

Manfred Koch

„Sie schlief die Welt“

Schlaf, Traum und subliminale Wahrnehmung bei Rainer Maria Rilke

1 Schlafarbeit nachts

Schlaflosigkeit sei die „Berufskrankheit der Dichter“ (Grünbein 2005, 113), hat Durs Grünbein einmal gesagt. Sollte das zutreffen – und vieles spricht dafür –, dann war ausgerechnet *der* Autor, der vielen als der „Dichter in Reinkultur“ (Leppmann 2016, 7) gilt, ein atypischer Vertreter seines Standes. Rilke war ein enormer Schläfer. Zehn, elf oder gar zwölf Stunden Nachtschlaf konnte er – um es mit einem seiner Lieblingswörter zu sagen – problemlos ‚leisten‘.¹ Es sind nicht allzuvielen Stellen in seinem riesigen Briefwerk, in denen er sich über diese Schlafbegabung auslässt. Oft erscheint sie tatsächlich als glückliches Talent, sich den Zumutungen der Welt auf längere Strecken zu entziehen. So berichtet er im März 1916 der Baroness Sidonie Nádherný von seiner stupiden Arbeit im Wiener Kriegsarchiv, die ihn so ermüde, dass er nach Dienstschluss nicht einmal mehr in der Lage sei, ein Buch zu lesen. Rilke bedauert das aber gar nicht, sondern bezeugt seine Zufriedenheit damit, auf diese Weise fast die Hälfte der 24 Tagesstunden nicht zur Kenntnis nehmen zu müssen: „Ein Glück, daß ich zeitlebens ein geübter und überzeugter Schläfer war, so ist's das Natürlichste für mich, daß ich um halb neun zu Bett gehe - - -.“ (Rilke 1973, 257)

Der Brief entstand, wie gesagt, im Frühjahr 1916 in Wien, an dem Ort und zu der Zeit also, da Sigmund Freud seine *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* hielt. Und Rilkes Bekenntnis zum Vergessenheit schenkenden, temporär von der Welt erlösenden Schlaf entspricht ziemlich genau dem, was Freud zur „psychologischen“ Charakteristik des Schlafs ausführte:

Die biologische Tendenz des Schlafs scheint [...] die Erholung zu sein, sein psychologischer Charakter das Aussetzen des Interesses an der Welt. Unser Verhältnis zur Welt, in die wir so ungern gekommen sind, scheint es mit sich zu bringen, daß wir sie nicht ohne Unterbrechung

1 Nur eine Belegstelle: „Dieser große Gott: der Schlaf; ich opfere ihm, ohne jeden Zeit-Geiz – was kümmert ihn Zeit! – zehn Stunden, elf, ja zwölf, wenn er sie annehmen mag in seiner erhabenen mild-schweigenden Art!“ (Rilke und Andreas-Salomé 1989, 457).

aushalten. Wir ziehen uns darum zeitweise in den vorweltlichen Zustand zurück, in die Mutterleibsexistenz also. (Freud 2021, 82)²

Wie weit man Rilkes Drang, allabendlich schnellstmöglich abzutauchen, mit Freuds Rückkehr ins intrauterine Urgewässer zusammenbringen kann, dazu später.

Wo Rilke sich andernorts positiv über sein „kindisches Schlafbedürfnis“ (Rilke und Thurn und Taxis 1986, 56) äußert, geht es um eine andere Rückkehr: nicht in den Körper der Mutter, sondern in den des Knaben, der er einmal war. Das ist der Fall in einem Brief, den Rilke im Februar 1923 seiner Schweizer Gönnerin Nanny Wunderly-Volkart zukommen lässt. Er könne, schreibt er darin, ihr heute nur „ein kleines Querblatt“ zusenden, denn er sei erst „um halb elf aufgestanden“. Und weiter heißt es:

[A]ber *Eines* ist erreicht, *mein Schlaf*, ich schlafe unerhört, wie ein Knabe in der Zeit des Wachstums mit dem ganzen Körper der Länge nach, ich habe eine Million Schlaf-Stellen an mir, die alle ‚arbeiten‘, in jeder ist die Müdigkeit fühlbar, in jeder wächst die Erholung, jede füllt sich mit den sanftesten Entspannungen, und ich liege und zähle meine Schlaf-Filialen. (Rilke 1977, 869)

Ich will aus diesem Passus nur einen Halbsatz herausgreifen, der auch Aufschluss über die poetologische Bedeutung des Schlafs bei Rilke gibt: „ich habe eine Million Schlaf-Stellen an mir, die alle ‚arbeiten‘.“ Der schlechthin passive Zustand ist demnach ‚Arbeit‘, mit Rilkes bereits angeführtem anderen Lieblingswort: Schlafen ist Leisten. Und dieses Leisten ist nicht die Aktivität einer zentralen Instanz, sondern das Zusammenspiel unzähliger disperser „Stellen“.

„Stelle“/„Stellen“ (v.a. im Plural) ist einer der ästhetischen Zentralbegriffe Rilkes. Er begegnet am prominentesten in den Schlussversen von *Archaischer Torso Apollos*: „denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.“ (Rilke 1996, I, 513) Man darf mit dem Mut zur Pointierung festhalten, dass sich hier, in der Briefpassage, an seinem schlafenden Körper vollzieht, was Rilke seinerzeit den Skulpturen Rodins attestiert hatte: dass die einige, große Lebenskraft an (und in) erschöpften, scheinbar toten Körpern wieder überwältigend spürbar wird durch ihre Verteilung auf unabsehbar viele kleine und kleinste Stellen – eine Verteilung, die keine Schwächung bedeutet, sondern, wie das Apollo-Gedicht exemplarisch zeigt, zur explosiven Manifestation dieser Lebenskraft führt, wenn alle Stellen plötzlich

2 In diesem Abschnitt findet sich auch das berühmte Zitat über unsere lebenslängliche Ungeborenheit: „Es sieht so aus, als hätte die Welt auch uns Erwachsene nicht ganz, nur zu zwei Dritteln; zu einem Drittel sind wir überhaupt noch ungeboren.“ (Freud 2021, 82). Rilke brachte es demnach auf beinahe 50 Prozent Ungeborenheit.

