

# Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 132 2011

*I distribution:*

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

## REDAKTIONSKOMMITTÉ:

*Göteborg:* Stina Hansson, Lisbeth Larsson

*Lund:* Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

*Stockholm:* Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

*Uppsala:* Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

*Redaktörer:* Otto Fischer (uppsatser) och Jerry Määttä (recensioner)

*Inlagans typografi:* Anders Svedin

Utgiven med stöd av

*Magnus Bergvalls Stiftelse*

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till [info@svelitt.se](mailto:info@svelitt.se). Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2012 och för recensioner 1 september 2012. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Uppsatsförfattarna erhåller digitalt underlag för särtryck i form av en pdf-fil.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen [www.svelitt.se](http://www.svelitt.se).

ISBN 978-91-87666-29-4

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by  
Elanders Gotab, Stockholm 2012

# Språkexperiment, språkskepsis, identifikationer

## *Rilkes diktsvit Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.*

AV BENGT LANDGREN

### I

Denna studie ägnas ett mindre känt verk av Rainer Maria Rilke, den under hans livstid aldrig publicerade diktsviten *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* Studien är disponerad i åtta delar. Efter en inledande redogörelse för tillkomsten av diktsviten, Rilkes brevuttalanden om denna samt en presentation av tidigare forskning (2) följer (3) en analys av den för Rilke karakteristiska leken med fiktiva identiteter och rollbyten, med utgångspunkt från några representativa texter i svitens första del ("Weißes Pferd – wie? oder Sturzbach ...?", "Vorhang, Schachbrett und der schlanke Henkel", "Mädchen, reift dich der Sommertag?"). Denna analys vidareutvecklas i (4), nu med fokus främst på andra tematiska element inom ramen för den övergripande leken med identitetsväxlingar: sexualiteten, döden, det förgångna i gestalt av den egyptiska tempelvärlden i Karnak. Därpå behandlas det metapoetiska temat om diktens uppgift som bevarare av den förgängliga tingvärlden (5), samt den poetiska värld av ekon, reflexer och speglingar som framträder i *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.*, särskilt i den andra delens slutdikt ("Oft in dem Glasdach der verdeckten Beete") (7). Slutligen sammanfattar jag min syn på diktsvitens centrala innebörd och konstnärliga organisation (8).

Ur metodisk synpunkt kombineras i studien genetiska grepp – i kartläggningen av diktsvitens tillkomst och Rilkes självförståelse – med struktur- och formanlys i karaktistiken av texternas konstnärliga verknytningsmedel. Även komparativa aspekter anläggs, då dock inte för att fastställa influenser, utan för att belysa Rilkes spel med äldre texter (Goethe) och typologiska analogier, icke genetiskt betingade paralleller i den samtida europeiska litteraturen (Proust, surrealismen).<sup>1</sup>

### 2

I juni 1919 kom Rilke till Schweiz. Han hade flytt undan den vita terrorn i München, där han var komprometterad i de segrandes ögon genom sitt samröre med vänsterrevolutionärerna under rådsrepubliken. Från Lindau hade han den 11 juni tagit sig över Bodensjön på en ångbåt, sedan han av skådespelerskan Anne-Marie Seidal fått hjälp att erhålla nödvändiga resedokument, dock giltiga endast för tio dagar. Men Rilke hade

lyckats hålla sig kvar i Schweiz, där han 1919–1920 vistades på olika platser och for genom landet på föredragsturnéer. Det var svårt att få arbetsro. *Duineser Elegien*, som påbörjats redan i januari 1912, var ännu ofullbordade.

I november 1920 kunde emellertid Rilke genom förmedling av Nanny Wunderly-Volkart flytta in i Schloß Berg vid berget Irchel, mellan Rhen och Zürich. Ägaren, en överste Richard Ziegler, vistades på egendomen endast under sommaren. Rilke kunde disponera det ensligt belägna 1600-talshuset nära ett halvår, från 12 november 1920 till 10 maj 1921. Han bodde där ensam tillsammans med en tystlåten hushållerska, Leni Gisler.<sup>2</sup>

För att ostört kunna ägna sig åt Duinoelegierna hade Rilke lämnat sin dåvarande älskarinna, konstnärinnan Baladine Klossowska ("Merline") i Genève. Trots ensamheten på Schloß Berg hade Rilke svårt att koncentrera sig på *Duineser Elegien*. "Det högsta arbetet" och elegiernas änglar var så fjärran, klagade han i brev till Merline kort efter ankomsten till Schloß Berg (18.II.20); plågsamt starkt kände han spänningen mellan liv och diktning:

Depuis que cette solitude s'est fermée autour de moi (et elle était toute complète dès le premier jour) j'éprouve encore une fois la terrible, l'inconcevable polarité de la vie et du travail suprême. Que c'est loin, le travail, que c'est loin les Anges!<sup>3</sup>

För att förströ sig i väntan på att den konstnärliga inspirationen skulle återvända ägnade han sig åt annat: studerade teckningar av Merline och hennes 12-årige son Baltusz, översatte Paul Valérys lyrik ("Le Cimetière marin"), skötte sin korrespondens, sökte efter böcker att läsa, men fann just ingenting annat än en Goethevolym: "Keinerlei Bibliothek (außer einem Goethe)", berättade han för Marie von Thurn und Taxis den 15 december.<sup>4</sup>

Men vid den tiden hade en ny, egenartad skrivprocess redan inletts. Rilke berättar om vad som hänt i litet distanserande, självironiska, skämtsamt generade ordalag för Nanny Wunderly-Volkart ("Nike") i ett brev den 30 november. Han letade, skriver han, efter spår av någon som tidigare bott på Berg, "till exempel ett häfte i ett bokskåp", men hittade inget, inbillade sig då "eine Figur [...], die Situation that ein Übri-ges und Behülfliches", dock alltjämt förgäves. Till slut återstod endast att själv författa häftet, ett dikthäfte med titeln "Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.", som han nu bifogade brevet till adressaten. Han hade skrivit dikterna på tre dagar, och han kallar sviten "diese Spielerei"; det var en lek som han sysselsatt sig med som en skrivövning, medan han ännu inte kände sig mogen för att ägna sig åt sitt eget arbete (uppenbarligen Duinoelegierna). Greven C. W. kallar han diletant, men en diletant som ändå i vissa stycken träffat rätt:

jetzt erst versteh ich, wie's sich hervorthun konnte, Tag für Tag: zur eigener Produktion noch nicht eigentlich fähig und auferlegt, mußte ich mir, scheint, einer Figur gewissermaßen "vorwändig" machen, die das, was sich etwa doch schon, auf dieser höchst unzugänglichen Stufe der Concentration, formen ließ, auf sich nahm: das war Graf C. W. Ein Dilettant, streng genommen. Er dichtet manches, was ich nie gebilligt haben würde, das ist *seine* Sache, ist oft ungeschickt, wie alle Dilettanten –, in manchem aber, einigen wenigen "Treffern", hat er meine Zustimmung, ja, um aufrichtig zu sein, meinen Neid erregt –, da kommt er mir manchmal recht nah.<sup>5</sup>

Redan här finns en lekfull oscillerande rörelse mellan distans och närhet, ironiskt avståndstagande och partiell identifikation: greve "C. W." är en oskicklig amatör, men hans poesi kommer ändå ibland Rilkes egen rätt nära, tillstår brevskrivaren.

I det redan citerade brevet till Marie von Thurn und Taxis några veckor senare (15.12) lägger man märke till samma litet generade, skämtsamma pendling mellan distans och närhet till diktsviten. Tidsuppgiften från brevet till Nanny Wunderly-Volkart återkommer här: dikten är skriven på endast tre kvällar. Rilke tillfogar, att en av dikterna – den sjunde ("In Karnak wars") är av sådan kvalitet att han skulle ha velat skriva den själv. Han nämner även att sviten kommit till som en övning och en förberedelse, "in halber vorläufiger Produktivität", samt att de skrivits nästan automatiskt, som på diktamen:

Es war sehr merkwürdig –, die Feder wurde mir buchstäblich "geführt" Gedicht für Gedicht, bis auf ein paar Stellen, wo man *mich* erkennen würde, wars auch weder meine Art noch meine Ansicht, die da ganz fertig, (ich schrieb es *sans brouillon* ins Heft selbst) zum Ausdruck kam. *Ein* sehr schönes (aegyptisches) Gedicht ist dabei, das ich wohl möchte gemacht haben. Das ging im Fluge an 3 Abenden vor sich –, und schon am zweiten setzte ich, ganz fließend, ohne einen Moment zu überlegen aufs Titelblatt: "*Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.*" (wie im Dictat ebenfalls) ohne mir einen Namen bei diesen Initialen zu denken, – aber so durchaus sicher, *daß es das sei*. Was war das alles?<sup>6</sup>

Uppgiften att dikten skrivits som på diktamen från någon okänd varelse var väl tänkt att appellera till adressatsen: Marie von Thurn und Taxis var intresserad av borddans och spiritistiska seanser under vilka budskap från de döda i andevärlden skulle avlyssnas.<sup>7</sup> Ett diktat från andevärlden: nu skulle en sedan länge avliden ägare av Berg tala genom Rilkes mun och driva hans penna.

Men ordet "Dictat" är samtidigt ett uttryck för Rilkes romantiska inspirationsestetik: dikt och konst skapas inte intellektuellt och medvetet utan i ett extatiskt tillstånd, då diktaren mottar ingivelsen som i en sexuell befruktning, en konceptionsakt. Så hade *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* tilkommit under en enda stormig höstnatt med drivande skyar; och som på en diktamen från en högre makt, en

skräckinjagande ängel, hade inledningsorden till *Duineser Elegien* ingivits honom i januari stormen över Adriatiska havet 1912.<sup>8</sup>

För sin allvarsamme förläggare Anton Kippenberg fabricerade Rilke en annan historia, en veritabel spökhistoria, som han enligt förläggaren ska ha berättat någon gång på vårvintern 1921. En kväll på Berg, då han höll på att klä av sig för natten, tyckte sig Rilke höra versrader, bland dem den tionde och sista dikten i svitens första del: ”Berge ruhn, von Sternen überprächtigt; – / aber auch in ihnen flimmert Zeit. / Ach, in meinem wilden Herzen nächtigt / obdachlos die Unvergänglichkeit”.

Förvånad sade han sig: ”Diese pathetischen Verse sind doch nicht von dir!”, klädde sig på nytt och satte sig ned vid kaminen. Där fick han plötsligt besök från andevärlden. En okänd man i gammalmodiga kläder satt i en stol och läste dikter ur en gulnad handskrift. ”[E]in selsames Erlebnis”, skriver Kippenberg, som, uppenbarligen helt omedveten om att Rilke driver med honom, återger berättelsen på följande sätt:

Ein wenig beunruhigt habe er sich wieder angekleidet und sich an den Kamin gesetzt. Plötzlich habe er auf dem Stuhl ihm gegenüber einen altmodisch gekleideten Herrn erblickt, der habe ihm aus einer alten vergilbten Handschrift Gedichte vorgelesen, in denen die Verse vorgekommen seien, die Rilke vor sich hingesprochen habe. Diese Verse habe er dann nachgeschrieben. Es sind die ”Gedichte des Grafen C. W.”<sup>9</sup>

Dikterna skrevs in för hand i ett häfte med (som i berättelsen) gulaktigt papper, vilket bands in i ett mönstrat grågrönt omslagspapper och förseddes med anteckningen: ”Aus der Bibliothek des Schloßes zu Berg – am – Irchel” på sista sidan. Manuskriptet sändes till Kippenberg och Insel-Verlag i Leipzig för renskrift på maskin den 21 februari 1921, en renskrift som emellertid innehöll felaktigheter. Kopior med handskrivna rättelser av Rilke skickades sedan till Nanny Wunderly-Volkart och Marie von Thurn und Taxis. Det var den 6 mars den första delen av sviten – tillkommen 27–30 november 1920 och kompletterad med ytterligare två dikter – avsändes till furstinnan Thurn und Taxis. I följebrevet tar Rilke ännu tydligare avstånd från dikterna än i sitt tidigare brev från den 15 december 1920. De karakteriseras nu som tröttsamma ”Dilettantismen, Banalitäten”. Med syftning på en av de tillfogade dikterna (”Schöne Aglaja, Freundin meiner Gefühle”), som försetts med den fiktiva dateringen ”Palermo 1862”, betonar Rilke att det verkligen inte var hans egna dikter; allt var uppdrag, diktat:

Wenn das Meiste Sie enttäuscht (Dilettantismen, Banalitäten etc.) so berücksichtigen Sie eben: *ich bin's nicht*, es war so völlig 'Auftrag', einschließlich der Initialen C. W., die ich nicht auszuschreiben wüßte, und jener Anmerkung 'Palermo 1862' –, das diktierte sich so *malgré moi*, wie die Gedichte selbst, fliegend.<sup>10</sup>

