, oder die Tatsache, dass es sich auch hier um eine Reise in die Unterwelt, ins Reich der Toten handelt, obwohl wir in diesem Fall zu einem echten Grab gehen. Auch in diesem Gedicht begegnet uns ein melancholischer Ton und das Thema des Lebensverlustes.⁹⁴

Zuerst müssen wir uns den Titel des Gedichts wieder genauer anschauen. Die Gräber beziehen sich, wie bereits gesagt, auf den düsteren Ton des Gedichts sowie auf die Unterwelt und die Welt der Toten. Hetären waren Frauen, die unverheiratet waren, die ihren Lebensunterhalt dadurch verdienten, dass sie Männern zur Unterhaltung zur Verfügung standen, auch als Liebhaberinnen. Es waren schöne und oft musisch begabte Frauen. Sie unterschieden sich von den gewöhnlichen Prostituierten dadurch, dass sie nicht leicht gegen Bezahlung für einmalige Liebesakte zugänglich waren. Auch wenn Hetären wechselnde Liebhaber hatten, gab es häufig enge Zweierbeziehungen, auch echte Liebesbeziehungen. Die Hetären lebten oft ein prominentes Leben und bewegten sich in ausgewählten Kreisen der Gesellschaft. Viele von ihnen erlangten einen großen Namen und waren zu ihrer Zeit sehr beliebt. Einige sind noch bekannt. So beschrieb beispielsweise Wolfgang Schuller das Leben der berühmtesten Hetären, manche konnten Kaiserinnen werden, andere endeten tragisch. Eine Hetäre, die im Laufe der Jahre gealtert und hässlich geworden ist, ist ein häufiges Thema der antiken Kunst und Poesie.⁹⁵

⁹³ <https://www.literaturforum.de/threads/21343-rilke-hetaeren-graeber>, 25.3. 2017.

⁹⁴ Joseph Metz (2004) Exhuming Rilke's Orphic Body: Gender and Poetic Voice in "Orpheus. Eurydike. Hermes" and "Hetären-Gräber", *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 79:4, 247-272, DOI: 10.3200/GERR.79.4.247-272

⁹⁵Schuller, Wolfgang, *Die Welt der Hetären*, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 2008
ISBN 9783608960013, Klappentext.

<https://www.perlentaucher.de/buch/wolfgang-schuller/die-welt-der-hetaeren.html>

In diesem Gedicht steht am Anfang die Schilderung des Kopfes: Haare, Gesichter, Augen, Munde, Zähne usw. Warum schon hier das Wort *Skelette* vorkommt, ist nicht klar. Zuerst das eingesunkene Gesicht mit den Augen, Skelette, Munde und so weiter. Zunächst erscheinen dem Betrachter Bilder des Schreckens; die Gestalt der toten Frauen, die Leiche, die hässlich sein sollten, aber stattdessen ästhetisiert werden. Aber nur für kurze Zeit werden diese erschreckenden Bilder auf den ersten Blick durch seltene Requisiten (Blumen, gelbe Perlen) des einstigen weiblichen Reizes ersetzt, die sich zumindest vorerst dem Verfall widersetzen.⁹⁶

In diesem Gedicht schauen wir gemeinsam mit dem Sprecher dieses Gedichts auf das offene Grab, wo man neben den Leichen viele verschiedene Gegenstände rund um die Leichen sehen kann. Manche Gegenstände haben eine bestimmte Bedeutung; zum Beispiel die Leier. Die Leier präsentiert eine Metapher für Musik, entweder in primärer Verbindung mit Orpheus oder mit einem Musikinstrument, das von Hetären gespielt wird. *Schalen gebrannten Tones, deren Bug ihr eignes Bild geziert hat*, kann eine Metapher für die Urne sein.⁹⁷ Viele verschiedene Dinge sind nicht als einzelne Objekte wichtig, sondern als Andeutungen, als Zeichen von früherem Leben, von Schönheit und Kontrast zu der aktuellen Gestalt. „*Es ist zwar schon auch lebloses Körperteil, „Stille Krypta des Geschlechtes“, aber die Kostbarkeiten, die „Lieblings Angedenken“, die es umgeben, Ringe, Talismane, Steine, Perlen und Blumen - zeugen alle von der Huldigung vor der unwiderruflichen Herrschaft des Eros.*“⁹⁸ Die einzelnen Objekte lassen weibliche Schönheit und *die ewige Faszination des sexuellen Erlebnisses*⁹⁹ erahnen, unabhängig von der vergänglichen Schönheit des Körpers. Nach einer langen Liste von Gegenständen und ihrer Beschreibung ist die nächste kurze Strophe im Grunde eine Zusammenfassung des vorherigen. Hetären, die während ihres Lebens eine starke erotische Ausstrahlung hatten und sexualisiert waren, haben jedoch nach dem Tod nichts von ihrer Reizkraft verloren. Die Gegenstände des Gedichts fallen in diese erotischen Körper, Gefäße (Schalen, Vasen) in Gefäßen (die Leichen selbst) in Gefäßen (Gräber, Erde): „*So liegen sie mit Dingen angefüllt*“. Andererseits kann man aber die Tatsache nicht ignorieren, dass die Leichen schon lange tot sind und sie *dunkeln wie der Grund von einem Fluß*. Das Motiv des Flusses

⁹⁶ Szendi Zoltán. (2010). Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der Mittleren Periode Rainer Maria Rilkes, S.58, Praesens.