„vollzählig“ miteinander kommunizieren und sich zu einem grandiosen Lichtgeschehen vereinigen.³

Blieben wir noch ein wenig auf der Spur dieser Rede von der ‚Schlafarbeit der unzählig vielen Stellen‘. Freud hatte in der *Traumdeutung* (1900) den Terminus „Traumarbeit“ eingeführt, um zu betonen, dass das Träumen keine minderwertige psychische Tätigkeit sei, kein bloßes Zerfallsprodukt des wachen Bewusstseins, sondern eine „hoch komplizierte geistige Tätigkeit“ (Freud 1972, 141). Rilke, der Freud schon vor seiner Wiener Zeit persönlich kennengelernt hatte (und ihn trotz seiner Vorbehalte gegen die Psychoanalyse sehr schätzte), könnte den Neologismus ‚Traumarbeit‘ gekannt haben. Eine Lektüre der Freudschen *Traumdeutung* ist zwar nicht belegt, immerhin hatte er aber mit seiner Freundin Lou Andreas-Salomé im September 1913 einen ganzen Psychoanalytiker-Kongress abgesehen. Aufschlussreicher als das Spekulieren über mögliche Einflüsse scheint mir indes die Beobachtung, dass Rilke von der *Schlafarbeit*⁴ seines Körpers handelt, ohne in diesem oder den anderen einschlägigen Briefen je auf seine *Träume* zu sprechen zu kommen.

3 Dezidiert auf die *Sexualität* bezogen erscheint Rilkes grundlegender lebensphilosophischer Topos der großen Kraft, die umso mächtiger spürbar ist, je mehr sie sich auf unzählige Stellen verteilt und aus ihnen wirkt, im *Brief des jungen Arbeiters* von 1922. Als hätte er Freuds *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* und darin speziell die Ausführungen über die „Erogenität aller Körperstellen“ gelesen, erinnert der junge Arbeiter an das „Glück“ des Kindes, dessen Libido „noch in seinem ganzen Körper namenlos verteilt“ war und erst später „an *einer* Stelle“, den Genitalien, gleichsam festgezurrte worden sei: „Einmal waren wir *überall* Kind, jetzt sind wirs nur noch an einer Stelle.“ (Rilke 1996, IV, 741–742) Der Grundgedanke liegt freilich, wie hier angedeutet, schon vor in Rilkes Beschreibungen der Rodin-Statuen, die dank der innovativen Technik des Meisters – der Formung der skulpturalen Oberfläche als Kontinuum von „Buckeln“ und „Höhlungen“ – *überall*, an jedem Bauchmuskel, jedem Fingerknöchel usw. das Licht reflektieren. Dass dieses Statuen-Licht auch als Aufscheinen des Sexus zu verstehen ist, zeigt das Apollo-Gedicht, in dem *alle* Torso-Stellen von der Kraft des (fehlenden) Phallus – der „Mitte, die die Zeugung trug“ (Rilke 1996, IV, 513) – durchdrungen erscheinen. Die *Rodin*-Monographie entstand übrigens vor 1905, dem Erscheinungsjahr der *Drei Abhandlungen*, in denen Freud den Begriff der „erogenen Zonen“ einführte.

4 Das ist eine typisch Rilke'sche Spezifizierung der gewöhnlichen Rede vom Körper, der sich im Schlaf ‚entspannt‘, ‚erholt‘, ‚neue Kräfte sammelt‘ usw. Dieser Körper unterliegt nicht dem bürgerlichen Rhythmus von Arbeitsanspannung und passiver Entspannung im Bett, es ist vielmehr ein Künstlerkörper, dessen Sensorium unablässig tätig ist. In diesem Sinn gilt auch für ihn das Rodin'sche „*toujours travailler*“.

1.1 Traumangst und Schlafmilderung

Um Rilkes Verhältnis zum Traum zu umreißen, zitiere ich der Einfachheit halber zwei Gedichtstrophen, eine aus dem frühen, eine aus dem spätesten Werk, die seine Entwicklung vom Traumverklärer zum regelrechten Traumphobiker illustrieren. Für den *jungen* Rilke ist der Traum in der Tradition der Romantik⁵ noch das Wunderreich der schwebenden Einbildungskraft und der höheren Visionen:

Träume, die in deinen Tiefen wallen,
aus dem Dunkel laß sie alle los.
Wie Fontänen sind sie, und sie fallen,
lichter und in Liederintervallen
ihren Schalen wieder in den Schoß. (Rilke 1996, I, 72)

So steht es in der Sammlung *Mir zur Feier* von 1897. 26 Jahre später beginnt Rilke im Gefolge seiner euphorischen Lektüre des Werks von Paul Valéry, selbst vermehrt französische Gedichte zu schreiben. 1922 hatte er bereits Valérys Poem *La dormeuse* übersetzt, nun, im September 1923, ist es ein Schlaf-Gedicht mit dem Titel *Le Dormeur*, das den Einsatz *seines* französischen Spätwerks markiert. Die Schlußstrophe von *Le Dormeur* lautet:

Mon doux seigneur Sommeil, ne faites pas que je rêve,
et mêlez en moi mes ris avec mes pleurs;
laissez-moi diffus, pour que l'interne Ève
ne sorte de mon flanc en son hostile ardeur. (Rilke 2003, 176)⁶

5 Freud hatte im Eingangsteil der *Traumdeutung* romantische Theorien zitiert, „welche der träumenden Seele die Fähigkeit und Neigung zu besonderen psychischen Leistungen zuschreiben, die sie im Wachen gar nicht oder nur in unvollkommener Weise ausführen kann“ (Freud 1972, 103). Mit seiner Würdigung der komplexen geistigen Leistung des Traums schließt Freud grundsätzlich an diese Theorien an. Dem romantischen Konzept einer träumerischen Beflügelung zu freier Phantasietätigkeit setzt er dann freilich seine Theorie der zensierenden Bearbeitung des im Schlaf sich entfaltenden Trieblebens entgegen. Den Romantikern attestiert er eine Art Urlaubs-Theorie des Träumens, exemplarisch zitiert er Novalis' Rede vom Traum als „freie Erholung der gebundenen Phantasie, wo sie alle Bilder des Lebens durcheinanderwirft und die beständige Ernsthaftigkeit des erwachsenen Menschen durch ein fröhliches Kinderspiel unterbricht“ (Freud 1972, 103). Dagegen ist für Freud der Traum, gerade wo er sich in Wortspielereien und scheinbar fröhlichen Bilderfindungen ergeht, eine sehr ernste Disziplinierungsarbeit an den chaotischen Seelenmächten.