Till de tio dikterna i första delen, som således skrevs de sista dagarna i november 1920, fogades så de några månader senare, i mars 1921, tillkomna elva dikterna i andra delen.<sup>11</sup>

Med samma ironiska distans som tidigare skrev Rilke till Nanny Wunderly-Volkart den 30 mars, att han nu i boksåpet på Berg funnit ytterligare några blad ur greven C. W:s poetiska kvarlåtenskap, där greven

ebenso resigniert, seine Frühlingsempfindungen reimt, wie er in den vorher gefundenen, seine Herbstgedanken und –gefühle niedergelegt zu haben schien. Ein übrigens schon vor Wochen zwischen Büchern zum Vorschein gekommenes Blatt "An Aglaja" verrieth sich eigenthümlicher Weise durch die Anmerkung: "Palermo 1862" – : das erste Datum, das in diesen Aufzeichnungen zu Tage trat! Ich schicke Ihnen diese unerwarteten suppléments nächstens, zur Einordnung in das Heft, dessen Zusammenhänge dadurch nicht klarer werden!<sup>12</sup>

Dessa elva dikter i andra delen finns inskrivna i ett enkelt skrivblock, på opagerade blad. Dikternas inbördes ordning i denna del är således inte fastställd av Rilke.<sup>13</sup>

Bortsett från en dikt – den sjunde i första delen ("In Karnak wars") – som Rilke anonymt publicerade i *Insel-Almanach* 1923 under rubriken "Aus den Gedichten des Grafen C. W." förblev diktsviten otryckt under Rilkes livstid. Först 1950 utgavs den i sin helhet av Insel-Verlag och omtrycktes sedan i andra delen av Ernst Zinns edition av Rilkes *Sämtliche Werke* 1956. Diktsviten rymmer totalt 21 dikter, fördelade på två avdelningar (10 + 11 dikter). I *Sämtliche Werke* omfattar textmassan 18 sidor (389 rader).<sup>14</sup>

*Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* har tämligen sparsamt kommenterats i Rilkeforskningen. En av de första som uppmärksammade sviten var den engelska germanisten Eliza M. Butler i en Rilkebiografi från 1941. Butler hade endast tillgång till den enda av dikterna som då publicerats ("In Karnak wars") samt till Rilkes beskrivningar av sviten i brev. Hon behandlar den som en pastisch, men ser den också som en frigörande upptakt till elegierna, som ett första tecken på "the sudden uprush of inspiration".<sup>15</sup>

Så gör även Donald Prater, vilken talar om *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* som "a step towards concentration", samtidigt som han understryker spänningen i estetiskt hänseende mellan diktsvitens "smooth rhyming and facile imagery" och *Duineser Elegien*.<sup>16</sup> Detsamma gäller Ralph Freedman ("for all the whimsey, these poems were the unmistakable sign of a breakthrough")<sup>17</sup> och Manfred Engel; enligt Engel lyckas Rilke genom *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* skriva sig in i ett produktivt tillstånd, som leder till avslutandet av elegierna. Rilke "versucht [...] nun auf Schloß Berg [...] sich in einem produktiven Zustand 'hineinzuschreiben', um an den Abschluß der *Elegien* gehen zu können".<sup>18</sup>

Hans Egon Holthausen vill istället i anslutning till den av Anton Kippenberg pre-

senterade berättelsen om tillkomsten se diktsviten som resultatet av en hallucinatorisk upplevelse; möjligen är den att betrakta som uttryck för ockultistiska ”mediale Erfahrungen”, vilka har att göra med ”Rilkes genial gesteigertes Fühlvermögen, sein zeit- und todverleugnendes Raumgefühl”.<sup>19</sup>

Ytterligare ett perspektiv öppnar Ingeborg Schnack, som i svitens texter urskiljer reflexer av Rilkes kärleksförhållande till ”Merline” – Baladine Klossowska: flera bilder och enskilda passager i *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* visar sig ha paralleller i Rilkes brevväxling med Merline under tiden på Berg am Irchel.

Också Hans Boverter söker urskilja en självbiografisk kärna i diktcykeln, vars intima samband med Rilkes sena lyrik över huvud taget han kraftigt framhäver: ”Für die Eingliederung von Rilkes Zyklus ’Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.’ in das Gesamtwerk des Dichters ergibt sich [– – –], daß die beiden Gedichtreihen an der entscheidenden Schwelle zum Spätwerk stehen, ja, diese Schwelle geradezu ausmachen, und daß in ihnen nicht nur die Haltung der letzten *Elegien* und *Sonette* und die Motivik der Naturgedichte der späten Jahre, sondern auch die auf ’berechenbarer Magie’ beruhende Lyrik der ’letzten Werkstufe’ vorbereitend angedeutet wird”.<sup>20</sup>

Boverters höga värdering av *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* delas inte av Jacob Steiner, som i en studie från 1978 särskilt uppmärksammar en av dikterna i cykeln, 1:VII (”In Karnak wars”): ”Man kann wohl Übereinkunft dahingehend erzielen, daß es kein gutes Gedicht ist”, fastslår han myndigt och vänder sig mot andra forskares – särskilt Boverters – sätt att identifiera diktjaget med diktaren Rilke.<sup>21</sup>

### 3

Rilkes berättelser om tillkomsten för Nanny Wunderly-Volkart, Marie von Thurn und Taxis och Anton Kippenberg är naturligtvis till en del älskvärda, vänligt ironiska skämt. Men de kan också betraktas som experiment: Rilke prövar på vännerna en fiktiv ramberättelse för att avläsa deras reaktioner. Rilke gör ofta så: han använder sina brev som inövningar, skrivprov och utkast, där tankar, stilgrepp och litterära experiment prövas på olika adressater. Dessutom för han in autentiskt brevmaterial i sina texter, exempelvis i *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), i vilken bl. a. brev till hustrun Clara utnyttjas.<sup>22</sup>

Måhända ett experiment och en lek med planerade alternativa ramberättelser, sålunda: ramberättelser som skulle kunna begagnas för den fiktiva diktsviten, tänkt som en lyrisk motsvarighet till dagboksromanen eller kanske snarare den fiktiva självbiografin med en sekundär berättare, som inledningsvis framträder och säger sig ha funnit anteckningar av en annan person. Detta är ett beprövat berättartekniskt grepp som Rilke själv använt i *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Diktsviten – funnen

i manuskript av eller dikterad för en fiktiv editor – rymmer ju den pseudonyme greven C. W:s minnen, utgör ett slags fragmentariserad självbiografi i lyrisk form.

Spår av denna fiktion och ramberättelse återfinns i en anmärkning till ordet ”Temperaments” i den nionde dikten i första delen av sviten (”Was nun wieder aus den reinen Scheiten”), presenterad som ”Anmerkung des Copisten”.<sup>23</sup>

Den fiktiva lyriska självbiografien med dess fragmentariska minnesbilder av den icke namngivne huvudpersonens liv någon gång vid mitten av 1800-talet – den nionde dikten i andra delen (”Schöne Aglaja, Freundin meiner Gefühle”) är, som berörts, försedd med årtal och platsangivelsen ”Palermo 1862” – utgör den genremässiga ramen för diktsviten.<sup>24</sup>

Samtidigt fyller fiktionen sannolikt även en viktig psykologisk funktion. Genom att lägga diktens ord i munnen på någon annan söker Rilke befria sig ur sina skrivhämningar. Att dikta i en annans namn ger något av samma känsla av frigörelse och frihet som språkbytet från tyska till franska i breven till Merline och vännerna i Frankrike (André Gide med flera).

Fiktionen rymmer också en för Rilke typisk lek med identiteter: grevens namninitialer ”C. W.” innehåller begynnelsebokstäverna till två av Rilkes egna förnamn (”Carl” och ”Wilhelm”).<sup>25</sup> För Rilke fungerade diktningen ofta just så, som en lek med identiteter och identifikationer, inlevelser i liv han aldrig fått leva, levnadsöden helt olika hans eget: som munk och ikonmålare i ett ryskt kloster (*Das Stunden-Buch*), som officer i den kejserliga österrikiska armén på 1600-talet (*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*), som dansk adelsman med uppväxt på ett gammalt slott i Danmark (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*), som fabriksarbetare (*Der Brief des jungen Arbeiters*).

Inspiration till greppet med författarfiktionen kan Rilke också ha hämtat från den romantiska ironins lekar med identitetsbyten, namnväxlingar och pseudonymer. Aktuell i detta sammanhang blir inte minst Kierkegaards intrikata pseudonymdiktning i *Enten-eller*, som Rilke följde med intresse.<sup>26</sup>

Förutom genom den tämligen lösa fiktiva ramen och det av Rilke själv i brevet till Nanny Wunderly-Volkart den 30 mars 1921 utpekade årstidtemat, som speglar de bägge delarnas tillkomsttid – första delen ska enligt brevet utgöra grevens ”Herbstgedanken”, andra delen hans ”Frühlingserfindungen” – skapas en viss homogenitet i sviten genom strofform och versmått.<sup>27</sup>

Den dominerande versformen i sviten är en fyrradig strofform som erinrar om den i fransk poesi vanliga kvatrinen (*Quatrain*) och som Rilke flitigt använt i sin ungdomsdiktning, bl. a. i diktsamlingarna *Larenopfer* (1895), *Traumgekrönt* (1896) och *Advent* (1897). Han skulle senare åter pröva denna stofform i de franska diktsviten *Vergers* och *Les Quatrains Valaisans* (1926).

Strofformen möter redan i prologdikten till *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* med dess fyra fyrradiga strofer, femtaktiga trokéiska vers samt korsrim med regelbunden växling mellan manliga och kvinnliga olikställda rim (AbAb):

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?

Wird 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?

Gnügts 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?<sup>28</sup>

Samma strof- och versform återfinns i den närmast följande dikten ("Vorhang, Schachbrett und der schmale Henkel"). Strofformen varierar sedan i övriga dikter; i svitens andra del ersätts den trokéiska versen av jambisk.

Någon mera enhetlig tematik kan knappast urskiljas i *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* Manfred Engel utpekar fem huvudteman: "Liebe, Kindheit, Krieg und Revolution, Defizite der modernen Lebenswelt".<sup>29</sup> Det får sägas vara ett mycket mångfacetterat tematiskt komplex.

Härtill kommer den litet naiviserande, lätt hjälplösa tonen i de många frågesatserna som korresponderar med och markeras av den pastischartade versifieringen.

Vad vi möter i sviten är en stor osäkerhet, en undran. Osäkerheten finns redan i inledningsdiktens diffusa, undanglidande drömbild, eller snarare det sköra minnet av en synestetisk drömbild: en vit häst eller en häftigt rinnande bäck?

Boventer och Engel vill identifiera bilden av den vita hästen med bilden av den galopperande skimmeln över ängarna vid Volga i *Die Sonette an Orpheus* I, XX, medan Ingeborg Schnack under hänvisning till en av de senare tillkomna franska dikterna associerar bilden till Pegasus, diktens bevingade häst. Enligt Schnacks tolkning avspeg-

lar inledningsdikten konflikten mellan diktningen – symboliserad av den vita hästen – och kärleken (lidelsens störtflod, kärleken till Merline/Baladine).<sup>30</sup>

Båda dessa tolkningar tycks mig för specifika, fixerande, betydelsebegränsande, vilket även gäller Engels förslag att bilden av dryckeskärlet, kalken, skulle referera till den grekiske sömnguden Hypnos traditionella attribut (papaver).<sup>31</sup> Rilkes text rymmer knappast en så otvetydig mytologisk allusion.

Dikten framställer en serie påfallande disparata bildsekvenser av dunkel innebörd: den vita hästen – det häftigt rinnande vattnet – en kalk – en tallrik – en frukt – en sjunken kulle – en dryck eller en soppa med okända örter och kryddor. Vad dessa bilder har gemensamt är att de utgör innehåll i diktjaget greve C. W:s nattliga drömmar; de är otydliga, undanglidande drömbilder, vilkas innebörd han efter uppvaknandet förgäves och ängsligt söker tyda.

Från drömmens natt utdriven i dagens skarpa ljus grubblar diktjaget oroligt, ångestfyllt över vad de förvirrade drömmarna kan ha för betydelse: vad var det för dröm? En vit häst eller en rinnande bäck? Vad fann jag inne i mig själv denna natt, då jag ännu en gång återvände till drömvärlden? Vad skedde med tallriken och den främmande frukten? Vad drack jag i drömmen? Bilden av den sjunkna kullen – var den förknippad med lidelse, sexuella begär?<sup>32</sup> Vem är ansvarig för drömmen, om dess bottensats ger en fadd smak av förruttnelse? Vilka hemlighetsfulla örter och kryddor hade sömnens kock lagt i sin sömndryck?