⁹⁷ Joseph Metz (2004) Exhuming Rilke's Orphic Body: Gender and Poetic Voice in "Orpheus. Eurydike. Hermes" and "Hetären-Gräber", *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 79:4, 247-272, DOI: 10.3200/GERR.79.4.247-272

⁹⁸ Szendi Zoltán. (2010). Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der Mittleren Periode Rainer Maria Rilkes, S.59/60, Praesens.

⁹⁹ Ebenda.

erscheint auch in der folgenden Strophe, wo es eine Metapher für den früheren Reiz der Hetären darstellt. *„Flußbetten waren sie“ – apostrophiert die Verstorbenen als allzeit Aufnehmende und alle Männer Umarmende*.¹⁰⁰ Nach Szendi entsprechen dem Pol des männlichen Geschlechts die verschiedenen Abwandlungen des Flusses: *Wellen – Ströme – Wirbel*, denen *Jünglinge – Männer – Knaben* zugeordnet sind.¹⁰¹ All diese Männer und Jünglinge werden vom Fluss der Frauenkörper, den Körpern der Hetären, umarmt. Das Bild des fließenden Wassers weist auf die unwiderstehliche und ungezügelte Kraft und Plötzlichkeit des sexuellen Verlangens in Verbindung mit dem männlichen Geschlecht in einem bestimmten Alter hin. Zuerst werden die Jünglinge erwähnt, dann die Männer und dann die Jüngsten, die Knaben. Die Jugend zeichnet sich sexuell durch eine gierige Eile aus, die nie zur Sättigung, sondern zu neuen Erfahrungen und Entdeckungen führt; *in kurzen schnellen Wellen*. Dann folgt der Vers *die Leiber vieler Jünglinge sich stürzten*, er steht *„für die sexuelle Besitznahme der Hetären durch der Männer Kraft und andauernde Gleichmäßigkeit ist charakteristisch. Zumindest auf solche Eigenschaften ist aus der Verbalphrase „Ströme rauschten“ zu schließen.*“¹⁰² Zunächst sind hier die Motive der ersten erotischen Regungen der Jugend mit einer Umwandlung in die Männer brillant auf das Motiv des Flusses gezeichnet. Die Unsicherheit und Unerfahrenheit der Jugend und des erotischen Verhaltens ändern sich jedoch im letzten Vers zu etwas viel Tieferem: *Dann füllten sie mit flachem klarem Wasser die ganze Breite dieses breiten Weges*. Die folgenden Verse der letzten Strophe weisen auf die Tiefe der Leidenschaft (*und trieben Wirbel an den tiefen Stellen*) und die unerklärliche metaphysische Kraft der Liebe hin.¹⁰³

Rilke verurteilt die Hetären nicht als Frauen der käuflichen Liebe und lässt jegliche moralische Bewertung aus. Am Anfang des Gedichts befinden wir uns zusammen mit dem Sprecher des Gedichts über den offenen Gräbern von Hetären, die wir betrachten. Im Folgenden finden wir eine Auflistung von Gegenständen, die auf den vorherigen Reiz einst schöner Gefährten verweisen. Ab der dritten Strophe nimmt das Gedicht eine eher existenzielle Richtung, die gut durch das Motiv verschiedener Flussformen als Lebensmetaphern in verschiedenen Lebensbereichen dargestellt wird. Das Gedicht ist durchdrungen von Sexualisierung, die ein fester Bestandteil der Hetären ist. In der ersten Strophe schienen Hetären

¹⁰⁰ Szendi Zoltán. (2010). Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der Mittleren Periode Rainer Maria Rilkes, S.60, Praesens.

¹⁰¹ Ebenda, S.62.

¹⁰² Ebenda.

¹⁰³ Ebenda.

ein bloßes Objekt des Betrachters zu sein, aber am Ende des Gedichts werden sie Symbol für die weibliche Sexualität und das Leben als solches.

Orpheus. Eurydike. Hermes

Das war der Seelen wunderliches Bergwerk.
Wie stille Silbererze gingen sie
als Adern durch sein Dunkel. Zwischen Wurzeln
entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen,
und schwer wie Porphyrsah es aus im Dunkel.
Sonst war nichts Rotes.

Felsen waren da
und wesenlose Wälder. Brücken über Leeres
und jener große graue blinde Teich,
der über seinem fernen Grunde hing
wie Regenhimmel über einer Landschaft.
Und zwischen Wiesen, sanft und voller Langmut,
erschien des einen Weges blasser Streifen,
wie eine lange Bleiche hingelegt.

Und dieses einen Weges kamen sie.