6 In der Prosaübertragung von Rätus Luck: „Mein sanfter Hoher Herr Schlaf, macht nicht, daß ich träume, und vermischt in mir mein Lachen mit meinen Tränen; laßt mich unbestimmt, damit die innere Eva nicht aus meiner Flanke heraustritt in ihrer feindlichen Glut.“ (Rilke 2003, 177)

In *Genesis* 3 entwendet Gott eine Rippe aus Adams Flanke („flanc“) und formt daraus die Frau. In Rilkes Gedicht scheint eine Umkehrung dieses Schöpfungsakts vorzuliegen: Die Frau ist ins Innerste des lyrischen Ich eingegangen. Dort lauert sie, die „interne Eva“, als permanente Gefahr, ein Glimmen, das – durchs Träumen angefacht – zum verheerenden Brand werden kann. Es ist plausibel, diese dämonische innere Verführerin dem „verborgenen schuldigen Fluß-Gott des Blutes“ der 3. *Duineser Elegie* zur Seite zu stellen (Rilke 1996, II, 208). Dem verzehrenden Feuer, das Eva entfacht, entspricht hier die Überschwemmung, mit der der unterweltliche Trieb-Gott im Gemüt des „Jünglings“ die Schrecken der Nacht entfesselt:

[...] was weiß er [der Jüngling]
selbst von dem Herren der Lust, der aus dem Einsamen oft
[...] ach, von welchem Unkenntlichen tiefend, das Gotthaupt
aufhob, aufrufend die Nacht zu unendlichem Aufruhr. (Rilke 1996, II, 208)

Im Fortgang der Elegie tritt als besänftigende Instanz die „Mutter“ auf, die einst, in der Kindheit, den durch die Gewalt der erwachenden Sexualität verstörten Knaben förmlich wieder in „die freundliche Welt“ (V. 28) eingepasst hatte. Die Beruhigung währte indessen nur kurz, war trügerisch:

Und er selbst, wie er lag, der Erleichterte, unter
schläfernden Lidern deiner [der Mutter] leichten Gestaltung
Süße lösend in den gekosteten Vorschlaf –:
schien ein Gehüteter... Aber *innen*: wer wehrte,
hinderte innen in ihm die Fluten der Herkunft?
Ach, da *war* keine Vorsicht im Schlafenden; schlafend,
aber träumend, aber in Fiebern: wie er sich ein-ließ. (Rilke 1996, II, 209)

Hier, wo zum ersten Mal in der 3. *Elegie* explizit vom „Träumen“ die Rede ist, kommt sofort die Vergiftung des Schlafs durch den Traum ins Spiel: „schlafend, / *aber* träumend“. Die – man muss sagen – vulgärromantische Vorstellung vom Schlaf als der Schwelle ins heilige Reich der Träume⁷ ist in Rilkes Elegie abgetan, der Traum ist vielmehr umgekehrt das Einfallstor alter und ältester Schrecken (vgl. V. 20), die den erhofften „süßen Schlaf“ überwältigen und die Nacht zum Schauplatz eines höllischen Seelen-Dramas machen.

Ich verzichte – nicht zuletzt aus Zeitgründen – auf einen Durchgang durch weitere Belegstellen für Rilkes Traumphobie. Reiches Material liefert da natürlich der Roman

7 Der Traum-Schrecken spielt ja bei den großen Autoren der Romantik – Novalis, Tieck, Hoffmann, Eichendorff – eine wichtige Rolle, wobei es immer auch um die Möglichkeit geht, ihn als kreative Quelle (im Sinn des ‚delightful horror‘) zu nutzen.

Die Aufzeichnungen des Malte Laurid Brigge. Ich zitiere daraus nur eine Passage, um zu verdeutlichen, dass der bloße Befund – da ist einer, der Angst vor seinen Angst-Träumen hat – noch nicht viel besagt, dergleichen gibt es ja unter Normalsterblichen häufig genug, man muss dafür nicht einmal in die Psychopathologie gehen. Aufschlussreich ist vielmehr Rilkes Fähigkeit, diese – im doppelten Wortsinn – Traum-Angst in immer neuen Anläufen zu umkreisen und ihr eine immer reichere Metaphorik abzugewinnen. Malte handelt vom Entsetzlichen, das unserer Existenz unabdingbar zugehört, und fährt dann fort:

Die Menschen möchten vieles davon vergessen dürfen; ihr Schlaf feilt sanft über solche Furchen im Gehirn, aber Träume drängen ihn ab und ziehen die Zeichnungen nach. Und sie wachen auf und keuchen und lassen einer Kerze Schein sich auflösen in der Finsternis und trinken, wie gezuckertes Wasser, die halbhelle Beruhigung. Aber ach, auf welcher Kante hält sich diese Sicherheit? (Rilke 1996, III, 506)

Die Stelle zeigt allein durch die Bildlichkeit, dass es in Rilkes Traumabwehr nicht einfach um eine Flucht in den gänzlich passiven, leeren, traumlosen Schlaf geht (den Freud ja als unser Idealbild bezeichnet hatte). Das Ausweichen vor den Träumen zielt nicht auf die totale *Verdrängung* jenes Schrecklichen, das sie ins Bewusstsein spülen können. Der Schlaf leistet auch hier Arbeit. Er mildert grundsätzlich die Ängste und Verstörungen des Alltagslebens. In seinem beruhigenden Zurechtfeilen der Furchen und Klüfte unserer Seelenlandschaft ist er freilich stets gefährdet durch die alten Ängste, die in schlimmen Träumen aufsteigen. Das wird von Malte in dem zitierten Passus ausschließlich betont. Aber es liegt auf der Hand, dass in dieser Auseinandersetzung von Traum und Schlaf der Traum nicht zwingend die Oberhand behalten muss. Denn auch an ihm kann der Schlaf sein sanftes Feilen bewahren! Im Idealfall kann er, um es in einer anderen Bildlichkeit zu sagen, der apollinische Sänftiger der dionysischen Traumgewalten sein.

Das möchte ich an zwei weiteren Beispielen belegen, einem eher kuriosen poetologischen Gedicht und einem hochgradig erotisch aufgeladenen poetologischen Brief.