Textens enigmatiska karaktär förstärks av Rilkes egensinniga språkexperiment. Han använder sig av ord som inte finns i tyska språket, inte ens i bröderna Grimms ordbok. Adjektivet "zinnern" förvandlas till verb ("tenna"), gissningsvis i betydelsen "förtenna". Det nya ordet "schwerhaft" är sannolikt konstruerat i enlighet med adjektiv/adverb som "lebhaft" ("livlig"/ "livligt", "livfullt"), och ska väl betyda "tung", "tungaktig" (ändelsen "haft" har ju vanligen innebörden "-aktig").

Kanske rymmer bildkonstellationen "Weißes Pferd" – "Sturzbach" en reminiscens från den beundrade Ibsens *Rosmersholm* (1886). Den 6 november 1906 såg Rilke i Berlin en föreställning av Ibsens drama med Eleonora Duse i rollen som Rebekka West.<sup>33</sup> Det bärande symboliska ledmotivet i *Rosmersholm* är ju just den skrämmande synen av den vita hästen vid forsens häftigt brusande, farliga vatten, ett tecken för hotet från det förflutna och de döda som går igen, gengångarna – en symbolik som ju passar väl in i Rilkes dikt.<sup>34</sup>

Men det torde knappast vara meningsfullt att söka exakt fixera de enskilda bildernas betydelser. Det förefaller vara det obegripliga, obestämda, fritt associativa och absurda i drömlivet, drömarbetets och drömbildernas nyckfulla transformationer och kollisioner, drömmens pendling mellan det skrämmande och det löjliga, Rilke vill framsuggerera.

I dessa hänseenden kan inledningsdikten till *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* sägas utgöra ett slags motsvarighet (i metriskt tuktad form) till de experiment med ockultism, drömseanser och automatisk skrift som André Breton ungefär samtidigt anordnade i Paris och senare skulle redovisa i det första surrealistiska manifestet 1924.<sup>35</sup>

Istället för att söka avtvinga bilderna bestämda innebörder bör man inrikta analysen på att identifiera vissa semantiska fält i texten. Ett av dessa associerar till *vätska* (vatten, dryck, dryckeskärl): bäcken med sitt häftigt rinnande vatten och kalken i inledningsstrofen, förruttnelsens bottensats i tredje strofen, sömnens fluidum i slutstrofen. Kanske hör också den gåtfulla bilden av tallriken och tennet i andra strofen till detta fält: tallriken förtennas genom att sänkas ner i ett bad av smält tenn. Den bilden tangerar emellertid även ett annat semantiskt fält: *nedsjunkandet*, att sänka, sänkas eller falla ned i en inre värld, i sömnens och drömmens djupskikt under medvetandets yta, kulen som sjunker ner i jorden.

Den inledande bilden av den vita hästen – som kanske är en störtbäck – kan väl knappast sägas vara lierad med något av de två här nämnda semantiska fälten. Där emot pekar den fram mot fjärde dikten i samma del av sviten, som anspelar på en ritt ("statt zu reiten, Olga, statt zu jagen") samt mot ritten genom den egyptiska öknen i månljuset över Karnak i den sjunde dikten ("In Karnak wars. Wir waren hingeritten/ Hélène und ich").

Om prologdikten till *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* tematiserar diktjagets drömvärld gestaltar de närmast följande dikterna i sviten minnenas värld. Den andra dikten i sviten förefaller återge barndomsminnen. Den tecknar en bild av några vardagliga föremål i hemmet – ett förhänge, ett schackbräde, det smala handtaget på en glaskanna för vin – och vill med hjälp av dessa ting återskapa barnets föreställnings- och känslvärld, liksom Marcel Proust gör i sin av Rilke beundrade romansvit *À la recherche du temps perdu*, vars första delar utkommit 1913 respektive 1918:

VORHANG, Schachbrett und der schlanke Henkel  
jenes Glas-Krugs, der den Wein verriet –,  
eines Abends, später, weiß der Enkel,  
daß sein Herz sich damals grad entschied,

so zu gehen, wie es geht. Wie geht es?  
Ach, zu Frauen stürzt es seltsam hin.  
(Wagte er, es während des Gebetes  
anzuschauen . . . !) Wie es ohne Sinn

zittert vor den Knaben! Manchmal nimmt es  
seinen Schritt von einem andern Mann,

was es antrieb, war ein Unbestimmtes,  
und ein Unbestimmtes hielt es an.

Oft ins Laufen kam es durch die Neige  
seiner Landschaft, wie ein Kind, das läuft  
weiter, weiter ... wie in seinen Zeige-  
finger – : stand, mit Atem überhäuft ...<sup>36</sup>

Dikten rör sig mellan två tidsplan eller världar: barndomsvärlden och den vuxne mannens värld. Mannen, som i minnet söker sig tillbaka till barndomen, barndomshemmet och dess välkända ting, framställs som en ättling till denna tidiga värld: genom tidsavståndet blir han, tycks Rilke mena, i sitt förhållande till barndomsvärlden ett barnbarn, en ”Enkel”, konfunderad och undrande som ett barn.<sup>37</sup>

Månaden före diktsvitens tillkomst hade Rilke plötsligt blivit påmind om de plågsamma minnena från den sena barndomen och de tidigaste ungdomsåren. En av hans gamla lärare på militärunderrealskolan i St. Pölten, en generalmajor Cäsar von Sedlakowitz sände 5.10.1920 ett aningslöst brev till sin före detta elev och erinrade honom om tiden på skolan. Rilke svarade upprört den 9 december att han mindes åren på skolan som en fasansfull tid av utsatthet, värnlöshet, grymhet, samt att han gjort allt vad som stod i hans makt för att förtränga minnena därifrån.<sup>38</sup>

”Vorhang, Schach-brett und der schlanke Henkel” ger en bild av uppbrottet från barndomen och av sexualitetens uppvaknande i de tidiga åren. Enligt fiktionen är ju texten dikterad av en man kring mitten av 1800-talet. Men den är dock skriven av en författare som var förtrogen med Freuds psykoanalys och som kände Freud personligen: det är Freuds revolutionerande och provocerande upptäckt av det förpubertala barnets sexualitet som här reflekteras; Rilkes egna erfarenheter och barndomsminnen kan naturligtvis ha spelat en roll vid koncipieringen, men dessa erfarenheter och minnen får i dikten en tydligt psykoanalytisk färgning. Det infantila begärets bisexuella, transformativa, obestämda karaktär utpekas (”was es antrieb, war ein Unbestimmtes, / und ein Unbestimmtes hielt es an”).<sup>39</sup>

Bilden och liknelserna i slutstrofen, där den sexuella upphetsningens häftiga hjärtklappning liknas vid barnet som springer tills det tappar andan, har av Manfred Engel sammanställts med en strof i den sjunde Duinoelegin:

Glaubt nicht, Schicksal sei mehr, als das Dichte der Kindheit;  
wie überholtet ihr oft den Geliebten, atmend,  
atmend nach seligem Lauf, auf nichts zu, ins Freie.<sup>40</sup>

Över huvud taget har Rilkeforskarna intresserat sig för att notera hur enskilda stildrag, bilder och passager i *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* återkommer i *Duineser Elegien*.<sup>41</sup> Men både vad gäller motivval, stil och versifikation pekar *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* i minst lika hög grad tillbaka mot Rilkes ungdomslyrik. Det visar exempelvis den tredje dikten i sviten:

MÄDCHEN, reift dich der Sommertag?  
Abends, in warmer Hand Wachtelschlag,  
steht der Liebende da.

Sieht wie dein kleines Fenster dich schmückt,  
daß dir Haltung und Lächeln glückt,  
ahnt er von nah.

Kühl ist die Tür schon, bis morgen früh  
kältet sie gründlich aus.  
Aber dein Freund ist heiß. Oh glüh,  
glüh und reiß ihn ins Haus!<sup>42</sup>

Här bryts årstidstemat: från höst, natt och mörker förflyttas vi nu till sommardagens kvällslandskap. Det är en idyllisk, lantlig scen med en från svitens texter i övrigt avvikande folkviserytm: två treradiga strofer samt en avslutande fyrradig med växlande fyr-, tre- och tvåtaktig trokéisk-daktylisk vers samt uteslutande manliga par- och korsrim: aab/cca/dede. Liknande folklivsmotiv och balladrytmer möter i Rilkes 1890-talslyrik, i folkvisepastischerna i *Wegwarten* (1896), *Larenopfer* (1896) och *Traumgekrönt* (1897).

Ingeborg Schnack hävdar att diktens motiv – den unga flickan i fönstret – är inspirerat av en pastell av Baladine Klossowska, som Rilke kommenterar i ett brev till konstnärinnan den 22 november 1920: ”Les cheveux d’or de la jeune fille au balcon du printemps prennent un éclat sensuel, c’est vraiment toute une saison pubère qui se sert d’eux pour séduire.”<sup>43</sup>

Själv har jag svårt att se någon mera frapperande likhet mellan diktens scen och Rilkes beskrivning av pastellen i brevet. Men den sensualitet som Rilke talar om i sitt brev finns också i dikten, som knyter an till den vaknande sexualitetens tematik från ”Vorhang, Schachbrett und der schlanke Henkel”. Mitt i den Biedermeieraktiga idyllen kring det unga kärleksparets möte i sommarkvällen har Rilke infört en skämtsam, lekfull, obscen anspelning på fågelns – vaktelns – parningsrop: älskaren imiterar visuellt – med hand och fingrar får man föreställa sig – fågelhannens lockrop till honan inför parningsakten: ”Abends, in warmer Hand Wachtelschlag,/ steht der Liebende da.”<sup>44</sup>

## 4

Därpå följer en dialogdikt, nu åter i de inledande dikternas quatrainform (fyra fyr-radiga strofer, femtaktig trokéisik-daktylisk vers; korsrim med regelbunden växling mellan kvinnliga och manliga rim):

DASS ich deiner dächte am Kamine?  
Nein, du irrst, ich lese. – Ach, du weinst?  
Kannst du wollen, daß ich wieder diene?  
Denn ich liebte nicht: ich diene einst.

Du bezwangst, was noch in mir des Knaben  
Trotz und Widerstand und Schwäche war,  
ich verschrieb mit blutenden Buchstaben  
dir mein erstes eignes Jahr –

Statt zu reiten, Olga, statt zu jagen,  
kniet ich bei dir, *während jeder ging*  
*kniet ich*, Seidenes um mich geschlagen,  
das von deiner Gnade niederhing.

Fühltest du dann immer, daß ich kniete?  
Oder wußtest du: er sieht nicht her? –  
Ach, ich war die Muschel, Aphrodite,  
die dich trug, und in mir war das Meer.<sup>45</sup>

Diktens slutrader rymmer en lätt urskiljbar ekfrastisk referens till ett välkänt konstverk från den italienska ungrenässansen: Sandro Botticellis framställning av Venus födelse ur havet, buret på ett snäckskal, i Ufizzierna i Florens (omkr. 1485), som Rilke för övrigt tidigare ägnat en dikt, "Geburt der Venus" i första delen av *Neue Gedichte* (1907).<sup>46</sup>

Det kan tyckas vara en anslående bild för en hövisk kärlek: diktens jag bär den älskade som vore han ett öppet musselskal för hennes fötter, hans kärlek till henne är som ett mäktigt brusande inre hav. Och i den tredje strofen knäböjer han, skriver Ingeborg Schnack, höviskt som en page framför den älskade.<sup>47</sup>

Men det finns något tvetydigt både i dessa bilder och i dikten som helhet, detta alldeles bortsett från den tvetydighet som ordet "Muschel" rymmer ("Muschel"/"Musche"/"Muschi") – en tvetydighet som det i sammanhanget mera adekvata ordet "Schnecke" inte skulle ha innehållit.

Diktjagets relation till den kvinnliga parten förefaller snarast ha karaktären av en masochistiskt eller algolagnistiskt färgad sexualitet. Han knäböjer inte för henne hö-

viskt som en page: han njuter av hennes ”nåd” att låta honom borra in sig, hölja sig i hennes sidenkjolar; hon trampar på eller i honom, sedan han i fantasin förvandlat sig till ett öppet musselskal för hennes fötter.

Den inledande dialogen är gåtfull, hermetisk, synes innehålla helt privata referenser till erfarenheter under tidiga år, under det som kallas ”mein erstes eignes Jahr”, det som han förskriver åt den älskade, ”Aphrodite”, alias ”Olga”. Det sistnämnda, oförklarade namnet kanske ger en nyckel till scenen som tecknas i dikten. ”Olga”, Olga Blumauer hette den flera år äldre barnsköterska i Linz, som våren 1892 rymde med den 16-åriga René Rilke till ett obskyrt hotell i Wien, varifrån kärleksparet hämtades av polis.<sup>48</sup>

Det är inte osannolikt att minnet av denna sexuella debut blandats med minnen av senare erotiska erfarenheter. Dikten är starkt enigmatisk i sin slutenhet kring det exklusivt privata. Men återigen kan vi se hur Rilke leker med poetiska roller, identifikationer och identitetsväxlingar: han gör sina egna upplevelser av vaknande sexualitet till greve C. W:s.

