



**,GESANG IST DASEIN' TODESKONZEPTION UND
DICHTUNG ALS SEINSTIFTUNG IM SPÄTWERK
RILKES INSBESONDERE DEN SONETTEN AN ORPHEUS**

Authors: Claudia Neubauer
Submitted: 18. May 2015
Published: 18. May 2015
Volume: 2
Issue: 3
Keywords: Rainer Maria Rilke, Philosophie, Sonetten an Orpheus, Dichtung
und Musik, Todeskonzeption, Seinsstiftung
DOI: 10.17160/josha.2.3.38

JOSHA

josha.org

**Journal of Science,
Humanities and Arts**

JOSHA is a service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content

**„GESANG IST DASEIN“
TODESKONZEPTION UND
DICHTUNG ALS SEINSTIFTUNG IM SPÄTWERK RILKES
INSBESONDERE DEN *SONETTEN AN ORPHEUS***

**Magisterarbeit
zur
Erlangung der Würde
des Magister Artium
der Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts- und
Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät der
Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.**

vorgelegt von
Dr. med. Claudia Weise
aus Magdeburg

Wintersemester 2007/2008

Hauptfach Neuere Deutsche Literaturgeschichte

*Leben ist Tod
Und Tod ist auch ein Leben*

Friedrich Hölderlin

AD
W. W .



INHALTSVERZEICHNIS

I.	Einleitung	1
II.	Zwischen dem <i>Raum der Rühmung</i> und der <i>Landschaft der Klagen</i>	3
	1. <i>Leben ist nur ein Teil</i> – Requien und Todesdichtung in Rilkes Werk	5
	2. Die Begegnung mit Orpheus	8
	3. Die <i>Sonette an Orpheus</i>	11
	3. 1. Die Sonettform	13
	3. 2. Die <i>Sonette an Orpheus</i> als zyklische Dichtung	15
	3. 3. Die Sprache	17
	4. Diese beiden Segel der <i>Sonette</i> und der <i>Elegien</i>	20
III.	<i>Gesang ist Dasein</i> – Dasein ist Gesang?	23
	1. Orpheus – der Sänger, Eurydike – die Geliebte, Wera – die Tänzerin	23
	2. Vom Rande des Seins zum Tode – Abschied und Totsein	26
	3. Dasein – zwischen Hiersein und Dortsein	31
	4. Wandlung und Seinsumkehr	35
	5. Der Gesang des Orpheus	43
	6. Der Gesang der Dichter	48
	7. Dasein ist Gesang – die Aufgabe der Dichtung	51
IV.	<i>Oder ist Musik die Auferstehung der Toten?</i>	60
	1. Die Melodie der Dinge und das Hören	64
	2. <i>Chartres war groß –, und Musik reichte noch weiter hinan und überstieg uns</i>	67
	3. <i>Tanz – l'acte pur des métamorphoses</i>	70
	4. Stille und Gong – <i>Entwurf innerer Welten im Frein</i>	72
VI.	Epilog	77
VII.	Literaturverzeichnis	81
	1. Quellen. Rilke	81
	A) Werke	81
	B) Briefe und Tagebücher	81
	C) Werk-Abkürzungen	82
	2. Quellen. Weitere	83
	3. Darstellungen	85
	4. Bildnachweis	88
V.	Anhang	89

I. Einleitung

Noch sind die Sterblichen nicht im Eigentum ihres Wesens. Der Tod entzieht sich in das Rätselhafte. Das Geheimnis des Schmerzes bleibt verhüllt. Die Liebe ist nicht gelernt. Aber die Sterblichen sind. Sie sind, insofern Sprache ist. Noch weilt Gesang über ihrem dürftigen Land. Das Wort des Sängers hält noch die Spur des Heiligen.¹

„Rilke ist der Dichter *des* Menschen. [...] Noch niemals hat ein einzelner Mensch so sehr in neue Deutungen seines Seins einzudringen vermocht wie er“, schreibt Bollnow 1951 über Rainer Maria Rilke (1875-1926), den „Dichter unserer Zeit“² und nicht nur nach Max Kommerell „als Denker einer der stärksten Kräfte unseres Jahrhunderts“³. Er bewegt sich mit seiner Dichtung in Bereichen, in denen noch keine Separierung von Dichtung und Denken stattgefunden hat, „wo das Dichten als solches noch Denken ist. [...] Sein Dichten ist ursprünglich schaffend, heraufholend aus den Tiefen des bisher Verborgenen, ‚entbergend‘, wie man im Anschluß an Heideggers Auffassung von der Wahrheit als der Unverborgenheit sagen möchte“⁴. Dabei ist seine Dichtung „den heute Lebenden ein wahrhaft philosophischer Gegenstand, das heißt ein Anlaß der Selbstbesinnung und der Auseinandersetzung mit der Weltdeutung des Dichters“⁵. Sie bewegt sich in dem Rilke eigenen thematischen Umkreis, der schon früh eng umschrieben war und mit den Jahren eine nur deutlichere Tiefenschärfe und Konturierung erfuhr, ohne jedoch einer ins einseitige verfallenden Einschränkung unterzogen zu werden. Vielmehr scheint seine Dichtung durch die ausgelesene inhaltliche Selektion von einer fast uneingeschränkten Offenheit. So treten nicht zuletzt die Deutung des menschlichen Daseins und mit dieser einhergehend die wechselseitige Durchdringung und Relation von Leben und Tod als die großen Themen und Leistungen seines Gesamtwerkes hervor.

Schopenhauer geht im Kapitel *Über den Tod und sein Verhältniß zur Unzerstörbarkeit unsers Wesens an sich* in *Die Welt als Wille und Vorstellung* davon aus, der Tod sei „der eigentliche inspirierende Genius, oder der Musaget der Philosophie, weshalb Sokrates diesen auch *thanatou meletê* definiert hat“⁶. Biser meint, „schon ein erster Durchblick durch die Geschichte der Dichtung zeigt, daß fast alle große Dichtung Todesdichtung ist“⁷. Dennoch bleibt der wahre Dichter „der allgemeine Mensch“, wie Schopenhauer an anderer Stelle erwähnt, und Alles, „was irgend eines Menschen Herz bewegt hat, und was die menschliche Natur, in irgendeiner Lage, aus sich hervortreibt, was irgendwo in einer Menschenbrust wohnt und brütet – ist sein Thema und sein Stoff;

¹ Martin Heidegger: *Wozu Dichter?*, S. 274.

² Otto F. Bollnow: *Rilke*, S. 8.

³ Max Kommerell: *Rilkes ‚Duineser Elegien‘* (zitiert nach: Ulrich Fülleborn, Manfred Engel (Hrsg.): *Rilkes ‚Duineser Elegien‘*, S. 105).

⁴ Ebd., S. 11.

⁵ Hans-Georg Gadamer: *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins*, S. 178.

⁶ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. II, S. 536. Rilke besaß bereits 1892 eine Schopenhauer-Ausgabe und kannte dessen Werke.

⁷ Eugen Biser: *Dasein auf Abruf*, S. 30.

wie daneben auch die ganze übrige Natur“ – der Dichter ist somit „der Spiegel der Menschheit, und bringt ihr was sie fühlt und treibt zum Bewußtseyn“⁸. Auch Diotima in Platons *Symposion* geht von einem Dichterbild aus, das ihn bzw. den Künstler als Schaffenden unsterblicher Kinder, also seiner Werke, und damit selbst von unsterblichem Ruhm zeichnet, indem er der Liebe und dem Zeugungstrieb seiner Seele nach Erkenntnis, Weisheit und anderen Tugenden und somit implizit auch der Erkenntnis nach dem Dasein folgt (*Symposion* 209a-e).

Rilke bezeichnet sich in einem Gespräch als „Schüler des Todes“⁹. Dennoch, da sich Rilke immer als ein nach dem Sinn der Dichtung und des Daseins Suchender erwies, ist gerade seine Dichtung auf das Ganze des menschlichen Daseins, Leben *und* Tod, und das Ganze des Daseins und der Natur überhaupt ausgerichtet. Sein Dasein ist dichterisches, das heißt ganz der Dichtung und den Fragen um das Sein gewidmetes Dasein. Mit der Dichtung versucht Rilke den Antworten näher zu kommen und Spuren zu legen, die andere aufnehmen und weiterverfolgen können. Er überreicht seine Dichtung so einer Selbstständigkeit und Unabhängigkeit, mit der sie über ihn hinaus wirkt. „In einer graphischen Darstellung“, schreibt Rilke in dem frühen Aufsatz *Über Kunst* (1898), „bei welcher die einzelnen Lebensmeinungen als Linien in die ebene Zukunft fortgeführt würden, wäre sie die längste Linie, vielleicht das Stück einer Kreisperipherie, das sich als Gerade darstellt, weil der Radius unendlich ist“, und selbst wenn die Welt zerbräche, bleibt die Kunst „als das Schöpferische unabhängig bestehen und ist die sinnende Möglichkeit neuer Welten und Zeiten“ (KA IV 114f.). Derjenige, fährt Rilke gedanklich fort, der die Kunst zu seiner Lebensanschauung macht, wäre als Künstler, so beispielsweise als Dichter, ein Einsamer, Verluste nicht Scheuender, der ohne Vergangenheit durch die Jahrhunderte zieht und immer im Gegenwärtigen wirkt. So „stoßen seine Hände da und dort an die Zeit“ (KA IV 115), den zähen Widerstand auf seinem von zeitfremder, zeitunabhängiger Lebenseinstellung geleiteten Weg. Aus diesem ihm begegnenden Zwiespalt schöpft der Künstler, indem er auf die übergeordneten Gesetze und Wirklichkeiten hört, als ‚Gehorchender‘, sein Werk, mit dem er sich Befreiung, Antwort und Offenbarung des Daseins erhofft. In der „innersten Arbeit“ des Künstlers, aus der die Dichtung hervorgeht, soll sich das ereignen, was Cézanne „réalisation“ nannte: Das „Überzeugende, [...] die durch sein eigenes Erlebnis an dem Gegenstand bis ins Unzerstörbare hinein gesteigerte Wirklichkeit“¹⁰. Das erarbeitete Kunstwerk, das zugleich ein Werk der Verwandlung ist, kann nicht nur dem Künstler die Wirklichkeit der Dinge und des Daseins offenbaren und

⁸ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I, S. 314: „Daher kann der Dichter so gut die Wollust, wie die Mystik besingen, Anakreon, oder Angelus Silesius seyn, Tragödien, oder Komödien schreiben, die erhabene, oder die gemeine Gesinnung darstellen, - nach Laune und Beruf. Demnach darf Niemand dem Dichter vorschreiben, daß er edel und erhaben, moralisch, fromm, christlich, oder Dies oder Das seyn soll, noch weniger ihm vorwerfen, daß er Dies und nicht jenes sei.“

⁹ Magda von Hattingberg: *Rilke und Benvenuta*, S. 61.

¹⁰ An Clara Rilke, 9.10.1907 (B I 187f.; als *Briefe über Cézanne*) auch in KA IV 608).

bedeutet ihm Befreiung im Agon wider die Zeit, was die Kunst, wenn dieses gelingen sollte, zu einer zeitlosen Gültigkeit und Selbständigkeit erhebt.

Für Heidegger zählt der Dichter zu den „Wagenderen“ und in Bezug auf die Worte des dritten *Sonettes an Orpheus* „Gesang ist Dasein“ (I,3, Z. 7) gilt für ihn: „Singen, eigens das weltliche Dasein sagen, sagen aus dem Heilen des ganzen reinen Bezuges und nur dieses sagen, das bedeutet: in den Bezirk des Seienden selbst gehören. Dieser Bezirk ist als Wesen der Sprache das Sein selber. Singen den Gesang heißt: Anwesen im Anwesenden selbst, heißt: Dasein.“¹¹

Inwieweit sich diese Aussage und die anhand von Rilkes frühem Aufsatz *Über Kunst* aufgestellten Gedanken in dessen Dichtung, vor allem in seinem Spätwerk, unter hervorgehobener Betrachtung der *Sonette an Orpheus* (1922), fortsetzen und vertiefen und inwieweit sich daraus die Aufgabe der Dichter in der Nachfolge von Orpheus ableiten lässt, soll in der vorliegenden Arbeit in Anlehnung an die hermeneutische Methode erörtert werden. Dabei wird auch die Entwicklung und die Bedeutung von Rilkes schon früh angelegter Vorstellung eines zum Ganzen des Daseins hinzugehörigen Todes nachvollzogen. Dieses geschieht zugleich unter Berücksichtigung von Rilkes persönlichen Aussagen in seinen Tagebüchern und seinem Briefkorpus und mit gelegentlicher Heranziehung von Werken aus seiner frühen und mittleren Schaffensphase, wenn sich in diesen deutliche Hinweise und Ansätze zu später erneut aufgegriffenen und weiterentwickelten, für diese Arbeit relevanten Gedanken und Figuren finden. Unter Betracht von Rilkes Einstellung gegenüber der Musik, die für ihn im Laufe der Zeit eine zunehmende Bedeutung gewinnt, wird dabei ferner die Rolle der Musik als solcher und der gerade vom Sängergott Orpheus verkörperten Verknüpfung von Dichtung und Musik im Erschließen der Möglichkeiten dichterischer Sprache und im Verständnisprozess des Daseins sowie der Stiftung eines zeitlosen Daseins nachgegangen.

II. Zwischen dem *Raum der Rühmung* und der *Landschaft der Klagen*

„Alle dichterische Rede ist Mythos“¹², wie Gadamer schreibt. Dabei stellt sich die Frage, inwieweit sich das Mythische in der moderneren Dichtung glaubhaft realisieren lässt. Noch in Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie* (1800) beklagt Ludovico in seiner *Rede über die Mythologie*, dass es „unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die der Alten war“, fehle, oder anders gesagt: „Wir haben keine Mythologie“, setzt diesem aber die Hoffnung nach: „wir sind nahe daran eine zu erhalten, oder vielmehr es wird Zeit, daß wir ernsthaft dazu mitwirken

¹¹ Martin Heidegger: *Wozu Dichter?*, S. 316.

¹² Hans-Georg Gadamer: *Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien*, S. 198.

sollen, eine hervorzubringen“¹³. Es bedarf eines neuen Ansatzes zu einer neuen Mythologie, um damit zu einem neuen Mittelpunkt in der Dichtung zu gelangen. In Rilkes Spätwerk nach seiner langjährigen Schaffenskrise vollzieht sich ein Wandel hin zu einer neuen Mythologie:

Die Mythologie wird zur Aufgabe. Zu leisten ist sie nur im vollen Bewußtsein der Unmöglichkeit des bloßen Rückgriffs auf die alte Mythologie und ihren mythischen Horizont. Also, Rilkesch gesprochen, als reiner Widerspruch. Paramythisch ist sie in dem genauen Verstand, daß sie auf eine neue Mythologie hin unterwegs ist, während die Götter schlafen.¹⁴

Für die Dichtung in der dem Mythischen entfremdeten Welt zählt nicht die konkrete Wiederholung des antiken Mythologems, sondern die reflektierte, adaptierte und neue assoziative Verbindungen erlaubende Variation des mythischen Geschehens und der überlieferten mythischen Figuren. Das mit dem und vom Mythos ausgehende sowie zugleich über ihn hinausgehende poetische Sagen benennt Allemann mit dem Begriff des *Paramythischen*¹⁵ und verweist auf die Paradoxie als dessen Prinzip, das sich auch als markant für verschiedene Motive und Symbole der späten Dichtung Rilkes erweist. Als „Sinnbild der reinen Paradoxie“ erscheint nicht zuletzt die Rose, die „paramythische Blume par excellence“¹⁶. Sie durchwirkt die gesamte Dichtung Rilkes, einschließlich der *Sonette an Orpheus*, sowie einen ihr gewidmeten Zyklus französischer Gedichte, *Les Roses* (1924), oder in der Rose als „reiner Widerspruch“ (KA II 394, Z. 1) seinen Grabspruch.

Bei Rilke besteht dementsprechend keine ursprünglich mythische Welt mehr. Aber es ist, wie Gadamer in Bezug auf die *Duineser Elegien* formuliert, das auch im weiteren Kontext gültige „Prinzip der dichterischen Umkehrung“, der „mythopoietischen Umkehrung“, geblieben:

die Welt des eigenen Herzens wird in der dichterischen Sage als eine mythische Welt, das heißt eine Welt aus handelnden Wesen uns entgegengestellt. Was die Reichweite des menschlichen Fühlens übertrifft, erscheint als Engel, die Erschütterung über den Tod junger Menschen als der junge Tote, die Klage, die das menschliche Herz erfüllt und die dem Toten folgt, als ein Wesen, dem der junge Tote folgt, kurz, die ganze Erfahrungsdimension des menschlichen Herzens ist es, die in der Selbsttätigkeit freien personalen Daseins poetisch freigesetzt ist. [...] Durch seine hohe manieristische Kunst gelingt es ihm, in einer mythenlosen Gegenwart die Erfahrungswelt des menschlichen Herzens ins Mythisch-Dichterische zu erheben.¹⁷

In seiner Dichtung gelingt es Rilke, eine durch das gesprochene Wort beglaubigte und präsen-
te mythische Wirklichkeit zu errichten, die ebenso wenig ein überlieferter oder nur nachgedichteter Mythos wie eine „Poetisierung der Welt“¹⁸, sondern eine Widerspiegelung unserer bzw. seiner Welterfahrungen ist. Die mythische Dichtung verlangt demzufolge von ihrem Lesenden und

¹³ Friedrich Schlegel: *Gespräch über die Poesie*, S. 312.

¹⁴ Beda Allemann: *Rilke und der Mythos*, S. 12.

¹⁵ Ebd., S. 24.

¹⁶ Ebd., S. 26.

¹⁷ Hans-Georg Gadamer: *Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien*, S. 199f. Hingegen Max Kommerell: „da also der Mensch selbst als verlässliches Zentrum des Mythos, nämlich der gedeuteten Welt, nicht auffindbar ist, sind diese scheinbaren Mythen oder Symbole in Wahrheit Einkreisungen der menschlichen Existenz, die in ihrer Fraglichkeit nur durch das Benachbarte einen Umriß gewinnt“ (zitiert nach: Ulrich Fülleborn, Manfred Engel: *Rilkes ‚Duineser Elegien‘*, S. 106)

¹⁸ Ebd., S. 208.

Hörenden zum Verständnis eine Rückübersetzung, „eine Art hermeneutischer Umkehrung“¹⁹. In diesem Sinne lässt sich auch der Mythos von Orpheus, dem göttlichen Sänger, in den *Sonetten* und der Mythos vom Dichter auslegen oder hermeneutisch ‚umkehren‘. Laut Tschiedel dient der Mythos von Orpheus nicht nur zu „symbolhafter Veranschaulichung einer auf Einheit des Seins basierenden Todesvorstellung“, sondern gleichsam als „ein Ausdruck persönlichen Schmerzes“, der sich im Fall der *Sonette* konkret auf den frühen Tod Weras bezöge²⁰.

II. 1. *Leben ist nur ein Teil*²¹ – Requien und Todesdichtung in Rilkes Werk

Die Todes- und Sterbetheematik findet sich bereits in Rilkes frühem Werk verankert und durchwirkt seine gesamte Dichtung, einschließlich seiner kürzeren prosaischen als auch dramatischen Schriften, der Prosadichtung *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1899) und seines Romans *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), jener „Prosa-Elegie des Malte Laurids Brigge über den fremden Tod“²². Zum einen ist sie in einer christlichen Vorstellungswelt im *Buch von der Armut und vom Tode* (1903) des *Stunden-Buchs* bis hin zum *Marien-Leben* (1912) verankert, namentlich den drei Stücken *Vom Tode Mariae*, der *Auferweckung des Lazarus* (1913) und *Der Tod Moses* (1914). Zum anderen findet sie sich in den Stücken, die die antike Mythenwelt thematisieren, reflektiert, so in den *Hetären-Gräber*, *Orpheus*, *Eurydike*, *Hermes*, *Alkestis* oder der *Klage um Antinous* aus den *Neuen Gedichten* (1907). Zahlreiche weitere Gedichte verweisen mit ihren Titeln auf die Bedeutung der Todes- und Vergänglichkeitsthematik, unter anderem *Vorbei* und *Friedhofsgedanken*, *Leben und Lieder* (1894), *Der schwarze Tod* (1895), *Judenfriedhof* in der *Ersten Folge* der *Christus-Visionen* (1896/97), das *Schlußstück*, *Grabschrift: Ende*, *Die Bilder entlang* (1898), *Vom Tode*, *Worpsweder Skizzen* (1900), verschiedene Stücke im *Buch der Bilder* (1902, ergänzt 1906) oder in den *Neuen Gedichten* das *Grabmal eines jungen Mädchens*, *Der Tod des Dichters*, *Der Schwan*, *Abschied*, *Todes-Erfahrung*, *Letzter Abend*, *Morgue*, *Römische Sarkophage* oder *Der Tod der Geliebten*, *Toten-Tanz* und *Leichen-Wäsche* in *Der Neuen Gedichte anderer Teil* (1908). Hinzu reiht sich später Entstandenes wie *Der Tod* (1915), *Vergänglichkeit* (1924), *Im Kirchhof zu Ragaz Niedergeschriebenes* (1924) oder *Mausoleum* (1924). Im Laufe seines Schaffens ist dabei eine zunehmend deutlichere Kehre von der entgegen gesetzten Polarität von Leben und Tod zu verzeichnen. Dieses ist zwar schon im *Buch von der Armut und vom Tode* erkennbar, wenn es vom Tod als dem eigenen, eigentlichen Dasein, von dem das Leben nur als eine Seite bzw. Schale erscheint, heißt: „Denn wir sind nur die Schale und das Blatt. | Der große Tod, den

¹⁹ Ebd., S. 200.

²⁰ Hans J. Tschiedel: *Orpheus und Eurydice*, S. 314.

²¹ *Requiem* (*Buch der Bilder*, Buch II, Teil 2, KA I 343, Z. 78).

²² Stefan Zweig: *Abschied von Rilke*, S. 258.

jeder in sich hat, | das ist die Frucht, um die sich alles dreht.“ (1903, KA I 236, Z. 1-3). Dem schließen sich die Worte der *weißen Fürstin* in der gleichnamigen *Szene am Meer* (so der Untertitel des 1898 entstandenen, 1904 umgearbeiteten Stückes) an: „Sieh, so ist Tod im Leben. Beides läuft | so durcheinander, wie in einem Teppich | die Fäden laufen; und daraus entsteht | für einen, der vorübergeht, ein Bild.“ (KA I 132f.). Es bestimmt Gedichte wie *Römische Sarkophage* oder *Hetären-Gräber* bis zu den Wera Ouckama Knoop gewidmeten *Sonette an Orpheus* (1922), den *Duineser Elegien* (1912-22) als „Dialog mit dem Unendlichen“ und „brüderliche Gegenrede mit dem Tode“²³ oder die dem Medizinstudenten Max Nussbaum in einem Exemplar des *Cornets* gewidmeten Zeilen *Leben und Tod: sie sind im Kerne eins* (1922).

Die jene Todesthematik berührenden Widmungs- sowie die Memorialgedichte auf Verstorbene finden sich nicht erst in Rilkes Spätwerk. Sie liegen der weitgefächerten Tradition der Nekrologe und Epitaphe gemäß als *lamentatio* in elegischen Klagen, als *laudatio* in preisender Rühmung und als *consolatio*²⁴, sowie in einer Verbindung dieser innerhalb eines Werkes vor.

Eine lyrische Laudatio ist das frühe des Schriftstellers Konrad Telmann gedenkende und an seine Gattin Hermione von Preuschen adressierte Memorialgedicht *Er war von jenen Großen, Tiefen* (1897). Das Gedicht *Todes-Erfahrung* vom 24. Januar 1907 ist dem Gedächtnis der genau ein Jahr zuvor verstorbenen Gräfin Luise von Schwerin neben den zwei bereits zuvor entstandenen Gedichten [*Auf den Tod der Gräfin von Schwerin*] (1906) geweiht.

Ein *Requiem*, das sich als Bezeichnung für die Totenmesse vom Beginn des Introitus *Requiem aeternam* ... (lat.: „ewige Ruhe“) herleitet, lässt als gedenkende ‚Toten-Dichtung‘, gefolgt vom *Schlussstück* auf den großen Tod, das *Buch der Bilder* ausklingen. Seiner Frau Clara Westhoff gewidmet, erinnert das *Requiem* (1900) an ihre Jugendfreundin Gretel Kottmeyer. Im November des Jahres 1908 verfasst Rilke, ein Jahr nach dem der Entbindung einer Tochter folgenden Tod der Malerin Paula Modersohn-Becker, ein ihr gedenkendes *Requiem für eine Freundin*. Wenige Tage darauf entsteht das *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*, einen jungen Dichter, der sich 1906 neunzehnjährig aufgrund seiner Abneigung zum ihm auferzwungenen Militärdienst suizidierte. Ein viertes *Requiem auf den Tod eines Knaben* entstammt dem Jahr 1915 und folgt dem Tod des achtjährigen Peter Jaffé, des Sohnes von Else Jaffé²⁵. In unmittelbarer zeitlicher Nähe, am 22./23. November 1915, entsteht die *Duineser Elegie IV*, die ebenfalls vom frühen Kindertod handelt und deren „Knabe [...] mit dem braunen Schielaug“ (KA II 212, Z. 35) nach Rilkes jung verstorbenem Vetter Egon von Rilke (1873-1880) gezeichnet ist. Seinem Vorbild ist auch die Figur des kleinen Erik Brahe im *Malte* (1904-1910) nachempfunden: „von seinen schönen

²³ Ebd., S. 255.

²⁴ Zu Entstehung, Wandel und literarischen Formen des Nekrologs vgl. Ralf Georg Bogners ausführliche Monographie *Der Autor im Nachruf*, S. 7-29.

²⁵ Vgl. An Else Jaffé, 14.11.1915 (RCh I 517): „aus der Verfassung zu ihnen ging, statt jenes Briefes, jedes Mal Arbeit hervor, gute starke strömende Arbeit, - daraus mögen Sie fühlen wie intensiv meine Verfassung war“.

dunkelbraunen Augen war nur das eine beweglich“ (Aufz. 15, KA III 473, vgl. Aufz. 35, KA III 538). Egon von Rilke ist zudem das Achte aus dem zweiten Teil der *Sonette an Orpheus* gewidmet²⁶. Das in diesem Sonett für den Kindertod einstehende Bild eines „vergehende[n], unter den fallenden Ball“ (II,8) tretenden Kindes eröffnet eine nicht zu verkennende Assoziation zu einem der drei *Im Kirchhof zu Ragaz Niedergeschriebenen Gedichte, Das (nicht vorhandene) Kindergrab mit dem Ball* (1924) und dem darin erscheinenden Bild von des Balles „einfache[m] Niederfall“ (KA II 368, 1, Z. 8).

Die der Geigerin Lucie Wedekind-Simon gesandten *Sonette an Orpheus* (zusammen mit den *Duineser Elegien*) begleitet ein Widmungsgedicht, *Musik* (1924), das gleich den *Requien* dem Andenken an ihre jung verstorbene Schwester und eine verstorbene Freundin dienen soll.

In ein Exemplar des *Malte* schreibt Rilke 1922 zu Weihnachten eine kurze Widmung für Marguerite Masson-Ruffy ein. Es ist, wie der Titel *Odette R. ...* suggeriert, dem Andenken ihrer zu den Jungverstorbenen zählenden Schwester, der Malerin Odette Ruffy, gewidmet. Das Sonett *Zum Gedächtnis an Götz von Seckendorf und Bernhard von der Marwitz* (1924) widmet Rilke zwei Künstlern: Einem jungen, im Krieg gefallenen Maler (1889-1914), den er nicht persönlich kannte, aber aus dessen Werken er eine nahestehende Verbindung vermutet²⁷, und dem ebenfalls in jungem Alter an einer Kriegsverletzung verstorbenen Dichter (1890-1918), in dem er „einen nahen Freund zu haben“²⁸ glaubte. Einem weiteren, dem großen englischen und ebenfalls jung verstorbenen Dichter John Keats (1795-1821) hatte Rilke bereits 1914 die Verse *Zu der Zeichnung, John Keats im Tode darstellend* (1914) zugeeignet. Sie beziehen sich auf eine Sepiazeichnung des sterbenden Keats, die aus der Feder von Joseph Severn stammt (1821) und von der Rilke 1914 eine Reproduktion bei André Gide sah²⁹. Eine Ode, die *Ode an Bellman* (1915), widmet Rilke dem schwedischen Dichter und Komponisten Carl Michael Bellman (1740-1795) im Nachklang eines Lese-Abends von dessen Gedichten.

Grundsätzlich kann somit festgehalten werden, dass sich die nekrologischen Widmungs- und Gedenkgedichte auf die Jungverstorbenen, die Mädchen, Künstlerinnen und Künstler, insbesondere die Dichter, beziehen. Auch der zweiteilige Zyklus der *Sonette an Orpheus* (1922) ist dem Sängergott Orpheus, Sohn des Thrakerkönigs Oïagros und der ältesten der Musen, Kalliope, der Schönstimmigen, sowie als ein „Grab-Mal“ der an einer Leukämie jung verschiedenen Künstlerin und Tänzerin Wera Ouckama Knoop (1900-1919) gewidmet.

²⁶ Vgl.: An seine Mutter, 24.1.1924 (RCh II 892): „Ich denke oft an ihn und komme immer wieder auf seine Figur zurück, die mir unbeschreiblich ergreifend geblieben ist. [...] So rief ich ihn im Anschluss an jenes VIII. Sonett, das die Vergänglichkeit ausdrückt, noch einmal hervor, nachdem er ja schon in den Aufzeichnungen des M. L. Brügge seinerzeit als Vorbild für den kleinen Erik Brahe, den als Kind Verstorbenen, gedient hatte.“

²⁷ An Hertha Koenig vom 13.10.1917 (Br II 163).

²⁸ An Joachim von Winterfeldt-Menkin vom 16.9.1918 (Br II 192).

²⁹ An Eva Cassirer, 29.1.1914 (RCh I 458): „die mir, da ich sie unvermuthet bei ihm fand, den größten Eindruck gemacht hat“. Severns Zeichnung vom 28.1.1821 (Keats stirbt am 23.2.1821) ist abgebildet: Ingeborg Schnack: *Rilkes Leben und Werk im Bild*, S. 260.

II. 2. Die Begegnung mit Orpheus

In Rilkes Werk findet sich Orpheus, nach Pindar der „Vater aller Gesänge“ (*Pyth. IV* 177), zum ersten Mal in dem Anfang 1904 in Rom entstandenen und im Herbst desselben Jahres überarbeiteten Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* (KA I 500-503) erwähnt. Rilke selbst urteilt über dieses und zwei weitere „Gedichte in Prosa“, sie seien „das Beste, Reifeste, Weitesten, was ich habe, und gehören zu dem wenigen Eigenen, das vor meinem Urteil besteht“³⁰. Orpheus betritt hier das Geschehen als „der schlanke Mann im blauen Mantel“ (Z. 16), der Liebende und der klagende Sänger, der mittels seiner Kunst in das Totenreich eingedrungen, um seine an einem Schlangengift verstorbenen „So-geliebte“ (Z. 47), Eurydike, aus der Unterwelt zurückzuführen. Er ist in dieser Szene der einzige Lebende unter Toten und noch ganz auf seine sinnlichen Perzeptionen angewiesen, an seine ungeduldige Trauer, die auf Eurydike gerichtete Liebe, die Erinnerungen an jene und die Hoffnung auf die Zukunft in seiner Welt gebunden. Eurydike hingegen ist wie zeitlos und mnestisch entrückt. Sie ist ganz in sich, „wie Eine hoher Hoffnung“ (Z. 60) in ihrem erfüllten „Gestorbensein“ (Z. 63) in einer Art „Todesschwangerschaft“, in der „Fruchtbarkeit und Tod in eine außergewöhnliche Synthese gebracht werden“³¹. Zugleich aber scheint sie wieder in ihrem eigensten „Mädchentum“³² fern jeder Bindung zu Anderen und zu Orpheus, als wäre sie erst so in ihrem eigentlichen Sein. Sie wird von Hermes als Psychagogos auf dem von Orpheus vorgeschrittenen ins Leben gerichteten Weg geführt. Dass Hermes zudem als Erfinder der siebenstimmigen Lyra gilt³³, mag ein vielleicht unbewusster Zug Rilkes gewesen sein, die alleinige und gewaltige Macht des Gesangs zu unterstreichen, die den Gesang durch Orpheus und Hermes bis in das Totenreich wirken und sogar eine Aussicht auf Rückgewinnung eines verlorenen Lebens erhoffen lässt. Doch spannt sich die Distanz zwischen Eurydike und Orpheus schon viel weiter, als sich der Weg erstreckt. In ihrem neuen Dasein im Tode ist sie diesem nicht mehr erreichbar, da sie der individualisierenden und damit separierenden Liebe, wie Orpheus sie noch in sich trägt, unfähig ist. So vermag sie ihn schon gar nicht mehr zu erkennen und zu erinnern.