Voran der schlanke Mann im blauen Mantel,
der stumm und ungeduldig vor sich aussah.
Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg
in großen Bissen; seine Hände hingen
schwer und verschlossen aus dem Fall der Falten
und wußten nicht mehr von der leichten Leier,
die in die Linke eingewachsen war
wie Rosenranken in den Ast des Ölbaums.
Und seine Sinne waren wie entzweit:
indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief,
umkehrte, kam und immer wieder weit
und wartend an der nächsten Wendung stand, -
blieb sein Gehör wie ein Geruch zurück.
Manchmal erschien es ihm als reichte es
bis an das Gehen jener beiden andern,
die folgen sollten diesen ganzen Aufstieg.
Dann wieder wars nur seines Steigens Nachklang
und seines Mantels Wind was hinter ihm war.
Er aber sagte sich, sie kämen doch;
sagte es laut und hörte sich verhallen.
Sie kämen doch, nur wärens zwei
die furchtbar leise gingen. Dürfte er
sich einmal wenden (wäre das Zurückschaun
nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes,
das erst vollbracht wird), müßte er sie sehen,
die beiden Leisen, die ihm schweigend nachgehn:

Den Gott des Ganges und der weiten Botschaft,
die Reischaupe über hellen Augen,
den schlanken Stab hertragend vor dem Leibe
und flügelschlagend an den Fußgelenken;
und seiner linken Hand gegeben: *sie*.

Die So-geliebte, daß aus einer Leier
mehr Klage kam als je aus Klagefrauen;
daß eine Welt aus Klage ward, in der
alles noch einmal da war: Wald und Tal

und Weg und Ortschaft, Feld und Fluß und Tier;
und daß um diese Klage-Welt, ganz so
wie um die andre Erde, eine Sonne
und ein gestirnter stiller Himmel ging,
ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen - :
Diese So-geliebte.

Sie aber ging an jenes Gottes Hand,
den Schrittbeschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.

Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung,
und dachte nicht des Mannes, der voranging,
und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg.

Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
erfüllte sie wie Fülle.
Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel,
so war sie voll von ihrem großen Tode,
der also neu war, daß sie nichts begriff.

Sie war in einem neuen Mädchentum
und unberührbar; ihr Geschlecht war zu
wie eine junge Blume gegen Abend,
und ihre Hände waren der Vermählung
so sehr entwöhnt, daß selbst des leichten Gottes
unendlich leise, leitende Berührung
sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit.

Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau,
die in des Dichters Liedern manchmal anklang,
nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland
und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.

Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
und hingegeben wie gefallner Regen
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.

Sie war schon Wurzel.

Und als plötzlich jäh
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
die Worte sprach: Er hat sich umgewendet -,
begriff sie nichts und sagte leise: *Wer?*

Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang,
stand irgend jemand, dessen Angesicht
nicht zu erkennen war. Er stand und sah,
wie auf dem Streifen eines Wiesenpfades
mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft
sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen,
die schon zurückging dieses selben Weges,
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.

Das Gedicht *Orpheus, Eurydike, Hermes* ist auch ein Gedicht aus dem ersten Band *Neue Gedichte*. Wie bereits erwähnt, entstand das Gedicht in der gleichen Zeit wie das vorherige Gedicht *Hetären Gräber* (1904). Auch dieses Gedicht wurde zuerst in Prosa geschrieben, erst

später erschien es in *Neue Gedichte* als Lyrik (1907).