Tillsammans med den sjunde dikten – dikten om Karnak – är den femte dikten i första delen med sina 16 strofer den längsta i sviten. Rilke låter här diktjaget leva sig in i det förflutna, försätta sig tillbaka i tiden, till den franska revolutionens år, genom att läsa i de dagboksanteckningar som en hans ”Urgroßtante” lämnat efter sig. Som Ingeborg Schnack visat har Rilke i dikten fört in anspelningar på ett av Lucien Persey utgivet verk, vilket bygger på en polsk prinsessas brev och dagböcker från andra hälften av 1700-talet: *Histoire d'une grande Dame au XVIII<sup>e</sup> Siècle: La Princesse Hélène de Ligne*.<sup>49</sup>

Samtidigt utnyttjar Rilke fragment av sina egna tidigare skrivna dikter, främst ”Spanische Trilogie” från 1913.<sup>50</sup> Även här är det fråga om en lek, i vilken Rilke byter identitet med det högadliga diktjaget, vars namninitialer rymmer begynnelsebokstäverna till två av hans egna förnamn. Det är en poetisk lek, en lockande fantasilek för den socialt frustrerade diktaren, som så gärna sökte sig till aristokratiska kretsar och insisterade på den egna småborgerliga släktens härstamning från en medeltida adelsfamilj i Kärnten.<sup>51</sup>

I sin sedan länge avlidna anförvants efterlämnade anteckningar läser greven om den franska revolutionen och betraktar ett kopparstick som återger en remarkabel händelse sex år före revolutionen, bröderna Montgolfiers uppstigning med en bemannad helhetsballong i Paris den 21 november 1783:

Alles dieses läßt sich kaum verändern.  
Ja, ihr kanntet schon den Flackergeist,  
der in plötzlich aufgerührten Ländern  
die Paläste niederreißt – ;

meintet fast, ihr hättets überstanden,  
wenn nach manchem bös bedrängten Jahr  
schließlich doch ein Übriges vorhanden  
und die Ernte leidlich war – .

Selbst das Wilde hatte seine Ehre,  
neu aus Untergang gedieh Paris –,  
rund ins Heitre stieg die Montgolfière  
(wie's ein Kupfer im Kalender wies – ;<sup>52</sup>

Greven C. W. läser, och hans sentida namne Rilke – som fått uppleva andra revolutioner efter världskriget och bevittnat flygkonstens snabba utveckling vid tiden för och åren efter kriget – läser i boken *Histoire d'une grande Dame au XVIII<sup>e</sup> Siècle: La Princesse Hélène de Ligne* om prinsessans tidigt bortgångne son Charles' (1759–1792) färd med Montgolfiers luftballong.<sup>53</sup> Rilke låter diktjagets läsning spegla sin egen läsning och det sena 1700-talets omvälvningar reflektera revolutionerna i Europa 1917–19.

I sitt ovan citerade brev till Marie von Thurn und Taxis den 6 mars 1921 gör Rilke i sina deprecierande kommentarer till sviten undantag för dikten om Karnakupplevelsen (VII) samt för den dikt som han i brevet benämner ”das seltsam huschige flüchtige gespensterische vom Windstoß ins Fenster”.<sup>54</sup> Den text han syftar på är den sjätte dikten i första delen, en dikt som kretsar kring en nattlig upplevelse av en vindstöt i fönstret, uppfattat som ett tecken från andevärlden, kanske en gråt eller ett skri från en i unga år av döden borttryckt pojke. Diktjaget grubblar över hur budskapet ska tydas – kommer vindstöten i fönstret från de dödas värld och vad vill den döde säga honom?

WAR der Windstoß, der mir eben  
ungefähr ins Fenster fuhr,  
nun ein blindes Sich-erheben  
und Sich-legen der Natur?

Oder nutzte die Gebärde  
ein Verwesner heimlich aus?  
Langte aus der dumpfen Erde  
in das fühlentliche Haus?

Meistens ist es nur wie Wendung  
eines Schlafenden bei Nacht –,  
plötzlich füllt es sich mit Sendung  
und bestürzt mich mit Verdacht.

Ach, was bin ich kaum geübter  
zu begreifen, was es meint, –  
hat mich ein im Tod getrübt  
Knabe nahe angewint?

Will er mir (und ich versage!)  
zeigen, was er hier verließ – ?  
Mit dem Winde stieß die Klage,  
doch er stand vielleicht und schrie's!<sup>55</sup>

De unga dödas tematik är ju central i Rilkes föreställningsvärld och diktning; bland många texter kan man här nämna den långa klagosången ”Requiem auf den Tod eines Knaben” från mitten av november 1915.<sup>56</sup> Där är tonen lätt naivistiskt lekfull. I den ti-onde Duinoelegin uppträder de unga döda som hjälpare, vägvisare in i dödens ”sorgeland”. Här, i *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.*, är budskapet gåtfullt, otydligt, närmast skrämmande för den ensamme, ängsligt spanande efter tecken från de döda.<sup>57</sup>

Den därpå följande, påfallande långa dikten (72 versrader) är som redan nämnts den enda text i sviten som publicerades under Rilkes livstid, anonymt, i *Insel-Almanach* för år 1923 (tr. november 1922), under rubriken ”Aus den Gedichten des Grafen C. W.”. Rilke omnämner den ju i brev till Marie von Thurn und Taxis och Nanny Wunderly-Volkart. Han talar också om den som ”den bästa” av dikterna i sviten i ett brev till Baladine Klossowska 4 februari 1921: ”Puis, je vous ai copié une des poésies, la meilleure, 'Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.', celle sur l'Égypte”.<sup>58</sup>

I dikten tematiserar Rilke en för honom uppenbarligen mycket betydelsefull episod från den nordafrikanska resan 1910–1911: den nattliga upplevelsen av tempelruinerna i Karnak i Egypten, som han utförligt och engagerat beskriver i ett brev till hustrun Clara den 18 januari 1911. Endast en halvtimmes ritt från templet i Luxor med dess höga kolonnader ligger, skriver han,

diese unbegreifliche Tempelwelt von Karnak, die ich gleich den ersten Abend und gestern wieder im eben erst abnehmenden Monde sah, sah, sah, – mein Gott, man nimmt sich zusammen, sieht mit allem Glaubenwollen beider eingestellter Augen – und doch beginnts über ihnen, reicht überall über sie fort (nur ein Gott kann ein solches Sehfeld bestellen) – da steht eine Kelchsäule, einzeln, eine überlebende, und man umfaßt sie nicht, so steht sie einem über das Leben hinaus, nur mit der Nacht zusammen erfaßt mans irgendwie, nimmt es im ganzen mit den Sternen, von ihnen aus wird es für eine Sekunde menschlich, menschliches Erlebnis.<sup>59</sup>

Minnets av den nattliga färden till Karnak – som senare återspeglas även i den sjätte Duinoelegin och i *Die Sonette an Orpheus* 2, XXII (”O trotz Schicksal”) – och särskilt

då minnet av den ensamma, väldiga pelaren av kalk dominerar inledningspartiet av ”In Karnak wars”. Pelaren, som tycks bära hela Egyptens natt, sägs vara ett synminne, nog för ett helt liv:

IN Karnak wars. Wir waren hingeritten  
Hélène und ich, nach eiligem diner.  
Der Dragoman hielt an: die Sphinxallee –,  
ah! der Pilon: nie war ich so inmitten

mondener Welt! (Ists möglich, du vermehrst  
dich in mir, Großheit, damals schon zu viel!)  
Ist Reisen – Suchen? Nun, dies war ein Ziel.  
Der Wächter an dem Eingang gab uns erst

des Maßes Schreck. Wie stand er niedrig neben  
dem unaufhörlichen Sich-überheben  
des Tors. Und jetzt, für unser ganzes Leben,  
die Säule – : jene! War es nicht genug?

Zerstörung gab ihr recht: dem höchsten Dache  
war sie zu hoch. Sie überstand und trug  
Ägyptens Nacht.<sup>60</sup>

Förutom pelaren nämns i dikten en rad andra starka synintryck från besöket: ”die Sphinxallee” – resterna av den långa, av sfinxer kantade allén som förbinder Amontemplet i Karnak med ett åt Amons gemål, gudinnan Mut, helgat tempel; ”der Pilon” (eg. Pylon) – den gigantiska, 44 meter höga och 15 meter tjocka dubbla tornbyggnaden, ”porttornet”; längre fram i dikten nämns också granitfigurna av den katt- eller lejonhövdade gudinnan Sachmet (”granitne Katzen-Bilder”); solbärarna – de stora sandstenskarabéerna i nordvästa delen av tempelkomplexet; tempelreliefernas bildvärld, en kvinnogestalt som försiktigt, med varsamma händer omsluter en blomma (möjligen en papyrusblomma) som offer till Faraon, gudens son och representant på jorden (en reliefbild på norra väggen av Amontemplet i Karnak): ”Seinem Heiligtume / geht nie der Atem aus. Er nimmt und nimmt, / und doch ist solche Milderung bestimmt, / daß die Prinsessin die Papyros-Blume // oft nur umfaßt, statt sie zu brechen”.<sup>61</sup>

Här – liksom i så många andra partier av diktsviten – kan man lägga märke till en egenartad ludisk glidning mellan fiktivt och självbiografiskt, dåtid och nutid. Diktjagets/Greve C. W:s följeslagarinna under den nattliga månbelysta ökenritten till Karnak benämns ”Hélène”: hon bär samma namn som den kvinnliga huvudpersonen i *Histoire d'une grande Dame au XVIII<sup>e</sup> Siècle. La Princesse Hélène de Ligne*. Här rör sig

texten på ett av diktens fyra tidsplan: ett diffust 1700- eller 1800-tal, undanlidande, omöjligt att fixera (är det prinsessan Hélénes sena 1700-tal eller Greve C. W:s 1800-tal?). Ett annat tidsplan är den egyptiska tempelvärdens epok för flera tusen år sedan, ett tredje minnets biografiskt fastställbara tid, den resa till Egypten som Rilke 1910–11 företog tillsammans med – inte någon ”Hélène”, utan den förmögna pälshandlarfrun Jenny Oltersdorf (vars namn och existens givetvis inte nämns i breven från Egypten till hustrun Clara och modern Phia).<sup>62</sup>

Det fjärde tidsskiktet, slutligen, är tiden för tillkomsten av diktsvitens första del, senhösten 1920 – den europeiska efterkrigstiden, präglad av modernitetens tomma, utslätade likgiltighet, dess oförmåga att bringa offer, dess totala likgiltighet inför det numinösa, dess själlösa kommersialism:

*Hier*

sind alle Opfer-Gänge unterbrochen,  
der Sonntag rafft sich auf, die langen Wochen  
verstehn ihn nicht. Da schleppen Mensch und Tier

abseits Gewinne, die der Gott nicht weiß.  
Geschäft, mags schwierig sein, es ist bezwinglich;  
man übt und übt; die Erde wird erschwinglich, –  
wer aber nun den Preis giebt, der giebt Preis.<sup>63</sup>

Mot det moderna livet, mot efterkrigstidens förflackning, ställs den numinösa värld som framträder i Karnaks tempelvärd. Tempelväggarnas reliefer i månskenet, deras mäktiga kungaepos, rymmer ett oerhört, hemligt – och ändå helt öppet, ofördolt, oförborgat – budskap:

Wie Figur

sich nach Figur mit reinem Mondschein füllte,  
war das im klarsten Umriß ausgedüllte  
Relief, in seiner muldigen Natur,

so sehr Gefäß – -: und hier war *das* gefaßt,  
was nie verborgen war und nie gelesen:  
der Welt Geheimnis, *so geheim im Wesen*,  
daß es in kein Verheimlicht-Werden paßt!<sup>64</sup>

”Världens hemlighet” (”der Welt Geheimnis”) har med offer, offerande (”Opferung”), offerviljan, offergåvan att göra, och förknippas med prinsessans gest på reliefen då hon framför sin offergåva, den obrutna papyrusblomman, till gudomen. Den obrutna

blomman är ju en traditionell sinnebild för jungfrudomen, oskulden. I ett brev till Lou Andreas-Salomé den 20 februari 1914 associerar Rilke Karnaktemplets reliefer och skulpturer med den sexuella sfären i bilden av befruktning, blommornas frömjöl ("Blütenstaub"):

Das, was so schön von der Pflanzenwelt gezeigt wird, wie sie kein Geheimnis macht aus ihrem Geheimnis, wissend gleichsam, daß es anders nicht *als in Sicherheit* sein könne: das ist, denk Dir, genau das, was ich in Aegypten vor den Skulpturen empfand, seither immer vor aegyptischen Dingen empfinde: dieses Bloßgelegtsein des Geheimnisses, das so durch und durch, so an jeder Stelle geheim ist, daß man es nicht zu verstecken braucht. Und vielleicht ist alles *Phallische* (wie *vor-dachte* ichs im Tempel von Karnak, denken konnt ichs noch nicht) nur eine Auslegung des menschlich-Geheimen im Sinne des offen-Geheimen in der Natur. Ich kann das aegyptische Gott-Lächeln gar nicht erinnern, ohne daß mir das Wort "Blütenstaub" einfällt.<sup>65</sup>