Eurydike in all ihrer Fülle steht folglich Orpheus, dem Lebenden und an Mangel Leidenden, in einer indifferenten Toten- und Seelenlandschaft von sinnlich kaum fassbarem Charakter mit Felsen, „wesense[n] Wälder“, „Brücken über Leeres“ (Z. 8) und dem „graue[n] blinde[n] Teich“ (Z. 9) gegenüber. Erfülltes Tot-Sein wird der von Sinnlichem erfüllten Welt der Lebenden mit ihrem von Sehnsucht, Ungeduld und Mangel geleiteten Hier-Sein entgegengesetzt. So mutet die Umwendung Orpheus' nach der ihm folgenden Geliebten, was Ovid noch als erneuten Mord (*met. X*, 64: *gemina nece*) benennt, fast nur wie ein Vorwand für das von vornherein abseh-

³⁰ An Samuel und Hedwig Fischer, 21.11.1904 (Br I 230).

³¹ Barbara Neymeyr: *Poetische Metamorphosen des Orpheus-Mythos bei Rilke*, S. 36.

³² Ernst Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus*, S. 46.

³³ Vgl. *Homerische Hymnen. An Hermes*, insb. Verse 24-61.

bare Scheitern seines Anliegens an. Auch als der Sänger, zumal als der hier noch den Sterblichen zugehörige Sänger, der die Götter mit seinem Wort und Spiel bewegt, kann er nicht den Tod bezwingen und die ihm von diesem entwendete Geliebte zurückgewinnen. Seine Leier und sein Gesang schweigen in vielleicht ahnungsvoll zurückgehaltener Geste, auch sein Gehör und seine Sinne bleiben wie überflüssige Appendices, die ihre Bedeutung verloren haben, zurück auf dem ungewissen Weg, den er Eurydike zu führen gedenkt. Er muss die Grenzen seiner Kunst an diesem für ihn unbegreiflichen und trauerschweren Verlust Eurydikes und ihrer bereits vom Konkreten des Lebens ganz vollzogenen inneren Lösung ins entindividualisierende Unbestimmte des Tot-Seins erfahren, weil er in seiner Unkenntnis des Todes nicht ahnt, dass der erneute Verlust „für Eurydike zum endlosen Gewinn“³⁴ wird. In der letzten Strophe scheint sich zuletzt sogar Orpheus als „irgend jemand, dessen Angesicht| nicht zu erkennen war“ (Z. 88f.) ganz in übertragener entindividualisierender Perspektive Eurydikes und in passiver Anonymität selbst zu verlieren, was die Distanz zwischen Orpheus und Eurydike zusätzlich verstärkt³⁵.

Das dem Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* zugrunde liegende eher untypische Motiv, der von Hermes begleitete Rückweg aus der Unterwelt, erinnert an ein verloren gegangenes attisches Dreifigurenrelief aus der Werkstatt des Phidias aus dem späten 5. Jh. v. Chr., von dem sich römische Kopien (aus dem 1. bis 2. Jahrhundert n. Chr.) im Louvre, in der Villa Albani in Rom und im Museo Nazionale in Neapel finden. Es zeigt Eurydike und ihr zur linken Orpheus, gesenkten Blickes zu Eurydike zurückgewandt und nach ihrer auf seiner Schulter ruhenden Hand fassend, sowie Hermes, der als Führer der Seelen Eurydike bei der anderen Hand hält. Während seines frühen Parisaufenthaltes (1902 bis 1904) und dem in Rom verbrachten Winter 1903/04 wird sich ihm die Gelegenheit geboten haben, das Relief kennenzulernen, auch wenn er nur eine spätere Begegnung mit diesem in Neapel (1904) ausdrücklich beschreibt³⁶.

Als insgesamt bedeutendste Quelle Rilkes für mythologische Stoffe, insbesondere seit den *Neuen Gedichten*, können Ovids *Metamorphosen*, in Hinsicht auf den Orpheus-Mythos das Buch X und XI derselben, betrachtet werden³⁷. Jedoch spielen diese Quellen für das Gedicht *Orpheus*.

³⁴ Seon-Ae Eom: *Todesvertrautheit*, S. 87. Charles Segal sieht in Eurydikes erfülltem, in sich gekehrten neuen Zustand den Ansatz zu einer neuen Dimension der Rilke'schen und modernen Dichtung: „The new dimension of Eurydice's completeness in herself and in her death is also the new dimension of Rilkean and much other modern poetry.“ (Charles Segal: *Eurydice: Rilke's Transformation of a Classical Myth*, S. 144.).

³⁵ Barbara Neymeyr: *Poetische Metamorphosen des Orpheus-Mythos bei Rilke*, S. 48.

³⁶ Vgl.: *[Aufzeichnungen aus Neapel und Capri II]*, KA IV 588: „In Neapel standen wir lange vor dem Orpheus-Relief diesmal; wir fragten uns, ob nicht hier doch wieder das Stoffliche einen Streich spiele?“; An Lou Andreas-Salomé, 10.1.1912 (AS 246f.): „Ich glaube in Neapel einmal, vor irgendwelchen antiken Grabsteinen, hat es mich durchzuckt, daß ich Menschen nie mit stärkeren Gebärden berühren sollte, als dort dargestellt sind. Und ich glaube wirklich, ich bin manchmal so weit, allen Andrang meines Herzens, ohne Verlust und Verhängnis, auszudrücken indem ich meine Hand leise auf eine Schulter lege.“ Vgl. *Orpheus. Eurydike. Hermes*, Z. 72-74.

³⁷ Der Mythos von Orpheus in Ovids *Metamorphosen*: Hochzeit und Tod Eurydikes (X 1-10), Klage des Orpheus (Klagelied X 17-39), Abstieg in die Unterwelt und Bitte der Götter um Rückgabe Eurydikes (X 11-47), Rückweg (X 48-63), erneute Klage und Trauer Orpheus sowie sein Gesang (X 64-739), Tod des Orpheus durch Mänaden (XI 1-43), Klage um Orpheus (XI 44-49), singendes Haupt und Leier auf Hebrus und Wiedervereinigung mit Eurydike in Unterwelt (X 50-66). Bei Vergil findet sich der Mythos im Buch IV seiner *Georgica*, dem Bienenbuch,

Eurydike. Hermes, das eher einer Momentaufnahme, „der Beschreibung eines Bildkunstwerkes“³⁸ als einer fortlaufenden Handlung gleicht, eine eher geringere Rolle. Zudem zeigt sich Hermes hier nicht als Begleiter auf dem Rückweg, Eurydike hingegen als die noch liebende Gemahlin (*georg.* 485ff., *met.* X 53ff.).

Während Orpheus in *Orpheus. Eurydike. Hermes* als der klagende, zum zweiten Mal verlassene Sänger und der im Diesseits verankerte Liebende erscheint, nimmt er ein Jahr darauf, 1905, im Kontext der Beschreibung der *Victor Hugo*-Skulptur im Entwurf zu einem Vortrag über Rodin die Position des Urdichters schlechthin ein als:

derselbe Dichter, der Orpheus heißt wenn sein Arm, auf einem weiten Umweg über alle Dinge, zu den Saiten geht [...], *derselbe* der endlich stirbt, das steil aufgestellte Gesicht im Schatten seiner immer noch singenden Stimmen, – und *so* stirbt, daß dieselbe kleine Gruppe manchmal auch Auferstehung heißt³⁹

Unter Rodins Werken finden sich ferner die Plastiken *Orphée* (1892), *Orphée et Eurydice* (1894) und *Orphée et les Ménades* (1905), die Rilke als weitere Anregungen zu der Orpheus-Figur gedient haben mögen.

In dem Vortragsentwurf klingt bereits das Bild des Dichters an, der in seinem Gesang über alle Dinge streifend, alle Dinge singt und sie in seinem Lied vereint, wie er auch in seinem Sterben die Auferstehung in sich trägt und somit durch eine fortlaufende Bewegung und Wandlung den gegenseitigen Ausschluss von Tod und Dasein aufhebt. Hier offenbart sich, dass Rilkes „Anliegen als Dichter, den Bann des Todes zu brechen und ihm einen neuen, freien Raum zu geben, von ziemlich früh an mit der Orpheus-Überlieferung bzw. der Vorstellung über die Verbundenheit der Musik (od. der Dichtung) mit dem Tod viel zu tun hat“⁴⁰. Damit klingen auch die vorangehenden, verwandten Stellen an, die Orpheus, ohne ihn namentlich zu erwähnen, doch meinen, wenn Rilke 1899 in *Das jüngste Gericht* aus dem *Buch der Bilder* schreibt:

der Kräfte unbekümmerter Verbraucher,
der sich auf allen Saiten geigt
und unversehrt als unerkannter Taucher
in alle Tode niedersteigt (KA I 298, Z. 82-85)

Ebenso klingt er in der Franziskus-Legende am Ende des *Stunden-Buches* (1903) an, die an den als „unendliche Spur“ in Bäumen und Tieren verweilenden und verteilten Gott der *Sonette* (I,26)

(IV 453-527), obgleich nicht bekannt ist, inwieweit Rilke dieses Lehrbuch vom Ackerbau vertraut war. Hier werden u.a. die Wirkung der Klage des Orpheus im Totenreich (IV 471-484), die klagende Eurydike (IV 494-498) und die dem endgültigen Verlust Eurydikes folgende Klage Orpheus' in deren Wirkung auf Natur, Tiere und Bäume (IV 507-519) sowie dessen Tod und dessen in Anschluss auf dem Hebrus treibendes, noch Eurydikes Namen ausrufendes Haupt (IV 520-527) dargestellt.

³⁸ Hans J. Tschiedel: *Orpheus und Eurydice*, S. 289.

³⁹ *Rodin* 131. *Rodin* 79: Dieselbe Stelle in der Endfassung des Rodin-Vortrages von 1907. Vgl.: Otto F. Bollnow: *Rilke*, S. 234. Robert Böhme: *Orpheus. Der Sänger und seine Zeit*, S. 7f. u. 342: Hier wird der Äoler Orpheus mit seiner „gotterfüllten“ Sangesart (ebd., S. 113) als Ursänger neben Musaios, Hesiod und Homer dargestellt.

⁴⁰ Seon-Ae Eom: *Todesvertrautheit*, S. 92.

erinnert, der in der Natur weiterlebt⁴¹:

Und als er starb, so leicht wie ohne Namen,
da war er ausgeteilt: sein Samen rann
in Bächen, in den Bäumen sang sein Samen
und sah ihn ruhig aus den Blumen an.
Er lag und sang.

(KA I 252, Z. 43-47)

Die mit dem Mythos um Orpheus verknüpften Motive können bis in die frühen Werke nachvollzogen werden: „Alle Motive sind schon angeschlagen. Die Sonette stellen den objektiven Mythos dessen dar, was den jungen Rilke als subjektives Gefühl erfüllt.“⁴² Dabei ereignet sich bereits in *Orpheus. Eurydike. Hermes* von 1904 eine entscheidende Umdeutung und Erweiterung des überlieferten Mythos um Orpheus, der jedoch parallel zu diesem Gedicht und bis zu den *Sonetten an Orpheus* in verschiedener Hinsicht weiterführende fundamentale Wandel erfährt. Bereits in *An den Dichter: Vita N:A* (1907) weiß der Dichter, hier mit Bezug auf Dante und seine *Vita Nuova* (in ein Geschenkexemplar dieser schrieb Rilke das Gedicht), mehr als jener Orpheus von 1904 und wird als der „HERR“ (KA I 388, Z. 1, 14) angerufen, der uns lieben und wahre besitzlose Liebe zu zeigen, lehren soll, wie es Orpheus zuvor nicht gelang. Was für das Erlernen der Liebe gilt, trifft bis zu den *Sonetten* auch für das Begreifen des Todes zu:

whereas Eurydice remains the same, Orpheus had to learn precisely what Eurydice knew and more. He had to learn to encounter death, accept it, and transcend it by becoming the mediator between its realm and that of life, not by remaining rooted in death, but by drawing his very strength from this source so that it could be converted into the mediating power of song.⁴³

Insgesamt betrachtet kann man aber durchaus Warden in der Behauptung beipflichten, Rilke sei mit seiner Bearbeitung des Orpheus-Mythos „perhaps the most successful in our own century at restating and reintegrating the myth“⁴⁴.

II. 3. Die Sonette an Orpheus

Der Mythos um Orpheus findet über fast fünfzehn Jahre keine explizite Erwähnung. Erstmals klingt er mit deutlicheren Bezügen in dem kleinen, Ende Januar 1922 entstandenen Gedichtkreis, den Auftaktgedichten (*Über die Quelle geneigt / O wer die Leyer sich brach / Töpfer, nun tröste, treib*) zu den *Sonetten*, an, die Rilke in einem kleinen Heft mit einer vorangestellten selbst gezeichneten in Laub ausschlagenden Leier Katharina Kippenberg zusandte. Diesen folgend

⁴¹ Vgl.: Walther Rehm: *Orpheus*, S. 426. Auch der Vergleich der Mädchen, die „wie ein Baum aus einer Laute“ kommen, im siebten Stück, Z. 5, aus dem *Buch von der Armut und vom Tode* lässt die Stiftung neuer Vorstellungswelten jenseits der vergänglich irdischen Welt durch den Gesang des Orpheus („Das stieg ein Baum [...]“, *Sonette an Orpheus* I,1, Z. 1) anklingen.

⁴² Hans-Egon Holthusen: *Rilkes Sonette an Orpheus*, S. 11.

⁴³ Walter A. Strauss: *Rilke: Orpheus and the Double Realm*, S. 174.

⁴⁴ John Warden: *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, S. XIII.

schreibt Rilke, „das Diktat dieses inneren Andrangs rein und gehorsam“ hinnehmend⁴⁵ und „in einem einzigen atemlosen Gehorchen“⁴⁶, in den ersten Februartagen, insbesondere vom 2. bis 5. Februar, die sechszwanzig Sonette des ersten Teils und vom 15. bis zum 23. Februar die neunundzwanzig Sonette des zweiten Teils der als *Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop* verfassten *Sonette an Orpheus*⁴⁷.

Ihnen gehen verschiedene, sie prägende Ereignisse voran. Rilke hat im Frühjahr 1921 die Gedichte und den Dialog *Eupalinos* mit *L’Ame et la Danse* (1921) von Paul Valéry entdeckt, dem „Dichter, der Elemente in sich zusammenfaßt, die noch kaum je in der Poesie zusammenkamen“⁴⁸. Im Dezember 1921 übersetzt er dessen Gedicht *Cimetière marin* (1920), in dem er verschiedene bei ihm zwar bereits vorhandene, aber nun in den *Sonetten* in konzentrierter Form angestimmte Chiffren auffindet.

Den Orpheus-Mythos beleben sowohl ein ihm von Merline, Baladine Klossowska (1886-1969), zu Weihnachten 1920 geschenktes Exemplar der *Metamorphosen* Ovids, denen er auch die weiteren angedeuteten mythischen Bilder der *Sonette* entlehnt⁴⁹, als auch die Reproduktion einer Federzeichnung des Giovanni Battista Cima da Conegliano (um 1459-1518), die Merline Ende 1921 in Muzot zurückließ. Sie stellt Orpheus auf einer Viola da braccio den lauschenden Tieren vorspielend dar. Den endgültigen Anlass boten in Verbindung mit den genannten Ereignissen die ihn am ersten Tag des Jahres 1922 erreichenden Aufzeichnungen von Gertrud Ouckama Knoop, die vom Leiden und Sterben ihrer Tochter Wera Ende 1919 handeln. Rilke kannte die junge Tänzerin von wenigen Begegnungen. Sie verkörperte ihm ganz den Typus der Eurydike und der noch in ihrem Mädchentum und „Für-sich-sein“ jungverstorbenen Künstlerin⁵⁰.

Rilke selbst betrachtet die *Sonette* zunächst erst nur als ‚Nebenprodukt‘ der *Duineser Elegien*⁵¹, die inmitten der beiden Teile der *Sonette* zehn Jahre nach dem Entstehen der ersten Elegie in Duino ihre Vollendung erfahren. Später urteilt er, die *Sonette* seien „vielleicht das geheimste, mir selber, in ihrem Aufkommen und sich-mir-Auftragen, rätselhafteste Diktat, das ich je ausgehalten

⁴⁵ An Gräfin Sizzo, 12.4.1923 (GS 42).

⁴⁶ An Xaver von Moos, 20.4.1923 (*Muzot* 205).

⁴⁷ Erstdruck: *Die Sonette an Orpheus. Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop*, Ende März 1923, Insel-Verlag, Leipzig. Zur genaueren zeitlichen Einordnung der Entstehung vgl. Tabelle 1 im Anhang.

⁴⁸ An Sidonie Nádherný, 3.12.1925 (SN 333): Fortführung der Beschreibung Valérys: „einer, der den Gefühlen die Flügel nimmt, um sie auf die Füße zu stellen und der dafür die vom vielen Gehen müden Gedanken mit Schwingen ausstattet, so daß ein großer Denkraum entsteht über einer Erde voll pilgernder Gefühle ...“.

⁴⁹ Hierunter finden sich die Anspielung auf Byblis (I,8 – *met.* IX 454-665), Narziss (II,3 – *met.* III 341-510) oder Daphne (II,12 – *met.* I 452-567).

⁵⁰ Tschiedel erwähnt zudem eine nicht belegbare, dennoch sich auftuende Parallele zum Orpheus-Epyllion in Vergils *Georgica* (Hans J. Tschiedel: *Orpheus und Eurydice*, S. 307ff.). Durch die Verankerung des Mythos im Buch IV, an der ursprünglich eine Laudatio auf Gallus stand, finden sich der Tod und die Wirkung der Gesanges- und Dichtkunst integriert, nachdem zuvor die landwirtschaftliche Entwicklung und das Leben des Bienenvolkes, das Bezüge zur Entwicklung der Menschheitsgeschichte eröffnet, geschildert wurden: „Gallus und Wera träten so nebeneinander, und beider Gedächtnis lebte in Aussage und Bedeutung des Orpheus-Mythos weiter, beim einen verborgen, beim der anderen offen zutage tretend.“ (Ebd., S. 311).

⁵¹ Vgl.: An Marie Taxis, 25.2.1922 (TT 700).

und geleistet habe“⁵², und dass sie ihm erst durch „die wunderbare Art Ihres Hörens, in ihrer ganzen Bedeutung geschenkt“⁵³ wurden, wie er im Juni 1922 an Marie von Thurn und Taxis schreibt. Erst so seien sie ihm vertraut geworden, so „daß nichts in zweideutigem Dunkel bleibt, höchstens in seiner eigenen strahlenden Dunkelheit, gegen die es kein Mittel giebt, als Einweihung, Eingewöhnung und Unterwerfung“⁵⁴. Erst später erkannte er somit ihre Bedeutung im Umfeld seines eigenen Werkes:

Sie sind, wie das anders nicht sein kann, aus derselben „Geburt“ wie die „Elegien“, und daß sie plötzlich, ohne meinen Willen, im Anschluß an ein frühverstorbenes Mädchen, aufkamen, rückt sie noch mehr an die Quelle ihres Ursprungs; dieser Anschluß ist ein Bezug mehr nach der Mitte *jenes* Reiches hin, dessen Tiefe und Einfluß wir, überall unabgegrenzt, mit den Toten und den Künftigen teilen. Wir, diese Hiesigen und Heutigen, sind nicht einen Augenblick in der Zeitwelt befriedigt, noch in sie gebunden; wir gehen immerfort über und über zu den Früheren, zu unserer Herkunft und zu denen, die scheinbar nach uns kommen.“⁵⁵

II. 3. 1. Die Sonettform

Wie sehr vermag sie [die Sonettform] doch auch uns noch recht zu sein, die innerhalb der verpflichtendsten Bindung eine fast gesteigerte Freiheit gewährt⁵⁶

Rilke war durch seine frühen Gedichte wie auch durch seine Übersetzungen⁵⁷ genau mit der Form des Sonetts vertraut und variierte sie bereits in den *Neuen Gedichten*⁵⁸. Jedoch erst in den *Sonetten an Orpheus* wird sich „der spezifische Konflikt zwischen gebundener regelmäßiger Form, für die das traditionelle Sonett paradigmatisch ist, und der Sprengung dieser Form, wie sie sich in den freirhythmischen und reimlosen Versuchen äußert, durch die Zusammenführung in *einer* Form zuspitzen“⁵⁹. Die Einheit des Zyklus äußert sich in dem sonettspezifischen Aufbau aller Gedichte mit zwei Quartetten und zwei Terzetten. Eine Abschlusssentenz (II,11) schließt jedoch nur wenige Gedichte und teilweise auch nur sentenzartig (I,3,22, II,27) ab, andere klingen offen, in Fragen (I,14, II,5,17,18,20) oder in Ellipsen (I,2,4) aus⁶⁰. Allen Gedichten ist die Verwendung von Reimen zueigen, wobei der alternierende Reim (bei 34 Sonetten) vor dem umschließenden (4

⁵² An Xaver von Moos, 20.4.1923 (*Muzot* 205).

⁵³ An Marie Taxis, 14.6.1922 (TT 716). An Dory Von der Mühl, 23.6.1922, An K. Kippenberg, 21.3.1923 (KK 491f.).

⁵⁴ An Gudi Nölke, 23.4.1923 (GN 114).

⁵⁵ An Witold Hulewicz, 13.11.1925 (*Muzot* 372f.).

⁵⁶ An Irmela Linberg 24.3.1919 [zitiert nach: KA II 709, *Kommentar*]. Vgl.: Paul Valéry: *Eupalinos ou l'Architecte*, S. 164: „La plus grande liberté naît de la plus grande rigueur.“ (1921)

⁵⁷ Übersetzungen von Sonetten: 44 *Sonnets from the Portuguese* von Elizabeth Barrett-Browning (1907), Sonette des Jacobo Vincenzo Foscarini auf den Tod der jungen Polyxena Thurn (1912), 24 *Sonette der Louise Labé* (1913), Sonette von Michelangelo (1913-23), Petrarca (1918), Mallarmé (1919), Xavier de Magallon (1920), Valéry (1922).

⁵⁸ Es liegen ausführliche Arbeit über die Sonette in Rilkes Werk bzw. über die Anwendung der Sonettform in den *Sonetten an Orpheus* vor, beispielsweise: Sigrid Kellenter: *Das Sonett bei Rilke*, insb. S. 63-127. Hans-Egon Holthusen: *Rilkes Sonette an Orpheus*, insb. S. 46ff.. Annette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung*, S. 68ff.

⁵⁹ Annette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung*, S. 72.

⁶⁰ Vgl.: Ebd., S. 82: „Die Bewegung des Gedichts springt ins Offene über. Das Offengelassene wird zur Verpflichtung an den Leser.“

Sonette), dem Paarreim (nur II,7) und einer Kombination dieser (17 Sonette) in den Quartetten dominiert, während die Terzette insbesondere im ersten Teil zehn verschiedene dreireimige Variationen durchlaufen (nur II,26 ist zweireimig)⁶¹. In den Reimen verwendet Rilke alle Wortarten bis hin zu Fremdwörtern, Konjunktionen oder Präfixen und greift auch zu Kontraktionen, so dass in den Reimen der ‚Klinggedichte‘ die phonetischen Paarungen die semantischen zu beugen und zu leiten scheinen⁶². Durch vereinzelte identische, grammatische (II,25) oder Binnenreime (II,12, II,16), Assonanzen und Alliterationen wird die Klangqualität zusätzlich intensiviert. Ebenso bedeutend ist der Rhythmus als harmonisierende und bindende Grundlage der Sonette. Er tritt als fünfhebiger alternierender Vers nur in sechzehn Sonetten auf, je zu gleichen Teilen im jambischen und trochäischen Versmaß. Hingegen sind 38 Sonette im Daktylus als zwei- bis dreihellige Kurzverse bis hin zu Längen von acht Hebungen geschrieben. Gleichzeitig generieren rhythmische Abweichungen mit Taktverschiebungen, Inversionen, schwebenden Betonungen, den Fluss intermittierende synkopenartige Zäsuren, Kola innerhalb eines Verses, Auslassungen und nicht nur den Endreim überwältigende dynamische Enjambements eine Tendenz zu „freirhythmischer Fügung“⁶³, die sich insbesondere im zuletzt entstandenen Sonett (II,1) offenbart, so dass sich die metrisch-rhythmische Gestaltung der *Sonette* als „geniale Improvisation“⁶⁴ erweist.

Für die Ausführung seiner Dichtung über den göttlichen Sänger boten die Sonette, die einem vereinenden Grundschema folgend und zugleich bei Bewahrung einer dem jeweiligen Gedicht angepassten Rhythmik und Musikalität der Sprache dennoch eine rhythmisch-metrische, sprachliche Freiheit und die Erprobung der Vielfalt an Möglichkeiten, die sich innerhalb dieser Form verwirklichen lassen, erlaubten und hier Klinggedichte im wörtlichen Sinne bedeuten, eine ideale Form. Rilke selbst empfindet das Sonett, wie er es hier „abzuwandeln, es zu heben, ja gewissermaßen es im Laufen zu tragen, ohne es zu zerstören“ seine sich in sich lösende Aufgabe erfüllt, als ob „es gleich das Freieste, sozusagen Abgewandelteste wäre, was sich unter dieser, sonst so stillen und stabilen Form begreifen ließe“⁶⁵.

⁶¹ Anzahl der Reimvarianten der Terzette, Teil I: efe gfg (6), efg efg (5), eef ggf (4), efe fgg (4), efg gfe (2), eff egg (1), eff geg (1), eef gfg (1), efe ggf (1), eff gge (1); Teil II: efe gfg (12), efg efg (8), eef ggf (6), efg gfe (2), eff efe (1).

⁶² Annette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung*, S. 83f. Zu Reim und Metrum vgl. Tabelle 2 im Anhang.

⁶³ Hans-Egon Holthusen: *Rilkes Sonette an Orpheus*, S. 60. Vgl.: Marielle Sutherland: *Images of Absence*, S. 273: „The *Sonnets* themselves are a collaboration between the uncontainable fluidity of music and the sonnet form“, wherein „his music’s transgression of all constriction and contour is felt in its crossing and re-crossing of the ‘Ränder’ of the sonnets’ stanzas“.

⁶⁴ Eudo C. Mason: *Rainer Maria Rilke*, S. 118.

⁶⁵ An Katharina Kippenberg, 23.2.1922 (KK 455).

II. 3.2. Die Sonette an Orpheus als zyklische Dichtung

Auch die Folge der Sonette und ihre den Zyklus bildende Struktur mit ihren Gruppierungen, den die einzelnen Sonette verbindenden oder bogenartig umspannenden Motiven oder den Parallelen zwischen dem ersten und dem zweiten Teil ergab sich laut Rilkes Aussage nicht aus einer ihnen zugrunde liegenden Konstruktion, sondern durch die sich frei vollziehende und intensive kurze Schaffenszeit. Übergreifend lässt sich dem ersten Teil die Welt des göttlichen Orpheus und des von ihm gelehrten Gesanges sowie seine Verwandlung und sein Tod zuordnen, dem zweiten Teil die Welt der ihm folgenden, von ihm lernenden Menschen und Dichter, also unsere Welt und unsere Verwandlung. Beide Teile werden von zentralen Motiven durchzogen und verknüpft, wie sie auch in sich verknüpft werden. Zu diesen zählen unter anderem die Motive des Wandels, des Gesanges, der Rühmung, der Musik, des Hörens, ferner das Sternmotiv, das Leier-, Spiegel-, Baum-, Blumen-, Brunnen-, Tanz- und Mädchenmotiv und ihre Variationen. Umrahmt wird der erste Teil von sich direkt auf den Orpheus-Mythos beziehenden Sonetten, dem Erklingen des Gesangs des Gottes als „reine Übersteigerung“ (I,1) bis zu seinem Tod durch die ihn zerreißen den Mänaden (*μανάδες*: Rasende, im Dionysosdienst stehende Thrakerinnen) und seiner ‚Verteilung‘, wodurch er erst zur Spur für das Entstehen neuen Gesanges und wir zu Hörenden werden können. Der zweite Teil setzt nach dem Tod des Orpheus, der jedoch in einer Art *présence absente*⁶⁶ die Natur erfüllt, und mit dem Motiv des Atmens ein. Der Atem ist hier zugleich Träger der Worte sowie des Gesanges und mit seinen rhythmischen Zügen Grundlage unseres existentiellen Daseins. Dieser Teil klingt aus, indem er an den stillen Freund gewandt erneut an das Atemmotiv anknüpft und ihm bzw. uns die zu bewältigende Aufgabe der Verwandlung in Hinsicht auf das Vergehen und die Dauer erneut entfaltet. Der Rahmen spannt sich folglich durch die jeweiligen Eingangssonette vom Wirken und den Voraussetzungen des lebendigen Gesanges im mythischen oder realen Leben bis hin zu den abschließenden Sonetten, die den Tod oder die Wägung zwischen Vergehen und Sein und deren Bedeutung für den Gesang sowie dessen Wirken angesichts dieser elementaren Vorgänge thematisieren. In beiden Teilen sind zudem die vorletzten Sonette an Wera gerichtet. Einzelne Sonette innerhalb dieses vorgezeichneten Rahmens widmen sich bestimmten Motiven in Folge oder in einer Anordnung, die fast eine parallele Anlage der Teile suggerieren könnten. So könnte die Fruchttrilogie (I,13-15) der Blumentrilogie des zweiten Teils (II,5-7) parallel gestellt werden. In beiden Teilen finden sich Maschinen- bzw. Techniksonette (I,18,22,23,24, II,9,10,19,22), Tanzsonette (I,15,25, II,18,28), Mädchen- sonette (I,2, II,2-4), Frühlingssonette (I,21, II,25), um nur einige Parallelen zu nennen. Immer wieder werden auch neue Motive angerührt, Verweise gelegt oder Namen neben dem des Orpheus genannt, die der antiken Mythen entstammen: Apollo (I,13), die Nymphe (I,8 – Byblis), die Mä-

⁶⁶ Vgl.: Das 16. der Gedichte *Les Quatrains valaisans* (KAS 92, Z. 7).

naden (I,26), Narziß (II,3), Daphne (II,12), Eurydike (II,13) oder die unbenannten personifizierten Stunden als Anklang an die Horen (II,25). Mit der Nennung Esaus (I,16) wird ein alttestamentarischer Bezug eröffnet, mit der des Einhorn die mittelalterliche mythisch-mystische Vorstellungswelt erschlossen. Während die *Sonette* insgesamt unabhängig von einer räumlich-örtlichen Determination etabliert sind, teilweise das ‚Hiersein‘ und das ‚Dortsein‘ behandeln, werden jedoch in einigen Sonetten konkrete Räume wie das Appenin (II,15), Isfahan und Schiras (II,21), Karnak (II,22), Russland (I,20) oder auch Chartres (Anklang in I,8) mitgedacht.

Mit diesen beispielhaften Andeutungen wird die Komplexität der *Sonette* vorstellbar, nicht zuletzt da viele der Motive schon Rilkes vorangehende Dichtung durchziehen und somit ihre Bedeutung in anderem Kontext und ihre Entwicklung bis zu den *Sonetten* sowie ihre neue Verknüpfung in diesen nicht unberücksichtigt bleiben können. Die Komposition der *Sonette an Orpheus* mag somit insgesamt

in ihrer Klangfülle und melodischen Vielfalt eher einer Symphonie concertante [ähneln], zweisätzlich, mit den beiden Leitthemen Orpheus und Wera, ergänzt und umspielt von einer Reihe weiterer Themen, die sich in solistischer Entfaltung immer wieder aus dem Tutti herauskristallisieren, nur vereinzelt dramatisch oder feierlich, heiter im Ganzen, gleichzeitig anspruchsvoll und virtuos, jedoch ohne klassisch-systematische Formstrenge.⁶⁷

Dennoch wirken die *Sonette* in ihrem Charakter „kammermusikalisch, intim“⁶⁸.