Um das Gedicht zu verstehen, müssen wir zunächst seinen mythologischen Kontext kennen. Die Geschichte von Orpheus und Eurydike gehört zu den berühmtesten mythologischen Geschichten überhaupt. Der Legende nach war Orpheus ein besonderes Wesen. Sein Vater war Apollo, der Gott der Kunst und Musik, und seine Mutter war Calliope, die Muse der Poesie. Diese Kombination von Eltern schuf den besten Sänger der griechischen Mythologie. Orpheus war mit einem außergewöhnlichen musikalischen Talent ausgestattet, das er von seinem Vater Apollo erlernte, der schließlich seine Leier erbe. Die Leier wurde von Hermes, dem Götterboten, aus Schildkrötenpanzern hergestellt. Orpheus spielte so schöne Lieder, dass Sterbliche und sogar Götter, zu Tränen gerührt waren. Orpheus konnte mit seiner Musik alles und jeden um sich herum verzaubern: Tiere, die Natur und Bäume. Für Frauen war das besondere musikalische Talent von Orpheus natürlich eine große Anziehungskraft, daher war Orpheus ein bisschen ein Frauenheld. Aber das änderte sich, als er eines Tages die schöne Nymphe Eurydike traf. Er sah ihre Silhouette im Wasser und verliebte sich unsterblich in sie. Am Ende gelang es ihm, ihre Aufmerksamkeit zu erlangen - und Eurydike verliebte sich auch in ihn. Also heirateten die beiden und lebten einige Zeit ein Leben voller Liebe und Glückes in ihrem Palast. Aber Eurydike war eine Nymphe. Obwohl sie im Palast ein glückliches Leben führte, konnte sie nicht aufhören, in den Wald und in die Natur zu gehen. Eines Tages, als sie aus dem Wald zurückkehrte, sah sie einen Jäger, der ein kleines Reh jagte. Eurydike half dem Reh bei der Flucht, verärgerte jedoch den Jäger, der als Vergeltung einen Kuss verlangte. Eurydike weigerte sich natürlich, weil sie Orpheus liebte, und rannte schnell zurück zum Palast. Als sie nach Hause eilte, trat sie versehentlich auf eine Schlange, die sie biss, und Eurydike starb auf der Stelle. Als Orpheus die traurige Nachricht hörte, verfiel er in tiefe Trauer. Er beschloss, in die Unterwelt zu gehen und Eurydike zurück in die Welt zu bringen. Mit seiner wunderschönen Musik überzeugte er den Hund Kerberos und den Bootsmann Charon, ihn zu Persephone, der Göttin der Toten und Frau des Hades, zu bringen. Auch sie wurde von der Musik von Orpheus bezaubert. Also erlaubte sie Orpheus, mit Eurydike nach Hause zurückzukehren, aber nur unter einer Bedingung. Auf dem Rückweg sollte Orpheus vor Eurydike hergehen und sich nicht umdrehen, bis die beiden vollständig in der Sonne und damit außerhalb der Unterwelt wären. Orpheus stimmte zu. Er glaubte jedoch nicht, dass Eurydike ihm die ganze Zeit folgte, und er befürchtete, dass ihm ein Dämon folgen würde. Als sie schließlich aus der Höhle herauskamen, widerstand Orpheus dem Verlangen nicht und drehte sich um. Obwohl Eurydike fast vollständig in der Sonne war, starb sie auf der Stelle erneut und war somit unwiederbringlich tot. Orpheus verfiel in noch tiefere Traurigkeit und spielte so

traurige Lieder, dass sogar die Götter weinten. Mänaden, Frauen aus dem Umkreis des Dionysos, verliebten sich in ihn, aber Orpheus widerstand allen Versuchen, ihn zu verführen. Aus Rache töteten sie ihn und verstreuten seine Überreste über die Wiese. Seitdem sind schöne Melodien in den Wiesen und Wäldern zu hören. Und das führte dazu, dass Orpheus und Eurydike sich in der Unterwelt wiedersehen und für immer zusammen sein konnten.¹⁰⁴

Das Gedicht ist im freien Vers geschrieben. Im ersten Teil des Gedichts befinden wir uns in der Landschaft der Seele. Beachten wir am Anfang die Metapher eines Bergwerks mit Silbererz, die dann mit den Adern (Erzadern) identifiziert wird, was also eine Art Verbindung zwischen dem unbelebten Element und dem lebendigen Element ist, weshalb Rilke von einem Bergwerk spricht. Der anschließende Vergleich von Porphyrit mit Blut wird diese Metapher nur vertiefen. In der nächsten Strophe trifft Rilke auf *Wesenlose Wälder* und *Brücken über Leeres* als Metapher für den Übergang zwischen der Unterwelt und der Welt der Lebenden. Der *blinde Teich* ist eine Anspielung auf Virgils Vorstellung vom Averner See als Eingang in die Unterwelt. Auch in dieser Strophe geht es in erster Linie um eine Beschreibung der Landschaft der Seele. Die Landschaft ist hier anthropomorphisiert: *Wiesen voller Langmut*.¹⁰⁵ Wiesen können vielleicht auch eine Anspielung auf die Herkunft von Eurydike sein. Darauf folgt ein freistehender Satz: *Und dieses einen Weges kamen sie*. Wer? Wahrscheinlich diejenigen, die im Titel des Gedichts erwähnt sind, weil hier keine Namen angegeben sind. Dieser kurze Satz zieht den Leser in die Perspektive des Erzählers als der eines Augenzeugen. Zunächst zeigt sich hier die Ungeduld von Orpheus. *Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg in großen Bissen* – zeigt seine Eile. *Seine Hände hingen schwer und verschlossen aus dem Fall der Falten und wußten nicht mehr von der leichten Leier* zeugt von der schwerfälligen Verzweiflung, Entschlossenheit und Hoffnung von Orpheus, sodass der Sänger sogar seine geliebte Leier ablegt.¹⁰⁶ Orpheus Sinne „spalten“ sich, anstatt zusammenzuhalten: *seine Sinne waren wie entzweit*. In diesem Teil schreibt Rilke, dass sein Blick schon vorne war, sein Gehör aber noch hinten. *indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief [...] blieb sein Gehör wie ein Geruch zurück*. Aber Orpheus darf sich nicht umdrehen. Gleichzeitig weiß er, dass ihm die beiden folgen. Der erste, der ihm folgt, ist Hermes. Hermes war der Götterbote, einerseits der Schutzgott der Wege, des Verkehrs, der Wanderer, der Kaufleute und der Hirten, aber