Det egyptiska gudaleende som Rilke här talar om och hänför till det sexuella livet, fortplantningen, möter även i "In Karnak wars", där de trettonde och fjortonde stroferna beskriver en av tempelbilderna som framställer ett tåg av människor som frambär sina offergåvor (däribland en ko, men ingen mula) till guden, konungens/Faraos "avbild":

Maultier drängt und Kuh  
zur Stelle, wo des Königs Ebenbild,  
der Gott, wie ein gestilltes Kind, gestillt

hinnimmt und lächelt.<sup>66</sup>

I fokus för "In Karnak wars" står således själva offret, offerhandlingen. Om denna är av sexuell natur eller inte är svårare att avgöra: texten kanske snarare antyder än normerar en sådan tolkning.<sup>67</sup>

5

"Aus dem Nachlaß des Grafen C. W." VIII och IX varierar motiv och teman från tidigare dikter i sviten. VIII ("Manchmal noch empfand ich vöellig") knyter an till barndomsminnena från II ("Vorhang, Schachbrett und der schlanke Henkel") – barnet som hänfört, lustfyllt prövar kroppens styrka i loppet ner från kullarnas sluttning; tiden före puberteten och den vaknande sexualiteten; kvällarna då ögat, trött efter dagens vilda lekar, sluter sig som en blomma: "Da Geliebt-Sein noch nicht band und mühte, / und beim Nachtlcht-Schein / sich das Aug schloß wie die blaue Blüte / von dem blauen Lein".<sup>68</sup>

IX ("Was nun wieder aus den reinen Scheiten") återknyter till kärleksscenen i IV ("Daß ich deiner dächte am Kamine"). Som träets ved förbrinner i kaminen har kärlekens sommarmånader juli och augusti brunnit i de älskandes hjärtan i en kärlek, lik en uppståndelse från döden:

WAS nun wieder aus den reinen Scheiten  
im Kamine leidenschaftlich flammt,  
das war Juli, war August vor Zeiten –,  
oh, wie war es innig ein-gestammt

in das Holz, aus dem es lodernd bricht!  
Wär auch uns der Sommer eingeflößter,  
*unser* Sommer, wenn er als ein größter  
Tag entwölkte unser Angesicht.

Auferstehung, nannten sie's vom Tode –  
Ja, das mag ein solches Flammen sein;  
Denn der Tod war nie der Antipode  
dessen, was sich hier dem Schein

dieser Sonne gab und ihn begehrte –,  
Das zum Troste reife Herz erkennt:  
Totsein ist: das in uns umgekehrte  
Brennen unsres Tempraments.\*<sup>69</sup>

I eldskenet från sin kamin hade Rilke – skriver han till Baladine Klossowska – en senhöstkväll studerat de teckningar hon sänt honom. Färgerna i dessa pasteller är oemotståndliga, magiska, försäkrar han; det sprakar i dem som kaminens eld, dunkel och ljus flyter samman som i en nordisk sommarnatt:

j'ai allumé un admirable feu dans ma cheminée, le premier depuis huit jours, et je regarde, au reflets des bûches passionément entflammées, *vos pastels amoureux de tout* que je viens de déballer; c'est un éclairage qui les rend presque trop enchanteurs – on s'y perd, c'est magique, il n'y a pas de résistance. [– –] Tout crépite dans ces pastels comme la flambée de la cheminée, les parties obscures s'embrasent et les parties claires s'obscurcissent telle une nuit d'été boréale.<sup>70</sup>

Likheten mellan de samtidigt tillkomna texterna är frapperande, den beskrivna situationen (diktjaget vid kaminen i höstkvällen) likartad: brevet skildrar en emotionellt laddad reaktion vid betraktandet av den älskades pastellteckningar, dikten reflekterar över deras kärlek, som liknas vid en uppståndelse från döden.

Den enigmatiska slutstrofen i dikten har av Ingeborg Schnack uppfattats som en bekännelse till varats enhet: "Leben und Tod erweisen sich als Eines".<sup>71</sup> Det är en diskutabel tolkning. Rilke har till slutstrofen lekfullt fogat en ironiskt formulerad, pedantisk och distanserande "Anmerkung des Copisten", där avskrivaren-diktaren själv framträder och ifrågasätter fiktionsjagets text:

\* Das Wort "Temperaments" ist in der Niederschrift des Grafen sichtlich das ursprüngliche gewesen –, scheint ihm aber dann doch nicht genügt zu haben; es ist schwer, dieses Wort, das nur eine Anwendungs-*Art* unserer Begabungen bedeutet, in so gründlich-mittlerem Sinne zuzugeben. So wurde es denn auch durchgestrichen und durch "Elements" ersetzt, nicht ohne ein gewisses Bedauern –, möchte man aus dem Benehmen seiner Hand vermuten.<sup>72</sup>

Men diktens bestämning av det tillstånd som benämns "Totsein", vare sig det nu innebär det omvända brännandet av kärleksparets temperament eller deras element kan inte utgöra en bekännelse till dödens och livets innersta enhet (även om Rilke företrädde en sådan uppfattning); det "omvända" brännandet, motsatsen till branden, måste rimligtvis avse eldens slocknande, kärlekens och känslans död (liksom elden ska slockna i kaminen).<sup>73</sup> Det är den döda kyla, den död i livet som Rilke beskrivit så många gånger tidigare; så exempelvis i dramat *Die weiße Fürstin*, i vilket den kvinnliga huvudpersonen, prinsessan, inför sin syster Monna Vanna får vittna om den "Tod im Leben", som är kyla, känslans förstelning, ett skenliv som levande lik, fjärran från den älskade.<sup>74</sup>

Karakteristisk för den gäckande lek med identitetsbyten och snabba kast mellan fiktion och biografisk verklighet som präglar *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* är den ovan citerade, avslutande noten, där Rilke med ett metapoetiskt grepp och legär ironisk distans kommenterar sin egen text.

I X, första delens epilodikt – som faktiskt torde vara den text i sviten som skrevs först, redan den 27 november – uppträder den talande utan fiktiv förklädnad. Det är en reflexion över tiden och tidens flykt, som avspeglar diktaren Rilkes situation senhösten 1920, på slottet vid det mäktiga berget Irchel under en allt överväldigande stjärnhimmel, i fåfång väntan på den inspirationsvåg som ska möjliggöra fullbordandet av *Duineser Elegien*:

WUNDERLICHES Wort: die Zeit vertreiben!  
 Sie zu *halten*, wäre das Problem.  
 Denn, wen ängstigts nicht: wo ist ein Bleiben,  
 wo ein endlich *Sein* in alledem? –

Sieh, der Tag verlangsamt sich, entgegen  
jenem Raum, der ihn nach Abend nimmt:  
Aufstehn wurde Stehn, und Stehn wird Legen,  
und das willig Liegende schwimmt –

Berge ruhn, von Sternen überprächtigt; –  
aber auch in ihnen flimmert Zeit.  
Ach, in meinem wilden Herzen nächtigt  
obdachlos die Unvergänglichkeit.<sup>75</sup>

Hans Boverter har understrukt slutstrofens närhet till några versrader av Goethe, som Rilke studerade intensivt under sin vistelse på Schloß Berg:

Und wenn mich am Tag die Ferne  
Luftiger Berge sehnlich zieht,  
Nachts das Übermaß der Sterne  
Prächtig mir zu Häupten glüht –.<sup>76</sup>

Motivmässigt (bergen, natthimlens stjärnor) och även i någon mån verbalt ("Prächtigt") föreligger vissa allmänna beröringspunkter mellan de bägge texterna, men ur tematisk synpunkt skiljer de sig åt radikalt. Goethes dikt är ett stämmningsfullt naturlyriskt poem, Rilkes en meditation över den mänskliga existensens grundvillkor.

De första stroforna i Rilkes dikt fixerar motsättningen mellan en tom, mekanisk tillvaro och autentisk existens, förblivande vara: tiden som förslösas med tidsfördriv istället för att hållas kvar, ägnas åt den stora uppgiften, dikten, slutförandet av elegierna; följderna av meningslösa, långsamt framskridande dagar från morgonen till medvetandets upplösning på kvällen, i sömnen. Över denna tomma, alienerade, tillvaro och följderna av likadana dagar som snabbt rinner förbi vilar de uråldriga bergen och stjärnorna, för vars allting annat överglänsande prakt Rilke funnit ett nytt ord: "überprächtigt".<sup>77</sup>

Men även de till synes eviga stjärnorna är underkastade tiden och därmed förgängelse, förintelse: "aber auch in ihnen flimmert Zeit". Endast i människan, i den vakandes desperata, "vilda" hjärta under det korta människolivet finns den eljest "hemlösa" oförgängligheten förborgad. Slutstrofen refererar till ett centralt tema i Rilkes estetiska tänkande och världsåskådning, föreställningen om "die Kunst als Retterin der Welt vor dem Fluch des Zunichtewerdens".<sup>78</sup>

Enligt Rilke är den förgängliga tingvärlden för sin varaktiga existens beroende av diktarens skapande verksamhet: "Wahrhaftes Dasein ist nur in den Figuren, wie der verbindende Geist sie ordnet, [– – –] wie er als dichterischer Geist im Kunstwerk sie ordnet"; i kraft av sin djupa känsla och skapande kraft "förvandlar" diktaren den syn-

liga världen och låter den återuppstå som gestaltad konstnärlig ordning, ”figur”, som osynlig, förblivande verklighet i konstverket.<sup>79</sup>

Den talandes oro i *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* 1:X grundar sig på att detta förvandlingens under från förgängligt till oförgängligt dröjer, kanske inte kommer att inträffa ännu en gång.

## 6

Årstiden för diktsvitens andra del är som redan påpekats inte senhösten utan våren och försommaren.

Den korta dikten 2:I, med dess från sviten i övrigt avvikande strofformer och rytmiska gestalt, talar om den tidiga, kalla våren, då endast den övervintrande hackspetten, som söker sin föda i de kala almarnas stammar, samt vinden över taken ger ett förbud om den vår som snart ska mogna till sommar:

WIE vor dem Einzug, wie in leeren Gemächern  
hämmert der Specht an dem Stamme der kahlen  
Ulme. Von Zukunftsplänen strahlen  
die Winde über den Dächern.

Dies wird einmal der Sommer sein.  
Eine vollendete Wohnung.  
Welches Gedräng an der Tür!  
Alles zieht selig ein.  
Wie zur Belohnung.  
Wofür?<sup>80</sup>

Förvåren övergår i april, då en fjäril blir budbärare för den kommande sommaren (2:II):

SCHMETTERLING, das meine und das ihre,  
der Natur und meins, wie du's verbrückst:  
*unser* Glück, wenn du an dem Spaliere  
leicht, wie ein Entwürfen, weiterrückst.

Eben schien ich mir noch unberechtigt,  
dieses Künftigen ein Teil zu sein;  
denn du glaubst nicht, wie es uns verdächtigt,  
unser Herz, das schwer ist und allein.

Doch nun hast du meines Blickes Faden  
 eingezogen ins Aprilgeweb,  
 und ich tu dem frohen Teppich Schaden,  
 wenn ich noch im Webstuhl widerstreb.<sup>81</sup>

Fjärilen är i kristen tradition alltsedan kyrkofäderna en sinnebild för själens frigörelse; så också inom emblematiken och tysk barocklyrik.<sup>82</sup> Hos romantikerna appliceras bilden på skönhetsens, diktens eller konstverkets födelse: liksom fjärilen efter sitt larvtillstånd vaknar till en högre form av liv, kan poeten i extatisk inspiration lösgöra sig ur fångenskapen i materien och nå kontakt med en högre skönhetsvärld.<sup>83</sup>

Också hos Rilke förknippas bilden som Boventer påpekat med dikt och diktande. Fjärilen och naturens återfödelse om våren prefigurerar den poetiska frigörelsen/återfödelsen; fjärilen är för Rilke ”ein Symbol für des Dichters neue und freie Entfaltung. [– – –] Wie der Schmetterling das Glück der erwachenden Natur spiegelt, so auch Glück und Aufbruch des Dichters.”<sup>84</sup>

Redan i ett brev till Marie von Thurn und Taxis den 27 december 1913 liknar Rilke sig själv vid en fjärilslarv i puppan, som oroligt väntar på frigörelsen ur fångenskapen, förvandlingen till fjäril: ”Ich bin in der Puppe, liebe Freundin, es weht wie Altweibersommer in meiner Stube herum [– – –]. Warten Sie, bitte, bitte, auf den nächsten Schmetterling, Sie haben im Herbst gesehen, in Berlin [– – –]. Kommt kein Schmetterling heraus, am Ende, – auch gut, so bleibe ich in dieser Filzerei stecken und träume so still für mich von dem grandiosen Trauermantel, der zu werden ich einstens etwas Aussicht hatte.”<sup>85</sup> Bilden varieras i ett brev till samma adressat den 15 december 1920, där Rilke säger sig vara som fjärilslarven i kokongen: ”ich bin die Raupe in *Cocon* und spinne mich weiter und weiter ein, in den mir ausbrechenden Bart.”<sup>86</sup>

*Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* 2:II apostroferar fjärilen samt talar om den gemensamma lyckokänsla – naturens och hans egen – som hoppet om en efterlängtd frigörelse föder i det fångna, tunga och ensamma hjärtat.