Rilke äußert sich 1923 noch in Bezug auf die zyklische Komposition der *Sonette*, den Aufbau des Ganzen und die Parallelismen der beiden Teile: Diese seien „unbeabsichtigte, ganz im inneren Diktat begründete“ Folgen⁶⁹, so dass er 1922 für den Druck sogar einer Umordnung der Reihenfolge und der „Fortlassung alles nicht ganz Zulänglichen (wenn Sie wollen, der Hälfte!)“ zugestimmt hätte⁷⁰. Später wusste er sich „über die bloße geordnete An-Sammlung mit dem Orpheus und den großen Elegien endgültig hinausgekommen“⁷¹ und sieht die *Sonette* als „symphonisch aufgebaute Gesänge, deren Teile eng miteinander verknüpft waren und die man nicht zertrennen konnte, ohne Verrat zu begehen“⁷². Die wenn auch unbewusst geschehene enge Verknüpfung der *Sonette* in dieser zyklischen Erscheinung formte sie in einem fast intuitiven Akt zu einem „Organismus, dessen innerer und äußerer Zusammenhang auf der Allgegenwart des Mythos beruht“⁷³, der sich in den *Sonetten* entfaltet.

⁶⁷ Annette Gerok-Reiter: *Wirk und Wandlung*, S. 43.

⁶⁸ Ebd., S. 43.

⁶⁹ An Leopold von Schlözer, 30.3.1923 (*Muzot* 201).

⁷⁰ An Katharina Kippenberg, 23.2.1922 (KK 456).

⁷¹ An Katharina Kippenberg, 30.6.1926 (KK 599).

⁷² Maurice Betz: *Rilke in Frankreich*, S. 181.

⁷³ Hans-Egon Holthusen: *Rilkes Sonette an Orpheus*, S. 42.

II. 3. 3. Die Sprache

Wir sagen Reinheit und wir sagen Rose
und klingen an an alles, was geschieht;
dahinter aber ist das Namenlose
uns eigentlich Gebilde und Gebiet.⁷⁴

Was die Sprache angesichts der Welt der Dinge, Wesen und Sinneseindrücke zu leisten vermag, wirkt eher wie ein andeutender Rahmen um einen eigentlich nie ganz zu fassenden Inhalt. Die Sprache scheint ‚der ‚Bewahrung‘ der Dinge nicht angemessen, weil sie von sich aus die Dinge mit menschlichen Kategorien, namentlich mit dem ihnen zugewiesenen Genus und einer konventionellen Denkart überformt‘⁷⁵, wie es auch in den folgenden Zeilen des dem Kapitel vorangestellten Gedichts anklingt: „Mond ist uns Mann und Erde ist uns weiblich, | die Wiese scheint voll Demut, stolz der Wald“ (KA II 287, Z. 5f.).

In den *Sonetten* bedient sich Rilke der Gestalt des Sängergottes Orpheus, um die Möglichkeiten der Sprache und der Dichtung zu veranschaulichen. In dieser Dichtung ereignet sich die Aufnahme, Vermittlung und Verwandlung der Welt, der Dinge und Wesen sowie die Stiftung einer der Sprache und der nicht mehr nur der mimetischen Dichtung eigenen Realität mit in ihr logisch-schlüssigen Wahrheiten. Ohne die Gedichte zu reduzieren, gilt es, diese zu veranschaulichen und wie in Rilkes Dichtung allgemein „über jede „Lösung“ und „Lehre“ hinaus zur Einsicht in die Gleichnishaftigkeit dieser poetischen Welt zu gelangen“⁷⁶. Der Zugang wird erleichtert, indem durch das von Orpheus ‚vorgelebte‘ Sängertum und seine Lehre, die die Übersetzung der Dinge in die Welt der Sprache (wie es auch die *Duineser Elegie IX* behandelt) und die Realisation des der Dichtung zugrunde liegenden Mythos im Wort nicht nur still und im Hintergrund vollzieht, sondern sie am eigenen vergöttlichten Beispiel vorführt, was sich im zweiten Teil der *Sonette* auf den menschlichen Wirkungsbereich übertragen findet. Die poetische Sprache, die für Orpheus nicht die Schriftsprache, sondern die gesprochene, gesungene und somit lebendige, seine ihm eigene Sprache war, muss auch, um ganz als Dichtung Geltung zu erlangen, sich demgemäß realisieren⁷⁷. Sie muss wie der nicht nur dem gesprochenen Wort, sondern dem Leben als solchem notwendig zugrunde liegende Träger, das sich rhythmisch ereignende Atmen (II,1), geschehen. Die poetische Sprache ist dem Leben eng, in diesem Beispiel gleichsam organisch und geistig verbunden. Sie besitzt wie der Atem, als Austausch mit dem Weltall, die Fähigkeit zur Vermittlung zwischen dem Einzelnen und der Welt. Zugleich versteht und verwendet Rilke sie ihren „inhärenten schöpferischen Potenzen“ vertrauend „in ihrem eigentlichsten, d. h. poetischen

⁷⁴ KA II 287, Z. 1-4: Abschließendes Widmungsgedicht für Prinzessin Marie Therese von Thurn und Taxis zu einigen von ihrer Großmutter zusammengestellten Gedichten Rilkes, entstanden im Mai 1923.

⁷⁵ Sascha Löwenstein: *Poetik und dichterisches Selbstverständnis*, S. 238.

⁷⁶ Anthony Stephens: „*Alles ist nicht es selbst*“, S. 343.

⁷⁷ Dafür ist bezeichnend, dass gerade die Sonette an Orpheus sich erst durch das Vortragen Rilke selbst ganz erschlossen und sich ihm vollends zugeeignet haben.

Sinn als *Genesis*⁷⁸. Sie stellt keine Reduktion der in ihr ausgedrückten, vermittelten Dinge dar, sondern ist eine neue Art der Wiederhervorbringung der Dinge als „Evocatio“⁷⁹, nicht nur in den Appellen und der kanonischen Gestik, sondern insgesamt. Um seinem Anspruch an die Funktion der Sprache gerecht zu werden, bedient sich Rilke in den *Sonetten* einer figuren-, formen- und bilderreichen Sprache mit schöpferischen Wortneubildungen (wie I,1: „Verschweigung“, I,8: „mädchenhändig“, I,10: „Bienensaug“, I,11: „sternisch“, I,16: „Vermögern“, II,9 „thorig“), der Aufnahme von der Mythologie oder anderer Kulturen entlehnten Begriffen und Bildern (wie bereits veranschaulicht), auch einer eigenwilligen Auswahl an Adjektiven zur Umschreibung (II,3: „gelöste Narziß“, I,2: „fühlbare Ferne“, „gefühlte Wiese“, II,6: „rufbaren Stunden“, II,11: „wandernden Trauerns“, II,17: „reifes und wieder welkes Benehmen“, II,19: „des wach oder schlafend atmenden Gelds“), *Figurae etymologicae* (I,21: „der Lehrer sie lehrte“, II,12: „Wolle die Wandlung“) oder Personifikationen (I,8: „Jubel weiß“, „Sehnsucht ist geständig“, „Klage lernt“, II,12: „Erde schenkt“, II,19: „wohnt das Gold“).

Während durch die *Sonette* visuelle und insbesondere akustische Eindrücke leiten, findet sich in einigen Sonetten ein Aggregat an synästhetischen Eindrücken. Im Sonett I,15 werden sowohl die gustatorischen („das schmeckt“, „tanzt den Geschmack“, „Frucht“, „Orange“, „ihr Süßsein“, „köstlich“, „Saft“), die akustischen (Z. 2f.: „ein Summen –|Wenig Musik nur“), die olfaktorischen („Düfte um Düfte“), die visuellen (Nennung der konkreten Frucht: „Orange“, „Landschaft“), die haptischen, darunter die taktilen, thermischen und kinästhetischen, sowie die vestibulären Sinne (I,15: „tanzt“, „ihr warmen“, „wärmere Landschaft“) adressiert. Bei den Vergleichen (I,7: „wie das Erz“, I,25: „als göss man“, II,8: „wie das Lamm“, II,9: „wie Kinder“) kommt es vor, dass sie sich verselbständigen, so wird die Erde, die zunächst „wie ein Kind“ ist (I,21), schließlich zu einem unter anderen „Kindern“, mit denen sie verstecken spielt (3. Strophe).

Als Ausdruck einer „Poesie der Grammatik“⁸⁰ begegnen in den *Sonetten* Substantivierungen (I,3: „ein Wehn“, I,13: „im Schmecken“, I,18: „kein Hören im Durchtobtsein“, I,22: „die Treibenden“, „Bleibenden“, „das Eilende“, „das Verweilende“, II,8: „der Schweigende“, I,15: „Erglühte“, II,24: „Gewagten“, II,25: „Gekommene“, I,23: „ein reines Wohin“), außergewöhnliche Pluralbildungen (I,15: „Lüften“, I,23: „Himmelsstillen“), Komposita (I,19: „Vor-Gesang“, II,5: „Ruhewink“, „Blumenmuskel“, „Wiesenmorgen“, II,15: „Marmorrohr“), eine Anzahl an Genitivkonstruktionen (I,7: „des Steins Schweigen“, II,12: „Kind oder Enkel von Trennung“, II,17: „Früchte der Tröstung“, II,29: „Nacht aus Übermaß“), aus Verben gebildete Adjektive (I,7: „fühlenden Süden“, II,17: „bewässerte Gärten“) neben gesteigerten Partizipien (II,10: „bebendsten Steinen“, II,13: „singender steige“, I,18: „gereifere Vase“, II,29: „leidendste Erfahrung“)

⁷⁸ Annette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung*, S. 133.

⁷⁹ Vgl.: Ebd., S. 226f.

⁸⁰ Ebd., S. 115.

oder intransitiven Verben, die eine transitive Applikation erfahren (I,2: „sie schlief die Welt“, I,9: „Wisse das Bild“, I,15: „Tanzt die Orange“, II,2: „Singe das Herz“). Der Satzbau variiert von kurzen Satzgefügen, teilweise nur Satzfragmenten, selbstständigen Wortgruppen oder Nebensätzen, teilweise arrangiert in harten Fügungen (II,11 Z.1), mit eingestreuten Wiederholungen (beispielsweise als Anapher II,13: „sei“, I,10: „grüß ich“, I,15: „Tanzt die Orange“, Geminatio I,21, II,22) oder Akkumulationen (I,13), bis zu über die Strophen als Enjambements hinausgreifenden Sätzen oder parataktischen Folgen. Vielfach wird eine Unmittelbarkeit und Gleichzeitigkeit in einem reihenden „Rausch des Nennens“ erzeugt, die von einem „Ausdruckswille[n], den man expressionistisch nennen kann“, zeugt⁸¹. Oft verwendet Rilke, zwischen einem lyrischen Ich (in zwölf Sonetten), einem integrativen Wir (in zweiunddreißig Sonetten) oder einer apersonalen Form von Sonett zu Sonett, aber auch innerhalb eines Sonettes wechselnd, in Fragen formulierte Beschreibungen und Andeutungen neben Exklamationen, Apostrophen, Imperativen oder dialogisch ausgerichteten Versen in Gedichten wie den an Wera, die Tänzerin (I,25, II,28), an „einen Freund Weras“ (II,29), an das Kind (II,8), an den Leser (II,23) oder an den Hund (I,16) gerichteten Sonetten.

Immer folgt die Sprache einem dem einzelnen Sonett entsprechenden, teilweise sich von dem grundstimmigen Metrum befreienden Rhythmus, so dass eine abgerundete Komposition hervorgeht, die von einer Art „Lautmagie“⁸² der Rilkeschen Sprache kundet. Die Sprache der Dichtung wird nicht nur Medium des Mythos, sondern selbst „Mythos: dankende Bewahrung des Daseinsgeheimnisses“⁸³. Dieses verpflichtet den Dichter zu einer genauesten und alles Ungefähre vermeidenden Verwendung der Sprache in der Artikulation des ‚Daseinsgeheimnisses‘. Die daraus resultierende scheinbare „Unaufklärbarkeit des Gedichts ist das Gegenteil von Vagheit; es will also doch ‚wörtlich‘ aufgenommen sein, und eben da, wo uns sein Wortlaut besonders widerspenstig scheint, ist er es deshalb, weil etwas sehr Bestimmtes, Unausweichliches ins genaueste Wort zu fassen war“⁸⁴, was sich anders nicht ausdrücken ließ.

In der Sprache der Dichtung um das ‚Daseinsgeheimnis‘ wird *Sein* „die oberste unter den mythischen Vokabeln, alles Weitere ist nur Modus des Seins.“ – als „Dasein“ (I,3, II,10, II,22), „Hiersein“ (I,5), „Süßsein“ (I,15), „Durchtobtsein“ (I,18), „Jungsein“ (I,25) oder „Heilsein“ (II,17). Das in der Umgangssprache oft nur als Hilfsverb fungierende ‚sein‘ entfaltet seinen vollen Gültigkeitswert und ist Kernstück der zentralen Frage der *Sonette*: „Wann aber *sind* wir?“ (I,3).

⁸¹ Hans-Egon Holthusen: *Rilkes Sonette an Orpheus*, S. 166 u. 147.

⁸² Ebd., S. 71.

⁸³ Hermann Mörchen: *Rilkes Sonette an Orpheus*, S. 33. An Nora Purtscher-Wydenbruck, 11.8.1924 (B II 455): Es ist eine Anlage, „das Geheimnis *als solches* aufzunehmen, nicht als ein zu Entlarvendes, sondern als das Geheimnis, das *so* bis in sein Innerstes, und überall, geheim ist, wie ein Stück Zucker an jeder Stelle Zucker ist. Möglicherweise, so aufgefaßt, löst es sich unter Umständen in unserem Dasein oder in unserer Liebe, während wir sonst nur eine mechanische Zerkleinerung des Geheimsten erreichen, ohne daß es eigentlich in uns überginge.“

⁸⁴ Ebd., S. 33.

Es ist der Mythos von Dichtung und Da-Sein, der sich in einer neuen Form der Sprache, einer auch paradoxen Sprache vollzieht, die an ihre Grenzen vordringt und beides, Präsenz und Abwesenheit, Klang und Stille, in sich trägt, und in dieser, ihrer reinen Form dem Mythos eine neue Möglichkeit und Wirklichkeit verleiht⁸⁵. Dafür steht, dass die Wirklichkeit des in der realen Welt nicht existenten Einhorns (II,4) oder des Sternbildes Reiter (I,11) in dem ihnen eigenen, glaubhaften Bereich des Mythos und der Sprache der *Sonette* nicht bezweifelt werden kann. – „Sprache wirkt in ihrer bildhaft einigenden Urfunktion, als Schöpfung.“⁸⁶

II. 4. Diese beiden Segel der *Sonette* und der *Elegien*

Elegien und Sonette unterstützen einander beständig-, und ich sehe eine unendliche Gnade darin, daß ich, mit dem gleichen Atem, diese beiden Segel füllen durfte: das kleine rostfarbene Segel der Sonette und der Elegien riesiges weißes Segel-Tuch.⁸⁷

Die Entstehung der *Duineser Elegien*, der „großen Engels-Gedichte“⁸⁸, erstreckt sich im Gegensatz zu der der *Sonette* über einen unvergleichbar längeren Zeitraum. Im Frühjahr 1912 gelangen in einem ersten mächtigen „Sturm aus Geist und Herz“⁸⁹ auf Duino die erste *Elegie*, die zweite sowie Fragmente und Ansätze zur *Elegie III, VI, IX* und *X* sowie begleitend das *Marien-Leben*. In weiteren Arbeitsphasen entstehen Anfang 1913 Teile der *Elegie VI* in Ronda, Ende des Jahres in Paris die dritte und weitere Verse der sechsten und zehnten *Elegie*, im November 1915 die vierte *Elegie* in München, bevor sie neben den *Sonetten* im Februar 1922 in einem weiteren ‚Sturm‘ mit der Ergänzung der siebenten, achten, neunten, der Fortsetzung der sechsten und zehnten und der in zwei Ansätzen erfolgenden Komposition der fünften *Elegie* endlich zu ihrer Vollendung finden⁹⁰. Formal bewegen sich die reimlosen *Elegien* zwischen der den meisten als Vorbild dienenden, aber oft variierten, traditionell elegischen Form in Distichen, den Blankversen (*Duineser Elegie IV, VIII*) und freirhythmischen Versen. Inhaltlich sind sie zunächst in jeweils neuen Ansätzen den threnetischen Elegien als Trauergesang folgend der Klage gewidmet, erweisen sich jedoch zugleich als hymnisch-preisender, zustimmender Gesang innerhalb des elegischen Rah-

⁸⁵ Vgl.: Marielle Sutherland: *Images of Absence*: Sie spricht wörtlich von einer neuen Sprache, „a new language of both presence and absence, sound and silence [...]. It is a paradoxical language which is simultaneously song/articulation and concealment (‘Verschweigung’), a border language which conceals and reveals, presencing and absenting meaning at the same time, asking its audience to hear into new possibilities and the possibility of death’s silence“.

⁸⁶ Hans-Egon Holthusen: *Rilkes Sonette an Orpheus*, S. 48.

⁸⁷ An Wiltold Hulewicz, 13.11.1925 (*Muzot* 377).

⁸⁸ An Gudi Nölke, 16.3.1922 (zitiert nach: Ulrich Fülleborn, Manfred Engel: *Materialien zu Rainer Maria Rilkes ‚Duineser Elegien‘*, S. 261).

⁸⁹ An Anton Kippenberg, 9.2.1922 (AK 355).

⁹⁰ Vgl. Tabelle 1 im Anhang.

mens⁹¹: Sie sind damit keine bloßen elegischen „Klagegesänge, sondern Eklogen der Zustimmung zum Sein und Werden“⁹².

Dieses vereinigt sie mit den *Sonetten* und ebenso, dass sie, wie Rilke in einem Brief an Nanny von Escher schreibt, in ihrer Kondensierung „lyrische Summen nennen“ und dass beiden der Entschluss zugrunde liegt, „das Leben gegen den Tod hin offen zu halten, und, auf der anderen Seite, das geistige Bedürfnis, die Wandlungen der Liebe in dieses erweiterte Ganze anders einzustellen, als das im engeren Lebenskreislauf (der den Tod einfach als das Andere ausschloß) möglich war“⁹³. Während in den *Sonetten* jedoch der begehrlöse Gesang des göttlichen Orpheus, den wir als Hörende vernehmen und selbst rühmend vollbringen sollen, gelehrt wird, ist zunächst in den *Elegien* noch der seine Eingeschränktheit erfahrende und seinen Mangel verspürende Mensch dargestellt, der sich schreiend, mit seiner Klage an den Engel wendet, ihn so aber nicht erreichen kann. Das letzte Auftaktgedicht zu den *Sonetten* stellt die entscheidende Frage: „Wann wird, wann wird, wann wird es genügen | das Klagen und Sagen?“ (KA II 276, Z. 1f.), und findet die Antwort: Wenn wir, die „schreienden Menschen“ (Z. 11), der eintönigen Klagen entbehren und „Hörende endlich! Die ersten hörenden Menschen“ (Z. 14) werden. In den *Elegien* muss der Mensch selbst dieses noch lernen. Zwischen seinen Grenzbildern, dem „über das Dasein schon fast Hinausseiende[m], der Sterbende“, dem „noch davorstehende[n] Kind“⁹⁴, den Jungverstorbenen, den Liebenden⁹⁵ und den Helden, wird er gezeichnet. Er wird noch uneinig schwebend zwischen seinen beiden physisch-geistigen Polen verankert: Dem in der gegenwärtigen, diesseitigen Welt des Sichtbaren lebenden Tier und dem Engel, der ganz in der Welt des Unsichtbaren lebt. Dieser Engel ist „dasjenige Geschöpf, in dem die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, die wir leisten, schon vollzogen erscheint“ und für den es „weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit“⁹⁶ gibt. Leben und Tod existieren für ihn nicht außer in dieser Einheit, die auch uns zur Aufgabe werden soll. Im Leben ist uns noch „das Du die feindlich erfahrene Grenze unseres Seins – und der Tod erst recht“⁹⁷. Wie das Erlernen der Liebe, so muss auch die Bejahung zum Leben als Ganzes einschließlich des Todes erst erlernt werden. Die ausschließliche Klage soll in uns verstummen und an ihre Stelle bzw. ihr zur Seite die Rühmung des hiesi-

⁹¹ Vgl.: An N. N., 17.11.1912: „die Klage hat vielfach überwogen, aber ich weiß, man darf die Klagesaiten nur dann so ausführlich gebrauchen, wenn man entschlossen ist, auf ihnen mit ihren Mitteln später auch den ganzen Jubel zu spielen, der hinter jedem Schweren, Schmerzhaften und Ertragenen anwächst und ohne den die Stimmen nicht vollzählig sind“.

⁹² Gertrud Höhler: *Niemandes Sohn*, S. 79; Rüdiger Görner: *Das Poetische Rilkes in prosaischer Zeit*, S. 507.

⁹³ An Nanny von Escher, 22.12.1923 (*Muzot* 230f.).

⁹⁴ Hans-Georg Gadamer: *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins*, S. 183.

⁹⁵ Die großen Liebenden, wie die venezianische Dichterin Gaspara Stampa (1523-1554), Louize Labé (um 1525-1566), die portugiesische Nonne Marianna Alcoforado (1640-1723) oder Bettina von Arnim (1788-1859), begegnen als Vorbilder für die das Lieben noch Lernenden immer wieder in Rilkes Werk. Rilke widmete sich zudem der Übersetzung der Liebesbriefe Marianna Alcoforados (1913) und einiger Sonette Louize Labés (1913).

⁹⁶ An Wiltold Hulewicz, 13.11.1925 (*Muzot* 376, 372). Die Engel der *Elegien* haben „nichts mit dem Engel des christlichen Himmels zu tun“, wie er im selben Brief klärt (*Muzot* 376).

⁹⁷ Hans-Georg Gadamer: *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins*, S. 187.

gen Lebens treten, denn auch „Hiersein ist herrlich“⁹⁸ (*Duineser Elegie VII*, Z. 39). Selbst die einfachsten Dinge dieses Hierseins (*Duineser Elegie IX*: „Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche“, Z. 52, „Sag ihm die Dinge“, Z. 57) sollen durch den einsichtigen Dichter gepriesen werden. Daher wird in der *Elegie X* die Hoffnung, dereinst „Jubel und Ruhm [...] zustimmenden Engeln“ (Z. 2) zu singen, geschildert. So folgt der Jüngling einer jungen Klage und wendet sich dann von ihr ab, nur noch die jungen Toten sind es, die ihr folgen, bis sich eine ältere Klage des Jünglings annimmt. Sie leitet ihn durch die ägyptische Züge tragende „Landschaft der Klagen“ (Z. 61), wo ihm noch vor dem erhabenen Grabmonument der Sphinx schwindelt (Z. 73-81), und nennt ihm die „Sterne des Leidlands“ (Z. 88, auch das in den *Sonetten* [I,11] geschilderte Sternbild ‚Reiter‘), bis auch sie ihn schweigend an der „Quelle der Freude“ (Z.99), die im Leidland entspringt, verlassen muss. Diese Geschichte der Klage ist eine veranschaulichende Darstellung der „Geschichte des Herausgedrängtseins aller wahren Gefühle und vor allem des Leids aus der heutigen Welt“: „Man kann das Prinzip der dichterischen Mythopoie Rilkes nirgends klarer sehen als hier“⁹⁹. Somit ist es die „Zustimmung zum Totsein der Unendlichtoten [...] als] das Ja zur Endlichkeit, mit dem die Elegien und das Ganze der Elegien schließt“¹⁰⁰.

Wie in den *Sonetten* wird, jedoch in deutlich schwächer ausgeprägten Andeutungen, ein mythologischer Bezug durch die Nennung von Linos in der ersten Elegie geschaffen¹⁰¹: Nach einigen Überlieferungen gilt er als Bruder des Orpheus und als Erfinder der Rhythmen und Melodien, der die Anmaßung zu einem Wettstreit mit Apoll mit dem Leben büßen musste. Laut anderer Quellen ist er der Sohn Apollons, der versteckt vor seinem Vater bei einem Hirten aufwuchs und von dessen Hunden zerrissen wurde. Diesem grausamen Tod folgend wurde ihm zu Ehren ein Trauerlied geschrieben, welches seinen Namen trug¹⁰². Beides ließe Parallelen zu dem Orpheus der *Sonette* entstehen. Die Bedeutung der *Elegie IV*, die den Kindertod thematisiert, als ‚Grab-Mal‘, wie es auch die *Sonette* sind, wurde bereits erwähnt.

In beiden späten zyklischen Dichtungen, den *Elegien* und den *Sonetten*, ist es Rilke daran gelegen, die „Identität von Furchtbarkeit und Seligkeit zu erweisen, dieser zwei Gesichter an demselben göttlichen Haupte, ja dieses einen *einzigsten* Gesichts“¹⁰³. Dennoch kann das „kleine rostfarbene Segel der Sonette“ und die Bedeutung der „Ablösung des übermächtigen Engels als einer Figur der Grenze durch den vergöttlichten Sänger Orpheus als eine Gestalt der Mitte“

⁹⁸ Vgl.: Paul Valéry: *Eupalinos ou l'Architecte*, S. 83: „Rien de beau n'est séparable de la vie“.

⁹⁹ Hans-Georg Gadamer: *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins*, S. 186.

¹⁰⁰ Ebd., S. 186.

¹⁰¹ Andere der ägyptischen Mythologie entlehnte Bezüge klingen mit der Darstellung der ägyptisch geprägten Landschaft der Klagen (*Duineser Elegie X*), der Sphinx (*Duineser Elegie VII, X*) oder der auf Karnak verweisenden Säulen (*Duineser Elegie VI, VII, X*), die römisch-griechische Mythologie ist neben der Nennung von Linos u.a. durch die des Feigenbaumes als Zeichen des Dionysos (*Duineser Elegie VI*), des Gottes als Schwan (*Duineser Elegie VI*) der Sibyllen (*Duineser Elegie X*) präsent.

¹⁰² Diese Mythen finden sich nicht bei Ovid, sondern u. a. bei Apollodorus oder Hyginus.

¹⁰³ An Gräfin Sizzo, 12.4.1923, (GS 41).

kaum überwertet werden und „kommt einem poetischen Paradigmenwechsel gleich“¹⁰⁴, der sich auch in der Form reflektiert. Die *Sonette* scheinen, wie Rilke letztendlich einräumt, nicht nur den *Elegien* ebenbürtig, sondern „sogar darüber hinaus[zu]gehen“¹⁰⁵ und sind als „deren notwendige Ergänzung [zu] verstehen; ihr preisender, rühmender Gesang ist gleichsam der Spiegel des klagenden Tonfalls der *Elegien*“¹⁰⁶. Rilkes Auffassung von Dichtung schlechthin mit anderen Worten in Bezug auf diese beiden Werke zusammenfassend, schreibt Holthusen: „Das Verhältnis dieser beiden großen Spät- und Gipfelwerke zueinander ist die Gleichzeitigkeit elegisch-existentialer und mythisch-urbildhafter Kundgebungen.“¹⁰⁷

III. *Gesang ist Dasein – Dasein ist Gesang?*

III. 1. *Orpheus – der Sänger, Eurydike – die Geliebte, Wera – die Tänzerin*

Anders als in dem Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* oder dem Mythos wird nicht die Beziehung Orpheus zu Eurydike vordergründig in den *Sonetten an Orpheus* behandelt. Dennoch steht sie als Eurydike, als ‚die weithin Richtende‘ (griech.: *Εὐρυδική*), immer im Hintergrund und ist Grund für den Gesang des ohne sie in leibhafter Person aus der Unterwelt zurückgekehrten Orpheus. Ist auch der etymologische Ursprung des Namens ‚Orpheus‘ nicht wirklich belegbar, so liegt das griechische *ὄρφανός* (‚verwaist‘, ‚beraubt‘, von dem sich im Lateinischen *orbis* herleitet) in dieser Hinsicht nicht unplausibel fern¹⁰⁸. Extrahierte Teile des Mythos werden benannt und erwähnt, ganz im Vordergrund aber stehen der Gesang des in Rilkes *Sonetten* erstmals zum Gott erhobenen Sängers und die Vermittlung des Gesanges an die ihm folgenden Dichter. Orpheus ist damit das vermittelnde Fundament des an ihn gerichteten und an ihm ausgerichteten Zyklus. Direkt namentlich erwähnt findet er sich aber nur im ersten und fünften Sonett des ersten Teiles und im 28. Sonett des zweiten Teiles, wobei jedoch auf ihn ferner als „singender Gott“ (I,2, II,26), der „Gott“, der es vermag zu singen (I,3), der „Gott mit der Leier“ (I,9), „das göttliche Beispiel“ (I,7), als „Göttlicher“, „Ertöner“, „Schöner“, „verlorener Gott“ und „unendliche Spur“ (I,26), als der „Gott wirklicher Milde“ (II,9) oder als „Gott“, der dem Toten schweigend winkt (II,16), referiert wird.

Eurydikes Name fällt nur in einem, dem dreizehnten Sonett des zweiten Teiles, und auch hier nur in Bezug auf Orpheus, an den gerichtet es heißt: „Sei immer tot in Eurydike“ (Z. 5).

¹⁰⁴ KA II 704, *Kommentar*.

¹⁰⁵ KA II 714, *Kommentar*.

¹⁰⁶ Sascha Löwenstein: *Poetik und dichterisches Selbstverständnis*, S. 232.

¹⁰⁷ Hans-Egon Holthusen: *Rilkes Sonette an Orpheus*, S. 22.

¹⁰⁸ Elisabetta Potthoff: *Ein orphischer Gesang zur Überwindung der Vergänglichkeit*, S. 158.

Eurydikes immerwährende Präsenz in Orpheus und in seinem Gesang wird damit erneut beschworen. Er hat sie leiblich verloren, aber sie kann ihm als Bezug und Referenz nicht mehr verloren sein, zumal Orpheus bereits zum Ende des ersten Teiles der *Sonette* von den Mänaden zerrissen wird und sich in die Natur als zurückbleibende Spur verteilt, folglich ebenfalls als individuelles irdisches Wesen stirbt: „Das Individuum als eigentlich Unteilbares wird ‚ausgeteilt‘ und dadurch als solches eliminiert“¹⁰⁹. Als göttlicher Sänger und anknüpfend an den Mythos – sein Haupt mit der Leier schwimmt weiterhin singend und spielend auf dem Fluss Hebrus – kann mit seinem Sterben, der Eliminierung des Individuums Orpheus, aber nicht ein Zustand vollkommener Auslöschung und Bezuglosigkeit erreicht sein. Allein schon mit seinem Besuch in der Unterwelt zeigte er sich beiden Reichen, dem der Lebenden und dem der Toten, verbunden. Durch die dort gesammelte Erfahrung und indem er nun als der Gott, der „kommt und geht“ (I,5), und durch seinen auch über die Grenzen des Lebens erklingenden Gesang sowie durch seine Verteilung in der Natur (I,26) beiden Reichen weiterhin durchwoben bleibt, gewinnt er eine Todesvertrautheit und Überlegenheit, von der sein Gesang zeugt – er wird zum göttlichen Vermittler zwischen beiden Reichen. Und wie durch ihn und in seinem Gesang Eurydike im reinen Bezug weiterexistierte, so existiert nun er und mit ihm Eurydike in seiner Spur weiter, wenn diese von den ihm folgenden Dichtern aufgenommen und weitergezogen wird.

Gleichzeitig tritt in den *Sonetten* eine weitere Person hinzu, die ebenfalls wie Eurydike jungverstorbene Wera. Ihr stiftet der Dichter mit den an Orpheus gewandten *Sonetten* ein Andenken, einen Raum zu einem Sein in einer anderen Dimension nach ihrem Tod, im Bereich des Gesanges, wie Orpheus es Eurydike in seinem Gesang gewährte. Anders als Eurydike ist aber Wera selbst Künstlerin, Tänzerin, wenn auch dem Tanz zunehmend abgewandt und anderen Formen der Kunst, dem Musizieren und der Malerei, dafür zugeneigter¹¹⁰. Damit ist sie zumindest mit dem Element, dem Gesang des Orpheus und der Dichtung, vertraut und diesem näher stehend als nur rezeptiv und als nach ihrem Tode nur vermittelter Bezug. Die Tänzerin selbst hat mit ihrem Tanz den Gesang in Bewegung übertragen: „Denn sie regte sich völlig hörend nur, da Orpheus sang“ (II,28). Sie selbst hatte zur Schaffung und Füllung eines solchen dimensionslosen und zeitlosen Raumes beigetragen, in dem das Dasein der Jungverstorbenen, der Geliebten, der Künstler, der Eurydike oder der Tänzerin, ihr selbst, aber auch des jungen Egon von Rilke bewahrt werden und sich zeitlos ereignen konnte. Anders als Eurydike hat Wera ihre Krankheit über einen gewissen Zeitraum miterleben und verfolgen können, um ihren frühen Tod länger gewusst und dieses Wissen schon zu Lebzeiten demütig und ohne zu klagen hingenommen – dieses „hatte ihr eine Lebensverbundenheit rein zum Ereignis werden lassen, der der Tod nichts

¹⁰⁹ Barbara Neymeyr: *Poetische Metamorphosen des Orpheus-Mythos bei Rilke*, S. 45.