¹⁰⁴ <https://gedankenwelt.de/orpheus-und-eurydike-ein-mythos-ueber-die-liebe/>

¹⁰⁵ Jamme, Christoph. „Liebe im Paramythos: Zu Rilkes Gestaltung des Orpheus-Mythos.“ (2018). <https://docplayer.org/176726416-Liebe-im-paramythos-zu-rilkes-gestaltung-des-orpheus-mythos-christoph-jamme.html>

¹⁰⁶ Szendi Zoltán. (2010). Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der Mittleren Periode Rainer Maria Rilkes, S.70, Praesens.

andererseits auch der Führer der Seelen in die Unterwelt.¹⁰⁷ Dass es sich hier um Hermes handelt, erkennt man an Attributen wie *Reisehaube, Stab und flügelschlagend an den Fußgelenken*. Hermes führt Eurydike auf der linken Seite und dann wird sie in der nächsten Strophe beschrieben. Mit ihr ist das Motiv der Leier, der Klage und ihrer Klagewelt verwandt. Natürliche Motive verweisen wahrscheinlich auf die Herkunft der Eurydike, also der in Wäldern und Wiesen lebenden Nymphen. Sie wird zweimal *So-geliebte* genannt, was ihre Wahrnehmung der Welt mit Orpheus Wahrnehmung von Eurydike noch kontrastiert. Anders als der ungeduldige Orpheus nimmt Eurydike geduldig Hermes Hand. Eurydike vergaß Orpheus: *und dachte nicht des Mannes, der voranging*. Eurydike ist tot und völlig in sich und kümmert sich nicht um ihren Tod. Die Unterwelt ist ihr vertraut und sie fühlt sich hier sicher, die Unterwelt ist ihr neues Zuhause.¹⁰⁸ „Der Vergleich „*Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung*“ betont nämlich nicht nur die seelische Ichbezogenheit des gesegneten Zustandes, die alles andere als Sekundäres oder sogar Störendes von sich fernhält, sondern er bringt diese innere Erfüllung mit der des Todes in Verwandtschaft, wodurch aber dem Sterben und dem Tod ein ganz anderer Sinn gegeben wird. Der Begriff des „großen Todes“ ist schon im Stunden-Buch als Vollendung des menschlichen Daseins bezeichnet: „Der große Tod, den jeder in sich hat, /das ist die Frucht, um die sich alles dreht.“¹⁰⁹ Auch in diesem Gedicht wird auf das Mädchentum Bezug genommen (siehe *Alkestis*). Hier lehnt Rilke die alte Vorstellung von der Ehe ab, wonach eine Frau durch die Heirat Eigentum eines Mannes wird, und eine Frau in ihrer marianischen Reinheit kein Sexualobjekt mehr ist. Aber Orpheus versteht das nicht. Er ist ungeduldig und wird von den Sinnen kontrolliert. Er ist nur noch ein instinktiver, sinnlicher Mann, der eine Frau als sein Eigentum zurückhaben will – er ist aber kein Dichter mehr. Eurydike verschmolz jedoch vollständig mit der Natur und fand ihren Platz: *Sie war schon Wurzel*.¹¹⁰ Die nächste Strophe wird zu einem Wendepunkt, wenn Orpheus sich umdreht. Hermes ist traurig, Eurydike wieder in die Unterwelt führen zu müssen, aber es stört sie nicht. Im Gegenteil, sie ist so verwirrt, dass Hermes aufruft: *Er hat sich umgewendet!* und sie fragt nur: *Wer?* Orpheus kommt hier nicht mehr vor. Dann gibt es eine Wiederholung eines der

¹⁰⁷ <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Mythology/de/Hermes.html>

¹⁰⁸ Jamme, Christoph. "Liebe im Paramythos: Zu Rilkes Gestaltung des Orpheus-Mythos." (2018). <https://docplayer.org/176726416-Liebe-im-paramythos-zu-rilkes-gestaltung-des-orpheus-mythos-christoph-jamme.html>

¹⁰⁹ Szendi Zoltán. (2010). Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der Mittleren Periode Rainer Maria Rilkes, S.73, Praesens.

¹¹⁰ Jamme, Christoph. "Liebe im Paramythos: Zu Rilkes Gestaltung des Orpheus-Mythos, S.5." (2018). <https://docplayer.org/176726416-Liebe-im-paramythos-zu-rilkes-gestaltung-des-orpheus-mythos-christoph-jamme.html>

vorherigen Verse: *unsicher, sanft und ohne Ungeduld*.¹¹¹ Eurydike ist versöhnt.

Rilkes Version der mythischen Geschichte ist keine vollständig traditionelle Reinterpretation. In Rilkes Version wird Eurydike zur zentralen Figur, nicht Orpheus. Die Tragik der Geschichte wird nicht von Orpheus vermittelt, sondern von Hermes, der unglücklich aufschreit, als Orpheus sich umdreht.¹¹² Eurydike ist mit der Natur und ihrem neuen Zuhause in dem Reich der Toten verschmolzen und fühlt sich erfüllt.

¹¹¹ Ebenda.

¹¹² Ebenda.