Hjärtat sägs i andra strofen tveka, i misstro: kan det verkligen bli en del av framtiden: våren, förnyelsen i naturen? Slutstrofen byggs upp kring bilden av kokongen, den hylsa av körtelsekret, utdraget i fina trådar, som insektslarven spinner omkring sig till skydd för puppan, innan den övergår i puppstadiet.

Den vårliga naturens ”glada matta” är en sådan kokong, en ”aprilväv” av trådar som fångar tråden av diktjagets blick, övervinner hans misstro och motstånd; han besegras, inser att han inte längre kan fortsätta att med vävstolens hjälp spinna in sig själv i den egna kokongens väv: han bejakar förändringen, den övergång från vårens larvstadium i kokongen till försommarens puppstadium och sommarens fjärilsliv.<sup>87</sup>

Det är den barnsliga fantasins fria, oväntade associationsbanor Rilke här söker efter-

härma: att likna blicken vid en tråd, aprildagen vid en vävd kokong, det betryckta jaget vid en insektslarv, som vid sin ”vävstol” sitter och spinner in sig i kokongen, den vårliga naturen vid en ”glad matta” är ett naiverande bildspråk, signifikativt för den diktare, som anser att barnet (liksom djuret) blickar in i en värld utan gränser, en värld som inte är uppspaltad eller ”uttydd”, och därför fri och öppen.<sup>88</sup>

Genom hela diktcykelns andra del drar fågelskarornas tåg: först, som nämnts, hackspetten, sedan göken (2:VII) och lärkan (2:IX).

I detta årstidstema finns inflätat ett kärlekstema. Men det är en kärlek som rymmer det smärtsamma medvetandet om att den ska upphöra, dö, liksom fåglarnas sång tystnar när sommaren nått sin fulla mognad. I gökens lockrop till honan i försommarkvärlen förnimmes ett vemodigt ”Nimmermehr” och ett ”Vorbei”. Den skygga fågeln bygger inget eget bo, lika litet som den talande i dikten kommer att varaktigt binda sig vid den älskade:

O ERSTER Ruf wagrecht ins Jahr hinein –,  
die Vogel-Stimmen stehn.  
Du aber treibst schon in die Zeit dein Schrein,  
o Kukuk, ins Vergehn.

Da: wie du rufst und rufst und rufst und rufst,  
wie einer setzt ins Spiel,  
und gar nicht baust, mein Freund, und gar nicht stufst  
zum Lied, das uns gefiel.

Wir warten erst und hoffen ... Seltsam quer  
durchstreift uns dieser Schrei;  
als wär in diesem Schon ein Nimmermehr,  
ein frühestes Vorbei –<sup>89</sup>

Samma tema – aningen om kärlekens död mitt i en lycka, jublande som en lärkas stigande drillar en försommarkdags morgon – möter i 2:IX, den enda av dikterna i *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* som är daterad (”Palermo 1862”). Den är riktad till den älskade, som här bär namnet ”Aglaja” (”Aglaiä”, ”den glänsande”), en av de tre chariterna (gracerna) i kärleksgudinnan Afrodites/Venus följe:

SCHÖNE Aglaja, Freundin meiner Gefühle,  
unser Frohsein erreichte den Lerchenschlag  
oben im Morgen. Laß uns nicht fürchten die Kühle  
abends nach unserm Sommertag.

Kurve der Liebe, laß sie uns zeichnen. Ihr Steigen  
 soll uns unendlich rühmlich sein.  
 Aber auch später, wenn sie sich neigt – : wie eigen.  
 Wie deine feine Braue so rein.<sup>90</sup>

Dateringen ”Palermo 1862” är en mystifikation. Rilke besökte Palermo i slutet av december 1910, då han återvände till Nordafrika tillsammans med Jenny Oltersdorf, och beundrade då den berömda Trionfo della Morte i Palazzo Schlafani.<sup>91</sup> Sannolikt är dateringen endast ett led i (den i denna diktsvitens andra del för övrigt nästan helt eliminerade) fiktionen.

Likaså har namnet ”Aglaja” ingen speciell innebörd, annat än att det möjligen refererar till de dansande chariterna i kärleksgudinnans följe i Sandro Botticellis målning ”Våren” i Uffizierna i Florens.<sup>92</sup>

Kärlekens först uppåtstigande, sedan sjunkande kurva liknas vid den älskades skönt formade ögonbrynslinje. Det är en både originell och preciös bild, signifikativ för bildskaparen Rilke.

Den värld som träder fram i *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* är en starkt estetiserad värld, en värld som är som ett konstverk, en värld av ekon, reflexer och speglingar: vad Rilke själv upplevt under sina resor till Egypten och Italien (Karnak, Palermo) speglas i den fiktive greve C.W:s upplevelser; kärlekens höjdpunkt och borttynande ekar i fåglarnas sång, som samtidigt representerar diktarens ord, den älskades anletsdrag speglar en målning av Botticelli.

I *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* 2:XI – som Rilke kanske avsett som slutdikt, i varje fall återfinns den sist i manuskriptet – är det denna värld av speglingar och ekon som får perforera tilliten till den fysiska världens stabila ordning:

OFT in dem Glasdach der verdeckten Beete  
 erscheint ein anderer Raum als Spiegelung  
 wie jener, der uns hier entgegenwehte:  
 ein künftiger, der an Erinnerung

sich fortgiebt, ohne uns gewährt zu sein.  
 Wie eingeschränkt ist alles uns Verliehne!  
 Wer sagt den Inhalt einer Apfelsine?  
 Wer liest bei jenem Licht im Edelstein?

Musik, Musik, gesteh, ob du vermagst  
 ihn zu vollziehn den unerhörten Hymen?  
 Ach, du auch weißt am Ende nur zu rühmen,  
 gekrönte Luft, was du auch schön versagst.<sup>93</sup>

Texten är skriven på ett gåtfullt chifferspråk, en lätt bisarr eller absurd Rilkeska, där orden får svårgripbara, synnerligen speciella betydelser fjärran från vardagsspråket, det slitna bruksspråket.

Att det i jorden gömda skottet av betan under växthusets glastak kan representera det kommande, ett ”framtida” (”ein künftiger”), det vill säga den färdiga rotfrukten, är väl tydligt; likaså att det rum som speglas i växthusets tak av glas är yttervärlden, den fysiska världen, vår verklighet som vinden blåser mot oss. Men vilken är relationen mellan det framtida ”rummet”, skylt av jorden i växthuset, och det mänskliga minnet (”ein anderer Raum [– – –], ein künftiger, der an Erinnerung// sich fortgiebt”)? Och vad har detta med innehållet i en apelsin (också det, naturligtvis, ett slags inre rum), eller med ljuset i en ädelsten, att göra?

Hans Boventer, Manfred Engel och andra Rilkeexegeter har genom att sammanställa *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* 2: XI med andra, senare Rilketexter (ett i och för sig ur metodisk synpunkt diskutabelt tillvägagångssätt) sökt tolka diktens innebörd.

Rummet i blåsten, vår tillvaro, vår verklighet, speglad i glaset, är en snabbt föränderlig och förgänglig värld, underkastad tiden, som ständigt förvandlar nuet till något förgånget, ett förflutenhetens rum. Vad vi kan se i och under växthusets glastak är ett dubbelt rum, framtidens rum och det förgängliga ögonblickets rum: ”Das Bild im Glasdach ist ein doppeltes, erzeugt den künftigen und vergänglichen Raum in einem Hinschauen”. Där på detta sätt det till förgånget, förflutet ständigt övergående nuet och framtiden möts, det kallar Rilke den fullkomliga, den ”fulltaliga tiden” (”vollzählige Zeit”). Detta rum kan vi inte beträda och vi kan inte kvarhålla det i minnet; endast diktaren kan i benådade ögonblick anande gestalta det.<sup>94</sup>

”Wer sagt den Inhalt einer Apfelsine?” – Den retoriska frågan berör diskrepansen mellan sinnesförnimmelsernas fullhet och det mänskliga språkets fattigdom, dess begränsade uttryckspotential. I ett brev till grevinnan Margot Sizzo 16.12. 1923 utvecklar Rilke detta tema, som också möter i exempelvis *Die Sonette an Orpheus* I, XIII (”Voller Apfel, Birne und Banane”). Rilke talar i brevet om målningar från 1600- och 1700-talet med frukter, där citronen anses vara ett tecken för död; en kvinna som på ett porträtt håller en citron i sin hand är avliden:

Ich wüßte nicht, daß sie [die Citrone] in irgenwelchen Toten-Kulten eine Rolle gespielt haben sollte; ist es diese Verbindung von letzter Bitterkeit und Reife, die sie zum Zeichen des Verstorbenseins machen konnte – das käme mir schon fast zu abgeleitet ausklügelt vor. (Ihr Duft übrigens, der Duft dieser Frucht, hat für mich eine unbeschreibliche Eindringlichkeit; ich habe immer, den Winter über, wo den Sinnen so viel Einflüsse von außenher abgehen, eine Glasschale mit Citronen im Arbeitszimmer. Ihre Bitterkeit, so zusammenziehend sie im Geschmack sich geltend macht, als Duft eingeatmet, gibt sie

mir eine Sensation von reiner Weite und Offenheit – ; wie oft habe ichs bedauert, daß wir alle derartigen Erfahrungen gegenüber so endgültig verstummt, so sprachlos bleiben. Wie *erleb* ich ihn, diesen Citronen-Geruch, weiß Gott, was ich ihm zu Zeiten verdanke ..., und wenn ich wirklich, wörtlich wiederholen soll, *was* er mir in die Sinne diktiert: Fiasko!)<sup>95</sup>

Vad dikten och brevet uttalar är en språkskepsis, en föreställning om språkets kris av samma art som återfinns i Hugo von Hofmannsthal's *Brief des Lord Chandos*: språkets och diktens bristande förmåga att fånga och återge varseblivningen av världen och tingen i hela dess sinnliga komplexitet och innebördsrikedom, tingens egentliga, innersta väsen.<sup>96</sup>

Och kan vi ens uppfatta, varsebliva tingens väsen: ”Wer liest bei jenem Licht im Edelstein?” – För att kunna erfara och avläsa ädelstenens glans och fulla skönhet räcker inte synsinnet, kanske inte ens ett optiskt instrument.

Med spegelsymboliken i de tidigare stroforna förknippas också musiken, som apostroferas i slutstrofens första rad: ”Musik, Musik”. I Rilkes synestetiska föreställnings- och upplevelsevärld konfronteras syn- och hörselintryck, bild och ljud. I spegeln framträder det sägbaras värld, i musiken det icke sägbaras. För Rilke framstår musiken som ”Raum des Wesentlichen, des Unbetretbaren und Unsäglichen”, skriver Boventer.<sup>97</sup>

Naturligare vore enligt min mening att uppfatta den dunkla slutstrofen som ett slags lösning på den språkproblematik som den närmast föregående strofen formulerar: musiken ensamt kan fånga det som syn och språk inte förmår: tingens och världens väsen, den hemlighetsfulla jungfrudomen, det okända, ännu inte erfarna, tillvarons hymen.

## 7

Det finns en dikt i *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.*, som med sin illusionslösa tematik och naket brutala bildspråk i särskilt hög grad distanserar sig från de övriga dikterna i sviten. Den är den tionde dikten i andra delen. Här är varje spår av fiktionsinklädnad borta. Dikten inleds med en metafor, som i sin hänsynslösa expressivitet kan sägas exemplifiera det Hugo Friedrich identifierar som de för modernismen utmärkande tendenserna till ”Schockwirkung” och ”Häßlichkeit”.<sup>98</sup> Rilke tillgriper bilden av en människa som kvävts till döds av ett fiskben:

ICH ging; ich wars, der das Verhängnis säte,  
nun wächst es glücklich auf, verschwenderisch.  
Im Halse des Erstickten ist die Gräte  
so einig mit sich selber wie im Fisch.

Ich habe nichts, die Waage auszugleichen,  
Gewichte nehmen drüben überhand;  
unschuldig steht im Himmel noch das Zeichen  
und weiß noch nicht von meinem Unbestand.