1.2 Der Schlaf-Koch

Zunächst zu dem Gedicht (das ich, zugegeben, auch gewählt habe, weil darin ein „Schlaf-Koch“ vorkommt). Es entstammt dem kleinen Zyklus *Aus dem Nachlaß des Grafen C.W.*, der im Winter 1920/21 auf Schloss Berg am Irchel entstand. In diesem abgelegenen Herrschaftshaus unweit von Zürich wollte Rilke in völliger Einsamkeit die Vollendung der *Duineser Elegien* in Angriff nehmen, was trotz idealer Voraussetzungen nicht gelang. Stattdessen empfing er, wie er in Briefen mitteilte, das „Diktat“ eines

„Grafen C.W.“, eines dichtenden „Dilettanten“, der ihm im November und im März jeweils einige Tage die Feder geführt habe, bis schließlich 21 eher unerhebliche Gedichte vorlagen. Mit der Rollenfiktion des Grafen versuchte Rilke offenbar, sich von dem gewaltigen Druck des Elegien-Projekts so weit zu entlasten, dass überhaupt irgendeine Art von Schreiben in Gang kam. Der Zyklus beginnt mit folgendem Gedicht:

Weißes Pferd – wie? oder Sturzbach...? welches
 war das Bild, das übern Schlaf mir blieb?
 Spiegel-Schein im Neige-Rest des Kelches –
 und der Tag, der mich nach außen trieb!
 Wiederkehr –, was find ich mir im Innern,
 fall ich abends schwerhaft in mich ein?
 Traum, trag auf jetzt: wird der Teller zinnern –,
 wird die fremde Frucht eröffnet sein?
 Werd ich wissen, was ich trinke –, oder
 ists versunkner Hügel Leidenschaft?
 Und wem klag ichs, wenn am Schluß der Moder
 fadet durch den aus-geschmeckten Saft?
 Gnügets mir, daß ich noch nach auswärts schaue,
 braucht der Schlaf-Koch noch ein Suppenkraut? –
 Oder wirft er schon in ungenaue
 Speisen Würzen, denen er nicht traut? (Rilke 1996, II, 169)

Die Schlafarbeit ist hier die Zubereitung des poetischen Gerichts aus diversen Zutaten: Erinnerungen,⁸ Tageseindrücke – und eben auch Träume. Der „Schlaf-Koch“ wählt aus, prüft und kombiniert die Ingredienzien im Stil eines experimentierenden *maître de cuisine*. Der Traum figuriert in diesem Gedicht sogar als der wichtigste Zuträger („Traum, trag auf“), der Schlaf-Koch ist offenbar auf ihn angewiesen. Ob das Gericht/Gedicht gerät, ist nicht ausgemacht, „Leidenschaft“ – wohl auch „versunkene“ sexuelle – kann die Feinabstimmung der Elemente verhindern. Oder das Gemisch bleibt nichtssagend, modrig ‚fade‘. Die mit dem Wort „Traum“ bei Rilke gewöhnlich verbundenen Ängste tauchen nur diskret im Hintergrund auf, als „Würzen“, denen nicht zu trauen ist. Es ist wohl die Wendung ins Leichte, fast Humoristische, die es Rilke in der Figur des Grafen C.W. erlaubt, den Traum zum Hauptlieferanten des Koch-Künstlers Schlaf zu befördern.

⁸ Biographisch geht es wohl um das weiße Pferd, das ihm 1900 in Russland entgegengesprungen war (vgl. in den *Sonetten an Orpheus* das Sonett I.20) und den Sturzbach von Ronda 1913.

1.3 Göttlicher Tempelschlaf

Mein zweites Beispiel, der angekündigte erotische Brief, ist nach dem bisher Ausgeführten in der Bildlichkeit bekannt. Denn in ihm findet sich neun Jahre vor dem eingangs zitierten Brief an Nanny Wunderly bereits die Metaphorik der hundert schlafarbeitenden Körperstellen, und zwar noch um einiges feinsinniger ausgesponnen! Anders als im Brief an Nanny Wunderly wird in diesem Schreiben, das am 21. Februar 1914 an die Pianistin Magda von Hattingberg ging, jedoch auch der Traum erwähnt, und das in direktem Zusammenhang mit der Literatur.

Kurz zum biographischen Kontext: Magda von Hattingberg, von Rilke „Benvenuta“ genannt, war die intensivste Briefliebe dieses Autors, der ja generell ein Meister der epistolaren Erotik war. Mehr als einen Monat lang schrieben die beiden, von Rilke in einer wahren Briefflut vorangetrieben, sich in einen regelrechten Liebesrausch hinein, bevor sie sich am 26. Februar 1914 zum ersten Mal trafen und auch tatsächlich ein Paar wurden. Die Beziehung hielt, wie man sich beinahe denken kann, nicht lange; das reale Zusammensein musste im Vergleich zu den imaginären Räumen, die die Schreibliebe eröffnet hatte, eher kümmerlich wirken.

Am 19. Februar hatte Magda Rilke berichtet, sie habe sonderbarer Weise geträumt, er habe ihr mit einer müden, fremden Stimme von seiner früheren Absicht erzählt, sich die „Seele zerfasern“ (Rilke 2000, 139) zu lassen, wovon sie entsetzt abgeraten habe. In seinem Antwortbrief bestätigt Rilke, dass er in den Jahren nach Abschluss des *Malte* tatsächlich erwogen habe, sich einer Psychoanalyse zu unterziehen, möglicherweise sogar bei Freud höchstpersönlich (Rilke 2000, 157). Zuvor schildert er ihr aber, so euphorisch wie ausführlich, den Schlaf, den er in ihrer Traum-Nacht schlief:

Oh Benvenuta, Du mir Benvenuta, kannst Du das begreifen? [...] Dein Traum aus der Mittwochs-Nacht! Weißt Du, dass das jene war, von der ich Dir schrieb, dass ich wie mitten in einer Schlaf-Schöpfung lag, ja in einer namenlosen Geräumigkeit des Schlafs, in der der Geist, gefiedert in den Farben des Schlafs, kreiste, tief-nachtwachen Augs –; dieselbe Nacht, da ich von Zeit zu Zeit etwas an Dich auf die kleinen Zettel aufschrieb, wovon ich meinte, es könne nicht warten, Du müsstest es gleich wissen; dieselbe, da ich im durchsichtigen Gefühl all die hundert Müdigkeiten meines Körpers empfand, ungestillt, jede eine ganze, jede eine heillose Müdigkeit an ihrer Stelle: nicht dass sie ruhten –; nur war, etwa, wie man's probend bei einer Handarbeit thut, zu jeder gleichsam ein sanfter, seidener Strähn der ihr komplementären Ruhe hingelegt –, als sollte er leise, Faden für Faden, in den matten Grund von einer liebevollen Hand eingearbeitet werden, unter Nachdenklichkeit und Sanftmuth, unter unsäglichem Frieden, einmal, bald: da lag ich, siehst Du, und mir ward keine Wohlthat gethan; im Gegentheil, die Vollzähligkeit meiner Ermüdung stand wie eine vielstellige Zahl in meinem leiblichen Bewusstsein, aber darüber überall in meinem Geist trat die heilige Zusage, das Versprechen eines so unbeschreiblichen Wohlthuns hervor, dass ich nicht gewagt hätte, mich zu rühren, bange, das Wunder zu verscheuchen, das so nahe herankam. Ich weiß, selbst am Morgen noch, stand ich ganz vorsichtig auf, erstaunt über die Größe der entwichenen Nacht, – ich musste an die Verheißungen der Bibel denken,