¹¹⁰ Vgl.: An die Gräfin Sizzo, 12.4.1923 (GS 43): „In der Zeit, die ihr noch blieb, trieb Wera Musik, schließlich zeichnete sie nur noch –, als ob sich der versagte Tanz immer leiser, immer diskreter noch aus ihr ausgabe ...“.

anhaben konnte, die den Tod überdauerte“¹¹¹. Anders als Eurydike übertraf Wera diese darin, dass sie noch ganz in ihrem Mädchentum war, ganz das damit verknüpfte Für-sich-sein verlebendigte, das Eurydike erst nach ihrem Tod wieder erreichen sollte (vgl. *Orpheus. Eurydike. Hermes*). Den mit der Ehe einhergehenden Verlust des Mädchentums sah Rilke bereits in dem *Requiem für eine Freundin* als das Verhängnis und letztendlich den Grund des frühen Todes der Malerin Paula Modersohn-Beckers an.

In den *Anmerkungen des Dichters zu den Sonetten an Orpheus* kennzeichnet Rilke die Sonette I,25 und II, 28, die Vorletzten der beiden Teile, als an Wera gerichtete. Aber auch das achtzehnte Sonett des zweiten Teiles richtet sich an die Tänzerin. Allein durch ihre Präsenz in den *Sonetten* und die Verbindung zum Dichter, nicht zu vernachlässigen durch die erwähnten Auszeichnungen Weras als Jungverstorbene, deren Dasein auch in Krankheit und im Sterben bis zuletzt der Kunst verbunden war, scheint Wera Orpheus fast näher zu stehen als Eurydike es in den *Sonetten* vermag. Wie für Orpheus gilt auch für Wera das Kommen und Gehen („O komm und geh“, II,28), wie er bewegt sie sich frei zwischen beiden Reichen, sie, die bereits von vornherein von der Bewegung und dem Wandel ausging, denn beides war ihr als Tänzerin schon immer vertraut. In einer alle Zeit und die Grenzen von Leben und Tod überbrückenden Beziehung zu Orpheus wird sie zur Vermittlerin seines Gesanges und seiner Lehren in der modernen Zeit: Das dem ihrigen anschließende letzte Sonett richtet „An einen Freund Weras“¹¹² die Aufforderung, Orpheus und ihr gleichsam zu folgen und wie sie zu kommen und zu gehen – „geh in der Verwandlung aus und ein“ (II,29) – und somit die etablierten rigiden Grenzen zwischen Tod und Leben zu lösen. Wera steht Orpheus und Eurydike bereits näher als der frühe Orpheus Eurydike noch in dem Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes*. Sie vermochte schon den Eingang in beide Reiche zu finden, den der Dichter 1908 jener ungenannten Freundin des *Requiem für eine Freundin*, Paula Modersohn-Becker, noch durch seine klagenden Rückrufe (KA I 414-421, Z. 23f. „daß du von deiner Ewigkeit ein Stück|verlierst und hier hereintrittst“, Z. 100: „Komm her ins Kerzenlicht. Ich bin nicht bang,|die Toten anzuschauen.“ u. a.) bzw. den die Verstorbene sich durch ihre weitere Beschäftigung mit der Welt der Lebenden selbst verwehrte, dass sie letztendlich erst der Ermahnung des sich besinnenden Dichters bedarf: „Komm nicht zurück!“ (Z. 268), um ihr Sterben bei den Toten ganz zu vollenden. „Die *Sonette* dagegen verwandeln Leben und Sterben des Mädchens Wera zur Gänze ins Mythische, lassen sie tot sein ‚in Orpheus‘.“¹¹³

¹¹¹ Annette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung*, S. 376.

¹¹² *Anmerkungen des Dichters zu den Sonetten an Orpheus*, wie Rilke sie am 30.5.1923 in ein Exemplar der *Sonette* für Leopold von Schlözer schrieb (SW I 773).

¹¹³ KA II 723, *Kommentar*.

III. 2. Vom Rande des Seins zum Tode – Abschied und Totsein

so leben wir und nehmen immer Abschied
(*Duineser Elegie VIII*, Z. 75)

Abschied erweist sich gerade in Rilkes Dichtung immer wieder als die „Grundsituation des menschlichen Lebens“¹¹⁴. Die „Szenerie war Abschied“ (*Duineser Elegie IV*, Z. 20), heißt es in den *Duineser Elegien*, und wir sind in dieser Szenerie in der Haltung „von einem, welcher fortgeht“ (*Duineser Elegie VIII*, Z.72), die „Schwindendsten“ (*Duineser Elegie IX*, Z. 12), immer Abschied nehmend. Gewandelt hat sich nur die Abschiedssituation: Einst fand sich bildhaft „auf attischen Stelen die Vorsicht menschlicher Geste“, in der „Liebe und Abschied so leicht auf die Schultern gelegt [waren], als wär es aus anderm Stoffe gemacht als bei uns“ (*Duineser Elegie II*, Z. 66-69), wie die Trennung von Orpheus und Eurydike auf dem griechischen Relief anmutet. Die *Elegien* wie auch der Orpheus des Gedichtes *Orpheus. Eurydike. Hermes* betrachten den Abschied noch im vornehmlich klagenden Ton und im Sinne des gleichnamigen Gedichtes *Abschied* (1906) fast wie „ein dunkel unverwundnes|grausames Etwas, das ein Schönverbundnes|noch einmal zeigt und hinhält und zerreißt“ (KA I 479, Z. 2-4) und annähernd als „die Quelle allen Leids“¹¹⁵, zumal der Abschied meist einen endgültigen in bzw. von diesem Leben bedeutet. Inwiefern aber dieses Leid und die Klage berechtigt sind, wird nicht nur mit der Figur Eurydikes in *Orpheus. Eurydike. Hermes* in Frage gestellt, auch in den *Elegien* klingt, wie bereits erwähnt, die Rühmung mit an. So lässt das Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* als „poetisches Paradigma für die Absage an die Individualität“ die Trennung durch den Tod und diesen selbst nur in dem Umfang als destruktiv erscheinen, „wie das Individuum an seiner Identität festhält und auf andere Individuen begehrend, werbend oder klagend fixiert bleibt“¹¹⁶. Alkestis nimmt in dem ihren Namen tragenden Gedicht (1907) eine ähnlich starke Position wie Eurydike im eben erwähnten Gedicht ein. Alkestis geht in einer Geste der Ankunft (KA I 505, Z. 63: „sie kommt und kommt“) „als Ersatz“ (Z. 69) für den noch um jeden Rest seines Lebens verhandelnden und seinen drohenden Tod vehement beklagenden Admet, von dem ihren Entschluss annehmenden Gott geleitet, in ihren Tod, stirbt für ihren Geliebten, nachdem sie schon „Abschied über Abschied“ (Z. 75) nahm. Aber gerade durch diesen Entschluss erst *ist* sie: „Das *ists* ja, daß ich sterbe.“ (Z. 71). Mit „einem Lächeln“ (KA I 506, Z. 90) und mit Hoffnung erfährt sie schon wie aus einem anderen Zustand oder einem Traum den Übergang in die andere Welt, vor dem die sie Umgebenden alle noch zurückschrecken. Beide, Eurydike und Alkestis, sind wie *Der Aufgestandene* (1907/8) „gestärkt durch seinen [bzw. ihren] Tod“ (Z. 12). So handelt das in etwa derselben Zeit entstandene Gedicht *Todes-Erfahrung* (1907) von dem zu unrecht bewerteten und vom

¹¹⁴ Otto F. Bollnow: *Rilke*, S. 188.

¹¹⁵ Seon-Ae Eom: *Todesvertrautheit*, S. 116.

¹¹⁶ Barbara Neymeyr: *Poetische Metamorphosen des Orpheus-Mythos bei Rilke*, S. 50.

„Maskenmund tragischer Klage“ (Z. 4f.) zu oft entstellten Tod. Aus dem Maskenmund spricht nichts anderes als ein „alter Fluch der Dichter, die sich beklagen, wo sie sagen sollten“ (*Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*). Zu beklagen sein kann die Todeserfahrung nicht, die als solche außerhalb des Ermessensfeldes der Hiesigen, der Dichter liegt, als Ahnung kann sie sie jedoch wie das lyrische Ich in *Todes-Erfahrung* durch das „Dasein“ (Z. 16) der Verstorbenen manchmal überkommen. In dem kurz zuvor entstandenen Sonett *Der Tod der Geliebten* (1907) lässt die verstorbene Geliebte sogar durch ihren Übergang in dieses andere Dasein und ins „immersüße“ (Z. 13) Land alle Toten dem Liebenden als „ganz nah verwandt“ (Z. 11) erscheinen. Als Ahnung in diesem Zustand, der Öffnung hin zum Tode, der aber nicht erfahren, somit nicht beurteilbar und dennoch als die sicherste, unvermeidbare *existentia* in der übrigen Ungewissheit des Zukünftigen gewusst wird, erfährt er eine Nähe zum Leben, „hingerissen das Leben [zu] spielen“ (Z. 19f.), ohne seiner einseitigen Rolle im Schauspiel Leben oder des Beifalls zu gedenken: „Der Tod, von aller Wesensmitteilung frei, ist reine *existentia* und fordert als solche nur Beachtung“¹¹⁷. Insofern kann Rilke auch von der Existenz, vom „Dasein“ der Verstorbenen und ihrer, d.h. *der* Wirklichkeit¹¹⁸ hinter der Bühne des Lebens (*Todes-Erfahrung*, Z. 9-11), wo sie erst eigentlich „zuhaus im Totsein“ (*Requiem für eine Freundin*, Z. 3) sind, sprechen wie ebenso von der Fülle, die Eurydike in ihrem Gestorbensein einnimmt (*Orpheus. Eurydike. Hermes*). Der Tod offenbart sich, um es mit Schopenhauers Worten auszudrücken, als „die große Gelegenheit, nicht mehr Ich zu seyn“, sondern die Fülle und eine *restitutio in integrum* zu erfahren, so „löst der Tod jene Bande: der Wille wird wieder frei: denn im *Esse*, nicht im *Operari* liegt die Freiheit“, jene „Befreiung von der Einseitigkeit einer Individualität, welche nicht den innersten Kern unsers Wesens ausmacht, vielmehr als eine Art Verirrung desselben zu denken ist“¹¹⁹. Bei Heidegger findet sich Dasein sogar ausgerichtet auf den Tod als „Sein zum Tode“ umschrieben, „Sein zum Tode bedeutet eine existentielle Möglichkeit des Daseins“¹²⁰.

Dem Dasein ist folglich als wesentlicher Bestandteil wie das Leben so auch der Tod zugehörig, und er übersteigt das Leben noch. Schon das *Requiem* von 1900 ahnt: „Leben ist nur ein Teil ... Wovon? | Leben ist nur ein Ton ... Worin?“ (Z. 78f.)¹²¹, und es ist „so nur der Traum eines Traumes, | aber Wachsein ist anderswo“ (Z. 82f.). Das Wachsein und seine Welt können im Traum nicht erfasst werden, man ahnt sie, fragt danach und bereitet sich auf dieses vor. Denn, so heißt es weiterhin im *Requiem*, der Tod bedarf durchaus der Vorbereitung und der Gewöhnung an ihn auch über andere Leben und Tode: „Für deinen Tod | sind Leben erstanden“ (Z. 37f.).

¹¹⁷ John Hennig: *Zu Rilkes Gedicht ‚Todes-Erfahrung‘*, S. 233.

¹¹⁸ Vgl.: John Hennig: *Zu Rilkes Gedicht ‚Todes-Erfahrung‘*, S. 242: „Der Tod als das unweigerliche Ende der äußeren Wirklichkeit ist an dieser Stelle deutlich der Geburtsort der inneren Wirklichkeit.“

¹¹⁹ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, S. 590f..

¹²⁰ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 260.

¹²¹ Vgl. das erste etwa einen Monat zuvor (21.10.1900) entstandene Gedicht von den beiden an Paula Modersohn-Becker gerichteten Gedichten: „alles war groß, – das Leben war ein *Teil*“ (SW III 703, Z. 13).

Indem er aber „zur ‚Vollzähligkeit‘ des Seins“¹²² uneingeschränkt hinzuzurechnen ist, ist übertriebene Klage oder Verachtung unangebracht: „Todesverachtung ist, wenn wirklich Verachtung, furchtbare Seinsverfehlung“¹²³. Vielmehr wird der Tod zum „Lebensziel [...]“. Seinetwegen scheinen wir überhaupt das Leben erst erhalten zu haben“¹²⁴.

Wenn das Totsein von Rilke als Fülle und der Tote als „leidenschaftlich Toter“ (KA I 422, Z. 5) beschrieben werden, so verurteilt er, zwar mit Schuldfreisprechung und Vergebung, doch immer noch die Selbstzerstörung, den raschen, unvorbereiteten Suizid, das Nichtüberstehen wie im *Requiem* für den sich neunzehnjährig suizidierenden Dichter Wolf Graf von Kalckreuth. Als Künstler gelten für ihn die drei „offenen Formen“ (Z. 108) des Daseins: Raum um sein Gefühl zu schaffen, „Anschau|das nichts begehrt“ (Z. 110f.) und „ein Tod von guter Arbeit [...] jener eigne Tod“ (Z. 115f.). Die letzte Daseinsform, die Erarbeitung des eigenen Todes, die auch die Leistung der wirklichen Dichtung ist – wenn „Schicksal in die Verse eingeht und nicht zurückkommt“ (Z. 136) – hat er nicht mehr erfüllen können, da auch er zu klagen begann und seine Arbeit mit seinem Leben abbrach (Z. 123).

Die Vorstellung vom eigenen Tod, dem „individuellen Tod, der dem Leben des einzelnen Menschen entsprechend gestorben werden soll“¹²⁵, begleitet Rilkes Dichtung von Beginn an. In *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1904) gelingt dem von Langenau ein individuelles, sein das Leben und Tod in Einklang bringendes Sterben nach einer Liebesnacht. Im *Buch von der Armut und vom Tode* (1903) liest man die Bitte: „O Herr, gib jedem seinen eignen Tod. | Das Sterben, das aus jenem Leben geht, | darin er Liebe hatte, Sinn und Not.“ (KA I 236, Z. 1-3). Und man weiß, „dieses macht das Sterben fremd und schwer, | daß es nicht *unser* Tot ist“, sondern dass es nur irgendeiner ist, der „uns endlich nimmt, nur weil wir keinen reifen“ (KA I 237, Z. 7-9). In seinem *Malte*-Roman, der ein Spektrum von Toden und die Furcht vor dem Tod beschreibt, steht als *exemplum par excellence* Paris für die Stadt der fremden Tode. Es sind die Tode in den Hospitälern, die mehr Tode der Krankheiten als der Menschen sind, oder die auf den Straßen, denen der junge Dichter Malte wiederholt begegnet: Der Mann, der ihn in der Crémérie ‚erwartet‘, den Malte dort herausfühlt und ‚aufnimmt‘ – eigentlich ist er „Bestandteil der Außenwelt, doch die absolute Subjektivierung und Verinnerlichung Maltes nimmt diesen Mann gleichsam in seine Innenwelt mit auf“¹²⁶. Er stirbt einen unvorbereiteten, anonymen und einsamen Tod (Aufz. 18). Es ist das Mädchen in der Straßenbahn, das plötzlich stirbt, auch wenn die Mutter es mit ihren Mitteln zu verhindern sucht (Aufz. 47). Und es ist sogar der Tod seines

¹²² Seon-Ae Eom: *Todesvertrautheit*, S. 117.

¹²³ John Hennig: *Zu Rilkes Gedicht ‚Todes-Erfahrung‘*, S. 233.

¹²⁴ Fritz Nolte: *Der Todesbegriff bei Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal und Thomas Mann*, S. 44. Vgl.: Platon: *Phaidon* 71a-72a, hier 72a: „daß die Lebenden aus den Toten entstanden sind, nicht weniger als die Toten aus den Lebenden“; dieser Ansatz wird auch reflektiert in: Roland Ruffini: *Rilkes Seins- und Kunstbegriff*, S. 116f..

¹²⁵ Katja Grote: *Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende*, S. 121.

¹²⁶ Ebd., S. 139.

Hundes, der voller Vorwürfe an seinen Herrn ist, dem er sich zu sehr und sein Eigenes aufgebend anvertraut hatte (Aufz. 47). Im Gegensatz zum Sterben des fremden Todes in der Stadt gruppieren sich die Tode in der Familie: Die Mutter Maltes, die noch kurz vor dem Aufbruch in die Stadt in entstellendem Agon zu sterben begann, „langsam und trostlos abzusterben an der ganzen Oberfläche“ (Aufz. 33, KA III 532), zu der die Stadt durch die Ärzte noch kam, bis diese sich zurückzogen und sie ihrem Tod überließen (Aufz. 33), über den sich Maltes Großmutter Margarete Brigge so sehr empörte (Aufz. 36). Sie selbst, die unzugängliche Greisin, die mit ihrer Angst vor Krankheiten und Tod und ihrem Kontrollbedarf auch noch über den Todetermin zuletzt aus den Familienkreisen mit ihrer Komtesse in die Stadt flieht, schwindet dagegen in einer unbestimmten Frühlingsnacht unbemerkt und in aller Stille verloren dahin (Aufz. 36). Kurz darauf folgt der Kammerherr Chrisoph Detlev Brigge „mit seinem ureigenen, authentischen und durch und durch verschwenderischen Tod“¹²⁷, seinem schweren, rücksichtslosen, aber eigenen Tod, den er auf alle Nahestehenden übertragend auslebte (Aufz. 8, 36). Selbst der Hund Cavalier stirbt einen ganz anderen als den urbanen, einen fast irrealen Tod bei der ihm erscheinenden Begegnung mit der kurz zuvor verstorbenen Ingeborg (Aufz. 28). Erst der Vater Maltes erleidet nach längerer Qual, verlassen und einsam, einen fast künstlichen Tod, von dem die nachgemacht und sinnlos erscheinende Aufbahrung in einer Malte fremd und feindlich erscheinenden städtischen Etagenwohnung zeugt. Doch will sich sein Vater nicht mit einem solchen Tod begnügen und hat zumindest die Gewissheit durch den letztlich jedoch von den Ärzten nur ungeschickt ausgeübten Herzstoß eingefordert. Für Malte bedeutet dieser Tod des Vaters schon nicht mehr nur der versuchte eigene Tod in misslungenen Umständen, sondern zugleich auch das Ende der Brigges (Aufz. 45), denn sich selbst zählt der junge Dichter Malte schon nicht mehr. Er geht zwischen all jenen Toden und Toten umher und vertraut sie und ihre Ängste seinen Aufzeichnungen an, um seine eigene Todesfurcht, wenn es ihm auch nicht endgültig gelingen will, auf dem richtigen Weg und im Schreiben mehr als im Leben selbst zu überwinden. Denn dass dem Künstler, der sich zu sehr dem Leben, dessen Täuschungen und der schuldigen Liebe anvertraut und diesem hinzuzählt, auch ein Verlust des eigenen und dafür ein fremder Tod droht, zeigt Rilke im *Requiem für eine Freundin*¹²⁸: Es ist „eine alte Feindschaft|zwischen dem Leben und der großen Arbeit“ (KA I 421, Z. 265f.).

Hier, beim Jägermeister Brigge, zeigen sich auch schon offensichtliche „moderne Formen des Sterbens und in seiner Aufbahrung der Wunsch nach Repräsentation und Ansehen auch über den Tod hinaus“¹²⁹, selbst über den nicht wirklich erarbeiteten, nicht eigenen Tod. Markant in

¹²⁷ Katja Grote: *Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende*, S. 142.

¹²⁸ Hier findet sich die „Unvereinbarkeit der Kunst mit dem Leben“ (Seon-Ae Eom: *Todesvertraulichkeit*, S. 50) dargestellt, indem „die zwischen Mutterschaft und Künstlertum scheiternde Künstlerin-Gestalt“ (ebd.) dem zufälligen, fremden Tod der Wöchnerin erliegt.

¹²⁹ Katja Grote: *Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende*, S. 155.

der Moderne ist der zu Lebzeiten ganz mit „Todlos, | jenes bitteren Biers, das den Trinkenden süß scheint, wenn sie immer dazu frische Zerstreungen kaun“ (*Duineser Elegie X*, Z. 35f.), betäubte und verdrängte Tod: „er wurde ein Äußeres, täglich Ferngehalteneres, das irgendwo im Leeren lauerte, um, in bössartiger Auswahl, den und jenen anzufallen“¹³⁰. Es ist auch der Tod als „bläulicher Absud“ (KA II 139, Z. 1), der pure Tod, „die Flasche voll Tod oder diese häßliche Tasse mit dem abgebrochenen Henkel und der sinnlosen Aufschrift ‚Glaube, Liebe, Hoffnung‘, aus der einer Bitternis des unverdünnten Todes zu trinken gezwungen war“¹³¹, ein Tod, wie er in dem Gedicht *Der Tod* (1915) und dem zeitgleich verfassten Brief an Lotte Hepner vorkommt.

Diesem abschreckenden hässlichen Tod gegenüber fällt die Besonderheit des Kindertodes auf – „dies: den Tod, | den ganzen Tod, noch *vor* dem Leben so | sanft zu enthalten und nicht böss zu sein, | ist unbeschreiblich“ (*Duineser Elegie IV*, Z. 82-85). Dieser Tod kann, wie im *Requiem* für den jungen Dichter noch nicht erarbeitet sein. Hingegen gilt für die dem Lebensursprung noch näher stehenden Kinder: Ihr reines Dasein „enthält so sanft den Tod in sich, und es blüht noch im Tod, der seinerseits mit ihm zusammenwächst“¹³². Ebenso sind die Liebenden diesem vertrauter, „*denn sie sind voller Tod, indem sie voller Leben sind*“¹³³. So kann die liebende Alkestis ohne Zögern für Admet sterben¹³⁴, zumal sie wie die anderen Liebenden an den nicht mehr schwindenden Stellen ihrer seligen Berührung „das reine | Dauern verspürt“ haben wird (*Duineser Elegie II*, Z. 58f.). Auch der Held ist dem Tod verbundener („Wunderlich nah ist der Held doch den jugendlich Toten“, *Duineser Elegie VI*, Z. 20) und erfährt im Heldentod einen zu seinem Dasein genuin hinzugehörigen, denn „selbst der Untergang war ihm | nur ein Vorwand, zu sein: seine letzte Geburt“ (*Duineser Elegie I*, Z. 41f.)¹³⁵.

Das allen anderen aufgetragene notwendige Erarbeiten des eigenen Todes, seine Aneignung und Rückgewinnung zu dem einzelnen Leben geht einher mit der „Aufforderung der freiwilligen Vorwegnahme des Todes“ und dem „Spiel des Todes“¹³⁶, das unter Furcht nicht wirkliches Spiel werden kann: „Spiele die Tode, die einzelnen, rasch | und du wirst sie erkennen | wie sie sich schließt die unendliche Strömung | der Sterne“ (Entwurf 1923, KA II 301). In den *Sonetten* heißt die Formel: „Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter dir“ (II,13), ihn immer eingedenk und die Dinge von vornherein mit „*abschiedliche*[m] *Blick* [...] als ob es sie *erinnerte*, als bereits

¹³⁰ An Lotte Hepner, 8.11.1915 (B II 55).

¹³¹ An Lotte Hepner, 8.11.1915 (B II 58): Mit der Formel aus dem 1. Korintherbrief 13,13 von „Glaube, Hoffnung, Liebe“ und Bezugnahme auf Tolstois Erzählung *Der Tod des Iwan Iljitsch*.

¹³² Seon-Ae Eom: *Todesvertrautheit*, S. 68.

¹³³ An Lotte Hepner, 8.11.1915 (B II 56).

¹³⁴ Vgl.: An Lisa Heise, 19.1.1920: „Nur vom Tode her (wenn man ihn nicht als ein Abgestorbensein gelten läßt, sondern ihn vermutet als die uns durchaus übertreffende Intensität –), nur vom Tode her, mein ich, läßt sich der Liebe gerecht werden.“ (B II 169)

¹³⁵ Ebenso steht das Tier den Toten näher, wie es sich an Cavalier zeigt, der die tote Ingeborg spürt, oder an Maltes Hund, der sein eigentliches Dasein aufgegeben und sich zu sehr dem Menschen, den er überschätzt hatte, hingegeben hat, was er erst im eigenen Sterben und mit Vorwürfen wirklich zu bemerken scheint (Aufz. 28 u. 47).

¹³⁶ Seon-Ae Eom: *Todesvertrautheit*, S. 73.

*Geschehenes*¹³⁷ betrachtend, kann dieser nicht überholen oder überraschen, denn er ist schon überholt und überwunden. Dasselbe Sonett wendet an Orpheus die Forderung: „Sei immer tot in Eurydike“, sowie die Forderung, in ganzem Umfang des Daseins zu sein: „Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung“ (II,13). Die Toten, wie Eurydike, sind es, die des Irdischen entwöhnt, uns weit hinter sich ließen und unserer in ihrer Erfüllung nicht mehr bedürfen, wir aber, fragt die erste *Duineser Elegie*, „*könnten* wir sein ohne sie?“ (*Duineser Elegie I*, Z. 90).

Die Teilung von Leben und Tod, die die Menschen vollziehen und leben, gilt es zu revidieren und, indem man sich zum Leben entschließt, sich in gleicher Intensität zum Tode und entsprechend zum Ganzen des Daseins in der Einheit von Leben und Tod zu bekennen: Allein durch die „Befreiung des Todes aus seinem Exil am Rande der Existenz und durch seine Integration in den Kreislauf des Lebens verliert er seine zerstörerische Bedeutung und wird zur Instanz von Totalität und Ganzheit“¹³⁸.

Wie Rilke selbst in Briefen bezeugt¹³⁹, fließen gerade in seine Vorstellungen einer Ganzheit von Leben und Tod und des eigentlichen Daseinscharakters des Todes durchaus auch Gedanken Alfred Schulers (1865-1923) ein, durch dessen Vorträge Rilke in München einen Zugang zur antiken Orphik erhielt und der das Bild vom „Halbmond, dessen eine Hälfte im Leben emporzuckt und Funken wirft“ oder vom Tod als der „Quintessenz (die Saite, welche, zwischen dem Diesseits und dem Jenseits gespannt, den süßesten Wohlklang erklingen läßt)“ und das Leben nur als die Ausnahme von dem ihm eigenen Zustand zeichnet¹⁴⁰. In diesem Sinne heißt es im zweiten Teil der *Sonette*: „nur der schweigsame Tod, der weiß, was wir sind | und was er immer gewinnt, wenn er uns leiht“ (II,24, Z. 13f.).

III. 3. Dasein – zwischen Hiersein und Dortsein

Du sagtest *leben* laut und *sterben* leise
und wiederholtest immer wieder: *Sein*.

(*Stundenbuch*, KA I 160, Z. 5f.)

Um das zuletzt gezeichnete Bild fortzudenken: Wenn der Tod als die Quintessenz die Saite zwischen dem Diesseits, dem Hiersein, und dem Jenseits, dem Dortsein, ist, so ist das Leben das Erklingen und Verklingen der bewegten Saite, und nur beides, die Saite als solche und ihr Klang,

¹³⁷ Silke Pasewalck: „*Die fünffingrige Hand*“, S. 92.

¹³⁸ Elisabetta Potthoff: *Ein orphischer Gesang zur Überwindung der Vergänglichkeit*, S. 157.

¹³⁹ Vgl.: An Marie Taxis, 18.3.1915 (TT 409): „stellen Sie sich vor, daß ein Mensch, von einer intuitiven Einsicht ins alte kaiserliche Rom her, eine Welterklärung zu geben unternahm, welche die Toten als die eigentlich Seienden, das Totenreich als ein einziges unerhörtes Dasein, unsere kleine Lebensfrist aber als eine Art Ausnahme davon darstellte“. An Clara Rilke, 23.4.1923: „In den Sonetten an Orpheus steht vieles, was auch Schuler zugegeben haben würde; ja wer weiß, ob nicht manches davon so offen und geheim zugleich auszusagen, mir aus der Berührung mit ihm herüberstammt“ (*Muzot* 207f.).

¹⁴⁰ Alfred Schuler: *Fragmente und Vorträge aus dem Nachlaß*, S.179.

das Hiersein und das Dortsein und was sich zwischen diesen ereignet, folglich das ganze Instrument und seine Möglichkeiten, machen zusammen das Dasein aus. Das endliche Hiersein nimmt dabei den geringeren Teil ein und auch nur *einen* einmaligen Teil:

Ein Mal

jedes, nur *ein* Mal. *Ein* Mal und nicht mehr. Und wir auch
ein Mal. Nie wieder. Aber dieses
ein Mal gewesen zu sein, wenn auch nur *ein* Mal:
irdisch gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar. (*Duineser Elegie IX*, Z. 12-16)

Der Einmaligkeit verdankt das Hiersein seine hervorgehobene Stellung, selbst unter göttlichen, bleibenden Mächten: „als die Treibenden, | gelten wir doch bei bleibenden | Kräften als göttlicher Brauch“ (II,27, Z. 12-14). Ferner verleiht die Einmaligkeit „dem gestalthaften Sein seine Dichtigkeit“¹⁴¹. An die Einmaligkeit, an die Existenz, ist die Zeitlichkeit und der Fortschritt in der Zeit gebunden, der sich selbst nur durch Veränderung, durch Verwandlung des Seins und der Dinge, einschließlich ihrer Auflösung bzw. ihres Sterbens offenbart. Die hieraus gezogene Schlussfolgerung ergibt: „Die Endlichkeit und damit die Tödlichkeit des Lebens war dem Menschen notwendig“¹⁴², um den Bedingungen des Daseins als Ganzem gerecht zu werden. Diese Notwendigkeit anerkennend, soll der Mensch beständige Lebens- und Todesbejahung während seines Lebens vollziehen, von dem es trotz und gerade aufgrund der Einmaligkeit, der Veränderungen und des lebensbegleitenden Todes heißt: „Hiersein ist herrlich“ (*Duineser Elegie VII*, Z. 39). Die Herrlichkeit des Hierseins begreift alle seine sinnlichen Erfahrungen mit ein – „Das *Hiersein* als eine Seite des Seins überhaupt zu verstehen und leidenschaftlich zu erschöpfen, das wäre die Anforderung des Todes an uns, während das Leben, wo man es nur wahrhat, an jeder Stelle das ganze Leben ist.“¹⁴³

Als das ganz wahrgehabte Leben in diesem Sinne kann das ganz gegenwärtige Leben der Kinder gelten: „Volle Präsenz, vollständiger Mangel an Vergangenheit und Zukunft“¹⁴⁴ zeichnet ihr Einssein mit sich aus. So halten sie an dem Apfelgröps fest, der ihnen zu atmen und zu schlucken erschwert oder unmöglich macht. Sie wollen ihn nicht hergeben, da ihnen beides, doppeldeutig, noch zusammen gehört, die verdichtete Süße und das erdig, irdisch-endlich Bittere, das von dem festgehaltenen Apfelgröps ausstrahlt¹⁴⁵, ebenso wie von anderen Früchten und auch ohne unmittelbare Lebensbedrohung – „Alles dieses spricht | Tod und Leben in den Mund“ (I,13). Man kann es dem von ihnen kostenden Kind vom Angesicht ablesen, das die „Funde“ (I,13) aus den Früchten noch am ehesten freisetzen und zu schmecken vermag. Dieses gelingt ihm, dem „still spielende[n] Kind aus unendlicher Paarung“ (II,9), im gegenwärtigen gänzlichen

¹⁴¹ Walter Falk: *Leid und Verwandlung*, S. 69.

¹⁴² Ebd., S. 69.

¹⁴³ An Ilse Erdmann, 9.10.1915 (B II 47).

¹⁴⁴ Hans-Georg Gadamer: *Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien*, S. 202.

¹⁴⁵ Vgl.: Ebd., S. 203: Auslegung zu der *Duineser Elegie VIII* (Z. 79-81).