Denn wie das Licht von manchem Sterne lange  
im Weltraum geht, bis es uns endlich trifft,  
erscheint erst lang nach unserm Untergange  
vor unserm Stern seine entstellte Schrift.<sup>99</sup>

Rilkeexegeterna har energiskt sökt efter biografiska kontexter till dikten. Kvävningen har uppfattats som syftande på en stumhet i överförd bemärkelse, en oförmåga att dikta, en skaparkris. Ingeborg Schnack ser kvävningsbilden som ett uttryck för Rilkes fruktan att aldrig kunna fullborda ”die große Arbeit”, det vill säga Duinoelegierna, en fasa för ”sein endgültiges Verstummen, das Ersticken seiner Stimme künden soll. Sein ’Unbestand’ war es, der die dichterische Aufgabe ungelöst zurückließ”.<sup>100</sup>

Hans Boverter avvisar denna tolkning och tycker sig finna en annan biografisk kontext: Rilke blir, menar han, medveten om att det är kärleken till Merline som hindrat honom från att fullborda elegierna; denna starka kärlek har förstummat honom, men Merline själv är lika oskyldig till den kvävande förstumningen som fisken är oskyldig till den av dess ben kvävdes död.<sup>101</sup>

Manfred Engel kommenterar inte diktens inledningsstrof, men vill istället fästa uppmärksamheten på en märklig överensstämmelse mellan bilden av vågen och viktarna i andra strofen och några rader i Rilkes svarsbrev till Cäsar von Sedlakowitz den 9 december 1920. Rilke skriver där, att han trots allt omsider kommit att försona sig med de onda minnena från militärskolan: ”Da sie mich nicht zerstört hatten, mußten sie ja irgendwann als Gewicht auf die eine Waagschale meines Lebens hinzugelegt worden sein –, und die Gegengewichte, die die andere Schale ins Gleiche zu belasten bestimmt waren, konnten nur aus der reinsten Leistung bestehen, zu der ich mich denn auch, seit jenen meinen russischen Tagen, entschlossen fand”.<sup>102</sup>

Man behöver inte förneka, att dessa speciella biografiska kontexter kan ha haft betydelse för utformningen av texten. Men de är å andra sidan varken nödvändiga eller tillräckliga för tolkningen av dikten. *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* 2: X vittnar knappast om någon försoning med olyckan eller olycksödet (vari detta nu består), snarare tvärtom: dikten talar om de bittra, tragiska grundvillkoren för mänsklig existens, om nakenhet, utsatthet, om vissheten att inte ha något att sätta emot det drabbande ödet.

Det hopp som Boverter inläser i slutstrofen – ”denn irgendwo, so schien Rilke zu glauben, müsse sich das dichterische Unvermögen als zu leichte Waagschale zeigen” – kan jag inte urskilja.<sup>103</sup>

Ljuset från stjärnan kan nå oss genom världsrymdens oändliga avstånd långt efter det att stjärnan slocknat, upphört att existera; men ljuset från det mänskliga olycksödet sedan länge slocknade stjärna är en vanställd, förvrängd skrift ("entstellte Schrift").

Tonläget i denna dikt bryter inte endast mot den litet muntert preciösa och naiviserande tonen i det fiktiva diktjagets formuleringar och mot det hoppfulla årstidstemat – en vår som går mot sin fullhets sommar – i diktsviten i övrigt; här skymtar även, förefaller det, en hos Rilke utomordentligt sällsynt misstro mot själva dikten.

## 8

Jacob Steiner går strängt tillrätta med Hans Boventer för att denne i sin analys av "In Karnak wars" alltför obekymrat identifierar diktens jag med dess författare Rilke; det lyriska jaget är ett annat än det biografiskt-självbiografiska jaget; dikten är "en typisk rolldikt" ("ein typisches Rollengedicht"), fastslår Steiner: "Das Ich des Gedichtes ist also auf den – fingierten – Grafen C. W. zu beziehen".<sup>104</sup>

Men någon typisk rolldikt är väl "In Karnak wars" knappast, lika litet som någon av de andra texterna i *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* skulle kunna hänföras till denna lyriska genre. Det fiktiva diktjaget representerar ingen speciell kategori, är inte heller någon historisk person, kan över huvud taget inte appellera till några föreställningar om rollen hos läsaren.<sup>105</sup>

Vad som skulle kunna förebrås Rilkeexegeterna – inklusive Steiner själv – är väl snarast, att de inte observerat den oscillering mellan fiktion och biografisk verklighet, leken med identifikationer och snabba identitetsbyten, som kännetecknar den poetiska tekniken i *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.*

"Jag tar ränningen ur mitt eget lif", skriver August Strindberg under arbetet på *Tschandala* senhösten 1888.<sup>106</sup> Det är, förefaller det mig, just så också Rilke gör i sin diktsvit. Strindbergs vävningsmetafor är träffande för identitetsbytena i *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* (även bortsett från det faktum att Rilke tillgriper samma metafor i dikten 2:II): i varpens eller ränningens för textväven uppspända trådar väver han lekfullt, litet kapriciöst in väften – en annan gestalt och en annan historia från en avlägsen tid, greve C. W.:s; liksom Strindberg i *Tschandala* transformerar sina egna upplevelser i Danmark till sent 1600-tal förflyttar Rilke sina minnen från barndomen, ungdomen, resorna till Sicilien (Palermo) och Egypten (Karnak) till ett diffust, tidigt 1800- (eller 1700)-tal. Han använder sig i ränningen av ett autentiskt biografiskt material (också de samtida breven till Merline), i vilket det andra inslaget, väften, grevens historia, vävs in.

Metoden skapar en egendomlig glidning mellan tidsplan och identiteter, en spänning, en osäkerhet, som också är märkbar i själva språkdräkten, diktionen; den pseu-

donyme grevens naiviserande ordval och formuleringar och kokett preciösa rimkonst bryter sig mot den Rilkeska diktens tematik och symbolik.

Det hela var ett experiment som Rilke senhösten och vårvintern 1920–21 prövade på några få närstående läsare: Marie von Thurn und Taxis, Nanny Wunderly-Volkart, förläggaren Anton Kippenberg. Så hade han gjort många gånger förut. Men kanske reagerade de denna gång inte med tillräcklig entusiasm och beundran; eller också kom annat litterärt arbete i vägen: *Duineser Elegien* var fortfarande oavslutade. Experimentet stannade vid ett experiment, en privat lek, om också Rilke diskret lät publicera en enda av dikterna anonymt.

## NOTER

- 1 För distinktionen mellan olika typer av influenser och icke-genetiska typologiska analogier, se Göran Hermerén, *Influence in Art and Literature*, Princeton 1975, s. 51.
- 2 Om Rilkes år i Schweiz, se Jean-Rodolphe von Salis, *Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre. Ein Beitrag zur Biographie von Rilkes Spätzeit*, Frauenfeld 1952 (1938); jfr Ingeborg Schnack, *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875–1926*, Frankfurt a. M. 1975, II, s. 643–1094.
- 3 Rainer Maria Rilke, *Lettres françaises à Merline 1919–1922*, Paris 1950, s. 37.
- 4 Brev från Rilke till Marie von Thurn und Taxis, i Rainer Maria Rilke & Marie von Thurn und Taxis, *Briefwechsel*, Hrsg. Ernst Zinn, Geleitwort Rudolf Kassner, Zürich 1951, II, s. 631.
- 5 Rainer Maria Rilke, *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. Hrsg. Rätus Luck, Frankfurt a. M. 1977, I, s. 349.
- 6 Rilke & Thurn und Taxis, *Briefwechsel*, II, s. 631 f.
- 7 Jfr Marie von Thurn und Taxis, *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke*, München 1937, s. 60 ff., 78 f.
- 8 Om Rilkes inspirationsromantiska föreställningar med deras sexualmetaforik se Rüdiger Görner, *Rainer Maria Rilke. Im Herzwirk der Sprache*, Wien 2004, s. 87, 243 ff. et passim.
- 9 Rainer Maria Rilke, *Briefe an seinen Verleger 1906 bis 1926*, Neue erweit. Ausg., Wiesbaden 1949, II, s. 545 f. (anmärkning till odat. brev från Rilke i februari 1921, *ibid.*, s. 379 f.).
- 10 Rilke & Thurn und Taxis, *Briefwechsel*, II, s. 644.
- 11 För relationen mellan handskrifterna samt dateringen av dikterna se Ingeborg Schnack, ”Rainer Maria Rilkes Gedichtkreis: ’Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.’ (1920/21)”, *Neue Schweizer Rundschau*, N. F. 18, 1951, s. 665–676, 731–739, särskilt s. 734 ff. Jfr Manfred Engels kommentarer till diktsviten i Rilke, *Werke. Kommentierte Ausgabe*, Frankfurt a. M. & Leipzig 1996, II, s. 563.
- 12 Rilke, *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, I, s. 400.
- 13 Schnack 1951, s. 736.

- 14 Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke. Band 2: Gedichte. 2. Teil*, Wiesbaden 1956, s. 112–129.
- 15 Eliza M. Butler, *Rainer Maria Rilke*, Cambridge 1946 (1941), s. 303 f.
- 16 Donald Prater, *A Ringing Glass: The Life of Rainer Maria Rilke*, Oxford 1986, s. 325 f.
- 17 Ralph Freedman, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*, New York 1996, s. 463.
- 18 Engel 1996, s. 567.
- 19 Hans Egon Holthusen, *Rainer Maria Rilke*, 29. Aufl., Hamburg 1996 (1958), s. 138.
- 20 Hans Boverter, *Rilkes Zyklus 'Aus dem Nachlaß des Grafen C.W.' Versuch einer Eingliederung in Rilkes Werk* (Philologische Studien und Quellen, H. 45), Berlin 1969, s. 163.
- 21 Jakob Steiner, "Anschauung und poetische Imagination. Zu zwei Gedichten Rilkes", *Recherches Germaniques*, 8, 1978, s. 70–82. Den andra Rilkedikt som Steiner här kommenterar är den i Paris senhösten 1913 tillkomna "Tränen, Tränen, die aus mir brechen" (Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s. 406). Även denna dikt tematiserar ett synminne från Egyptenresan.
- 22 Om detta se mitt arbete, Bengt Landgren, *Mannen från Prag. Rainer Maria Rilke, hans liv och diktning*, Möklinta 2011, kap. IV:4.
- 23 Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s. 122.
- 24 *Ibid.*, s. 128.
- 25 Jfr Schnack 1951, s. 731, 734.
- 26 Se t.ex. Rilkes brev till Marie von Thurn und Taxis 30.8.10 (Rilke & Thurn und Taxis, *Briefwechsel*, II, s. 28) samt till Ilse Erdmann 18.8.15 (Rainer Maria Rilke, *Briefe. Band 2: 1914 bis 1926*, Wiesbaden 1950, s. 33). Om Rilke och Kierkegaard se C. H. Cardinal, "Rilke and Kierkegaard. Some Relationships between Poet and Theologian", *Rocky Mountain Review of Languages and Literatures*, 23, 1969, s. 34–49.
- 27 Årstdstemat skymtar bara på några få ställen i sviten. I första delens tredje dikt talas det om minnet av en "Sommertag", som nu är förbi (*Sämtliche Werke*, II, s. 113), i femte dikten anges tiden: "Hier November" (*ibid.*, s. 117); i den nionde sägs sommarmånaderna juli och augusti vara över (*ibid.*, s. 122). I andra delens inledningsdikt antyds en vår som ska mogna till sommar: "Dies wird einmal der Sommer sein" (*ibid.*, s. 123), i II nämns "April" (*ibid.*, s. 124), i V börjar våren tydligen övergå i försommar med surrande bin i trädgårdsspaljén, i VII talas det om fåglarnas lockrop (*ibid.*, s. 126).
- 28 *Ibid.*, s. 112.
- 29 Engel 1996, s. 569.
- 30 Boverter 1969, s. 48; Engel 1996, s. 570; Schnack 1951, s. 671.
- 31 Engel 1996, s. 570.
- 32 Boverter (1969, s. 46f) uppfattar "Hügel" som en grav (gravkulle), i vilken de döda vilar. Tolkningen saknar enligt min mening tillräckligt stöd i texten.
- 33 Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*, Leipzig 1930, s. 95.
- 34 Se Henrik Ibsen, *Samlede verker*, III, 13. utg., Oslo 1973: "De snakker her om at de døde kommer igjen som jagende, hvite heste"; jfr *ibid.*, s. 281, 293 f., 298, 308, 318, 387.
- 35 Jfr André Breton, *Manifeste du surréalisme*. Nouv. éd., Paris 1929 (1924), s. 25 ff. Av konstnärerna och poeterna i Bretons surrealistiska krets torde Rilke – som i slutet av oktober 1920 besökte Paris – egentligen endast ha kommit i kontakt med poeten och bildhuggaren