wo einem ganz alten Mann etwas noch nicht Seiendes in seinen Samen gelegt wird, über ihn fort, Geschlechter, eine unerschöpfliche Zukunft, an die er lange nicht zu glauben vermag; oder an die Traum-Bildungen in Dante's *Vita nuova*; nie hatte ich Ähnliches erlebt wie diesen Tempelschlaf, durch den ein Gott hingegangen war, noch nicht handelnd, vor-handelnd, planend. – Und Du, liebendes Herz, in *dieser* Nacht träumtest Du. (Rilke 2000, 156–157)

In der Gleichzeitigkeit ihrer Ausnahme-Nächte entdeckt Rilke – wozu er grundsätzlich neigte – eine ominöse Bewandnis. Wäre es da aber nicht schlagender, wenn auch er mit einem ‚richtigen‘ Traum aufwarten würde, einem Traum, in dem bekannte Figuren auftreten, einem Traum, in dem es zu dramatischen Aktionen kommt? Das Wort „Traum“ fällt am Ende, aber eben bezogen auf Traumliteratur (Dantes *Vita nova*, deren Übersetzung er drei Jahre zuvor mit der Fürstin von Thurn und Taxis begonnen hatte). Was aber sah sein „Geist tief nachtwachen Augs“? Eine Art Träumen muss es ja gewesen sein, sonst wäre dieser Ausdruck nicht verständlich. Rilke verzichtet jedoch auf die Mitteilung konkreter Traum-Inhalte und handelt überwiegend, wie später gegenüber Nanny Wunderly, von der Schlafarbeit der Körperstellen. Anders als in dem späteren Brief ist diese Schlafarbeit jedoch hier schon unverkennbar *Textarbeit*, ein Herstellen von *Gewebe*: „Faden für Faden“ wird von einer „liebenden Hand“ eingezogen in den matten körperlichen Grund (das „als ob“ dieser Konstruktion sollte man nicht als reinen Irrealis verstehen, sondern als Ausdruck der Unfassbarkeit dieses Vorgangs).

Und als wäre mit diesem Hinweis auf ein inwendiges Schreiben schon zu viel gesagt, zu viel Konkretion angedeutet, stuft Rilke im Fortgang den entstehenden Text als „heilige Zusage“, „Versprechen“, „Verheißung“ ein – ein atmosphärischer Prä-Text sozusagen, der immer noch weit entfernt ist von aller Bestimmtheit. „Laissez moi être diffus“! Der Gott, der durch diesen Schlaf geht, handelt eigentlich noch nicht, er bildet, als Gott des Schreibens, noch keine fertigen Sätze, sondern webt nur den atmosphärischen Gedicht-Grund. Wie nicht zuletzt die biblische Überhöhung zu verstehen gibt, ist der Weg zu einem wirklich ausformulierten Text noch unendlich weit (wie von der göttlichen Verheißung an den Stammvater Abraham bis zum wirklichen Volk Israel). Es entsteht in dieser Nacht zwar geschriebener Text, wohl in kurzen Wachphasen, die den Wunderschlaf unterbrechen. Aber das sind Notizen, „Zettel“ für Magda, die in erster Linie nur festhalten sollen, dass sich etwas Außergewöhnliches ereignet. Der eigentliche Text aber ist der, der hier gleichsam nur gezeugt wird (etwas noch nicht Seiendes wird „in den Samen gelegt“) und nun in eine lange Zeit der Austragung übergeht.

Die Brief-Passage ist ein Beispiel für Rilkes Poetik der Passivität oder, besser gesagt, seine Poetik der Geduld. Zahllos sind die Stellen in Gedichten, Aufsätzen und Briefen, in denen er seine große Distanz zu allen Konzepten der literarischen Konstruktion, des poetischen Kalküls unterstreicht. Im Briefwechsel mit Benvenuta liest sich das so:

Das Entscheidende der Kunst, was die Leute lange ‚Eingebung‘ nannten, ist freilich nicht uns in die Macht gegeben, aber *das* hab ich immer verstanden, dass dies nicht anders sein dürfte

bei unserer Unzuverlässigkeit, es hat mich nie beunruhigt, ich habe nie das mindeste Mittel angewandt, es heraufzureizen –, dem Göttlichen gegenüber Geduld haben, ist so natürlich, denn es hat andere Maaße. (Rilke 2000, 52)

Wenn Interpreten wie Hugo Friedrich Rilke wegen seiner Preisung der „Eingebung“ (zu der er hier ja durch Anführungszeichen auch auf Distanz geht) eine naive Inspirationspoetik bescheinigt haben,⁹ lagen sie allerdings falsch. Denn natürlich sind Rilkes „Diktate“ das Produkt konsequenter und unablässig betriebener Arbeit, nur eben in einer tieferen Werkstatt, zu der das reflektierende Bewusstsein keinen Zutritt hat. Ganz wesentlich war gelingendes Schreiben für ihn immer auch ein körperliches und deshalb willentlich nicht oder kaum steuerbares Geschehen. Um es wieder mit einem seiner poetologischen Schlüsselbegriffe zu sagen: ein *leibliches Mitschwingen* im Vollzug jener emotiven und intellektuellen Prozesse, in denen das Gedicht entsteht. In einem Brief an Nanny Wunderly hat er diesen Anteil des Körpers, gegen die Vorstellung eines rein ‚geistigen‘ Dichtens, ausdrücklich hervorgehoben:

Ich stehe da ja so anders, als die meisten Geistigen. Was ich hervorbringen durfte, dazu haben *alle* Elemente meines Daseins, wenigstens seit meinem 24ten oder 25ten Jahr, in unbeschreiblicher Gleichgesinntheit zusammengewirkt; Geist, Körper, Seele –, sie waren, als sei keines mehr, keines geringer, jedes köstlich in seiner Art, jedes vertraulich und göttlich zugleich –, und die Leistung ergab sich jedesmal an einem geheimnisvollen Höhepunkt ihrer Eintracht. (Rilke 1977, 966)¹⁰

Freilich enthält Rilkes scheinbar gänzlich passives Warten auf die Niederkunft des Gedichts auch Momente von Lenkung und Manipulation. Magdas Traumerzählung veranlasst ihn nicht zufällig zu einer ausführlichen Darlegung seiner Scheu vor der Psychoanalyse, die ihm – so hatte er es 1912 formuliert – mit seinen Teufeln zugleich seine

⁹ Vgl. Friedrich 1985, 161.