Gegenüber zu einem Ding und im Spiel. Während des Spieles erscheint ihm die Welt nicht mehr als diese. Das Kind hält an dem Ding fest, bis ein Neues ihm begegnet oder es das Ding ganz für seine Ermessensfähigkeit erschöpft hat und dieses dann auch wieder völlig freigibt (II,9: es zurückschenken „wie Kinder ihr Spielzeug vom vorig|alten Geburtstag“). Die Erde im Frühling, die sich ganz mit dem Werden und Wiederwerden der Dinge beschäftigt (diese dann aber im Laufe des Jahres auch wieder vergehen lässt und loslässt), tritt somit in nächsten Bezug zum Kind und ist letztlich selbst Eines im Spiel mit Anderen (I,21). Allein früh schon wird das Kind aus diesem Zustand gedrängt und von den erwachsenen Menschen ‚herausgelehrt‘, denen nicht der reine Raum, das ausschließlich Gegenwärtige und von aller erinnernden, separierenden und vereinzelnden Rückwendung, von Vergangenheit und Zukunft, auch von Leid und Tod freie Leben (*Duineser Elegie VIII*, Z. 1-10) aufgeht, denen vielmehr der Tod, allerdings der verkannte, gefürchtete, nicht als der zum Leben hinzugehörig angesehene Tod, allein vor Augen steht (Z. 10). Diese Menschen leben „niemals Nirgends ohne Nicht“ (Z. 17). Die Liebenden aber sind „nah daran und staunen“ (Z. 25) angesichts des Reinen, Offenen – „Wie der Tod, so durchzog auch die *Liebe* das ganze Leben. Sie war die dem abgeschiedenen Menschen verbliebene Sehnsucht nach dem All-Einen, eine aus der Tiefe seines Seins immer wieder aufbrechende Bewegung zum Offenen hin“¹⁴⁶. Sie werden nur von dem Anderen, nur bei transitiver Ausrichtung auf das Du, zurück in die Welt gelenkt, denn mit dem „ersten gemeinsamen Gang“ bereits eröffnet sich der Zweifel: „Liebende, *seid* ihr dann noch? Wenn ihr einer dem andern|euch an den Mund hebt und ansetzt“ (*Duineser Elegie II*, Z. 62-64). Auch die Todesnahen, denn „nah am Tod sieht man den Tod nicht mehr“ (*Duineser Elegie VIII*, Z. 22), erfassen vielleicht mit „großem Tierblick“ (Z. 23) das „entschränkte“, tod- und zeitlose Offene¹⁴⁷. Den großen Blick hat sich das „freie Tier“ (Z. 10), „Frei von Tod“ (Z. 9), bewahrt, indem es sich nicht von Tod und Leid einnehmen lässt. Zwar trägt das Tier beides in sich, hat es aber in jedem neuen Moment schon überwunden und vergessen, „es hat seinen Untergang stets hinter sich“ (Z. 11). Weder Vergangenen noch Zukünftigem gewährt es Eingang in seine immer nur gegenwärtige Existenz, „so geht’s|in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen“ (Z. 13).

Doch in seinem anthropozentrischen Denken überträgt der Mensch auf das seine Freiheit aufgebende und sich ihm anschließende Tier seinen Zustand. Das betrifft insbesondere den Hund¹⁴⁸, denjenigen Maltes (*Malte*, Aufz. 47) oder den des Sonettes I,16¹⁴⁹. Der Hund kann zwar Freund des Menschen und ihm Nahestehendster sein, so dass der Dichter auch Orpheus’ Hand

¹⁴⁶ Walter Falk: *Leid und Verwandlung*, S. 48.

¹⁴⁷ Vgl.: Martin Heidegger: *Wozu Dichter?*, S. 262: „Offen‘ bedeutet in Rilkes Sprache dasjenige, was nicht sperrt. Es sperrt nicht, weil es nicht beschränkt. Es beschränkt nicht, weil es in sich aller Schranken ledig ist. Das Offene ist das große Ganze alles dessen, was entschränkt ist.“

¹⁴⁸ Vgl.: An Marie Taxis 22.5.1912 (T 158): „Hunde sind doch das Verständlichste für mich, das Menschlichste.“

¹⁴⁹ Vgl.: An Clara Rilke, 23.4.1923 (*Muzot* 208); An Gräfin Sizzo 12.4.1923 (GS 44) und 1.6.1923 (GS 47).

zu seiner Segnung führt¹⁵⁰, aber er ist in einem ungleichen Verhältnis zum Menschen einsam, da er sich diesem anvertraut, ihn begleitet und ihm dient, obwohl die wirkliche Verständigung (I,16, Z. 2: bei uns gegenüber dem Hund „mit Worten und Fingerzeigen“) allein schon durch die unterschiedliche sinnliche Wahrnehmung der Welt (I,16, Z. 5: „Wer zeigt mit Fingern auf einen Geruch?“) fast unmöglich ist, ebenso wie die Hilfeleistung. In seiner Freiheit ist der Hund schon viel weiter als der Mensch, er kennt die Toten (I,16, Z. 7). Daher die Bitte der *Sonette*: „pflanze| mich nicht in dein Herz“ (I,16, Z. 11-12). Er muss sich die Freiheit bewahren.

Die Fülle seiner ganz gegenwärtigen Existenz muss sich das Tier bewahren wie der Schimmel in dem Orpheus' als Weihgeschenk gewidmeten Bild (I, 20), der sich, losgerissen und von allem Menschlichen und Äußerlichen befreit, nicht von dem noch an seiner blutenden Fessel mitschleifenden Pflock aufhalten lässt und die Weiten der russischen Wiesen in seinem Galopp durch einen Frühlingsabend „fühlte“ (Z. 13). Im Fühlen war er reiner Bezug zu der ihn umgebenden Weite und dem Gefühl des Offenen.

Den reinen Bezug erfährt und vollzieht auch der Orpheus der *Sonette*, daher kann ihm genau dieses Bild des freien Schimmels geweiht werden. Er hat sein Inneres gegen das Äußere befreit, er hat die besitzergreifende, allein ans Leben gebundene Form der Liebe (vgl. *Orpheus. Eurydike. Hermes*) und die mit Klage und Leid einhergehende Trennung zwischen Leben und Tod überwunden. Ihm ist die Wendung in sich, in den „unendlichen Grund [s]einer inneren Schwingung“ (I,13, Z. 10), „dieses eine Mal“ völlig (Z. 11) gelungen. Er ist in „reinen Bezug“ zu Eurydike, der Verstorbenen, singender und preisender gestiegen (Z. 5-6). Durch die volle Integrierung des Daseins, d. h. von Lebendigkeit und Todsein im gegenwärtigen Sein und in der Ewigkeit jedes einzelnen Momentes, und durch die Überwindung der ihm als individueller Existenz gesetzten Schranken kann Orpheus Eurydikes Sein in sein eigenes Dasein aufnehmen, was nicht die Erinnerung an die Vergangenheit meint, sondern dass er sie in jedem Moment im Bezug mitlebt und „immer tot in Eurydike“ (Z. 5) ist. Diese immerwährende Hinwendung zum Ganzen des Daseins gelingt Orpheus durch die überindividuelle Verwandlung. Durch „seine Metamorphose|in dem und dem“ (I,5, Z. 3-4) wandelt er, schon nicht mehr nur Hiesiger, sondern zwischen dem Hiersein und dem Dortsein, „wohin ihr nicht begleitet“ (I,5, Z. 12), solange man dieser weiten orphischen Natur, die „aus beiden|Reichen erwuchs“ (I,6, Z. 1-2), entbehrt. Er aber „kommt und geht“ (I,5, Z. 6) in der Verwandlung, auch zu den Toten, den „Herrn, die bei

¹⁵⁰ So im Sonett I,16, Z. 13-14, und den *Anmerkungen des Dichters*: „Der Dichter will diese Hand führen, daß sie auch, um seiner unendlichen Teilnehmung und Hingabe willen, den Hund segne, der, fast wie Esau sein Fell auch nur umgetan hat, um in seinem Herzen einer, ihm nicht zukommenden Erbschaft: des ganzen Menschlichen mit Not und Glück, teilhaft zu werden.“, wobei Rilke nach 1 Mose 27 eher Jakob gemeint haben wird (Vgl.: Seon-Ae Eom: *Todesvertrautheit*, S. 153). Dagegen: Katharina Kippenberg: *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus*, S. 136: Der Dichter „kann seinen Herrn, nämlich Orpheus, den Allverstehenden, auf ihn [den Hund] aufmerksam machen und ihn zu ihm hinführen und das heißt nichts anderes, als ihm durch den Mund des erlauchten Sängers eine ehrenvolle Stellung im Weltall als einem Erstgeborenen unter den Tieren anweisen“, da der Hund ohne Trug wie Esau, der wahre Erstgeborene, sei.

den Wurzeln schlafen“ (I,14 Z. 12), und ist mit den Wurzeln der Bäume vertraut. Kundiger kann er somit die Zweige der Weiden zu seiner Leier biegen (I,6, Z. 3-4), mit der er seinen Gesang, in dem er ebenso die Grenzen beider Reiche aufhebt, begleitet. Orpheus erfährt und vollbringt das eigentliche Da-Sein, das nur im augenblicklichen prozesshaften Vollzug und im reinen Bezug zu der Welt und den Dingen wirklich ist, in der höchsten Verwandlung¹⁵¹: „Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige, | sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.“ (I,13, Z. 7-8). In der Verwandlung, die auflöst und umsetzt, vollzieht sich dieses Da-Sein als Seiendes, werdendes Sich-Entfalten, wenn der Klang noch anhält, während das Glas, sein Ursprung, schon nicht mehr als solches aber durch ihn und in ihm noch in seiner Wirkung ist.

III. 6. Wandlung und Seinsumkehr

Der eigentliche Bereich, in dem das Seiende den Wandel und die Zeit erlebt und den eigenen bekennend vollbringt, in dem die Begegnungen aller Seinszustände, der Äußereren und Inneren, der Erinnernten und der Gegenwärtigen, der Toten und der Lebenden ebenso wie der Bezug erfahrbar werden, ist der Raum der „innigen Schwingung“ (II,13, Z. 10). Er kommt dem in einem Gedicht von 1914 (*Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen*) erwähnten, durch alle Wesen reichenden „Weltinnenraum“ (KA II 113, Z. 14) nahe¹⁵². Unsere Daseinssphäre in dem „Weltinnenraum“ entfaltend ist dieser uns

in intensiverem Sinn Weltraum als die sogenannte Realität der Außenwelt. Das Außen schwindet, indem es ins Innen aufgehoben wird, verwandelt wird. Was der Vernichtung verfällt, ist nicht das Außen, sondern die Grenze zwischen Innen und Außen¹⁵³.

Er ist

weder ein bestimmter, noch ein statischer Ort, sondern er ist ein Raum der Bewegung, der durch Innen und Außen ‚reicht‘. Der Weltinnenraum ist der bewegliche Raum der Allbezogenheit, wo sich der Vogelflug ‚durch uns hindurch‘ und das Wachstum des Baumes ‚in mir‘ ergeben¹⁵⁴.

In diesem Raum wächst und steigt Orpheus’ Gesang wie ein Baum, ein „hoher Baum im Ohr“ (I,1, Z. 2), und in ihm entfaltet sich der Tanz, der „Baum der Ekstase“ (II,18, Z. 9), ein „Baum aus Bewegung“ (II,18, Z. 3). Der Baum durchwächst alle Seinsbereiche und steht in sich vollendet für das Ganze des Daseins und zugleich offen in seinem Wachsen aus Steigen, Wendung und

¹⁵¹ Vgl.: Werner Günter: *Weltinnenraum. Die Dichtung Rainer Maria Rilkes*, S. 48: „Der Bezug ist jene Stelle im Universum des Seins, an der Äußeres und Inneres, Sichtbares und Unsichtbares, Konkretes und Geistiges aufeinanderstoßen und ihre letztliche Identität erweisen. Er ist der Ort jener höchsten Verwandlung, in der das bis an seine äußerste Innenwand erlebte Endliche plötzlich überspringt, umschlägt in das heimlich in ihm wesende Unendliche.“

¹⁵² Vgl.: Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke*, S. 14: „In diesem Weltinnenraum haben wir auch die eigentliche Zeit zu suchen“. Die Zeit ereignet sich also in unserm Innern und in unserer Begegnung mit der Erde, „deren Eile wir sind“ (*Ó Lacrimosa*, II, Z. 7, KA II 392).

¹⁵³ Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke*, S. 14.

¹⁵⁴ Seon-Ae Eom: *Todesvertrautheit*, S. 133.

Fallen für die Verwandlung, die in der ‚Seinsumkehr‘ vollzogen werden muss. Seine Wurzeln werden von den Toten, die „die Erde stärken“ (I,14, Z. 5), genährt¹⁵⁵, seine Zweige wachsen strebend und steigend in dem Weltraum, bis sie sich in einem Bogen der Wendung wieder zur Erde neigen oder in neuer Spannung durch den des Totenreiches Kundigen zur Leier biegen (I,17)¹⁵⁶: „Lebende und Tote [...] nahmen an des Wachstums Hoffnung teil“ (*Die Weide von Salenegg*, 1926, Z. 3-4, KA II 408). Die aus der Leier treibenden und den Baum überstehenden Blätter, Blüten und Früchte sind die Klänge und Lieder der Dichter. Des Baumes eigene Blüten aus Vergänglichkeit und flüchtiger Schönheit kommen und gehen mit den Jahreszeiten wie seine Früchte, die aus den „Überflüssen“ der „Herrn“ bei den Wurzeln (I,14, Z. 12-13) uns gegönnten Verdichtungen von doppeldeutiger Süße, dessen erschmeckte sinnliche Erfahrung uns „Tod und Leben in den Mund“ (I,13, Z. 3) legt. Sie reifen aus dem Nährstoff beider Reiche und fallen nach ihrer Reifung in den Kronen der Bäume im Herbst wieder zur Erde herab und bis ins andere Reich oder werden an die Erde und die Toten vom „bleibenden Boten“ (I,7, Z. 12) in Schalen zurückgereicht, um den Kreislauf erneut zu initiieren. In der Reife der „erfahrenen Frucht“ (I,15, Z. 4), die ganz „ertrinkend in sich“ (Z. 6) aus Überfluss ist, ergänzt sich die sinnliche Erfahrung der flüchtigen Verdichtung im Geschmack (I,15, Z. 1: „Wartet ..., das schmeckt... Schon ists auf der Flucht“) durch eine Synästhesie von gustatorischen, visuellen (durch Konkretisierung als Orange) und olfaktorischen (Z. 12: „Düfte um Düfte“) Eindrücken. Ihre höchste Steigerung leisten diese Eindrücke in der Veräußerung der „wärmere[n] Landschaft“ (Z. 9), aus der die Frucht stammt und die sie nun in sich birgt, und in dem Ausdruck als Bewegung: „Tanzt die Orange“ (Z. 5, 9) – den „Baum aus Bewegung“ (II,18, Z. 3).

Der Baum wie auch die von ihm getragene Frucht verhalten sich wie andere die beiden Seiten und damit die Ganzheit des Daseins bezeichnende Figuren der Seinsäußerung bei Rilke, die kommen und „(gleichzeitig und vollständig) wieder zu ihrem Urheber zurück“¹⁵⁷ kehren und somit Figuren der ‚Seinsumkehr‘ darstellen.

Zu diesen Figuren zählt der Brunnen, aus dem „in Ewigkeit“ (*Duineser Elegie VIII*, Z. 13) klares Wasser, das von weither über alte Aquädukte und in derartiger Funktion wiederbelebte „antikische Sarkophage“ (I,10, Z. 2) und an anderen Gräbern vorbei fließt und selbst in seinem Fluss reine Vergänglichkeit symbolisiert, in das Brunnenbecken fällt. Aus dem gebenden „Brun-

¹⁵⁵ Vgl.: In der zweiten *Begleitung zu Bildern Heinrich Vogelers: Ritter, Welt und Heide* (1900), dient der Baum dem Tod als Rückwendung zum Lebensbeginn zum Vergleich: „Mit dieser Gebärde die Mutter wecken | und sich in warmen Armen verstecken – | (in den Wurzeln ist grade Raum) | einen Baum aus dem Herzen strecken, | einen roten, | rauschenden Baum: | so ist der Tod.“ (SW III 708, Z. 24-28). Vgl.: *Orpheus. Eurydike. Hermes*, Z. 82 (KA I 503): „Sie war schon Wurzel.“ Ferner findet sich das Bild der Toten bei den Wurzeln in Valérys Gedicht *Le Cimetière Marin* (1920, Z. 83: „Un peuple vague aux racines des arbres“), das Rilke im Frühjahr 1921 übersetzte.

¹⁵⁶ Vgl. das zwei entgegengesetzte Kräfte vereinigende Bild Heraklits, das Eryximachos in Platons *Symposion*, wenn er über die Musik spricht, referiert (187a): „Sie verstehen nicht, wie Sichabsonderndes sich selbst bepflichtet: eine immer wiederkehrende Harmonie, wie im Fall des Bogens und der Leier.“ (*Heraklit*, S. 259, DK 22 B 51).

¹⁵⁷ Ernst Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus*, S. 17.

nen-Mund“ (II,15, Z. 1) einer Marmormaske fließt das Wasser hörbar klingend wie Worte und rein Gesprochenes, wie Gesang, in „das schlafend hingelegte Ohr, | das Marmorrohr“ (II,15, Z. 10-11), das „Ohr der Erde“ (Z. 12) und spricht dabei wie der Wasserfluss, der überall und von allem, dem es auf dem Weg aus der Erde und zurück in sie begegnet war, Material aufließt und mit sich trägt.

Ähnlich den Bögen der Zweige oder der Fontäne des Brunnens gestaltet sich die Flugbahn des Balls in einem Bogen aus Steigen und als „zwischen Fall und Flug | noch Unentschlossener“ (*Der Ball*, 1907, Z. 8-9, KA I 584) aus Wendung und schließlich aus einfachem und kunstlosem, d. h. unabhängig allein den physikalischen Gesetzen folgendem Fallen. In seinem bogenartigen Flug, der mit dem Verlust des Mitgegebenen an die Räume und dem aus der Natur hinzugewonnenen erfüllten „Übermaß in seinem Wiederkommen“ (*Das (nicht vorhandene) Kindergrab mit dem Ball*, 1924, I,2, Z. 7, KA II, 368) einhergeht und als „Selbstgeworfenes“ (*Solang Du Selbstgeworfnes fängst*, 1922, Z. 1, KA II 195) oder als von einer „ewige[n] Mit-Spielerin“ Zugeworfenes (Z. 4), die Hände mit „Wiederkehr“ (*Dreizehnte Antwort. Für Erika*, 1926, Z. 11, KA II 362) füllt, hat der Ball „teil am Innern des Menschen, weil er in sich aufnimmt, was eigentümlich zwischen Objekt und Subjekt in der Schweben bleibt“¹⁵⁸. Mehr als der Ball, „zu wenig Ding und doch noch Ding genug, | um nicht aus allem draußen Aufgereihten | unsichtbar plötzlich in uns einzugleiten“ (*Der Ball*, Z. 5-7, KA I 584), zählt sein „Schwung, in einem jener Bögen | aus Gottes großem Brücken-Bau“ (*Solang Du Selbstgeworfnes fängst*, Z. 6f., KA II 195). Ebenso zählt die vom „gewagte[n] Ball“ (*Dreizehnte Antwort. Für Erika*, Z. 10, KA II 362) im Schwung erzeugte Spannung zum Ganzen des Daseins, gleich der Spannung des „Überall“-Seins über das „Nirgendsein“ (Z. 9). Hier erscheint die Figur, die Rilke „als geheimnisvolle Metapher für die Grundstruktur des Daseins“ dient und mit der

nicht nur das Gleichgewicht zwischen Aufstieg und Fall, zwischen Vergangenheit und Zukunft gemeint [ist], sondern das Gleichgewicht zwischen Bewegung und Ruhe, die Tatsache, daß mitten in der reinsten Bewegung ein Augenblick eintritt, wo alle Bewegung – wie im Ball auf seinem Kulminationspunkt und im selben Augenblick in der Figuration der aufschauenden Spieler, – sich in die äußerste Ruhe versammelt und in dieser Versammlung Figur gewinnt.¹⁵⁹

Den Schwung führt auch die „Schaukel des Herzens“ (*Zueignung an M ...*, 1923, Z. 1, KA II 294) aus. Mit nur kurzem Zögern durch den „irdischen Zwang“ (Z. 12) und vom Herzen beschwert, gelingt der Schaukel jener Bogen durch die „Wende der Schwere“ (Z. 13) und schließlich im unbeschwerten „gewagtesten Schwung“ (Z. 23) die Aneignung auch des anderen, noch zur Figur des vollkommenen Kreises, der Ganzheit, fehlenden Halbkreises¹⁶⁰. Wie in dem

¹⁵⁸ Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke*, S. 60.

¹⁵⁹ Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke*, S. 61.

¹⁶⁰ Vgl. Entwurf *Schaukel des Herzens*: „Aber wie sollten wir nicht, da wir nun einmal alles | ihr verdanken, der ganz unvorsehlichen | Stärke des Stoßes, glauben an jenen | größeren Stoß, der uns ins Runde hinauswirft?“ (zitiert nach: KA II 795, *Kommentar*).

von aller Schwere befreiten Wurf ein „Meteor“ aus den Händen tritt und uns übertreffend in die Räume rast (*Solang Du Selbstgeworfnes fängst*, Z. 18-19), so bricht auch die „werfende Kraft“ an dem einen ganzen Kreis vollbringenden Schwung ab (*Zueignung an M ...*, Z. 26). Seine Ganzheit, seine Möglichkeit überhaupt, schließt den Wandel und damit einhergehend den Abschied seines ihn anstoßenden ‚Ursprungs‘ ein, wenn er selbst noch im Vollzug seiner Kreisbahn steht.

Einen ähnlichen Bogen wirft im „Ballspiel für Götter“, im „Spiegelspiel“ (*Für Max Picard*, 1923, Z. 7, KA II 295), das reine Bild aus dem Spiegel, dessen Fänger wir als die Betrachtenden sind und das in seiner Bewegung nur weiter, in ein unbestimmtes „wohin“ (Z. 15), will¹⁶¹. Rilke widmet ihnen ein ganzes der *Sonette an Orpheus*, in dem er sie als die unbetretbaren, „erfüllten Zwischenräume der Zeit“ (II,3, Z. 4) beschreibt. Sie sind zum einen Verschwender des nur Vorbeigeschickten (II,3), zum anderen Bewahrer der ihnen anvertrauten Blicke und Dinge – „Einige scheinen *in* euch gegangen“ (II,3, Z. 10). Diese nehmen sie wie das „heilig|einziges Lächeln der Mädchen in sich“ (II,2, Z. 3-4) auf, sie nur als Widerschein des noch immer als ewiges Wahres in sich Verhaltenen zurückwerfend¹⁶². Ferner sind sie die Schenkenden, die mehr zurückgeben, als sie erhielten, indem sie das sich in ihnen spiegelnde Gesicht um Narziß und dessen Reichtum ergänzen¹⁶³ (II,3, Z. 12-14). Der Spiegel bietet das den Blickraum in immer wechselnden Bögen überspannende Gegenüber des Innen- und Seelenraumes und damit den Existenzraum des in der äußeren Welt nicht existenten Einhorn als durch seine Symbiose von Sein und Nicht-Sein heile Figur¹⁶⁴. Es erfährt seine Wirklichkeit sowohl im „Silber-Spiegel“ (II,4, Z. 14) in den Händen der Jungfrau als auch *in* ihr selbst, in ihrem rein bewahrten ‚Weltinnenraum‘ wie „in einem zweiten ebenso reinen, ebenso heimlichen Spiegel“¹⁶⁵. Die Mädchen und die Jungfrauen werden zu Spiegeln wie die Engel, die „die entströmte eigene Schönheit|wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz“ (*Duineser Elegie II*, Z. 16-17), und schaffen damit die Räume für die Bewahrung und die Ewigkeit ihrer reinen Schönheit¹⁶⁶: „Die Zeit selbst zieht am Spiegel vorüber, während er dauert und spiegelt.“¹⁶⁷

¹⁶¹ So soll auch der Flug mit der Maschine nicht um seiner selbst willen, nicht als Zweck und Ziel des Ehrgeizes, sondern als „reines Wohin“ (I,23, Z. 9) geschehen.

¹⁶² Wie der Ball gibt der Spiegel hier nicht das Ganze des Empfangenen zurück. Vgl.: Ernst Ernst: *Rilkes Sonette an Orpheus*, S. 138.

¹⁶³ Rilke kannte wahrscheinlich den Narziß-Mythos von Pausanias, in dem sich dieser nach dem Tod seiner Zwillingsschwester mit der Betrachtung seines ihr gleichen Spiegelbildes tröstete und somit von der alleinigen Selbstbewunderung und Selbstverliebtheit freigesprochen und vielmehr ein in Trennungstrauer Liebender wäre.

¹⁶⁴ Seon-Ae Eom: *Todesvertrautheit*, S. 165.

¹⁶⁵ An Gräfin Sizzo, 1.6.1923 (GS 48). Vgl.: *Gegen-Strophen* (1922, KA II 197), Z. 47f.: „Ihr, [...] Spiegel des Einhorn!“; auch schon *La Dame à la Licorne* (1906, KA I 364), Z. 14f.: „daß einst das Einhorn sein beruhigtes Bild|in eurer Seele schwerem Spiegel fände“, oder die Aufz. 38 im *Malte* (insb. KA III 546). Rilke selbst sah die fünf Wandteppiche der *Dame à la Licorne* im Musée de Cluny, dessen später dem Sinn des ‚Sehens‘ zugeteilter Teppich die Frau mit einem Spiegel in der Hand, in dem sich das Einhorn spiegelt, darstellt (Vgl.: Rainer Maria Rilke: *Die Dame mit dem Einhorn*, S. 35-37, 57).

¹⁶⁶ Jacob Steiner: *Zeit und Raum in den ‚Duineser Elegien‘*, S. 11. Ebd., S. 64: Hier legt Steiner, das ‚wir‘ als Spiegel und unser Sein als dasjenige, welches wir fangen, aus. Der Selbstverlust droht, wenn man sich von seiner Arbeit und seinem reinen Seinsvollzug abwendet, wie es in der „schöne[n] Täuschung jeder Frau, die gern|Schmuck

Die Rilke bis zum Schluss in seiner Dichtung vielleicht vertrauteste Chiffre der Seinsumkehr ist die Blume und unter diesen die Rose¹⁶⁸. Gleich dem Baum vollziehen die Blumen die Metamorphose und sind Verbindung der beiden Welten, verankert mit den Wurzeln im Erdreich und somit „der Eurydike Schwestern, immer voll heiliger Umkehr“ (*Gegen-Strophen*, Z. 35, KA II 197). Sie wachsen und blühen, „als ob sie ihr durch den Tod bereichertes Dasein damit repräsentieren wollten“¹⁶⁹. Unter den *Sonetten an Orpheus* findet sich das erste der drei Blumen-Sonette (II,5) an die Anemone gerichtet. In der Öffnung ihres hinter den Blütenblättern ruhenden Inneren am Morgen und in der Spannung im völligen Eröffnen zum Äußeren, zum Himmel, in den sie sich ergießt¹⁷⁰, ist sie Empfangende mit einem „Muskel des unendlichen Empfangs“ (Z. 6), ihrem „Blumenmuskel“ (Z. 1). Von der Fülle überwältigt, kann er oft nicht mehr den Schluss der Blüte vollbringen, die immer zugleich in der ganzen Wendung zum Offenen Verletzlichste und Flüchtig-Vergänglichste, von unserer Lebenszeit weit Überdauerte ist. Dafür aber übertrifft sie uns, die an Lebensfülle Mangelleidenden, in ihrer nach außen gekehrten Empfangsbereitschaft für das Offene und in Daseinsfülle¹⁷¹.

Die Rose, die „thronende“ (II,6, Z. 1), unerschöpflich „zahllose Blume“ (Z. 3), erreicht unter den Blumen die höchste Sinnlichkeit und Vollkommenheit: In *Les Roses* (1924, KAS 112-129) beschreibt Rilke sie als „chose par excellence complète“ (III, Z. 1), „suprême essence“ (III, Z. 5), „l'irremplaçable, le parfait“ (VI, Z. 2f.), „rose complète“ (XI, Z. 2), „rose, toute la vie“ (XI, Z. 6) oder „abondante fleur“ (XV, Z. 1). Zugleich ist sie, wie die Anemone, die Rose, „qui infiniment possède la perte“ (IX, Z. 8) und „abandon entouré d'abandon“ (V, Z. 1)¹⁷². Mit ihren Tausenden von Blütenblättern, die sich wie Augenlider um ihr Inneres schließen, ist sie tausendfacher Schlaf¹⁷³ und darin ganz Selbstbezug. Hinter jedem Blütenblatt trägt sie zudem, dem „linceul“ (XIII, Z. 6) gleich, auch den Tod in sich, wie die flüchtige Mohnblüte ihn in ihrem urnengestaltigen Fruchtknoten trägt (*Urne, Fruchtknoten des Mohns*, 1924, KA II 386). Hinzu kommt ihre

umnimmt und das Haar kämmt und verändert“ (*Requiem für eine Freundin*, Z. 180f., KA I 419) oder im Maskenspiel des jungen Maltes geschieht. Der Spiegel wird hierbei nach anfänglich belustigendem Schauspiel rücksichtslos, nur das oberflächliche Bild zurückwerfender Zeuge der Entfremdung und des Selbstverlustes hinter der Verkleidung, aus der Malte die Selbstbefreiung nicht mehr gelingt, so dass Malte nun zum schwächeren Spiegel des Spiegels wird (Aufz. 32; vgl.: Else Buddeberg: *Spiegel-Symbolik*, S. 55f.).

¹⁶⁷ Katharina Kippenberg: *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus*, S. 147.

¹⁶⁸ Sie findet nicht nur wiederholt als Motiv und Verweis Erwähnung in Rilkes Dichtung, ihr widmet er Gedichte (u.a. *Erste Rosen erwachen*, *Ich geh jetzt immer den gleichen Pfad*, *Die Rosenschale*, *Das Rosen-Innere*, *Eine Folge zur ‚Rosenschale‘*) und sogar einen franz. Gedichtzyklus, *Les Roses* (1924).

¹⁶⁹ Seon-Ae Eom: *Todesvertrautheit*, S. 168.

¹⁷⁰ Vgl.: *Das Rosen-Innere*, Z. 4-6, KA I 569: „Welche Himmel spiegeln sich drinnen|in dem Binnensee|dieser offenen Rosen“. Ein Bezug zum Spiegel und die Schönheit findet sich in *Les Roses*, V, Z. 5-8: „se caresse en soi-même,|son propre reflet éclairé.|Ainsi tu inventes le thème|du Narcisse exaucé.“ (KAS 114).

¹⁷¹ Vgl.: An Lou Andreas-Salomé, 26.6.1914 (AS 337).

¹⁷² Seon-Ae Eom: *Todesvertrautheit*, S. 170f.: Auch „die reine Schönheit der Rose besteht in der völligen Hingegebenheit an ihr vergängliches Rosenschicksal“.

¹⁷³ Vgl.: *Les Roses*, VII (KAS 116). Ein die Rosen in Bezug zu Augen und Lidern steller Gedanke findet sich bereits 1900 im *Schmargendorfer Tagebuch* (TF 298) und ebenso im Eintrag vom 27.9.1900 im *Worpsweder Tagebuch* (TF 311f.), wo Rilke von zwei roten Rosen schreibt, die je aus einem der Augen einer Toten wachsen und in deren Kelchen das Leben der Toten, der „Überfluß ihres Lebens“, lag.