Abschluss

Als Ziel meiner Bachelorarbeit habe ich mich entschieden herauszufinden, wie mythologische Figuren im dichterischen Werk Rilkes dargestellt werden und wie wir sie interpretieren können. Ich habe mir insgesamt neun Gedichte ausgewählt, mit denen ich mich in dieser Arbeit auseinandergesetzt habe.

Im ersten Teil meiner Arbeit habe ich mich einer kurzen Vorstellung von Rilkes Leben, der Sammlung der *Neuen Gedichte* und nicht zuletzt seiner Bezugnahme auf die Antike gewidmet. Bis 1902 spielte die Antike für Rilke in seinem Schaffen kaum eine Rolle. Dies änderte sich mit seiner Ankunft in Paris, wo er vor allem durch seinen Freund Rodin mit der bildenden Kunst vertrauter wurde. Auch seine Aufenthalte in Rom und Florenz, vor allem aber auf der Insel Capri, prägten seine eigene Vorstellung von der Antike. Dies spiegelt sich nicht nur in den Gedichtbänden *Neue Gedichte* wider, auf die ich mich in dieser Arbeit konzentriert habe, sondern auch in seinem späteren Schaffen.

Im zweiten Teil meiner Arbeit widmete ich mich der Interpretation von neun ausgewählten Gedichten aus den Gedichtbänden *Neue Gedichte* und *Der neuen Gedichte anderer Teil*. Jedes der interpretierten Gedichte enthält antike Motive, die jedoch in jedem Gedicht unterschiedlich verarbeitet werden. Manchmal stützt sich Rilke auf eine mythologische Geschichte (*Alkestis, Orpheus, Eurydike, Hermes.*), manchmal verwendet er nur die Attribute einzelner Figuren nach der antiken Mythologie (beide Apollo-Sonette). Die Gedichte wurden in einem Zeitraum von sechs Jahren an verschiedenen Orten geschrieben, sie sind unterschiedlich lang und die Verwendung antiker Elemente in ihnen ist für jedes Gedicht spezifisch.

Ich glaube, dass die Behandlung des antiken Themas in Rilkes Werk sehr spezifisch ist. Seine Gedichte sind keine Reinterpretation des antiken Mythos, sondern seine ganz persönliche Konzeption. In seinen Gedichten finden wir beispielsweise ästhetisierende und erotisierende Elemente, die wir in dieser Form in der ursprünglichen Mythologie nicht finden würden. Die Figuren, die in der klassischen mythologischen Geschichte die Hauptrolle spielen, spielen bei Rilke oft eine Nebenrolle (*Alkestis, Orpheus, Eurydike, Hermes.*). Faszinierend ist auch, dass es Rilke gelungen ist, eine Verbindung zwischen antikem Mythos und bildender Kunst herzustellen, deren Ästhetik einen großen Teil seiner Gedichte mit antikem Motiv ausmacht (Apollo Sonette, *Kretischer Artemis*). Ich bin der Meinung, dass Rilkes *Neue Gedichte* eine der bemerkenswertesten Sammlungen des Dichters sind.

Resümee

Cílem mé bakalářské práce jsem bylo zjistit, jakým způsobem jsou ztvárněny mytologické postavy v Rilkeho básnickém díle a jak je lze interpretovat. Vybrala jsem si celkem devět básní, kterými jsem se v této práci zabývala.

V první části mé práce jsem se věnovala krátkým představením Rilkeho života, sbírky *Neue Gedichte* a v neposlední řadě jeho vztahu k antice. Do roku 1902 nehrála pro Rilkeho v jeho práci antika téměř žádnou roli. To se změnilo s jeho příjezdem do Paříže, kde se seznámil blíže se sochařstvím, především díky svému příteli Rodinovi. Také jeho pobyt v Římě a Florenci, ale především na ostrově Capri ovlivnil jeho vlastní představu o antice. To se odrazí nejenom v básnických svazcích *Neue Gedichte*, na které jsem se v této práci zaměřila, ale i na jeho pozdější tvorbě.

V druhé části mé práce jsem se věnovala interpretaci devíti vybraných básní z básnického svazku *Neue Gedichte* a *Der neuen Gedichte anderer Teil*. Každá z interpretovaných básní obsahuje antické motivy, které jsou však v každé básni zpracovány jinak. Někdy se Rilke opírá o mytologický příběh (*Alkestis, Orpheus, Eurydike, Hermes.*), jindy jen využije atributy náležející jednotlivým postavám podle antické mytologie (oba Apollo sonety). Básně vznikají v rozpětí šesti let na různých místech, jsou různě dlouhé a využití antických prvků v nich je pro každou báseň specifické.