¹⁰ Der Brief datiert vom Februar 1924, einer Zeit, in der Rilke bereits erheblich geschwächt war durch die Krebserkrankung, an der er wenige Jahre später sterben sollte. Insofern handelt es sich bei dieser Hymne auf den Körper – seinen „Gefährten“, seinen „Mitarbeiter“, sein „wunderbares Instrument“, wie er an anderer Stelle schreibt (Rilke 1977, 962) – eher um einen verzweifelten Rückblick auf eine Körper-Seele-Geist-Einigkeit, die sich nicht mehr einstellen wollte. Und auch zuvor war sie nicht so selbstverständlich gegeben, wie der Brief insinuiert. Rilke stilisiert zum schlechthinnigen Bruch in seiner Lebensgeschichte, was ihr durchgängiger Konflikt war. Die tödliche Krankheit der letzten Lebensjahre schnitt ihn nicht ab von einer vorangegangenen Epoche beseligten Körper-Geist-Einklangs. Ein solches ideales Zusammenwirken seiner produktiven Kräfte ergab sich bei ihm immer nur temporär, in Inspirationsschüben wie zuletzt dem „Diktat“ von Muzot im Februar 1922. In den langen Dürreperioden, die auf die Höhepunkte folgten, machte er schon zuvor den versagenden Körper verantwortlich für das Ausbleiben poetischer Produktivität. Vgl. die Briefe an Lou Andreas-Salomé über den Körper, der zur „Karikatur meiner Geistigkeit zu werden“ drohe (Rilke und Andreas-Salomé 1989, 251; aus dem Jahr 1912) oder ihn „wie eine Falle“ einschließe (339; 1914).

Engel austreiben könnte (Rilke 1980, 322). Er wäre, heißt das, bei gelingender Seelen-Kur im landläufigen Sinn gesund, aber kein Dichter mehr. In einem Brief an Lou Andreas-Salomé äußert er sich 1914 drastisch über einen Münchner Arzt, der ihn erneut zu einer Analyse überreden wollte: „es wäre furchtbar, die Kindheit so in Brocken von sich zu geben“ (Rilke und Andreas-Salomé 1989, 353). Diese Weigerung war, biographisch gesehen, auch ein Versuch, über die schwere Krise hinwegzukommen, in die ihn das Schreiben des *Malte* gestürzt hatte. Denn er *hatte* in diesem seinem einzigen Roman de facto seine Kindheit in Brocken von sich gegeben, und er wäre an dieser literarischen Selbstanalyse beinahe zerbrochen. Fortan mied Rilke mit wenigen Ausnahmen den Aufruf konkreter Kindheitsreminiszenzen, vor allem natürlich der Kindheitsängste, die im *Malte* einen so großen Raum einnehmen. Die gleiche psychische Überlebensstrategie steht hinter dem Sich-nicht-Einlassen auf konkrete Traum inhalte. Er trainierte, so könnte man es versuchsweise formulieren, sein Unbewusstes ein auf jene Schlafarbeit, die die zerstörenden psychischen Gewalten feilen, runden, mildern und ihre für die Kunst unabdingbare Energie so in poetische Intensität überführen sollte.

Diese Transformation hat er in dem Brief an Salomé als heikle „Verwandlung“ beschrieben, die das „Unbewältigte“ der Kindheit nicht analytisch auflösen, sondern kreativ aufbrauchen soll. Das psychoanalytische Durcharbeiten der frühen Jahre wäre deshalb „furchtbar für einen“ wie ihn,

der nicht darauf angewiesen ist, ihr [der Kindheit] Unbewältigtes *in sich* aufzulösen, sondern ganz eigentlich dazu da ist, es in Erfundenem und Gefühltem verwandelt aufzubrechen in Dingen, Thieren –, worin nicht? – wenn es sein muß in Ungeheuern. (Rilke und Andreas-Salomé 1989, 353)

Keine fixierende, benennende Erinnerung wird angestrebt, sondern das Hineinkommen in ein umfassendes psychisches Strömungsgeschehen, das keine Ich-Stabilisierung, sondern eine kreative Ich-Entgrenzung bewirkt. Deutlich ist, dass er solche rauschhafte Auflösung bezogen auf seine eigene Person auch in der Briefliebe mit Magda von Hattingberg betrieb. Er wollte, das zeigt der traurige Ausgang der Geschichte, im Endeffekt wohl tatsächlich eher *in ihr* als *mit ihr* schlafen. Du, „meine wirkliche jungfräuliche Mutter“ (Rilke 2000, 112), spricht er sie einmal an. Das Phantasma, in Magda einzugehen, von ihr ausgetragen und wiedergeboren zu werden, ist dabei aufs engste mit ihrem Beruf verknüpft. „Musik, Musik – das war es gewesen“ (Rilke 2000, 23), schreibt er in einem Brief, der ihr seine anhaltende Schaffenskrise der Nach-Malte-Jahre schildert. Die Schlafarbeit, die ihm die eigene poetische Fruchtbarkeit wiederbringen sollte, ist verknüpft mit der Vorstellung des Eintauchens in eine reine Klangwelt, in der es kein Bewusstsein gibt, das einer Welt bestimmter Sachverhalte gegenüberstünde, eine – so könnte man es im Anschluss an Freud formulieren – urtümliche Sonosphäre der Ungeborenheit.

2 Schlafarbeit tags

Zwanglos kann man von hier aus den Bogen schlagen zur interessantesten inwendigen Schlaf-Figur in Rilkes *Werk*. An prominenter Stelle in den *Sonetten an Orpheus*, gleich hinter dem Eingangsgedicht „Da stieg ein Baum“ (Rilke 1996, II, 241), findet sich das folgende Sonett:

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
und machte sich ein Bett in meinem Ohr.

Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.
Die Bäume, die ich je bewundert, diese
fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese
und jedes Staunen, das mich selbst betraf.

Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast
du sie vollendet, daß sie nicht begehrte,
erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.

Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv
erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte?–
Wo sinkt sie hin aus mir? ... Ein Mädchen fast ... (Rilke 1996, II, 241)

Was hat es mit diesem Mädchen im Ohr und ihrem Welt-Schlaf auf sich? Nun, es geht offenbar um die Schlafarbeit des Tages. Wir haben es mit einem der Rilke'schen Chiasmen zu tun, die verschiedene, oft einander polar entgegengesetzte Seinsbereiche ineinander übergehen bzw. die Plätze tauschen lassen. Im versunkenen *Nacht-Bewusstsein* war der für poetische Kreativität entscheidende Vorgang die Aktivität des „tief nacht-wachen Auges“ hinter *geschlossenen Lidern*. Im wachen *Tages-Bewusstsein* ist der entscheidende Vorgang ein Schlafen der Welt bei geöffneten Augen bzw. *trotz geöffneter Augen*. Hier wie dort kommt es vor allem darauf an, dass in solchem Schlaf nichts Bestimmtes durch ein selbstbewusstes Ich registriert oder gar schon artikuliert wird.¹¹

¹¹ Rilkes berühmter Grabspruch („Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern“, Rilke 1996, II, 394) erschließt sich vom Motiv des Schlafs her plausibler als von dem der Rose. „Niemandes Schlaf“ – das ist durchaus der Schlaf einer subjektiven Instanz, aber eben der eines gänzlich ich-losen, apersonalen Bewusstseins. Zum Grabspruch vgl. die gründliche, jedes Wort im Kontext von Rilkes Gesamtwerk erörternde Arbeit von Wolff (1983).

Das inwendige Mädchen ist demnach eine Instanz künstlerischer Rezeptivität: ein Wesen, das nicht-bewusst Welt aufnimmt und – wie die Platzierung im Ohr bezeugt – das dabei Gesehene und Empfundene in Klang verwandelt. Das 1. Sonett hatte das orphische Ereignis *als solches* vorgestellt: ein dynamischer Naturvorgang, das jähe Auf-Steigen eines Baums gen Himmel. Wenn ein Naturobjekt auf diese Weise nicht als Gegenstand, sondern als energetischer Vorgang erfahren wird, dann sind wir bereits im Bereich des ‚Unsichtbaren‘, wir über-steigen das gewöhnliche, ‚Dinge‘ identifizierende Wahrnehmen im mimetischen Mitvollzug solcher Kraftentfaltung. Wo dies geschieht, wird Natur auf andere Weise vernehmlich, „singt“ Orpheus. Und mittels des Wortspiels Or-pheus/Ohr-pheus (1. Strophe) verdeutlichen diese Verse von Beginn an den Anspruch des gesamten Zyklus, solche Energiebahnen der Natur (und ihres Erlebens durch uns) als Konfiguration sprachlicher Klangbewegungen zu gestalten. Das ist der „Tempel im Gehör“, als den sich das 1. Sonett selbst und auch schon den ganzen Zyklus reflektiert.

Das 1. Sonett setzt damit den orphischen Rahmen: die grundsätzliche Fähigkeit zur Erfahrung der gegenständlichen Welt als „Kräftefeld“, wie Rilke es nennt, oder, mit einem anderen Lieblingsausdruck, als eines Universums von „Schwingungen“. Das 2. Sonett präsentiert dann in der Figur des Mädchens im Ohr die für Rilke entscheidende Dimension des poetischen Gedächtnisses. Sie ist eine Figuration subliminaler, also unterschwelliger Wahrnehmung, eine Weltensammlerin, die nichts von dem weiß, was da in sie eingeht.¹² Wie Marcel Proust, auf den Rilke Jahre zuvor als einer der ersten deutschen Autoren aufmerksam gemacht hatte,¹³ und wie viele andere Lyriker der frühen Moderne ist Rilke überzeugt, dass für kreatives Schreiben nur fruchtbar ist, was entweder vergessen oder nie eigentlich bewusst registriert wurde. So bewahrt dieses innere Mädchen Gesehenes und Gefühltes im

12 Christoph König betont in seiner Interpretation des Sonetts I.2 die aktive Bedeutung, die das intransitive Verb „schlafen“ durch die Transiveringung annimmt: „Schlafen wird zu einem seiner [Rilkes] Schaffenswörter“ (König 2019, 199). Das ist grundsätzlich richtig, da diese irreflexive Weltaufnahme für Rilke die Bedingung der Möglichkeit gelingenden Schreibens ist. Das passive Moment des Geschehenlassens, der subliminalen Wahrnehmung, des Sammelns von Eindrücken in einem nicht-intentionalen Gedächtnis fällt bei König dafür gänzlich unter den Tisch, ähnlich wie in der Interpretation von Alexander Nebrig in einem von König herausgegebenen Sammelband zu den *Sonetten*. Nebrig hält aber immerhin fest, dass die Welt, die hier er-schlafen wird, eine unartikulierte, begrifflich nicht fixierte Welt ist. Das zeige eine leicht veränderte Lesart von V. 9: „Sie schlief, die Welt“ (Nebrig 2016, 30). Poesie ist ein Spiel mit ungeformter Wirklichkeit, einer noch nicht zur festen Begrifflichkeit ‚erwachten‘ Welt.

13 Anfang 1914 empfiehlt Rilke seinem Verleger Anton Kippenberg dringend die Lektüre von *Du Côte de chez Swann* im Blick auf eine mögliche Übersetzung ins Deutsche (Brief vom 3. Februar 1914; vgl. auch die Briefe vom 21. Januar 1914 an Marie Taxis und vom 22. Januar 1914 an Karl von der Heydt).