Verankerung mit den Wurzeln bei den Toten im Erdreich, aus dem sie aufsteigt, „sortez de la terre des morts“ (XXII, Z. 1f.), das Dasein der Toten in sich weiter führend. Ihr, die allein durch ihr anwesendes Sein eine einfache Szene, einen beliebigen Moment zum „chantée par un ange“ (XVI, Z. 8) erhebt, gelingt es, den Widerspruch des Daseins verstärkt zu leben und aufzulösen, „inmitten dieses Schwindens zu bleiben“¹⁷⁴ zwischen ihrem Kommen und Gehen. Sie erscheint nicht nur in sich ruhend in „interne paix“ (IX, Z. 6) mit den zahllosen um dieses Innere sich wie im Tanz¹⁷⁵ aus Schönheit und Vergehen schließenden und öffnenden Lidern, gleich „musiques des yeux“ (XVII, Z. 10), gleich der „ultime amante“ (IX, Z. 6). Sondern sie, die Rose und nicht der leblos erstarrte Denkstein, soll in den *Sonetten* Orpheus gewidmet sein und für ihn blühen (I,5), jedes Jahr erneut, weil sie ihrer anniversalen Verwandlung gemäß auch jedes Jahr wieder vergeht. Wie Orpheus stiftet sie dabei ein Jahrhunderte Überdauerndes, nämlich ihren verströmenden Duft, dessen „süßester Name [...] wie Ruhm in der Luft“ (II,6, Z. 10f.) liegt. Den Namen des Duftes, der sich aus der Metamorphose der Rose über die Zeiten erhob – „cet ineffable accord du néant et de l'être“ (*Les Roses*, XXIII, Z. 11), vermögen wir in unserer Sprache nicht zu benennen (II,6, Z. 12). Ebenso verfügen wir über keinen Namen, der Orpheus in seiner Metamorphose und seinen Gesang vollkommen fassen würde (I,5). Sie, Duft und Gesang, bedürfen nicht einmal eines Namens, solange sie *sind* und ihr ganzes Dasein als rühmendes Dasein wie die Rose und Orpheus vollziehen („Ein für alle Male *ists* Orpheus, wenn es singt.“, I,5, Z. 5f.)¹⁷⁶. Dieses, was wir uns auf den Spuren von Orpheus erarbeiten müssen, ist nur für den im vollen Dasein stehenden und in unerschöpflicher Metamorphose dem Offenen uneingeschränkt erschlossenen „Gott ein Leichtes“ (I,3, Z. 7).

Somit ist es nicht verwunderlich, dass Rilke selbst bis zum Schluss den Bezug zur Rose sucht und ihr seinen Grabspruch widmet:

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern. (1925, KA II 394)¹⁷⁷

Er ist eine rühmende Apostrophe an die Rose als reiner Widerspruch. Sie erscheint hier erneut als „zum Bilde des in sich selbst versunkenen und an sich selbst hingegebenen Daseins“¹⁷⁸, als dieses in all seiner Fülle von Möglichkeiten und Variablen in sich, in ihrem Roseninneren unter zahllo-

¹⁷⁴ Otto F. Bollnow: *Rilke*, S. 323.

¹⁷⁵ *Les Roses*, XVII, Z. 4: „c'est ta danse“ (KAS 122).

¹⁷⁶ Vgl.: KA II 193, Z. 4f.: „Aber das Namenlose, Anonyme, | wie rufst du's, Dichter, dennoch an? | - Ich rühme.“ (Dez. 1921). Die mangelhafte Aussagekraft der Sprache, die die Rose zu benennen versucht, wird zudem in dem bereits zitierten Gedicht von 1923 thematisiert: „Wir sagen Reinheit und wir sagen Rose | und klingen an an alles, was geschieht; | dahinter aber ist das Namenlose | uns eigentlich Gebilde und Gebiet.“ (KA II 287, Z. 1-4).

¹⁷⁷ Das kurz zuvor entstandene franz. Prosagedicht *Cimetière*, in dem das Verhältnis der Rose zu den Verstorbenen und der Besitzergreifung durch den Menschen beleuchtet wird, endet ähnlich dem Grabspruch: „Ô fleurs, prisonnières de nos instincts de bonheur, revenez-vous vers nous avec nos morts dans les veins? [...] Veut-elle être rose-seule, rien-que-rose? Sommeil de personne sous tant de paupières?“ (KAS 290).

¹⁷⁸ Gertrud Höhler: *Niemandes Sohn*, S. 194.

sen Lidern, Repräsentierende und wie im Schlaf, das heißt im alles Äußere und alle Anderen ausschließenden und doch im Innern und allein als Bezug das Ganze einschließenden Schlaf¹⁷⁹.

Nicht unähnlich der Rose ist der „Shawl“, dem Rilke unter anderem zwei gleichnamige Gedichte (1923) widmet¹⁸⁰. Der „Shawl“ ist die Aus- und Zuflucht „um die stille Mitte“ (KA II 293, I, Z. 2), die „leichthin ausgespannte Mitte“ (II, Z. 5), in der er aus seinem „Blumensaum“ (II, Z. 6) sich erneuernd „einen Raum schafft für den Raum“ (Z. 8) und das Begehren nach der unendlichen Wiederkehr jener ihm nahe stehenden „unerhörte[n] Blume“ (I, Z. 4). Sogar mit der Jungfrau wird er verglichen. Wie „kein Name je für ihr Bedeuten“ (II, Z. 4) unter den vielen „unerhört“ aufklingenden wie „Stern, Quelle, Rose, Haus“ (II, Z. 2) ausreicht, so auch nicht für den „Shawl“ und seine Mitte, die auch die unsere ist und an die sich Namen nur „endlos verschwenden“ (II, Z. 10). Ein späteres titelloses Gedicht (1924) umschreibt schließlich nur noch: „Wie Seligkeit in diesem sich verbirgt [...]; wie bloßes Spiel vollkommener Akteure | so ungebraucht ins Dauern eingewirkt“ (KA II 363, Z. 1-4), wie „pures Glück“ (KA II 364, Z. 7), was sich als im Gegensatz zur Rose zudem erst von Menschenhand geschaffenes, als „wundervolle[s], || Geweb in das das Leben übergang“ (Z. 8f.), und damit als das „reine | Bestehn und Überstehn von einem Ding“ (10f.) erweist.

Auch die reine, erfüllte Bewegung der Mädchen im Tanz vermag diese Bewahrung als außerzeitlichen Bezug zu erwirken, indem sich der Tanz derart in der Verwandlung übersteigert, dass er in sich einen Punkt der inneren Ruhe, der Sammlung aller seiner geleisteten und zukünftigen Figuren und Möglichkeiten ausbildet. Der Tanz vollbringt in seiner Wandlung, was die Flamme vollbringt und wird „Flamme, ganz und gar“ (*Spanische Tänzerin*, 1906, Z. 6), umkreist wie die Flamme und „liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt“ (II,12, Z. 4), seine „Summe aller Bewegung“¹⁸¹. Der Tanz vollbringt auch, was der Baum vollbringt und wird „Baum aus Bewegung“ (II,18, Z. 3) um einen „Wipfel von Stille“ (Z. 6), was die Frucht in ihrem Geschmack und was die Sinne vollbringen und „tanzt die Orange“ (I,15, Z. 5, 9). Er wird, was das Sternbild als reiner Bezug vollbringt und ergänzt „für einen Augenblick die Tanzfigur | zum

¹⁷⁹ Vgl.: KA II 774, *Kommentar*. Otto F. Bollnow: *Rilke*, 318f. „Der Schlaf der Rose erscheint als das unerschöpfliche unbewußte Leben, das sich in seinen einzelnen Leistungen zum Bewußtsein öffnet und doch selber im unaufhebbar Unbewußten bleibt. Die Öffnung des Unbewußten ins Bewußtsein ist selber der *reine Widerspruch* der Rose, die ergebnislos in sich selber ruhende Bewegung, die niemals einen letzten Grund freilegt [...] Der Mensch selbst ist, seinem innersten Wesen zufolge ein solcher *reiner Widerspruch*. Auch die in ihm verkörperte Bewegung eines nirgendshin transzendierenden Transzendierens bleibt dem formalen Denken unauflösbar.“

¹⁸⁰ Vgl.: An Gräfin Sizzo, 16.12.1923 (GS 55f.).

¹⁸¹ Annette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung*, S. 218. Ebd.: „Die zeitliche Spannweite [...] reicht über den Ablauf der Jahreszeiten bis zur Vergänglichkeit *im* ekstatischen Augenblick, bis zur Gegenwart des Todes *im* Moment irdischer Fülle.“

reinen Sternbild einer jener Tänze“ (II,28, Z. 2-3), die der Tänzerin als reiner Bezug wie ein Sternbild in die Ordnung des Seins einzugehen erlauben¹⁸².

Diese unerschöpflichen Kreisläufe und Seinsumkehrungen geschehen in der Natur, bis der Mensch durch den wasserschöpfenden Krug den Fluss in seiner beständigen Bewegung unterbricht (II,15, Z.13-14), die Blumen gepflückt und ihre Ausreifung zur Frucht durch vorzeitiges Welken verhindert wird¹⁸³ oder der Frucht durch die Ernte die Rückkehr zur Erde vorenthalten wird. In den Menschen selbst findet sich der Kreislauf durch den vorzeitigen, ungerreifen Tod, den Kindertod, wenn eines, „ein vergehendes, unter den fallenden Ball“ (II,8, Z. 13-14) tritt, oder den Tod des Mädchens, auch wenn einer es aus dem Spiegel nimmt (*Requiem für eine Freundin*) und es in seinen Tanz plötzlich innehält, „als goß man ihr Jungsein in Erz“ (I,25, Z. 6), ebenso durch den unerarbeiteten, nicht angeeigneten Tod oder die Verweigerung der Wandlung durch das Verschließen ins Bleiben (II,12) unterbrochen. „Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert“, lautet die explizite Forderung in den *Sonetten* (II,12, Z. 1), die diese auch in dem Appell auf eine Bewegung als „reines Wohin“ (I,23, Z. 9) unterstreichen. Die Bewegung in dem „bleibenden Reich der Verwandlung“ (*Für Hans Carossa*, Z. 2, KA II 304) ist wie ein „Kind oder Enkel von Trennung“ (II,12, Z. 12) auch von Verlieren, Vergessen und Abschied begleitet. Vollzieht sich der Abschied aber in der Seinsumkehr, sei es im Spiegel, im Spiel oder Wurf des Balles, in der Fontäne des Brunnens, im Tanz oder in der Dichtung, ist er mehr als der schicksalhafte Verlust und die „intensivste Form der Begegnung“¹⁸⁴. In dieser Begegnung gelingt dem Menschen die Enthebung aus seiner zeitgebundenen Schicksalhaftigkeit und die Wendung in den immer präsenten Bezug, der die Seinsform des Orpheus der *Sonette* ist¹⁸⁵ und durch den ihm die Welt und die Dinge ganz unverzweckt erfahrbar und, ohne sein Besitz zu sein, vollkommen eigen werden. Die Orte der Seinsumkehr werden zu „Schlüsseln zur Ewigkeit, denn sie ermöglichen das Für-sich-Sein und damit die Zeitlosigkeit“¹⁸⁶.

¹⁸² Vgl.: Seon-Ae Eom: *Todesvertraulichkeit*, S. 128f.: „So ist der Tanz eine Ausdrucksform für unser sein, das durch nichts als die Vergänglichkeit selbst vollzogen wird. Durch den Verwandlungsakt im Tanz geht der Mensch in die Ordnung des Seins hinein.“

¹⁸³ Nur die Mädchenhände vermögen den Bezug zu den gepflückten Blumen herstellen und ihr Welken, den „begonnenen Tod“ (II,7, Z. 6) noch einmal verzögern. Vgl.: *Requiem*, Z. 15-21.

¹⁸⁴ Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke*, S. 18. Wie in Sonett II,12 das „heiter Geschaffne, | das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt“ (Z. 10-11).

¹⁸⁵ Vgl.: Annette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung*, S. 248: „Es ist eine Formel, die sich von Orpheus herschreibt. Er ist der Gott, der ‚kommt und geht‘ (I,5). Der orphische Mythos hat das Umkehrmotiv ins Zentrum seiner Erzählung gestellt.“

¹⁸⁶ Ernst Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus*, S. 23.

III. 4. Der Gesang des Orpheus

Im Gegensatz zu dem Orpheus aus *Orpheus. Eurydike. Hermes*, der den Gesang, seine Leier und die seine Kunst fundierende Daseinsaneignung schon ganz vergaß (Z. 17-19: „ungeduldig [...] | Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg | in großen Bissen“), tritt der Orpheus der *Sonette an Orpheus* an erster Stelle als „singender Gott“ (I,2; II,26) und „Gott mit der Leier“ (I,19) in Erscheinung. „Orpheus ist hier der Sänger schlechthin. Seine Aufgabe ist das *Rühmen* und *Preisen* der Welt.“¹⁸⁷ Sein Gesang enthält das in einem Gedicht von 1926 beschriebene „ganze Lied mit Opfer, Wandlung, Sieg“, das „Horchen und Gehorchen überstieg“ (KA II 408, Z. 5, 8).

Das Erste der *Sonette an Orpheus* klingt mit der Beschreibung von Orpheus' Gesang und seiner Wirkungsästhetik an, es stiftet „Rilkes poetischen Mythos des Hörens und Sagens“¹⁸⁸:

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr! (I,1, Z. 1f.)

Zuerst begegnet der Baum, genauer sein Steigen, das den Baum zwar noch als visuell erfassbares, aber dennoch schon fast immaterielles Objekt hinter der Bedeutung seiner Bewegung evoziert und sich in der folgenden Exclamatio als „reine Übersteigung“ ausweist. Dem folgt wiederum ein Ausruf, nun an den in Präsenzform vergegenwärtigten, singenden Orpheus, an ihn als den Sänger, gerichtet. Eine dritte emphatische Steigerung lokalisiert das Geschehen, die reine Übersteigung, im Ohr: Es ist der Gesang in seiner Übersteigung, der mehr denn nur als akustisches Phänomen wie ein Baum im Ohr wächst. Ihm werden alle Momente, die sich hinter dem Bild des Baumes bergen, anerkannt und wie Tanz ein „Baum aus Bewegung“ (II,28) ist, so wird der Gesang hier als ein „Baum im Ohr“ assoziiert, welchem zudem das Attribut „hoher“ und der Verweis auf die „reine Übersteigung“ zukommen, da die Grenzen seiner Baumexistenz in einer synästhetischen und sein Dasein sowie das Sein des Gesanges erweiternden Bewegung zum Offenen überstiegen werden. Diese Übersteigung betonend begleitet Orpheus seinen Gesang bis zuletzt (noch auf dem Hebrus) mit Musik durch seine Leier¹⁸⁹, was zum einen die Tradition des antiken Sängertums Orpheus' würdigt (*met.* XI, 11: „concentu [...] vocisque lyraeque“), zum anderen den leierbegleiteten Gesang im Zusammenwirken der Künste selbst um die musikalische

¹⁸⁷ Otto F. Bollnow: *Rilke*, S. 231.

¹⁸⁸ KA II 730, *Kommentar*.

¹⁸⁹ Die Leier ist erstmals im Fragment *Die Stunde kommt gar oft* (1894, SW III 496) erwähnt, daraufhin als „Wacholder mit Harfenästen“ in den *Frühen, Schmargendorfer* (TF 296f.: auch in Assoziation mit der Rose erwähnt: „Wacholder, umfaßt von hochstämmigen Rosenbüschen, ganz durchklungen von ihnen und durchwoben von ihren reichen Ranken“, TF 211: aus heiligem Holz: „das Saitenspiel | aus dem unentheiligten Holz | eines Baumes“), im *Florentiner Tagebuch* und in Gedichten wie *Hetären-Gräber* (1904), *Die Gazelle* (1907), den Widmungsversen „Wie dunkeln und rauschen im Instrument | die Wälder seines Holzes“ (1907, KA I 407), den drei Gedichten zu der selbst gezeichneten Vignette mit der Leier *Über die Quelle geneigt, O wer die Leier sich brach und Töpfer, nun tröste, treib* (1922) oder als das Sternbild ‚Leier‘ in *Längst, von uns Wohnenden fort* (1926).

Dimension erweitert und insofern eine Potenzierung als Grenzübersteigerung in allen Bereichen von seinem Anklang über die Ausdrucksmöglichkeit bis zu seiner Rezeption ermöglicht¹⁹⁰.

Der wahren Rühmung von Orpheus' Gesang wurde hiermit aber erst der Weg gebahnt: „Und alles schwieg.“ (Z. 3) Alles geht angesichts des Gesanges in Verschweigung ein und wird wie die „Tiere aus Stille“ (Z. 5) selbst Stille, jedoch nicht im Sinne einer vollkommen passiven oder eingeschüchterten, verängstigten Enthaltung, sondern „aus Hören“ (Z. 9). Nur um zu Hören trennen sich die Tiere von ihrem „Lager und Genist“ (Z. 6), übersteigen ihr eigenes Tiersein, das ihnen angesichts des Gesanges nur noch „klein in ihren Herzen“ (Z. 10) erscheint und kommen wie im Mythos zu Orpheus. Sein Gesang spricht alle an, die hören. Dieses Hören ist zugleich die Voraussetzung für die Wirkungsentfaltung und wirkliche Rezeption des Gesanges: Wird er derart aufgenommen, kann „selbst in der Verschweigung| [...] neuer Anfang, Wink und Wandlung“ (Z. 3f.) hervorgehen, wie sie den Tieren, die ihr offen begegneten, den Bäumen, Felsen und den geworfenen, scharfen Steinen, die zu Sanftem an ihm wurden, widerfährt (I,26, Z. 10f.): „Dort singst du noch jetzt.“ (Z.11). Orpheus Gesang bewirkt Wandlung und neuen Anfang, auch noch über die Grenzen seiner korperellen individuellen Existenz und seines Hierseins.

In Valéry's Dialog *Eupalinos ou l'Architecte*¹⁹¹ knüpft Phèdre (Phaidros) eine Verbindung zwischen dem Architekten Eupalinos, der seine Werke wenn auch nicht in der Sprache, so doch durch eine anordnende und daher mit der Sprache errichtet, und dem Sänger Orpheus. Ihre Kunst ist die „Art Gottes selbst“ (SW VII 527):

Phèdre: Je lui [l'architecte] trouvais la puissance d'Orphée. Il prédisait leur avenir monumental aux informes amas de pierres et de poutres qui gisaient autour de nous; et ces matériaux, à sa voix, semblaient voués à la place unique où les destins favorables à la déesse les auraient assignés. Quelle merveille que ses discours aux ouvriers! Il n'y demeurerait nulle trace de ses difficiles méditations de la nuit. Il ne leur donnait que des ordres et des nombres. *Socrate*: C'est la manière même de Dieu.¹⁹²

Eupalinos' Bestreben mit dem Bau seines Tempel ist es, dass dieser „*meuve les hommes comme les meut l'objet aimé*“¹⁹³. Die Bewegung schließt auch hier die Verwandlung im Entstehen des Kunstwerkes ebenso wie in seiner Wirkung ein: „J'ai cherché la justesse dans les pensées; afin que, clairement engendrées par la considération des choses, elles se changent, comme d'elles-mêmes, dans les actes de mon art.“¹⁹⁴. Sein Kunstwerk selbst zeichnet er als Verwandlung aus: „O douce métamorphose! Ce temple délicat, nul ne le sait, est l'image mathématique d'une fille de Corin-

¹⁹⁰ Insofern kann nicht, wie Sutherland behauptet, der Weltinnenraum reines „linguistic interior“ sein, auch wenn die Bühne das „interior of a poem or a poetic image“ (Marielle Sutherland: *Images of Absence*, S. 242) ist, sind auch andere Künste wie die Musik daran beteiligt oder können einen solchen Weltinnenraum mitbahnen.

¹⁹¹ SW VII 434-717: Enthält sowohl Valéry's Dialog als auch Rilke's Übersetzung von 1923. Ein erster, noch nicht vollständiger Abdruck erfolgte im März 1921 in der *Nowelle Revue Française*: bis „les regrets“ (S. 580) und von „Je suis encore“ (S. 618) bis „de mon âge d'or“ (S.638). Rilke empfahl den Text u. a. Gertrud Ouckama Knoop (26.11.1921, *Muzot* 53f.) und erwähnte gegenüber Andreas-Salomé (29.12.1921, AS 438) und Baron von Ungern-Sternberg (28.1.1922, *Muzot* 108) den Wunsch, diesen zu übersetzen.

¹⁹² Paul Valéry: *Eupalinos ou l'Architecte*, S. 74.

¹⁹³ Ebd., S. 81.

¹⁹⁴ Ebd., S. 91.

the, que j'ai heusement aimée. Il en reproduit fidèlement les proportions particulières. Il vit pour moi! Il me rend ce que je lui ai donné ...“¹⁹⁵. Rilkes Orpheus wiederum besitzt die naopoietische Gabe. Wie Eupalinos mit der Architektur im dreidimensionalen Raum, so schafft er mit seinem Gesang „Tempel im Gehör“ (I,1, Z. 14). Indem er die Möglichkeiten der Sinneswahrnehmungen erweitert und sie ihre üblichen Grenzen übersteigen oder vereinigen lässt, erfährt der Gesang eine Transponierung, die ihn der Schranken seines zeitlich akustischen Wirkbereiches enthebt und ihm eine räumliche Komponente verleiht¹⁹⁶. Seine Harmonien sind Verwandlungen nicht nur von Schwingungen in ein komplexes Gefüge von chemoelektrisch neuronalen Transduktionen der Reize, sondern zudem in andere räumlich-zeitliche Dimensionen.

In der Verwandlung ist es aber immer noch Orpheus, wenn es singt, „Ein für alle Male“ (I,5, Z. 5). Sein Gesang lebt für ihn und für andere fort, indem er Dasein und dem Dasein Raum stiftet: „Und fast ein Mädchen wars und ging hervor| aus diesem einigen Glück von Sang und Leier“ heißt es im zweiten Sonett (I,2, Z. 1f.). Es ist das Mädchen im Innern des Sängers, sein „inneres Mädchen“ (*Wendung*, KA II 102, Z. 52)¹⁹⁷. Sie schläft in seinem Ohr, in ihm, und lässt ihn den Gesang erst wirklich empfangen, denn sie „schief die Welt“ (I,2, Z. 9). Ihr Schlaf ist nichts „als reinsten Zustand des Empfangens“, „des ungeteilten Offenseins für die Welt, deren Sinnfülle sonst die Gewaltigkeit des Handelns entstellt“¹⁹⁸. Sie ist nichts anderes als dieses offene Empfangen, denn „sie erstand und schlief“ (Z. 11). Der Zustand ihres Schlafes ist auch ein todesnaher Zustand, ein „mort provisoire“ (KAS 176, Z. 5), wie der Schlaf in *Le Dormeur* (1923) benannt wird. Er steht dem Zustand Eurydikes und dem anderer Verstorbenen in ihrem vollkommenen Für-sich-Sein und ihrer Fülle nahe. Zugleich versteht er sich als „Inbegriff des reinsten Lebens, des Offenseins für die ungetrübte Erfahrung der Welt“¹⁹⁹, als ein Zustand, den Orpheus sich anzueignen vermag, wenn er der Aufforderung, „tot in Eurydike“ zu sein, folgt und sich dem Raum ihres Tot-seins öffnet, den in ihm schlafend schließlich das innere Mädchen erfüllen soll²⁰⁰. Eurydike findet wie das innere Mädchen somit in verwandelten Motiven Eingang in Orpheus' Gesang. Sie wirkt als die „Garantin seiner Produktivität durch Abwesenheit“ in der äußeren und immerwährenden Anwesenheit in der Innenwelt und so als die „ideale Geliebte“²⁰¹.

¹⁹⁵ Ebd., S. 92.

¹⁹⁶ Vgl.: Gertrud Höhler: *Niemandes Sohn*, S. 189: Auch hier wird die „Verwandlung von Zeit in Raum“ in den Sonetten an Orpheus dargestellt.

¹⁹⁷ Vgl. An ein junges Mädchen, 20.11.1904 (B I 107): „[...] denn es ist empfangendes und gebärendes Erleben. Der Dichter Obstfelder hat einmal, da er von dem Gesichte eines fremden Mannes sprach, geschrieben: ‚es war‘ (wenn er zu reden begann) ‚als hätte eine Frau innen in ihm Platz genommen –‘, es scheint mir, als paßte das auf jeden Dichter, der zu reden beginnt.“

¹⁹⁸ Hans R. Jauss: *Der fragende Adam*, S. 559.

¹⁹⁹ Ebd., S. 559.

²⁰⁰ Vgl. die Zeilen (1900): „Ich segne dich mit meinen Überflüssen, | die sich in meinen Liedern nicht verbrauchen. | Ich werde leise in dein Schlafen tauchen | und dir von innen deine Lider küssen ...“ (SW III 694, Z. 1-4).

²⁰¹ Gertrud Höhler: *Niemandes Sohn*, S. 195: Eurydike ist „ideale Geliebte deshalb in Rilkes Sinne, die nichts fragt, nichts wünscht und nichts verlangt, nicht leben will, was der Dichter ins Werk hinüberrettet, wird von Rilke als die vollkommene Entsprechung der Liebeslehre gezeichnet.“

Als Gott vermag Orpheus die zeit- und raumeröffnete Integration der Welt und die Verwandlung in seinem Gesang zu leisten (I,3). Sein Gesang ist „nicht Begehrt“ (I,3, Z. 5) und frei von der damit einhergehenden einseitigen Bindungen an das Hiersein. Seiner „Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hände“ (I,5, Z. 13). Sein Gehorchen auf seine Bestimmung bedeutet nicht Einschränkung, sondern dass er „überschreitet“ (Z. 13), sich zum Offenen hin und zur Verwandlung, aus der er hervorgeht und in die er wieder mündet, ausrichtet. Sein Gesang ist auch keine Werbung, keine Minne und verfolgt keinen sonstigen Zweck, denn er bedarf dessen nicht. „In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch. | Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.“ (I,3, Z. 13f.). Es ist in dem Sinne ein Wind, der unbemerkt die Dinge streift und bewegt und sie als Ganzes berührend rühmt, indem er sein „Lied aus den unsichtbaren Elementen, die er aus den sichtbaren Gegenständen der Welt herausholt“²⁰², bildet. Er schafft seinen Gesang aus sich und aus dem in sich Aufgenommenen heraus wie im natürlichen, unbewusst erfahrenen und notwendigen Akt des Atmens, dem „unsichtbare[n] Gedicht“ (II,1), und nimmt dabei die für ihn entscheidende Wirklichkeit der Dinge in ihrer Gegenwart auf, wie im Atmen die Luft aufgenommen wird: „Indem er die aus den Erscheinungen der Welt aufgenommene Wirklichkeit in sich selbst entdeckt, sie in neuen Formen in seine Verse einbringt, bewahrt er eben diese Wirklichkeit“²⁰³. Er steht wie im Akt des Atmens im direkten Austausch mit den Dingen und dem Weltraum und findet, wenn er die Bewahrung der Wirklichkeit, die Enthebung der Dinge aus der Zeit in einen grenzenlosen Raum leisten will, in einer kontinuierlich sich steigernden Identifikation mit der Welt und dem Raum. Dennoch behält der Dichter

seine individuelle Persönlichkeit, die er braucht, um schöpferisch zu sein; doch er erweitert seine Wahrnehmung, indem er die Wirklichkeit aus dem Zustand des reinen Seins („Weltraum“) in sich aufnimmt (einatmet), so daß er, obwohl seinerseits vereinzelt, dennoch gewahr ist, daß er aus dem Stoff der Wirklichkeit besteht und sich daher nicht in der verlassenen menschlichen Art ‚gegenüber‘ befindet.²⁰⁴

Diese Wirklichkeit erfahrend und erlebend, gelingt Orpheus die Rühmung. Sein Gesang ist Rühmung der ganz schlichten und selbstgenügsamen Dinge („Fingerring, Spange und Krug“²⁰⁵, I,6, Z. 14), genauso wie er Bejahung des ganzen Tod und Leben implizierenden Daseins ist. Orpheus ist, indem er diese Rühmung zu seinem verwirklichten und gelebten Dasein werden lässt, nicht mehr als Hiesiger, sondern beiden Reichen Kundiger (I,6, I,9) ein „zum Rühmen Besteller“ (I,7, Z. 1): „Orpheus verkörpert bei Rilke die Vollendung der künstlerischen Möglichkeit, Leben und Tod in einer – räumlich gesehenen – Ganzheit zu verbinden und zu versöh-

²⁰² Idris Parry: *Raum und Zeit in Rilkes Orpheus-Sonetten*, S. 218.

²⁰³ Ebd., S. 217.

²⁰⁴ Ebd., S. 217f.

²⁰⁵ Fingerring, Spange und Krug repräsentieren sowohl das Einfache, als auch den gerade schlichten Dingen eigenen Zustand des im Ganzen erfüllten Daseins (der Ring in seinem abgeschlossenen Kreis, der sich innen dem Finger öffnet, die Spange, ein Bogen in Spannung, der Dinge verbindet und zusammenhält, der Krug, ein Gefäß, das in sich aufnimmt, sammelt und sich zugleich in den Raum öffnet und wieder ausschenkt).

nen²⁰⁶. Sein Lied, das „heiligt und feiert“ (I,19, Z. 14)²⁰⁷, ein „Vor-Gesang“ (Z. 7), der lange vor unserer Zeit erklang, hat sich über allem „Wandel und Gang, | weiter und freier“ (Z. 5) bewahrt. Orpheus, der den „Repräsentanten der Grenzüberwindung“²⁰⁸ verkörpert, wird mit seinem Gesang „bis zuletzt noch Ertöner“ (I,26, Z. 1) und als apollinischer Gott in der Tradition Ovids (*met.* XI, 6: „vatis Apollinei“) Ordner der Welt sein: „Orpheus selbst existiert in einem idealen Raum, der grenzenlos und unermesslich zu sein scheint“²⁰⁹. Nur für das Hiesige scheint er ein „verlorener Gott“ (Z. 12) nach seiner fast messianischen Selbstaufopferung²¹⁰, der Entsagung vom Hiesigen und der Zerreißung durch die Mänaden. Wie sein Haupt aber und seine Leier unberührt von den Mänaden nach seinem Tod weiterhin erklingen, so tönt sein Gesang noch aus den Dingen der Welt, die ihn zuvor erfuhren und hörten, wie der Weltraum die von dem Atmenden in diesem ergänzte und bereicherte Luft wieder in sich zurück nimmt und ‚erfährt‘. So kann Orpheus weiterhin „unendliche Spur“ (Z. 12) den „Hörenden“ und den Dichtern aller kommenden Zeiten sein, die ihm folgend ein „Mund der Natur“ (Z. 14) werden können: „Orpheus ist, für Rilke, der wahre Mittler, denn sein aussendender Gott ist Apollo, und die Offenbarungsform dieses Mittlers ist nicht Heilslehre, sondern Kunst. Die Mittlerposition des Orpheus garantiert die restlose Einlassung des Göttlichen ins Irdische“²¹¹. Da Orpheus in den *Sonetten* selbst als Gott auftritt, ist in ihm „die absolute Position für die Kunst erreicht: ein Gott, dessen Offenbarungsform Kunst ist, erhebt die Kunst zur höchsten Botschaft“²¹². Seine hohe immerwährende Botschaft ist der Gesang des immer Wahren, der zustimmende, rühmende Gesang, der als Hauch dem Atmen nahe steht und nicht mehr zwischen den Dingen, den Welten, dem Gesang und dem Daseinsvollzug unterscheidet. Er ist durch Orpheus in den Dingen, in den ihm nachfolgenden Dichtern und in Allem, was als einmal Gewesenes ohne zeitliche Einschränkung Gewesenes sein wird, Sein hat und Sein ist: „Gesang ist Dasein.“ (I,3, Z. 7).

²⁰⁶ Gertrud Höhler: *Niemandes Sohn*, S. 189: Orpheus „leistet zugleich die Verwandlung und Überführung der eigenen Existenz in jenen unbestimmten Raum, der eine Todesüberwindung überflüssig macht, weil er den Tod bereits einbezieht“. Ebd., S. 190: Orpheus wird „als die Verwirklichung des höchsten Lebenszieles“ verstanden: „Tod und Leben zusammenzubiegen in einem einzigen begehbaren Raum – das bedeutet: den Zugriff der überkommenen Religion gegenstandslos zu machen, weil die Angst vor dem Tode überwunden ist“.

²⁰⁷ Hermann Kunisch: *Rainer Maria Rilke*, S. 353: „Orphisches Singen ist Heiligung der Welt und die Feier dieser rettenden Weltbewegung.“

²⁰⁸ Gertrud Höhler: *Niemandes Sohn*, S. 196.

²⁰⁹ Idris Parry: *Raum und Zeit in Rilkes Orpheus-Sonetten*, S. 214.

²¹⁰ Orpheus darf aber nicht mit dem Messias gleichgesetzt werden. Vgl.: Dieter Bassermann: *Der andere Rilke*, S. 192: „Orpheus kann auch nicht als Erlösergestalt (bis zu einer Ersatzfigur für Christus) gedeutet werden, da er nur vorbildliche Bedeutung, nicht aber entschöhnende oder erlösende Kraft hat.“

²¹¹ Gertrud Höhler: *Niemandes Sohn*, S. 198f.