Domnívám se, že zpracování antického tématu v Rilkeho tvorbě je velmi specifické. Jeho básně nejsou reinterpetací antického mytosu, nýbrž vlastním osobním pojetím. V jeho básních nalezneme například estetizující a erotizující prvky, které bychom v původní mytologii v této podobě nenašli. Postavy, které se v klasickém mytologickém příběhu mají hlavní roli, hrají mnohdy u Rilkeho roli vedlejší (*Alkestis, Orpheus, Eurydike, Hermes.*). Fascinující je i skutečnost, že se Rilkemu podařilo spojit antický mytos s výtvarným uměním, jehož estetika tvoří velkou část jeho básní s antickým motivem. Jsem názoru, že Rilkeho *Neue Gedichte* jsou jednou z básnickových nejpozoruhodnějších sbírek.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

1. Rilke, R. M. (2013). *Rainer Maria Rilke - Gesammelte Werke*. Anaconda Verlag.

2. Sekundärliteratur

1. Engel, M. (1999). *Rilke und die Weltliteratur*. Düsseldorf: Artemis und Winkler.
2. Engel, M., & Lauterbach, D. (2013). *Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung (German Edition)* (1st ed.). Springer.
3. Rilke, R. M. (2016). *Die schönsten Gedichte*. Insel Verlag GmbH.
4. Schnack, I. (1996). *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. Insel, Frankfurt.
5. Jentzsch, H. (2016). *Idealvorstellung von Schönheit in der klassischen Bildhauerkunst am Beispiel des Apollo von Belvedere: Inwieweit stellt diese Statue einen Maßstab ästhetischer Perfektion dar? (German Edition)*. Grin Publishing.
6. Winkelmann, J. J. (2016). *Die Geschichte der Kunst des Altertums*. hansebooks.
7. Rilke, R. M., & Reich-Ranicki, M. (1996). *Und ist ein Fest geworden*. Insel.
8. Spörl, U. (2006). *Basislexikon Literaturwissenschaft*. Utb GmbH.
9. Szendi, Z. (2010). *Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der mittleren Periode Rainer Maria Rilkes*. Praesens.
10. *Rilkes Florenz / Im Welt-Bezug*. (2016). Wallstein Verlag GmbH.
11. *Winkelmann und die Schweiz: Akten der internationalen Tagung Zürich, 18.–19. Mai 2017*. (2018). Imhof Verlag.
12. HOLZHEID, C. (2003). *Rilke und der griechische Mythos. Am Beispiel der Neuen Gedichte von 1907 und 1908.*, GRIN Verlag.
13. CLAES, P., MÜLLER-HAAS M. (2009). *Rilkes Rätsel: eine neue Deutung der Neuen Gedichte*, Athena Verlag.
14. SKIBE K. (2009). *Griechische Götter in Rom. Der Kult des Apollon*, Seminararbeit, GRIN Verlag.

15. STUDDT, B. (2016). In: Vom Weihegefäß zur Drohne, Lorbeer, Vlies und Feuerstahl. Antikenrezeption als Herrscherheroisierung – die Bildpolitik der Herzöge von Burgund, Achim Aurnhammer (Hrsg.).
16. HOCH, T. (2013). Rilkes Dinggedicht "Archaischer Torso Apollos". Formale und inhaltliche Analyse, Studienarbeit, GRIN Verlag.
17. LANGENSIEPEN, L. (2001). Formale Analyse des Gedichtes "Archaischer Torso Apollos" von R. M. Rilke, Seminararbeit, GRIN Verlag.
18. HÄHNEL, K. D. (1984). Rainer Maria Rilke. Werk – Literaturgeschichte – Kunstanschauung. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag.
19. SCHADE, S. (1987). Der Mythos des „ganzen Körpers“, Das fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte in: Frauen, Bilder, Männer, Mythen: Kunsthistorische Beiträge, Dietrich Reimer Verlag.
20. GENNIMATA M. (2006). Artemis und der Weg der Frauen von der Geburt bis zur Mutterschaft am Beispiel von Kulte auf der Peloponnes, inaugural Dissertation der philosophischen Fakultät der Julius-Maximilians-Universität Würzburg.
21. Thiel K. (2001). Ein Gedichtinterpretation von Rainer Maria Rilkes "Die Geburt der Venus", Studienarbeit, München, GRIN Verlag.
22. Schuller, W. (2008). Die Welt der Hetären, Stuttgart, Klappentext, Klett-Cotta Verlag.

3. Periodika

1. Fischer, M. (2017/18). Rainer Maria Rilkes Reise nach Ägypten im Winter 1911 und sein Konflikt zwischen Welt und Werk in: Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland..
2. ZINN, E. (1948). Rainer Maria Rilke und die Antike. Eine Vortrags-Folge. Antike und Abendland, 3(1), 201-250.
3. Boehm, G. (1985). Rilke und die bildende Kunst. Inselalmanach auf das Jahr 1986. Frankfurt: Insel.
4. Rölleke, H. (2015). Rainer Maria Rilkes »Alkestis« und Hofmannsthals »Jedermann«. Parallelen und Einflüsse in: Hofmannsthal Jahrbuch zur Europäischen Moderne, S. 291 – 300, Bd. 23, Rombach Verlag Freiburg.
5. TSCHIEDEL, H. J. (2001). "Rilkes, Alkestis." Wiener Studien, vol. 114, Austrian Academy of Sciences Press, pp. 757–72.