Hinblick auf seine Verwandlung in Sprache. Aber eben nicht in eine Sprache, die das Erfahrene *als solches* artikulieren würde, sondern in Sprachklang. Das Sonett belegt einmal mehr den Primat von Rhythmus und Melos – den Dimensionen der *sprachlichen* „Schwingung“ – gegenüber dem Begrifflichen in Rilkes Dichtung. Sein Schreiben sei, so hat er es einmal in einem Brief formuliert, vor allem ein „Eingehen auf eine innere Akustik“ (Rilke 1980, 281). Was an Welthaftem darin auftaucht, ist entschieden bestimmt durch seine Klangfähigkeit. Das Mädchen im Ohr wäre demnach, salopp gesagt, die Tonmeisterin in jenem inneren Aufnahmestudio, das den Rilke-Sound produziert.¹⁴

Da dieses Ton-Studio aber tatsächlich in den tiefsten Untergeschossen des Bewusstseins angesiedelt ist – ein wahrhaft abgründiges Innen-Ohr –, besteht stets die Gefahr des Entgleitens der sprachmusikalischen Figurationen, die sich hier bilden: „Wo sinkt sie hin aus mir?“ Man muss, denke ich, bei dem „fast“, das dem Mädchen zunächst als einzige Bestimmung beigegeben ist, vor allem das homophone Verb ‚fasst‘ mitlesen. Es sind *nicht* gänzlich un-fassliche Vorgänge, die dieses Sonett beschwört, aber doch Prozesse des Er-fassens und unabdingbaren Wieder-Loslassens auf der Suche nach der göltigen sprachmusikalischen Gestalt.

Warnen möchte ich abschließend vor dem Missverständnis, dieses Hinsinken des Mädchens im Schlussvers mit ihrem „Tod“ in V. 12 zu identifizieren. Wir dürfen nicht vergessen, dass für den späten Rilke der poetische Prozess immer auch die Arbeit des Todes in ihm war. Das vollkommenste Er-fassen des inneren Mädchens läge darin, ihren Welt-Schlaf zugleich als Todes-Schlaf zu evozieren. Rational nachvollziehen lässt sich dergleichen nicht, solche Verbindungen werden plausibel allein durch klangmagische Suggestion.¹⁵ Schon die ersten zwei Sonette arbeiten massiv mit dem Kontrast der zwei den ganzen Zyklus dominierenden Vokale: dem /ü/ der „Übersteigung“ (V. 2), der vertikalen Aufwärtsbewegung, das auch das /ü/ weiterer zentraler *Sonette*-Wörter wie „Gefühl“, „Gemüt“, „Fühlung“, „Frühling“, „Rührung“, „Rühmung“ usw. ist, und dem /o/ von Or-pheus, „Ohr“, „Ton“, „Mohn“ und natürlich

¹⁴ So erklärt sich auch der zunächst befremdlich wirkende Befund, dass er in dem zitierten Brief Magda von Hattingberg nicht nur als seine „wirkliche jungfräuliche Mutter“, sondern in einem Atemzug auch als sein „wirkliches Kind“ und „liebes Mädchen“ apostrophiert (Rilke 2000, 112). Sie ist die Klangsphäre, die ihn mütterlich umhüllen soll und zugleich das innere Mädchen, das tief innen in ihm den verheißenen Klang produziert.

¹⁵ Von Paul Valéry stammt die wohl schönste Kurzdefinition der Dichtkunst: „Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens.“ (Valéry 1960, 637) Die deutsche Entsprechung – „Das Gedicht – dieses ausgehaltene Zögern zwischen Klang und Sinn“ – kann nicht das Wortspiel son/sens wiedergeben, womit der Aphorismus mit der Wesensbestimmung zugleich auch die Unübersetzbarkeit von Poesie darlegt. Bei Rilke liegt der Akzent stärker noch als in Valérys eigenen Gedichten auf dem Klang.

dem „Tod“, der traditionell eine Abwärtsbewegung assoziieren lässt. Darin liegt das Faszinierende wie Prekäre der *Sonette an Orpheus*. Denn unser Mädchen-Sonett ist mit dem hemmungslosen ü-Rausch der zweiten Strophe, dem allzu plakativ die „Tod-Motiv-voll-wo“-Sequenz der Terzette antwortet, wohl eines der eher misslungenen Gedichte des Zyklus. Das „Eingehen auf die innere Akustik“ kann bei dem großen Manieristen Rainer Maria Rilke dazu führen, dass er schlicht zu dick aufträgt. Oder um es mit meiner frechen Bildlichkeit zu sagen: Manchmal vergreift sich die Tonmeisterin am Mischpult.

Literatur

- Freud, Sigmund (1972). *Die Traumdeutung. Studienausgabe*. Bd. 2. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt am Main.
- Freud, Sigmund (2021). *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Mit den neuen Folgen der Vorlesungen*. Hamburg.
- Rilke, Rainer Maria (1973). *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin*. Hg. von Bernhard Blume. Frankfurt am Main.
- Rilke, Rainer Maria (1977). *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. 2 Bde. Hg. von Rätus Luck. Frankfurt am Main.
- Rilke, Rainer Maria (1980). *Briefe*. Hg. von Karl Altheim. Frankfurt am Main.
- Rilke, Rainer Maria (1996). *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt am Main / Leipzig.
- Rilke, Rainer Maria (2000). *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg („Benvenuta“)*. Hg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt am Main / Leipzig.
- Rilke, Rainer Maria (2003). *Werke. Kommentierte Ausgabe*. Supplementband: Gedichte in französischer Sprache. Hg. von Manfred Engel. Frankfurt am Main / Leipzig.
- Rilke, Rainer Maria und Marie von Thurn und Taxis (1986). *Briefwechsel*. 2 Bde. Hg. von Ernst Zinn. Frankfurt am Main.
- Rilke, Rainer Maria und Lou Andreas-Salomé (1989). *Briefwechsel*. Hg. vom Ernst Pfeiffer. Frankfurt am Main.
- Valéry, Paul (1960). *Oeuvres*. Tome II. Edition de Jean Hytier. Paris.
- Friedrich, Hugo (1985). *Die Struktur der modernen Lyrik*. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg.
- Grünbein, Durs (2005). *Der Misanthrop auf Capri*. Frankfurt am Main.
- König, Christoph (2019). „Faites la récolte, la première récolte d'Amour“. Rilkes Korrespondenz mit Frauen und deren Niederschlag in seinen Gedichten“. In: Alexander Honold und Irmgard Wirtz (Hgg.), *Rilkes Korrespondenzen*. Göttingen, 179–202.
- Leppmann, Wolfgang (2016). *Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk*. Frankfurt am Main.
- Nebbrig, Alexander (2016). „Sonett I.2“. In: Christoph König und Kai Bremer (Hgg.), *Über „Die Sonette an Orpheus“ von Rilke. Lektüren*. Göttingen, 28–31.
- Simenauer, Erich (1980). *Der Traum bei R. M. Rilke*. Stuttgart.
- Wolff, Joachim (1983). *Rilkes Grabschrift*. Heidelberg.