²¹² Ebd., S. 199. Elisabetta Potthoff: *Ein orphischer Gesang zur Überwindung der Vergänglichkeit*, S. 158: „Im Mythos von Orpheus vollzieht sich Überwindung des Todes zweifach. Wenn der Aufstieg aus der Unterwelt Annahme von Euridikes Tod bedeutet, so zeugt der Gesang von der immerwährenden Botschaft, die Orpheus überdauern wird.“

III. 7. Der Gesang der Dichter

Oh sage, Dichter, was du tust?

- Ich rühme.

*Aber das Tödliche und Ungetüme,
wie hältst du's aus, wie nimmst du's hin?*

- Ich rühme.

*Aber das Namenlose, Anonyme,
wie rufst du's, Dichter, dennoch an?*

- Ich rühme.

*Woher dein Recht, in jeglichem Kostüme,
in jeder Maske wahr zu sein?*

- Ich rühme.

*Und daß das Stille und das Ungestüme
wie Stern und Sturm dich kennen?*

: -weil ich rühme. (KA II 193)

In den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* begegnet man dem jungen Schriftsteller Malte in einer flüchtigen Welt, in der ihn Verfall und Tod, „Nichtseinsgefühl und Todesfurcht“²¹³ konfrontieren. Diese zu überwinden, „sucht er ein Hilfsmittel und glaubt, eins gefunden zu haben, nämlich das Schreiben. Durch das Schreiben, das künstlerische Schaffen, reagiert er auf die Todesbedrohung, ungeachtet dessen, ob es ihm gelingt oder mißlingt.“²¹⁴ Das Schreiben bzw. die Kunst werden ihm integrierter Bestandteil seines Lebens und zur Bedingung, um dieses zu bestehen. Auch schon 1903, in einem Brief an Lou Andreas-Salomè, verweist Rilke darauf hin, dass „Rettung nur im künstlerischen Schaffen liegt“²¹⁵, Rettung vor dem selbstentfremdeten Leben und Rettung ins Dasein, aber auch Rettung und Hilfe für Andere, um ihr Dasein zu bestehen.

Ein Gleichnis aus Rilkes Schrift *Über den Dichter* (1912), in dem er Sinn und Stelle des Dichters in der Welt darlegt, veranschaulicht die Leistung des Dichters: Wie der in unregelmäßigen Abständen aufsingende und mit seinem aus Überschuss hervorgehenden Gesang den Takt des Ruderschlags angehende Sänger, der sich vorne auf den Segelbarken des Nils sitzend und ohne sich nach den Männern umzuwenden, scheinbar allein von der Bewegung, „die in seinem Gefühl mit der offenen Ferne zusammentraf“ (KA IV 665), leiten ließ, so singt der Dichter. Mit seinem Gesang „langer schwebender Töne, die weder hierhin noch dorthin gehörten, und die jeder für sich in Anspruch nahm“ (KA IV 665), bewältigen die Ruderer den Widerstand des Flus-

²¹³ Seon-Ae Eom: *Todesvertrautheit*, S. 56.

²¹⁴ Ebd., S. 56. Vgl. Rilkes frühes Verständnis des Künstlers: „Wisset denn, daß die Kunst ist: das Mittel Einzelner, Einsamer, sich selbst zu erfüllen. [...] Wisset denn, daß die Kunst ist: ein Weg zur Freiheit.“; „Wisset denn, daß der Künstler für sich schafft – einzig für sich.“; „Des Künstlers Schaffen ist ein Ordnen: er stellt aus sich hinaus alle Dinge, die klein und vergänglich sind: seine einsamen Leiden, seine unbestimmten Wünsche, seine ängstlichen Träume und jene Freuden, welche welken werden. Dann wird es weit in ihm und festlich, und er schuf das würdige Heim für – sich selbst.“ (TF 37-38, *Florentiner Tagebuch*, 1898).

²¹⁵ Seon-Ae Eom: *Todesvertrautheit*, S. 56. Vgl.: Brief an Lou Andreas-Salomè, 18.7.1903 (insb. AS 74f.)

ses und die eigene Erschöpfung. Sein Gesang leistet die Verwandlung und unterhält „die Beziehung zum Weitesten, knüpfte uns daran an, bis es uns zog“ (KA IV 665)²¹⁶.

Den Weg des Dichters lehrt auch Orpheus mit seinem Daseinsvollzug und zeichnet ihn mit seinen im Gesang und in der Natur verteilten Spuren vor. Doch schon im dritten Sonett eröffnet sich die Frage, wie ein Mann mit zwiespältigem, misstrauischem Sinn dem göttlichen Sänger „durch die schmale Leier“ (I,3, Z. 2) folgen soll²¹⁷. Denn bei seinem Gesang geht es nicht um das Singen und Dichten der Jünglinge aus Liebe (I,3) oder gegen die Furcht (*Malte*), sondern um das Singen des wahren Seins der Dinge, um den orphischen Gesang, dem Begehrt und Werbung fremd sind. Um dieses zu erreichen, muss der Sänger wie Orpheus leben und sein – „Wann aber *sind* wir?“ (I,3, Z. 8) lautet die nächste Frage.

In der Huldigung *An Hölderlin* (1914) preist Rilke diesen als Sänger, wie es der später entworfenen orphischen Lehre entspräche:

Dir, du Herrlicher, war, dir war, du Beschwörer, ein ganzes
Leben das dringende Bild, wenn du es aussprachst,
die Zeile schloß sich wie Schicksal, ein Tod war
selbst in der lindesten, und du betrauest ihn; aber
der vorgehende Gott führte dich drüben hervor. (KA II 123, Z. 7-11)

Auch Hölderlin wurde von dem „vorgehende[n] Gott“ (Z. 11) geführt und kann nun in der dritten Strophe mit „O du wandelnder Geist, du wandelndster!“ (Z. 12) emphatisch apostrophiert werden, denn er wohnt nicht mehr nur wie die an seinem Werk lesend Teilnehmenden in seinem Gedicht, sondern er fühlt schon „in Abschieden“ (Z. 17) die Landschaften seiner Dichtung. Er gibt sie „ans Ganze | heiler zurück, unbedürftiger“ (Z. 18f.) und spielt „heilig durch nicht mehr gerechnete Jahre | mit dem unendlichen Glück“ (Z. 20f.). Dieser Hölderlin war, wie Orpheus, ein „Ewiger“ (Z. 27): „alle Aufgaben, die er [Rilke] sich selbst gesetzt hat, scheinen von Hölderlin bereits gültig erfüllt: Dem Äußersten gegenüber, auch der Götter-Nacht und der eigenen Umnachtung, standzuhalten und es immer wieder mythopoetisch zu verwandeln und zu bejahren“²¹⁸. Wie Hölderlin den nur Teilnehmenden oder den dem Irdischen Misstrauenden (Z. 27f.) und wie Orpheus der gelebten Liebe zu Eurydike²¹⁹ und den Treibenden, den noch ihr Sein Erfragenden gegenübersteht, so wird von jedem Künstler ein Verzicht auf die Teilhabe am treibenden Leben als sein Opfer gefordert. Es ist nichts anderes als „der grenzenlose, nirgends mehr einschränkbare

²¹⁶ Vgl.: Otto F. Bollnow: *Rilke*, S. 153f.: Das „Weltverständnis, von dem unser ganzes Leben getragen ist, wird durch die Leistung der Dichter hervorgebracht“

²¹⁷ Gertrud Höhler: *Niemandes Sohn*, S. 159: „Dieses Sonett versteht die Leier als Nadelöhr für den Künstler, als eine, wenn man so will, mythische ‚Engführung‘.“

²¹⁸ KA II 526, *Kommentar*: Hier wird Rilkes Hölderlinbild im Rahmen des Selbstanspruches Rilkes an sich als Dichter als „ein nach außen projiziertes und monumentalisiertes Selbstbild“ gedeutet.

²¹⁹ Vgl.: Gertrud Höhler: *Niemandes Sohn*, S. 197: „Eurydike zu umarmen, dies würde den Sänger ins Leben und aus der Kunst reißen; sie zu entbehren, treibt ihn in permanente Schöpfungsakte“.

Entschluss des Menschen zu seiner reinsten inneren Möglichkeit²²⁰, zu Innigkeit. Es ist die geforderte Größe, sein Inneres dem Offenen bedingungslos zu erschließen, das heißt jener „Verfassung der Welt, wie sie sich ergibt, wenn das gesamte Dasein im preisenden Wort in den *Weltinnenraum*, den *Weltraum* verwandelt wird“²²¹.

Der Dichter ist der „Wanderer“ (*Begegnung*, 1900, SW III 679, Z. 28) und immer ein „Anderer|als Jeder, den du meinst“ (Z. 31f.). Hofmannsthal vergleicht den Dichter mit dem fürstlichen Pilger, der nach seiner Rückkehr aus dem Heiligen Land unerkannt im eigenen Haus bei den Hunden, „im Haus der Zeit, unter der Stiege, wo alle an ihm vorüber müssen und keiner ihn achtet“ wohnt:

Er ist da, und es ist niemandes Sache, sich um seine Anwesenheit zu kümmern. Er ist da und wechselt lautlos seine Stelle und ist nichts als Auge und Ohr und nimmt seine Farbe von den Dingen, auf denen er ruht. Er ist der Zuseher, nein, der versteckte Genosse, der lautlose Bruder aller Dinge, und das Wechseln seiner Farbe ist eine innige Qual: denn er leidet an allen Dingen und indem er an ihnen leidet, genießt er sie. Dies Leidend-Genießen, dies ist der ganze Inhalt seines Lebens. [...] Denn ihm sind Menschen und Dinge und Gedanken und Träume völlig eins.²²²

Die Menschen und Dinge sind in ihm, aber nicht als Besitz. Er fühlt sie und zeichnet ihre Bewegungen gleich dem Seismographen auf. So ist er ein an allen Dingen als Gast und nur in Bezügen Teilhabender, der weder etwas erwerben noch etwas verlieren kann, „nicht einmal durch den Tod. Die Toten stehen ihm auf, nicht wann er will, aber wann sie wollen [...] Die Toten leben in ihm“²²³. Es existiert für ihn nur ein Gesetz: „keinem Ding den Eintritt in seine Seele zu wehren“, und sein „unaufhörliches Tun ist ein Suchen von Harmonien in sich, ein Harmonisieren der Welt, die er in sich trägt“, so dass jedes Ding „einmal als ein Karfunkelstein an seinem himmlischen Gewand“ glühe²²⁴. Sein Opfer ist die Aufgabe aller Besitztümer, sein Dasein ist wie eine innerliche Not in maßlosem Selbstverzicht, dafür aber gelingt ihm letztendlich, „dies alles zu besitzen wie niemals ein Hausherr sein Haus besitzt“²²⁵ oder, wie es in den *Sonetten an Orpheus* lautet: „So Entzognes ist am meisten dein. |Wir sind frei.“ (II,23). Erst in diesem Bezug kann das Rühmen, wie Orpheus es lehrt, gelingen, so dass selbst aus jedem Ansatz zur Klage noch ein

²²⁰ An Magda von Hattingberg, 17.2.1914 (Ben 118). Vgl.: KA II 100: „Der Weg von der Innigkeit zur Größe geht durch das Opfer.“, Motto zu *Wendung* (1914). Rilke verwendet eine Formulierung Rudolf Kassners *Aus den Sätzen des Yogi* (1911) in adaptierter Version: Rudolf Kassner: *Sämtliche Werke* VI, S. 157: „Wer von der Innigkeit zur Größe will, der muß sich opfern“. Wie beeindruckt er von diesem Aphorismus war, lässt sich demselben Brief vom 17.2.1914 entnehmen, in dem er darauf eingeht: „Liebe ja, *das* wars ja, ich besaß die Innigkeit, ich besaß sie in einem hohen Grade, – aber ich besaß nichts als sie; damit mein Werk *da sei*, bedurfte es des Anderen: der Größe – hier war auf einmal die Brücke genannt –: wo ist mein Opfer?“ (Ben 118). Vgl.: Søren Kierkegaard: *Entweder – Oder. Ein Lebensfragment*, S. 502: „da in der Regel eine Dichterexistenz ein Menschenopfer ist“.

²²¹ Hermann Kunisch: *Rainer Maria Rilke*, S. 358. Den Begriff ‚Offene‘ könnte Rilke von Hölderlin übernommen haben (vgl. *Brot und Wein*, Z. 40f.: „So komm! daß wir das Offene schauen, |Daß ein Eigenes wir suchen, so weit es auch ist“; *Der Gang aufs Land*, Z. 1: „Komm! ins Offene, Freund!“), wie Kunisch vermutet (Ebd., S. 357).

²²² Hugo von Hofmannsthal: *Der Dichter und diese Zeit*, S. 244.

²²³ Ebd., S. 246. Zum Vergleich des Dichters mit einem Seismographen vgl.: Ebd., S. 248.

²²⁴ Ebd., S. 245, 248, 243.

²²⁵ Ebd., S. 243.

Jubel-Baum hervorgeht und die Klage überwachsend nicht mehr an ihr bricht wie es in und mit der *Klage* von 1914 noch zu geschehen droht.

Wie Rilke in einem späten Gedicht *Wie sollte so ein Buch nicht bleiben wollen* (1926) darlegt, kann sich in diesem Zustand des Bezuges vom Weltinnenraum zum gesamten Dasein das Buch des Dichters gleich eines „Bechers Spiegelbild“ (KA II 400, Z. 6) mit noch weniger erfassbaren „Spiegelbildern jenes Namenlosen“ (Z. 7) füllen, nicht anders als die Rosen, die seit 1550 als „Rosen in Spiegeln“ (Z. 9) die Gedichte der Louize Labé, der sogenannten „Seilerin“ („La belle cordière“), füllen. Von den Gedichten wie von Spiegeln aufgenommen, konzentriert sich in den Gedichten das Wesentliche des Wesens der Dinge, das die Gedichte wie die Spiegel in sich bewahren werden, da es aus der „wache[n] | und rätselhafte[n] | Glut, die nicht verkohlt“ (Z. 17f.) entstammt, die der Glut des Goldschmieds vergleichbar ist. Deutlich früher verwendet Rilke in einer vierzeiligen Skizze *Fontäne* (1909) das Bild des Ballspieles für den schöpferischen Dichtungsakt:

Daß aus Aufsteigendem und Wiederfall
auch ganz in mir so Seiendes entstände;
O Heben und Empfangen ohne Hände,
geistiges Weilen: Ballspiel ohne Ball. (KA I 435)

Es umschreibt den Schaffensprozess des Künstlers und Dichters, „der dem Ballspiel nur scheinbar, tatsächlich aber den großen Bögen und Flügen der Natur und des Weltalls abgeschaut ist“²²⁶. Und auch das Gedicht selbst, wie es in einem Widmungsgedicht von 1926 heißt, das dem Amber, der „bleibt und schwindet, schwindet, bleibt und schwindet“ (KA II 402, Z. 5), ein Verwandtes ist, scheint dem Ballspiel nahe zu stehen: Von Dichter zu Leser spannt es den Bogen, indem es „Unsichtbares anregt und zurück | fällt in die Verteilung seiner Zeilen“ (Z. 10f.) und so „schon wieder in sich selber bindet“ (Z. 9): „Glück in sich und kaum noch *unser* Glück.“ (Z.13).

III. 7. Dasein ist Gesang

Überall unter verstaubten
Büschen
lebendiger Wasser Gang;
und wie sie selig behaupten,
Gehn sei Gesang. (KA II 363, Z. 6-10)

In seinem Dialog *Eupalinos* verweist Valéry gleichnishaft auf den Schöpfungsprozess der Kunst und die Aufgabe des Künstlers: Ein Rosenstrauß, von dem ein Wachsbild angefertigt, in eine Sandform gegeben und daraus das Wachs durch Feuer geschmolzen wird, bildet sich erneut in weniger flüchtiger Form als die Pflanze, wenn Bronze ihre Blüten nachformt, während „Le

²²⁶ Richard Exner, Ingrid Stipa: *Mit-Spielerin – Gefühlin – Übertrefferin*, S. 28.

Temps rapide réduit les roses à rien²²⁷. Die Rosen sind die Dinge und das Leben, das Feuer ist die Zeit selbst und das flüssige, sonst unbeeindruckbare, stabil-stetige Erz, das die Formen annehmen soll, bedeutet „die außergewöhnlichen Mächte deiner Seele und den aufgeregten Zustand eines Dings, das sich gebären will“, „les puissances exceptionnelles de ton âme qu'il signifie, et le tumultueux état de quelque chose qui veut naître“²²⁸. Damit es nicht als Metallbarren ungeformt ruht, muss der Künstler sich seiner annehmen und es über die Dinge und in sie, hier den Rosenstrauß, führen, ihm eine neue Ordnung geben. Die hier gewählte Rose bedeutet, zumindest dann für Rilke, mehr als nur Vorlage, denn sie selbst vollzieht, was der Künstler leisten soll: „sie sammelt Welt und Universum in ihr Inneres und gibt ihm dort eine transzendente Gestalt“²²⁹.

Der Künstler sammelt die Welt und ihr Hiesiges, verwandelt sie²³⁰, die Wandelhafte, und ist ihr Ordner, wie Orpheus als apollinisch-göttlicher Sänger es war, der das Unförmige, das „Geschrei übertönt mit Ordnung“ (I,26, Z. 3)²³¹, und wie die Spiegel es sind²³². Gleich dem Bettler im eigenen Hause nimmt er die Dinge in sich, in den Weltinnenraum, als Währende auf²³³. Er wirft den Meteor, die „gestalthaft verdichtete geistige Glut“²³⁴, in die Weite des Alls. Er gewährt Kreaturen wie dem Einhorn Raum zum Dasein, der sich unbegrenzt vermehrt, denn die Blicke des Einhorns wiederum, „die kein Ding begrenzte, |warfen sich Bilder in den Raum| und

²²⁷ Paul Valéry: *Eupalinos ou l'Architecte*, S. 101.

²²⁸ SW VII 573 und Paul Valéry: *Eupalinos ou l'Architecte*, S. 102.

²²⁹ Gertrud Höhler: *Niemandes Sohn*, S. 195.

²³⁰ Vgl.: Hans-Egon Holthusen: *Rilkes Sonette an Orpheus*, S. 189: „Der Dichter wird zum Verwandler der Erde, zum Namensgeber der Dinge, einer um die Toten erweiterten Welt. Er ist der verlorene Sohn, dem zwar das Haus mit der Liebe des Vaters zerbrochen ist, der es sich aber angelegen sein läßt, die ‚larischen‘ Dinge [...] zu retten, indem er sie ‚sagend‘ verinnerlicht. Als Sagender findet er eine Existenzmöglichkeit, die von der Transzendenz her nicht mehr erschüttert wird: die Möglichkeit der *dichterischen Existenz*.“

²³¹ Erneut vollzieht Rilke eine Verbindung der Motive: Die Blumen sind „den ordnenden Händen“ (II,7, Z. 1) der Mädchen verwandt, und in dem sich zum Sternbild erhebenden Tanz gelingt der Tänzerin die nur „dumpf ordnende Natur|vergänglich [zu] übertreffen“ (II,28, Z. 4f.), mehr Ordnerin zu sein als sie. Vgl. zu Orpheus: Herbert Marcuse: *Triebstruktur und Gesellschaft*, S. 168f: „Orpheus ist der Archetyp des Dichters als Befreier und Schöpfer: er richtet eine höhere Ordnung in der Welt auf – eine Ordnung ohne Unterdrückung. [...] Er ist der Dichter der Erlösung, der Gott, der Frieden und Rettung bringt, indem er Mensch und Natur nicht durch Gewalt, sondern durch den Gesang befriedigt.“ Vgl. ferner: Dieter Bassermann: *Der andere Rilke*, S. 169.

²³² *Im Kirchhof zu Ragaz Niedergeschriebenes IX* (KA II 369, Z. 1-4) findet sich das Bild des durch die Spiegelung der Liebenden geworfenen Spiegelbildes für die Tätigkeit des Ordners: „Sterne, Schläfer und Geister|sind nicht verbunden genug; |nächtlich ordnet der Meister|ihren geplanten Bezug. [...] Nur in die Liebenden reichen |seine Zeichen hinein, |weil sie, in Träumen voll Teichen, |Blume spiegeln und Stein. | |Während Entwürfe ihm keimen, |wirft er, wie Vogelschwung, |Spiegelbild des Geheimen |durch den Glanz ihrer Spiegelung.“

²³³ Vgl.: Annette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung*, S. 294f.: „Aus der Amalgamation von innerem und äußerem Bereich geht der ‚eine Raum‘ hervor, in dem die tradierten Scheidewände zwischen Innen und Außen, Ich und Objekt gefallen sind. Dies heißt nichts anderes, als daß das Ausgreifen des Innenraums die reale, äußere Welt in ‚Weltinnenraum‘ verwandelt, oder anders gesagt: die produktive Tätigkeit in Erinnerung (‚aus jeder Wendung weht es her: Gedenk!‘) transformiert die empirisch vorgegebenen Dinge, ortet sie in neuen Bezügen und unter einem erweiterten, vertieften, im individuellen künstlerischen Bewusstsein begründeten Sinnhorizont.“ Reine Erinnerung wäre jedoch wieder eine Entfernung von dem wahren Sein im Bezug, es würde das Sein wie den Orpheus in *Orpheus. Eurydike. Hermes* und anders als das Tier oder das Kind wieder an das irdische Hiersein binden. Erinnerung kann sich nur implizit im Vollzug des Dasein und im Gesang als ‚unsichtbar‘ immer Miterlebtes (II,13: „Sei immer tot in Eurydike“) und Miterklingendes quasi als „erinnernde Durchdringung des Äußeren, die Teilnahme, [...] seelische Involviertheit“ (Ebd., S. 293) ereignen.

²³⁴ Richard Exner, Ingrid Stipa: *Mit-Spielerin – Gefühlin – Übertrefferin*, S. 35.

schlossen einen blauen Sagenkreis“ (*Das Einhorn*, 1905/06, Z. 16-18, KA I 470). Der Sänger entwirft ferner innerhalb der kosmisch-stellaren Ordnung und als deren höchster Ausdruck Sternbilder, den Reiter, der zudem in der sternischen Verbindung von Pferd und Mann eine neue Einheit schafft, oder das Sternbild des Tanzes – alle diese Dinge besitzen, solange sie in glaubhafte Worte und Figuren gefasst sind, im Weltinnenraum, im Gesang, die ganze der Zeit enthobene Gültigkeit²³⁵. In einem frühen Gedicht aus dem *Buch der Bilder*, *Der Sänger singt vor einem Fürstenkind* (1900), das er der Malerin Paula Modersohn-Becker gewidmet hat, sind die Dinge ebenso wie Vergangenheiten dem Dichter oder Künstler eingepflanzt, um sich aus ihm, „wie Gärten, zu erheben“ (KA I 316, Z. 80). Dem blassen, leidenden Kind gibt der Dichter sein Leben, indem er ihm sagt, „daß du bist“ (KA I 315, Z. 38), dass es mehr als ein Traum ist, dass es „unaussprechlich“ (Z. 42) sein Leben und dabei noch „von vielen überladen“ (Z. 43) ist. Zugleich schöpft er selbst aus diesem blassen Kind einen Reichtum, da gerade dem Kind seine Kunst nahe steht: denn „Kunst sei Kindheit, Kunst heiße nicht wissen, daß die Welt schon sei, und eine machen“²³⁶. Er lässt ihm in seinem Gesang eine Welt und Gestalten erstehen, „Niegewesenes nennt er das Leben“ (KA I 314, Z. 9). Er gibt dem Kind und den Dingen ein wirkliches Dasein, in ihm „wiederholt sich still | ein jedes Ding: ein Stern, ein Haus, ein Wald“ (KA I 316, Z. 85f.). Die Dinge entspringen dem Dichter aus seinen Begegnungen ebenso wie aus seinem reinen Bedürfnis und der reiner Not seines Seins, aus „der Ununterdrückbarkeit und Gründlichkeit. Allein aus dem Müssen kann es zur Kunst kommen; Kunst ist Sache des Gewissens.“²³⁷ Der Gesang ist seine Natur wie der Weltinnenraum, in den er die Dinge schöpfend hebt. Da der Weltinnenraum den inneren und den äußeren Bereich durchdringt und somit überall ist, gilt der Entwurf, der schöpferische ‚Wurf‘, den der Dichter in der Dichtung vollzieht, in einem zeit- und raumenthobenen Ausmaß. Bei Valéry heißt es in Bezug auf das gelungene plastische Werk des Architekten, den Tempel:

Nous sommes, nous nous mouvons, nous vivons alors dans l'œuvres de l'homme ! [...] Nous y respirons en quelque manière la volonté et les préférences de quelqu'un. Nous sommes pris et maîtrisés dans les proportions qu'il a choisies. Nous ne pouvons lui échapper.²³⁸

Gleiches gilt im übertragenen Sinne für die Dichtung. Das Gedichtete ist „nichts als eine Funktion der Lebendigen. Denn es lebt nicht: es wird gelebt“²³⁹, schreibt Hofmannsthal. Dem Leser wie dem Sänger ist für einen Augenblick „alles gleich nah, alles gleich fern: denn er fühlt zu allem einen Bezug. Er hat nichts an die Vergangenheit verloren, nichts hat ihm die Zukunft zu

²³⁵ Vgl.: Annette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung*, S. 287: „Dem Innenbereich obliegt die sammelnde, synthetisierend-ordnende und steigende Funktion bei der Genese der inneren Bilder. Er ist damit Ort, Initiator und Vollstrecker der poetischen ‚Übersetzung‘.“

²³⁶ Walther Rehm: *Orpheus*, S. 414.

²³⁷ Walther Rehm: *Orpheus*, S. 421.

²³⁸ Paul Valéry: *Eupalinos ou l'Architecte*, S. 108f..

²³⁹ Hugo von Hofmannsthal: *Der Dichter und diese Zeit*, S. 256.

bringen. Er ist für einen bezaubernden Augenblick der Überwinder der Zeit. [...] Er vergißt sich nicht, er hat sich ganz, diesen einzigen Augenblick: er ist sich selber gleich.“²⁴⁰ Er vollzieht sein Dasein in einer neuen Dimension von Raum und Zeit, die trotz der kurzweilenden Erfahrung eine Expansion nicht in die immerwährende Zeit, sondern in die Zeitlosigkeit des Augenblicks und in dessen Intensität erfährt²⁴¹. In einer *Vorrede zu einer Vorlesung aus eigenen Werken* (1919) geht Rilke davon aus: Alles Gewesene sei „noch ein Seiendes in der Fülle des Geschehens, wenn man es nicht nach seinem Inhalte erfäßt, sondern durch seine Intensität“ und in einer kurzweiligen „Welt, die Bewegung um Bewegung, Kraft um Kraft hervorbringend, unaufhaltsam in weniger und weniger Sichtbares hinzustürzen scheint“ ist man genau „auf jene überlegene Sichtbarkeit des Vergangenen angewiesen“, die uns umgibt und die der Dichter in seiner Dichtung hinweisend benennt (KA IV 709). Mit der zu diesem Seienden als Intensität verbindungsstiftenden Dichtung wandeln für Hofmannsthal zugleich „tote Dichter mitten unter den Lebendigen und führen ihr zweites Leben“²⁴², ebenso wie die in der Dichtung behandelten Figuren und Personen dieses zweite Leben im Dichter und im Leser führen. Es ist ein Leben, das dem hiesigen nicht vergleichbar ist. Die Wandlung ist derjenigen in *Ankunft* (1926) vergleichbar, in der noch Advent²⁴³ mitanklingt: Das lyrische Ich, das seine Geliebte verloren hat, wird ein *Da-Sein*, „nach innen geschlagen“ (KA II 404, Z. 5), so wie man vor der Geburt tatsächlich innen, *in utero*, schon magische drei mal drei Monate und „von außen nicht meßbar“ (Z. 4) gelebt hat, im Auge der Geliebten und im Auge des inneren Mädchens, der Geliebten in ihm, führen. Er spiegelt sich in ihrem Auge, wie diese sich in ihm und aus ihm spiegelt. Dieser Verbindung geht in der spiegelnden Berührung ein „Geschöpf“ (Z.6) hervor, welches nach *Stunden-Buch* und *Frühen Tagebüchern* dem zukünftigen Gott entspricht, der den christlichen Gott nach einer Zeitenfrist von zwei Jahrtausenden ersetzen wird und dessen Ahne der Dichter ist²⁴⁴.

Das Leben ist in ein neudimensioniertes Dasein transponiert und erweitert, wie Bollnow feststellt, denn der in die Dichtung Gebettete sowie der „Dichter selber in seinem individuellen Dasein wird vernichtet, während sein Gesang als etwas über ihn Hinauswachsendes sich von ihm löst und auch über seinen Untergang hinaus fortwirkt“²⁴⁵. Dabei entsteht dem Dichter in seinem Gesang der Vernichtung zum Trotz die „doppelte Lust: einmal die Lust, singend zu schwinden

²⁴⁰ Ebd..

²⁴¹ Dieser Gedanke kommt einer Aussage Wittgensteins sehr nahe: Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, S. 84: § 6.4311 „Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt.“ Vgl.: An Ellen Key, 2.4.1904: „Unsterblichkeit? Ich glaube, daß nichts *was wirklich ist, vergehen kann*. Aber ich glaube, daß viele Menschen nicht *wirklich* sind. Viele Menschen und viele Dinge. Aber das ist schwer zu sagen und och möchte es vermeiden zu behaupten, dass ich diese oder jene Meinung theile, weil in jeder solchen fertigen Aussage etwas Abschließendes liegt, – ich aber nirgends mich abgeschlossen und fertig fühle, sondern lauter Verwandlung bin.“ (EK 71).

²⁴² Hugo von Hofmannsthal: *Der Dichter und diese Zeit*, S. 257.

²⁴³ Der Advent, von seinem lateinischen Analogon *adventus* hergeleitet und auf den christlichen Advent verweisend, findet sich auch in dem gleichnamigen frühen Gedichtband (1898) thematisiert.

²⁴⁴ Vgl.: KA II 865, *Kommentar*.

²⁴⁵ Otto F. Bollnow: *Rilke*, S. 234.

und dabei die Figur, die im Gesang und glücklich entsteht, zu einem unvergeßlichen Sternbild des vergänglichen Daseins zu machen, zum zweiten die Lust, im Gesang selbst jedes Mal auf das Spiegelbild jenes Sternbildes zu treffen“²⁴⁶.

Bei Rilke heißt es: „denn wir leben wahrhaft in Figuren“ (I,12, Z. 2):

Wahrhaftes Dasein ist nur in den Figuren, wie der verbindende Geist sie ordnet [...] wie er als dichterischer Geist im Kunstwerk sie ordnet. Denn der Ort des Lebens in Figuren ist wohl das Gedicht, der Gesang, wie es denn auch an anderer Stelle in den Sonetten an Orpheus heißt: Gesang ist Dasein. Wenn wir denselben Gedankenzug anders wenden, können wir sagen, daß mit der *Figur* als dem Zeugnis des verbindenden Geistes lediglich eine nähere, die eigentliche Bestimmung von Gesang und Dasein gegeben ist.“²⁴⁷

Besonders deutlich wird dieses im bereits erwähnten Motiv des Atmens, das sich im zuletzt entstandenen Sonett (II,1) wie zu einer Figur ausgestaltet. Das Atmen als Austausch der Atemgase ist unsere notwendige Lebensgrundlage in dieser Welt und dabei den körperlichen Bedürfnissen adaptiert. Aber wie in der ursprünglichen Bedeutung des griechischen *τὸ πνεῦμα* (Hauch, Luft, Atem, Geist, Seele) und des lateinischen *spiritus* (Luft, Hauch, Atem, Atmen, Geist, Seele) bedeutet auch hier Atmen mehr. Er wird gleich in der ersten Zeile als „unsichtbares Gedicht“ (Z. 1) apostrophiert und damit der Dichtung im ‚Unsichtbaren‘ gleichgesetzt. Durch den beständig „um das eigne|Sein rein eingetauschten Weltraum“ (Z. 2f.) entfaltet sich ein kontinuierlich rhythmischer, nicht nur rein oszillierender, sondern wirklicher Austausch und ein wechselseitiges Durchdringen zwischen dem Atmenden und dem Weltraum als seinem „Gegengewicht“ (Z. 3). Der rhythmische Vollzug resultiert in einem gegliederten Ablauf von Zeit, die unsichtbar wie das Atmen die Takte aneinanderreihet und die Wechsel begleitet. Der Antrieb zum Atmen aber liegt allein im Atmenden selbst, in seinem dem Wandel und Austausch unterworfenen Seinsvollzug. Er bestimmt somit die Frequenz und Zeit, er leistet sie aus sich heraus und kann sie in sich zurückgewinnen, indem er aus der Zeit wie aus dem Raum reinen inneren Raum des Bezuges werden lässt: „Die *Zeit selbst* ist vollends dem Sichtbaren entrückt, nur noch ‚innen‘ zu leisten“²⁴⁸. Mit jeder Inspiration nimmt er wie in einer einzigen Welle, die nur immer wieder weitere Ansätze erfährt, Neues auf und gibt mit jeder Expiration Eigenes ab, aber nur so viel, dass es einen stetigen Raumgewinn wie ein „allmähliches Meer“ (Z. 6), das durch die Zuflüsse immer größer wird, und dabei zugleich noch das Gefühl „Manche Winde|sind wie mein Sohn“ (Z. 10f.) zulässt. In dieser wechselseitigen Aufeinanderbezogenheit von Weltraum und individuellem

²⁴⁶ Seon-Ae Eom: *Todesvertraulichkeit*, S. 129.