6. Fischer, M. (2015). Rückkehr ins geschenkte Leben Der Alkestis-Stoff bei Euripides, Hofmannsthal und Rilke in: Germanistische Beiträge, vol. 37, Universitätsverlag: Hermannstadt.
7. STAHL, M. (2010). Das schöne ist zwar etwas das uns geschenkt wird aber wir müssen es uns trotzdem erarbeiten. In: Blaue Narzisse, Verein Journalismus und Jugendkultur Chemnitz Verlag.
8. ASSMAN, A. (2008) Im Gespräch mit Renate Solbach, Vom Vergessen der Kunst Grenzüberlegungen zur Kulturanthropologie, Interview in: IABLIS Jahrbuch für europäische Prozesse, 7. Jg., Manutius Verlag.
9. HABEL, S. (2014). Aporie des Ästhetischen – Rilkes Archaischer Torso Apollos, in: Martin Stingelin, Hubert Thüring, Thomas Forrer, Felix Christen (Hg.), Der Witz der Philologie. Festschrift für Wolfram Groddeck, Stroemfeld.
10. Lind, L. R. (1953). "Leda and the Swan: Yeats and Rilke." *Chicago Review*, vol. 7, no. 2, pp. 13–17.
11. Sword, H. (1998). Engendering inspiration: Visionary strategies in Rilke, Lawrence, and H.D. The University of Michigan Press.
12. Schoolfield, G. C. (1978). Hadrian, Antinous, and a Rilke Poem. In L. R. PHELPS & A. T. ALT (Eds.), *Creative Encounter: Festschrift for Herman Salinger* (Vol. 91, pp. 145–170). University of North Carolina Press.
13. Schürer, E. (1982). [Review of *Creative Encounter. Festschrift for Herman Salinger. (University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures, No. 91.)*, by L. R. Phelps & A. T. Alt]. *Colloquia Germanica*, 15(4), 360–365.
14. Metz, J. (2004). Exhuming Rilke's Orphic Body: Gender and Poetic Voice in "Orpheus. Eurydike. Hermes" and "Hetären-Gräber", *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 79:4, 247-272.

4. Internetquellen

1. Bosold, Georg, abgerufen von: www.griechische-sagen.de, ([GS] S.118)
2. Mark, Joshua J., Alcestis, abgerufen von: <https://www.worldhistory.org/Alcestis/>
3. DUDEN, Rechtschreibung Torso. abgerufen von: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Torso>
4. Karthaus, U. (1992) aus Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): *Frankfurter Anthologie. Fünfzehnter Band*, Insel Verlag, abgerufen von:

- <http://www.planetlyrik.de/ulrich-karthus-zu-rainer-maria-rilkes-gedicht-archaischer-torso-apollo/2021/10/>
5. Artemis- Griechische Göttin der Jagd, 2008, abgerufen von: <https://www.die-goetter.de/artemis-griechische-goettin-der-jagd>
 6. Gioroglou, E. (2008), Artemis, abgerufen von: <https://griechischohne Grenzen.com/artemis-%CE%AC%CF%81%CF%84%CE%B5%CE%BC%CE%B9%CF%82-die-mondgoettin-4/>
 7. Leda, abgerufen von: <https://griechische-mythologie.fandom.com/wiki/Leda>
 8. Kwerfeldein, Der Mythos der Schwanenmädchen, von: Anne Henning, 2016, abgerufen von: <https://kwerfeldein.de/2016/08/24/der-mythos-der-schwanenmaedchen/>
 9. Der ambivalente Schwan, In: Michael Jakobs Studie über das lyrische Ich im Zeichen des Schwans, Von Irmgard Johanna Schäfer, 2001, abgerufen von: <https://literaturkritik.de/id/3849#:~:text=Der%20Schwan%20ist%20Symbol%20f%C3%BCr,von%20%C3%84u%C3%9Ferlichkeit%20und%20stimmlicher%20Dissonanz>
 10. DUDEN, Rechtschreibung Schoss, abgerufen von: https://www.duden.de/rechtschreibung/Schosz_Koerperzone_Vagina
 11. Aphrodite, abgerufen von: <https://griechische-mythologie.fandom.com/wiki/Aphrodite>
 12. Antinous, abgerufen von: http://www.antinous.eu/antinous_de_story.htm
 13. Rilke- Hetären Gräber, abgerufen von: <https://www.literaturforum.de/threads/21343-rilke-hetaeren-graeber>,
 14. Orpheus und Eurydike- ein Mythos über die Liebe, abgerufen von: <https://gedankenwelt.de/orpheus-und-eurydike-ein-mythos-ueber-die-liebe/>
 15. Jamme, C. “Liebe im Paramythos: Zu Rilkes Gestaltung des Orpheus-Mythos.” (2018). <https://docplayer.org/176726416-Liebe-im-paramythos-zu-rilkes-gestaltung-des-orpheus-mythos-christoph-jamme.html>
 16. Hermés, abgerufen von: <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Mythology/de/Hermes.html>