- Hans Arp (1887–1966), som han gjort bekantskap med redan våren 1911 i Paris.
- 36 Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s. 112 f. Rilke läste *Du côté de chez Swann* senast i januari 1914 och talar i ett brev till Marie von Thurn und Taxis 21.1.14 entusiastiskt om romanen. Bl. a. kallar Rilke barndomsskildringen i Prousts roman ”eine psychoanalytische *trouvaille*” (Rilke & Thurn und Taxis, *Briefwechsel*, I, s. 348f).
- 37 Boventer (1969, s. 57) ser schackbrädet som en symbolisk ekvivalent till bilden av dockan och dockteatern i den fjärde Duinoelegin: ”In diesen völlig unbeweglichen, hölzernen Figuren soll die äußerste Passivität des Dichters gegenüber dem Schicksal herausgestellt werden, das ihn bewegt”; bilden av ”der schlanke Henkel” uppfattar Boventer som syftande på ”die Zerbrechlichkeit, [– – –] in der sich der Mensch durch sein Herz dauernd befindet” (ibid., s. 57 f.).
- 38 Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*, Leipzig 1937, s. 350–357.
- 39 Om Rilke och psykoanalysen se Theodore Fiedler, ”Psychoanalyse”, Manfred Engel (Hrsg.), *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Weimar–Stuttgart 2004, s. 165–174 och där anför litteratur.
- 40 Engel 1996, s. 570; Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke. Band 1: Gedichte. 1. Teil*, Frankfurt a. M. 1955, s. 710.
- 41 Se framför allt Boventer 1969, s. 150–159. Jfr Ernst Zinn, ”Begleitwort zur Wiedergabe der Eigenhandschrift aus dem Besitz der Fürstin Thurn und Taxis”, Rainer Maria Rilke, *Die Duineser Elegien. Wiedergabe der Handschrift des Dichters aus dem Besitz der Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe*, Zürich 1948, s. 19.
- 42 Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s. 113.
- 43 Rilke, *Lettres françaises à Merline 1919–1922*, s. 46. Jfr Schnack 1951, s. 672.
- 44 Under hänvisning till Dieter Bassermanns karakteristik av Rilkes erotiska hållning (Dieter Bassermann, *Der andere Rilke. Gesammelte Schriften aus dem Nachlaß*, Homburg 1961, s. 78) tolkar Boventer (1969, s. 61f) dikten självbiografiskt, som ett uttryck för Rilkes kärlek till Baladine Klossowska. Dikten speglar enligt Boventer ”Rilkes Sehnsucht nach erfüllter Liebe” samt hans smärtsamma erfarenhet av att leva skild från den älskade, likt flyttfågeln vakteln som vintertid vistas i sydliga länder.
- 45 Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s. 114.
- 46 Rilke, *Sämtliche Werke*, I, s. 549–552.
- 47 Schnack 1951, s. 672.
- 48 Om denna episod se Prater 1986, s. 12f; Freedman 1996, s. 22 f.
- 49 Schnack 1951, s. 668f.
- 50 Ibid., s. 673; jfr Engel 1996, s. 571.
- 51 Om detta se Schnack 1975, I, s. 9 f.; Peter Demetz, *René Rilkes Prager Jahre*, Düsseldorf 1953, s. 11–32.
- 52 Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s. 115f.
- 53 Schnack 1951, s. 669.
- 54 Rilke & Thurn und Taxis, *Briefwechsel*, II, s. 644.
- 55 Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s. 117 f.
- 56 Ibid., s. 104–107.

- 57 Boventer (1969, s. 86f) hävdar att dikten pekar fram mot dödsuppfattningen och bilden av ”de unga döda” i *Duineser Elegien* och *Die Sonette an Orpheus*: ”Wenn auch die jungen Toten schon früh Rilkes Dichtung durchgeistern, so schließt sich unser Gedicht [---] doch mehr an die späten Elegien an und bereitet einen Weg vor, auf dem später ’Orpheus’ durch beide Bereiche gehen kann”.
- 58 Här cit. efter Schnack 1975, II, s. 723 f.
- 59 Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*, Leipzig 1933, s. 121.
- 60 Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s. 118.
- 61 Ibid., s. 120f. De visuella referenserna i dikten har identifierats av egyptologen Alfred Hermann i studien ”Rilkes ägyptische Gesichte. Ein Versuch wechselseitiger Erhellung von Dichtung und Altkultur”, *Symposion*, 4 1955, s. 406–416; jfr Engel 1996, s. 572–574. Dikten kommenteras ur denna synpunkt även av Steiner (1978, s. 75ff) samt Boventer (1969, s. 87ff); se även Georges Legrain, *Les temples de Karnak*, Bruxelles 1929, s. 13, 26 f., 31, 51, 234 f.
- 62 Jfr Gunnar Decker, *Rilkes Frauen oder die Erfindung der Liebe*, Leipzig 2004, s. 159–162, samt Wolfgang Leppmann, *Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk*, Basel 1981, s. 326 f. Jenny Oltersdorf nämns däremot i ett brev (17.11.10) till Auguste Rodin. (Rainer Maria Rilke & Auguste Rodin, *Der Briefwechsel und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin*. Hrsg. von Rätus Luck, Frankfurt a. M. & Leipzig 2001, s. 301 f.).
- 63 Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s. 121.
- 64 Ibid., s. 119 f.
- 65 Rainer Maria Rilke & Lou Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, Hrsg. Ernst Pfeffer, Zürich 1952, s. 326 f. Jfr bilden av den blommande gudomens pollen i den andra Duinoelegins inledningsparti (Rilke, *Sämtliche Werke*, I, s. 689).
- 66 Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s. 120.
- 67 Vad bilden av den unga kvinnan med papyrusblomman kan ha för specifik symbolinnehåll i en egyptisk religiös kontext bortser jag här från; ingenting tyder på att Rilke skulle ha känt till någon sådan innebörd.
- 68 Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s. 121.
- 69 Ibid., s. 122.
- 70 Rilke, *Lettres françaises à Merline*, s. 46. Brevet är daterat (”Samedi soir”), sannolikt skrivet någon gång mellan 22.11 och 16.12.20.
- 71 Schnack 1951, s. 675.
- 72 Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s. 122.
- 73 Boventer (1969, s. 114 f.) interpreterar strofen annorlunda: ”Leben wäre demnach als Brennen unseres Temperamentes aufzufassen, Temperament als Verlagerung des Menschen, die sich auf die Art und Stärke des Ablaufes des Gefühls- und Willensprozesse bezieht. [---] Totsein ist das nach innen gekehrte Brennen, [---] also etwas, das durchaus zum Leben gehört”.
- 74 Rilke, *Sämtliche Werke*, I, s. 224 f.
- 75 Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s. 123.
- 76 Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke*. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz, 3. Aufl., Hamburg 1956, I, s. 368; Boventer 1969, s. 50f.

- 77 Något verb ”überprächtigen” finns inte noterat i bröderna Grimms ordbok, däremot adjektivet ”überprächtigt” i kontexter som ”überprächtige Gebäude”. (*Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Leipzig 1936 (1854 ff.), XI:II, sp. 447 f.)
- 78 Hans Werner Bertallot, ”Der Sinn des Orpheus-Symbols in Rilkes Sonette an Orpheus”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 15, 1937, s. 134.
- 79 Beda Allemann, *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts*, Pfullingen 1961, s. 8 et passim. Jfr exempelvis Herman Meyer, ”Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 31, 1957, s. 470 ff.
- 80 Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s. 123. Den blandade trokéisk daktyliska versen (som förbyts till entaktig jamb i diktens slutrad) växlar mellan 3, 4 och 5 takter; strofformen är oregelbunden (4, respektive 6 stavelser), rimschemat övergår från kiastiskt genomgående kvinnligt rim (ABBA) i första strofen till korsrim (cDcD[c]), med manliga rim i de udda, kvinnliga i de jämna versraderna.
- 81 Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s. 124.
- 82 Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, éd. *Dictionnaire des symboles. Éd. revue et augmentée*, Paris 1982, s. 727–729; Axel Friberg, *Den svenske Herkules. Studier i Stiernhielms diktning*, (diss.) Stockholm 1945, s. 47 f.
- 83 Fredrik Böök, kommentarer till Erik Johan Stagnelius, *Samlade skrifter* (Skrifter utgivna av Svenska Vitterhetssamfundet, 39), V, Stockholm 1913, s. 223.
- 84 Bovenster 1969, s. 124.
- 85 Rilke & Thurn und Taxis, *Briefwechsel*, I, s. 341.
- 86 Rilke & Thurn und Taxis, *Briefwechsel*, II, s. 627.
- 87 Enligt Hermann Mörchen (*Rilkes Sonette an Orpheus*, Stuttgart 1958, s. 359 ff.) och Bovenster (1969, s. 125 f.) uttrycker bilden av mattan som jaget vävs in i ett accepterande eller en bejakelse av ödet.
- 88 Jfr Dieter Bassermann, *Der späte Rilke*, 2. Aufl., Essen & Freiburg i. Br. 1948, s. 363 ff.; Allemann 1961, s. 36f; Karl-Heinz Fingerhut, *Das Kreatürliche im Werke Rainer Maria Rilkes. Untersuchungen zur Figur des Tieres*, Bonn 1970, s. 99–118.
- 89 Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s. 126f. Bovenster (1969, s. 131) sammanställer dikten med vissa föreställningar om gökropet i folktron: ”Dabei erhoffen und wünschen wir immer etwas, was wir nicht haben”.
- 90 Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s. 128.
- 91 Schnack 1975, I, s. 362.
- 92 Rilkes bild av renässansen förefaller präglad av Walter Paters *Studies in the History of the Renaissance* (1877), som Rilke ägnar en entusiastisk presentation i en artikel i juli 1902 (”En neues Buch von der Renaissance”, Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke. Band 5: Wörpswede; Rodin; Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1965, s. 599–603). Bovenster (1969, s. 136) hävdar att Rilke egentligen syftar på en annan av chariterna, Euphrosyne, som Goethe besjunger i en dikt.
- 93 Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s. 129.

- 94 Boventer 1969, s. 143ff. Jfr Engel 1996, s. 576, 747. Boventer och Engel interpreterar dikten med utgångspunkt från den nära två år senare tillkomna *Die Sonette an Orpheus* 2, III, ”spegelsonetten”; om denna se Carol Jacobs, ”Time Mirrors: Rilke’s ’Sonets to Orpheus’ (II–3)”, i dens., *Telling Time. Lévis-Strauss, Ford, Lessing, Benjamin, De Man, Rilke*, Baltimore & London 1993, s. 188–239, samt Idris Parry, ”Unicorn and Narcissus: A Study of three of Rilke’s ’Sonette an Orpheus’”, *Modern Language Review*, 54, 1959, s. 381–383.
- 95 Rilke, *Briefe*, II, s. 426 f.
- 96 Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Band 8: Reden und Aufsätze I: 1891–1913* Hrsg. Bernd Schoeller & Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M. 1978, s. 461–472. Om denna språkproblematik i Rilkes tidigare diktning alltifrån *Mir zur Feier* (1899), se mitt arbete, Landgren 2011, kap. II:4.
- 97 Boventer 1969, s. 147.
- 98 Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg 1962 (1956), s. 11 f., 47 ff. et passim.
- 99 Rilke, *Sämtliche Werke*, II, s. 128.
- 100 Schnack 1951, s. 735.
- 101 Boventer 1969, s. 139 f.
- 102 Rilke, *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*, s. 355 f.; Engel 1996, s. 576.
- 103 Boventer 1969, s. 142.
- 104 Steiner 1978, s. 76 f.
- 105 Jfr Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, 14. Aufl., Bern und München 1969 (1948), s. 191 f.; Otto Knörrich, *Lexikon lyrischer Formen*, Stuttgart 1992, s. 190 f.
- 106 August Strindberg, *August Strindbergs brev. 7: Februari 1888–december 1889*, utg. Torsten Eklund, Stockholm 1961, s. 154.

## ABSTRACT

This essay examines a lesser known poetic cycle by Rainer Maria Rilke (1875–1926): *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* (“Posthumous Poems by Count C. W.”). Written in November, 1920 (Part I), and March, 1921 (Part II), when Rilke for some months was staying in an old mansion (“Schloß Berg”) in the northwestern part of Switzerland, this poetic cycle remained unpublished until 1950.

*Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* has been interpreted in different ways. One scholar (I. Schnack) suggests that it is a cycle of love poems, inspired by Rilke’s affair with Baladine Klossowska; other critics have argued that the cycle reflects hallucinations and occult experiences; some critics, however, regard Rilke’s text as simple written exercises, a preparatory to *The Duino Elegies*, completed in January, 1922.

My study focuses on the levels of meaning, the structure and poetic form of *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* I have interpreted the poems as linguistic and poetical experiments, in which one can observe a playful oscillation between fictive and autobiographical elements and strata.

Through Rilke's poetical method in these texts a strange gliding between levels of time and identities is established: a tension, an insecurity, observable *i. a.* in the intermingling of language; the fictive, pseudonymous count "C. W."s naïve vocabulary and coquettish, old-fashioned versemaking is continually contrasted with the main themes and symbolism of Rilkean poetry.