²⁴⁷ Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke*, S. 8.

²⁴⁸ Ebd., S. 14. Ein Bild der Zeit findet sich im *Malte* am Exempel des Bettlers am Jardin du Luxembourg, dessen Leben sich, von den Vorübergehenden weder gesehen noch gehört, in der Pause vollzieht, „wenn er, lautloser als alles was sich bewegt, weiter rückt wie ein Zeiger, wie eines Zeigers Schatten, wie die Zeit“, die nicht wahrgenommen unsichtbar im Innern ist (Aufz. 59). Zum Raum: Hermann Kunisch: *Rainer Maria Rilke*, S. 261: „Überführung von Raum – als Gegenüber, als in Grenzen eingefangen und in Gestalten gebannt – in einen von Grenzen freien, nur als ‚reiner Bezug‘, als das schicksallose ‚Offene‘ bestehenden raumlosen Raum, dessen Gesetz die Beziehung seiner Inhalte zueinander ist, die Spannung zwischen ihnen, nicht sie selbst; so wie die einzelnen Sterne eines ‚Sternbildes‘ ein Gefüge von Beziehungen bilden.“

Sein, dem „Wechselspiel von Zauber und Verzicht“ (KA II 370, Z. 2), wie es an anderer Stelle heißt, entsteht eine Art von Verwandtschaft beider, die ein Erkennen ermöglicht (II,1, Z. 12), dem wiederum ein Rückgriff auf Bekanntes und Bewahrtes Voraussetzung ist. Dem Dichter ist die Luft tragendes Element für seinen Gesang, seine Worte und seine Musik, was ihn umso enger in den Weltraum einbindet, zumal er mit der Dichtung nichts anderes intendiert, als das Atmen bewirkt. In der Dichtung „gehen Dichter und Ding eine untrennbare Verbindung ein“²⁴⁹:

The poetic ‘I’ has become poem, has left the self and is wholly transformed into art, for the ‘I’ ‘rhythmically happens’, i.e. its condition is now music as the art which can rhythmatisate and harmonise between the diverging octaves of life and death. The poem is abstracted into breath and rhythm, and as pure metaphor, as air leaving the body, expanding into space, and growing into the trunk, crown and foliage of a tree [...] The breath was once part of, and limited by, the subjective self, but as song it takes on dimensions of otherness which exceed possession by the subject²⁵⁰

Dichten und Dasein sind damit engstens ineinander verfugt²⁵¹. Die Luft wird dem Sänger „glatte Rinde, |Rundung und Blatt meiner Worte“ (Z. 13f.): Um seinen Atem und seinen reinen Gesang steigt in der Luft der Baum, wie er beim Gesang des Orpheus begegnet. „Dichten wäre somit nur eine deutlichere Form des Daseins“²⁵², nämlich die, „*Dasein und Dichtung* als eins zu leben, in einander aufgehen zu lassen“²⁵³, oder wie es in den *Sonetten* heißt: „Gesang ist Dasein“ (I,3, Z. 7).

Auch in den *Duineser Elegien* begegnet man dem Dichter, selbst einer der im Wandel „Vergänglichsten“ (*Duineser Elegie IX*, Z. 64), als Verwandler der Dinge, die er der Zeitlichkeit enthebt, indem er sie „ganz im unsichtbaren Herzen“ und „unendlich“ in sich verwandelt (Z. 65f.). Wie durch das Atmen die Lungen so wird nun das ihnen benachbarte Herz vom rein lebenserhaltenden zum „Organ des Lebens“²⁵⁴, indem es durch die Verwandlung eine neue Daseinsgültigkeit im Unsichtbaren, nicht im gestaltlosen, sondern im gestaltbewahrenden Raum erreichen soll. Als wenn diese Verwandlung der Dinge, die im Dichterherz und in seinem Gesang geschehen soll, kaum der Übersetzung in die Sprache, selbst die reine Sprache des Dichters, zugänglich wäre, wendet dieser sich fragend an die Erde und staunt im auf die wesentlichen Worte reduzierten Ausruf: „Erde, ist es nicht dies, was du willst: *unsichtbar* | in uns erstehn? [...] Erde! *unsichtbar!*“ (Z. 67-69). In einem Entschluss, der angesichts der Fülle des Seins, denn schon ein einziger Frühling besitzt zu viel von der Fülle des Seins, nur „namenlos“ (Z. 74) sein

²⁴⁹ Sascha Löwenstein: *Poetik und dichterisches Selbstverständnis*, S. 237.

²⁵⁰ Marielle Sutherland: *Images of Absence*, S. 277.

²⁵¹ Was das Sonett II,1 zusätzlich unterstreicht, indem sein Rhythmus der freieste aller Sonette ist, wie das Atmen sich in freien, dem individuellen Grundmetrum folgenden Rhythmen ereignet. Vgl.: Walter Naumann: *Rainer Maria Rilke*, S. 161: „Was den Vorgang des *Atmens* zu einer dem Gedicht ähnlichen Erscheinung macht, ist die Kommunikation zwischen dem *eigenen Sein* und dem *Weltraum*, die dabei stattfindet. In dem *Austausch* [...] zwischen dem Ich und der Welt verwirklicht sich das Dasein des Dichters. Im Atmen geschieht das in *unsichtbarer* Weise, während es im Gedicht sich in sichtbarer Weise vollzieht.“

²⁵² KA II 724, *Kommentar*.

²⁵³ Hermann Kunisch: *Rainer Maria Rilke*, S. 283.

²⁵⁴ KA II 685, *Kommentar*.

kann, stellt sich der Dichter dem Auftrag der Erde²⁵⁵: Dieser kann ihm nur mit seiner ganzen Hingabe und in uneingeschränkter Rühmung gelingen. Hierbei offenbart sich ihm auch der Tod, der „vertrauliche Tod“, als ein „heiliger Einfall“ (Z. 75f.) der Erde, die ihr diese Fülle erlaubt und zugleich wieder die Lösung der Dinge von ihr, ihre Verwandlung aus dem Körperlich-Gegenständlichen ins Geistige, ihre ‚Erlösung‘ ins ‚Unsichtbare‘²⁵⁶.

An Hulewicz, seinen polnischen Übersetzer, schreibt Rilke in dem die *Elegien* und *Sonette* behandelnden Brief vom 13.11.1925:

So gilt es, alles Hiesige nicht nur nicht schlecht zu machen und herabzusetzen, sondern gerade um seiner Vorläufigkeit willen, die es mit uns teilt, sollen diese Erscheinungen und Dinge von uns in einem innigsten Verstande begriffen und verwandelt werden. Verwandelt? Ja, denn unsere Aufgabe ist es, diese vorläufige, hinfällige Erde uns so tief, so leidend und leidenschaftlich einzuprägen, daß ihr Wesen in uns ‚unsichtbar‘ wieder aufersteht.²⁵⁷

Durch diese Verbindung mit der Erde im Herzen entspringt ihr Wesen im Inneren des Dichters, im Unsichtbaren, und es entspringt zugleich (wie auch beim Atmen) dem Dichter Dasein, „überzähliges Dasein“, frei von Vergangenheit und Zukunft im Herzen (Z. 77-79). Aus dem überzähligen Dasein geht der Gesang des Dichters wie der antreibende Ton der Sänger auf den Nilbarken hervor. Das singende „Dichterherz“ (KA II 385, Z. 25) selbst wandelt sich, wie es im *Mausoleum* (1924) dargestellt ist, und wird im und durch den Gesang, durch seine Öffnung und den hierfür notwendigen Daseinsvollzug des Dichters, wie die verwandelte Erde „Wind,|unsichtbar,|Windinnres“ (Z. 26-28). Die Sprache wird in „radikalisierte[r] Ausformulierung des poetischen Begriffs des Weltinnenraums“²⁵⁸ an ihre Grenzen im Benennen geführt. Es mutet wie Magie an, als wäre „das gemeine Wort“ (*Magie*, 1924, KA II 375, Z. 6), das diese Vorgänge wie den der Sprache enthobenen „Ruf des Taubers, der nach der unsichtbaren Taube ruft“ (Z. 7f.), nicht mehr fassen kann, in den Bereich des Zaubers gestuft. Die Dinge scheinen direkt in diesen unmittelbaren Gesang überzugehen, ihr Dasein geschieht damit zugleich im Gesang oder in engstem Bezug zu diesem, wie es die Gazelle, die „Verzauberte“ (KA I 469, Z. 1f.), im gleichnamigen Gedicht (*Die Gazelle*, 1907) erlebt. Der Reim, der in ihr „kommt und geht“ (Z. 3), kann kaum vom „Einklang zweier|erwählter Worte“ (Z. 1f.) unserer Sprache erreicht werden. Aus ihr selbst heraus, aus ihrer Stirn, steigen „Laub und Leier“ (Z. 4) und alles Ihrige, ihres Wesens, geht in Vergleichen durch die Liebeslieder, deren Worte sich wie „Rosenblätter“ (Z. 7) auf sich verschließende Augen legen, so dass sie gestalthaft – im Inneren des Hö-

²⁵⁵ An Ilse Jahr, 22.2.1923: „Das Faßliche entgeht, verwandelt sich, statt des Besitzes erlernt man den Bezug, und es entsteht eine Namenlosigkeit, die wieder bei Gott beginnen muß, um vollkommen und ohne Ausrede zu sein. [...] die Eigenschaften werden Gott, dem nicht mehr Sagbaren, abgenommen, fallen zurück an die Schöpfung, an Liebe und Tod ...“ (*Muzot* 196).

²⁵⁶ Otto F. Bollnow: *Rilke*, S. 143: Im Dichter erfolgt die Umsetzung von Körperlichen in geistiges Sein derart, „daß aus der sichtbaren Welt die Ideen erst herausdestilliert, im Akt der geistigen Bewältigung erst erzeugt und gewonnen werden müssen. Es ist also eine Art umgekehrter Platonismus.“

²⁵⁷ An Witold Hulewicz, 13.11.1925 (*Muzot* 373f.).

²⁵⁸ Beda Allemann: *Rilke und der Mythos*, S. 25.

renden und verschlossenen Auges Sehenden – allein durch die berührende Verbindung zwischen Dichtung und Dasein erscheinen kann. Das Dasein der Gazelle ist schon in diesem frühen Gedicht und unter Evokation verschiedener das Dasein in seiner Fülle und Gänze symbolisierender Figuren wie ein Dasein als Gesang. Man könnte meinen, dass schon in ihr jener große Wurf erfüllt wäre und dass somit für sie gelte: „Dasein ist Gesang“²⁵⁹.

Für den stillen „Freund der vielen Fernen“ (II,29, Z. 1), den Dichter²⁶⁰, der in seinem Gesang alle Distanzen und Fernen aufhebt, gilt es folglich, die Verbindung von Dasein und Dichtung und „wie dein Atem noch den Raum vermehrt“ (II,29, Z. 2) bewusst zu fühlen. Ihm soll die Dichtung Berufung und Bestimmung sein. Wenn ihm Gesang damit zum Dasein werden kann, wird er auch im Dasein überall Gesang vernehmen, „nämlich göttliche Ordnung, Harmonie, Versöhnung des Widerstrebenden in einem höheren Gefüge und endlich Freude und Zustimmung zu Schicksal und Schöpfung“²⁶¹, wie er es in seinem Gesang mitteilt und, indem er über das menschliche Dasein dichtet, dieses zu jener Ordnung erhebt. Aber nur wenn er die Welt derart als bewusst und in ganzer Zustimmung Seiender intensiv vernimmt und erfüllt²⁶² und als Verwandlender selbst ohne Ausweichen, gerade in gesuchter und gewollter Konfrontation mit seiner „leidenste[n] Erfahrung“ (Z. 7) in der „Verwandlung aus und ein“ (Z. 6) geht, kann er den Auftrag und die Ansprüche der Dichtung leisten, den Raum aus seinem „Übermaß“ (Z. 9) und seiner Überfülle dichtend-singend zu vermehren. Der Raum meint hier wiederum nicht allein den äußeren Weltraum, nicht den Raum, durch den „sich Vögel werfen“ (KA II 363, Z. 1), wie ein Gedicht von 1924 es ausdrückt, sondern den ausgreifenden Raum, der die Dinge übersetzt, sie sich einnimmt und im Dichter „west“ (Z. 8): „dass dir das Dasein eines Baums gelinge“ (Z. 6), des Baumes im Innern, indem er auf den Baum, auf Alles im äußeren Raum verzichtet und ihn und sich ganz in den gemeinsamen Raum, in „eine unermessliche ‚Bezüglichkeit‘“²⁶³, eingehen lässt. Ihm soll der Dichter gegenüber „endlich“, also noch in diesem Leben²⁶⁴, vollkommen „offen und Empfänger“ (II,5, Z. 14) sein wie die sich gänzlich öffnende Anemone es ist. Nur in selbstvergessener Hingabebereitschaft und Entäußerung des inneren, erfüllten Reichtums gelingt diese Raumerschließung im Gesang. Dieser Raum, „der messenden Zeit nicht mehr erreichbar“²⁶⁵, da er sie in sich sammelt, meint die „Atmosphäre des als unendlich Ganzes bestehenden, die Dinge

²⁵⁹ Hella Montavon-Bockemühl: *Der Baum als Symbol bei Rilke und Valéry*, S. 49.

²⁶⁰ Das Sonett ist „An einen Freund Weras“ (SW I 773) gerichtet, der verschiedentlich als Orpheus (Ernst Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus*, S. 172) oder als Dichter im Selbstgespräch (u.a.: Hermann Mörchen: *Rilkes Sonette an Orpheus*, S. 411, 418) oder als Adressat (KA II 763, *Kommentar*) identifiziert wird, wobei Letzteres, zumal der Teil II den Dichter in der Nachfolge Orpheus behandelt und anspricht, am wahrscheinlichsten anmutet.

²⁶¹ Katharina Kippenberg: *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus*, S. 115.

²⁶² So wie Rilke das Wallis als die ihn umgebende Welt wie eine dichterische Landschaft erlebt und so in einem Brief an Gertrud Ouckama Knoop am 26.11.1921 beschreibt (*Muzot* 48-52).

²⁶³ Walther Rehm: *Orpheus*, S. 409.

²⁶⁴ Hans R. Jauss: *Der fragende Adam*, S. 559: Bei der Frage „wann, in welchem aller Leben“ zählt allein „der qualitative Sprung, den es erfordert, das gegenwärtige Leben zu ändern, um ‚endlich offen‘ zu sein und ‚Empfänger!‘“

²⁶⁵ Walther Rehm: *Orpheus*, S. 408.

in sich einbeziehenden *Weltinnenraumes*, eines als *Raum* begriffenen, das Vergehen überwindenden endgültigen Daseins²⁶⁶. Und als der „Große im Raum‘ ist der Dichter“ wie Orpheus

jenseits aller Zeit, jenseits allen Alters und Alterns: er ist ewig. Nicht nur das Zeitlos-Umfassende, das unmerklich Allgegenwärtige des dichterischen Tuns [...]: eine unendliche Empfindungs- und Bewußtseinstiefe schlummert oder wacht hier, die nur durch das hart geleistete und andächtig dienende Werk den unmittelbaren Brunnenzugang zu Gott ahnen läßt. Es ist ein Zugang, ein Durchgang, der sich im Dunkel des Unnennbaren verliert; vielleicht ist er auch der Eingang zum Reich der Toten.²⁶⁷

Wenn das Irdische dann den zwischen den Reichen kommenden und gehenden Dichter vergisst, weil er sich in das Dasein außerhalb des hiesigen Zeitlich-Räumlichen, in das Bewahrende des ‚Weltinnenraumes‘ erhoben hat, gilt es, wie das letzte Terzett der *Sonette* verlauten lässt, das scheinbar stetig beharrende Element, die stille und doch an sich in ihrer Fülle auch des Vergehens immer gewisse Erde dennoch ganz bewusst zu erinnern: „Ich rinne“ (II,29, Z. 13). Ebenso bedarf, weil der rinnende Dichter sich als der Vergänglichste erweist, der sich in seiner Verwandlung dem Irdischen immer wieder zu entziehen scheint, das rinnende Element, das „rasche Wasser“ (Z. 14), dann der Erinnerung des Dichters: „Ich bin“ (Z. 14). Doch sind diese Zustände, Rinnen und Sein, nicht sukzessiv, sie geschehen auch nicht als die alle widerstrebenden Kräfte aufhebende Vereinigung der Gegensätze, sondern als Ergänzung dieser im fortwährenden, umschaffenden Bestreben der Komplementierung der Welt zu einem Ganzen gemäß den kosmischen Gesetzen²⁶⁸. Diese Gesetze spiegeln sich im Fallen und Steigen, im Bogen eines Balles oder der Fontäne eines Brunnens, im Tanz oder Drehen der Blütenblätter um eine beständige innere Mitte, im Ein- und Ausatmen und weiteren Figuren wider, die das Daseinsganze in der Gleichzeitigkeit zweier entgegenwirkender und so sich ergänzender Kräfte symbolisieren. Es sind die gleichen ewigen Gesetze, die Goethe in den Phänomenen der Natur findet: „Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen [...]; dies ist die ewige Systole und Diastole, die ewige Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind“²⁶⁹. Diese Gesetze gelten somit auch für die Dichtung und den Dichter. Der Dichter soll komplementär den ihm entgegenstehenden Gewalten und Kräften der Welt begegnen, sich ihnen derart annähern, wie der Geliebte, den, in Wind verwandelt, sich die selbst in einen Lorbeerbaum verwandelte Daphne zu begegnen sehnt (II,12). Der Dichter wird damit zu einem kontinuierlichen Wandel- und Schaffensprozess animiert, durch den er sich und den Dingen einen Raum des

²⁶⁶ Hermann Kunisch: *Rainer Maria Rilke*, S. 344. Vgl.: Hans-Egon Holthusen: *Rilkes Sonette an Orpheus*, S. 190: „Der verwandelnde Name vollzieht die Überwindung der Zeit, die Flucht aus dem Schicksal, den Übergang ins Absolute. Stätte des Vollzugs ist allein der fühlende Mensch, und zwar als Dichter. Dem fühlend-singenden Menschen wird die Fähigkeit zugetraut, am zeitlosen Sein teilzuhaben, ja ein Seiender zu werden. Der nominale, der nennende Stil ist Ausdruck für die Selbsterlösung des Menschen aus der Zeit. Wenn aber Gesang Dasein, wenn es denkbar ist, singend zu dauern, so scheint die dichterische Existenz metaphysisch ermöglicht, eine Existenz ohne Gott, allein durch die Sprache.“

²⁶⁷ Walther Rehm: *Orpheus*, S. 408.

²⁶⁸ Vgl.: KA II 726, *Kommentar*.

²⁶⁹ Johann Wolfgang von Goethe: *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil. Fünfte Abteilung*. Nr. 739, HA 13, S. 488.

Beständigen im Wandel, im Dasein, kreierte. Die letzten Worte der *Sonette an Orpheus*, die der Freund, der Dichter wissen und den Elementen sagen soll, lauten in direkter Artikulation des bewussten Seinszustandes, der alle Möglichkeiten und Seiten des Daseins einschließt: „Ich bin“ (Z. 14)²⁷⁰. Diesen abschließenden Zeilen der *Sonette* liegen die „ordres complémentaires“ (KAS 32: *Vergers* 25, Z. 8) zugrunde, die dem „Welt- und Dichtungsgesetz“²⁷¹, das Rilkes Werk einschließlich den *Sonetten* durchdringt, und sich zuerst in den französischen Gedichten *Vergers* ausdrücklich ausformuliert findet.

IV. Oder ist Musik die Auferstehung der Toten?²⁷²

Denn was wär Musik, wenn sie nicht ging
weit hinüber über jedes Ding. (KA II 375, Z. 9f.)

Rilkes Sprache ist schon früh von einer ungeheueren Musikalität erfüllt, so dass Ferruccio Busoni ihm, dem „Musiker in Worten“, seinen *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* widmet²⁷³ und Stefan Zweig in Rilkes Versen das „Übermaß an Musik“ rühmt und sagen kann: „einzig in ihm von uns allen war das Wort schon vollkommen Musik“²⁷⁴.

Dennoch begegnet Rilke keiner anderen Form der Kunst skeptischer und ambivalenter als der Musik, mit der er sich erst ab 1899/1900 intensiver auseinandersetzte. Er empfand sie als Gefahr²⁷⁵ aufgrund ihrer unkalkulierbaren, den Hörer überwältigenden Wirkung. Andererseits verspürte er ein Verlangen nach Musik. In dem frühen Gedicht *Musik* (1899) beschreibt er sie, deren Klang „wie ein Kerker“ (KA I 264, Z. 5) ist, als die Verlockung und den Zwang des Knaben, dessen Seele, „vom Gesang zersägt“ (Z. 15), sich „in den Stäben der Syrinx“ (Z. 4) verfängt. Das Verlangen nach Musik hingegen bestimmt die Verse von 1900 „Reich mir Musik! Spiel!“²⁷⁶.

Für Rilke herrscht, beeinflusst von seiner Schopenhauer- (ab 1892) und Nietzsche-Lektüre (1900: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*), in der Musik das Dionysische: Die Musik als Rhythmus ist die „freie, strömende, unangewandte Kraft“, die „sorglos, als ob wir nicht

²⁷⁰ Da bei Rilke ‚sein‘ das volle Sein, das ganze Dasein, enthält, bedürfen die Worte „Ich bin“ keiner weiteren konkretisierenden Ergänzung als volle Bestätigung für die Gültigkeit des Daseins des Dichters.

²⁷¹ KA II 772, *Kommentar*.

²⁷² An Magda von Hattingberg, 1.2.1914 (Ben 30).

²⁷³ Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1907.

²⁷⁴ Stefan Zweig: *Abschied von Rilke*, S. 250 u. 242.

²⁷⁵ Vgl.: An Sidonie Nádherný, 13.11.1908 (SN 91): „Einmal, ja, wenn ich wissen werde, daß ein Kern von Dasein in mir ist, den es nichtmehr mitreißt aus mir hinaus und von Weltraum zu Weltraum; wenn ich mich schwer genug fühlen werde diesem Anheben und Hinnehmen gegenüber, das Musik für mich ist: dann werd ich es durch mich durchschwingen lassen, so daß meines Körpers Umriß undeutlich wird für mich, und mein sicheres Innere werd ich hineinhalten, wie in flüssiges Gold, und es strahlend herausholen aus dem rückfluthenden Bad. – Aber bis dahin ist Musik eine Gefahr für mich; süß, wie der Tod süß ist für einen Trostlosen“. An Lou Andreas-Salomé, 8.8.1903 (AS 94): Für Rilke ist Musik hier „dieser Gegensatz der Kunst, dieses Nicht-ver-Dichten, diese Versuchung zum Ausfließen“, die ihre Hörigen, „Unfreie und an Genuß Gebundene, nicht aus sich selbst heraus Gesteigerte und von außen her Entzückte“ hat.

²⁷⁶ Im *Worpsweder Tagebuch*, 10.11.1900, (TF 371/SW III 714, Z. 3).

wären, über unseren Häuptern schwebt“ (KA IV 161), und sie ist die „Ursprüngliche [...] das Wellenschlagen des Unbegrenzten und sein erster vollkommenster Ausdruck“ (KA IV 172), wie Rilke in seinen *Marginalien zu Friedrich Nietzsche. Die Geburt der Tragödie* (März 1900) notiert. Doch mit „der Stärke der dionysischen Gewalt, d. h. des rhythmisch-flutenden, gestaltenfeindlichen Elementes, muß auch die Schönheit und Strenge der Form ihrerseits wachsen als ein Widerstand“ (KA IV 169), was nichts anderes als die Kunst als ihr apollinisch-ordnendes Komplement meint. Indem Rilke noch im selben Text hinterfragt: „sollte mit Musik nicht überhaupt jene erste dunkle *Ursache der Musik* gemeint sein und somit die Ursache aller Kunst? Freie bewegte Kraft, Überfluß Gottes?“, schafft er bereits eine Annäherung an die Dichtung, denn

dann wäre etwa die Musik schon der Verrat jener Rhythmen, die *erste* Form sie *anzuwenden*, noch nicht an den Dingen der Welt, sondern an den Gefühlen, an uns. Daran schlosse sich die Lyrik an, die uns leise mit der Welt verknüpft, indem sie von unseren Gefühlen spricht als von Dingen der Welt (KA IV 171).

Der Gesang ginge aus der Musik hervor und wirkte als ihr bändigendes Element, das sie uns und der Welt zugänglich werden ließe. Ein allmähliches Überwiegen der ordnenden, besänftigenden der Musik selbst entspringenden Macht klingt aber auch schon überraschend früh in Rilkes Dichtung an, wenn er nach einer Aufführung von Beethovens *Missa solemnis*, deren Jubel im *Credo* und *Gloria* für ihn die „Erziehung zum Jubel“²⁷⁷ bedeuten, im März 1900 verkündet:

Aus dem hohen Jubelklanggedränge,
welches durch des Himmels Tore will,
steigen steile Stimmen, Übergänge, –
und auf einmal sind die Stürme still.
[...]
Und was früher Wirrnis war verwoben
in die Worte Wonneungewohnter,
wird jetzt stiller, schöner und geschonter
tausendhändig in den Glanz gehoben!²⁷⁸

Und schon am *Nachmittag vor Beethovens ‚Missa solemnis‘* weiß Rilke, auch wenn Lauten verführen können, lohnt sich das warten:

warte wachsam, ob zu deinen Saiten
Hände kommen, welche ewig sind.

Werdende sind von der Zeit verstoßen:
denn die Zeit ist der Verfall.
Wachsen kannst du nur am Übergroßen
und allein sein nur im All.²⁷⁹

²⁷⁷ Im *Schmargendorfer Tagebuch*, 25.3.1900 (TF 213).

²⁷⁸ Im *Schmargendorfer Tagebuch*, 25.3.1900 (TF 213f., Z. 1-4, 17-20): Hier wird auch die Bedeutung der Musik in Hinblick auf den Tod deutlich, der seine Furchtbarkeit verliert: „Von der Engel lichten Stirnen | warfen sich die Töne willig in den Tod“, zumal während Töne des Jubels sich *warfen*, andere (in die Harfen) *steigen*.

²⁷⁹ Im *Schmargendorfer Tagebuch*, 24.3.1900, später unter dem Titel *Strophen* (TF 213, Z. 3-8).

In den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* begegnet Malte dem „wissende[n] Gesicht“, in dem die „Klarheit und Dauer“ seiner Klänge war, einer Kopie der Totenmaske Beethovens in einem Schaufenster, die ihm wie ein „harter Knoten aus fest zusammengezogenen Sinnen“ und „unerbittliche Selbstverdichtung fortwährend ausdampfen wollender Musik“ erscheinen (Aufz. 24, KA III 508)²⁸⁰. Als „Weltvollendender“, als der Beethoven apostrophiert wird, ist er bzw. seine Musik der Umschlagort unserer Erhebung, denn nicht „der Komponist ist Subjekt des so beschriebenen Geschehens, sondern die Musik selbst, die sich auf seinem Gesicht abspielt und die Konturen ihrer Verdichtung darin einschreibt“²⁸¹. In einem Vergleich wird sie ganz „Naturerscheinung“²⁸², wie Regen nach dem Niederfall „unsichtbarer und froh von Gesetz wieder aufsteht aus allem und steigt und schwebt und die Himmel bildet: so erhob sich aus dir der Aufstieg unserer Niederschläge und umwölbte die Welt mit Musik“ (KA III 508). Als Übergroßes erhebt sich seine Musik um und über die Welt und scheint schon nicht mehr für Ohren. Ihm hätte ein Hammerklavier in der Einsamkeit der Thebaischen Wüste nahe der altägyptischen Gräberstätten, nahe dem Reich der Toten, erbaut werden müssen, dort, wohin ihn nur ein Engel hätte führen können, und selbst dieser wäre vor der dann ertönenden Musik geflohen, da sie auch ihm noch zu groß gewesen wäre: „Und dann hättest du ausgeströmt, Strömender, ungehört; an das All zurückgebend, was nur das All erträgt“ (KA III 508).

Rilke schätzte Beethoven, dessen Musik ihm „Klanggebet“ (SW III 703, Z. 5) war und der ihm die Musik an sich inkorporierte bzw. in und um sich sammelte, um sie als Strömender wieder auszuteilen²⁸³, ebenso wie Johann Sebastian Bach Zeit seines Lebens hoch. Darin findet er sich im Einklang mit Busonis Ansicht, nach dem Beethoven und Bach der „Ur-Musik“ am nächsten kommen²⁸⁴.

²⁸⁰ Wider die Vorstellung von Musik als Auflösung tritt nun die der Selbstverdichtung. Höhler sieht in der Maske die verdichtete, stofflich gebundene Seite der Musik, die „gleichsam zum Ding gewordenen Musik“ (*Niemandes Sohn*, S. 139), aber wie im folgenden Vergleich mit dem Regen deutlich wird, ist die Maske vielmehr ein Umschlagort des Daseins, ein Knoten, von dem aus sich der Raum oder das unbegrenzte All der Musik eröffnet – Musik in diesem Kontext ließe sich nie auf ein stoffliches Ding beschränken. Vgl. zu Beethovens Musik: An Sidonie Nádherný, 18.12.1907 (SN 57): „Gestern hörte ich Musik; Beethovens drittes Quartett mit Joachims letzter Geige. Aber es war wie immer: Musik ist schon viel zu viel für mich: ein Jenseits; sie übersteigt alle meine Sinne.“

²⁸¹ Silke Pasewalck: „*Die fünffingrige Hand*“, S. 231.

²⁸² Ebd., S. 234: Eine „Parallelität zwischen der Entfaltung der Musik und der Entstehung von Himmelsraum“ zeigt sich auf, womit sich Musik entgegen der Vorstellung eines Zeitphänomens einem Raumphänomen annähert.

²⁸³ Magda von Hattingberg: *Rilke und Benvenuto*, S. 192: Während sie die „unerhörte Grausamkeit“ von Beethovens Schicksal, seine eigenen Werke nicht mehr zu hören, bedauerte, entgegnete Rilke: „Er *war* doch selbst diese Musik“. Im *Malte* erscheint die Beethovenmaske als „Antlitz dessen, dem ein Gott das Gehör verschlossen hat, damit es keine Klänge gäbe, außer seinen. Damit er nicht beirrt würde durch das Trübe und Hinfällige der Geräusche.“ (Aufz. 24)

²⁸⁴ Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, S. 11: „Neben Beethoven ist Bach der ‚Ur-Musik‘ am verwandtesten. Seine Orgelphantasien [...] haben unzweifelhaft einen starken Zug von Landschaftlichem [...], von Eingebungen, die man ‚Mensch und Natur‘ überschreiben möchte“. Vgl.: Nach der Begegnung mit der Geigerin Alma Moodie vergleicht Rilke die *Sonette* mit der von einer Geige gespielten Musik Bachs in einem Brief an Nanny Wunderly-Volkart, 11.4.1923 (WV 886): „Welche Geigenstimme, welche Fülle, welche Entschlossenheit. *Das*, und die Sonette an Orpheus; das waren wie zwei Saiten derselben Stimme. Denn sie spielte meistens Bach!“

Rilke bestätigte 1912 die Haltung gegenüber der Musik, dass „diese wahrhaftige, ja diese einzige Verführung, die die Musik ist, (nichts ver-führt doch sonst im Grunde) nur *so* erlaubt sein darf, dass sie zur Gesetzmäßigkeit verführe, *zum Gesetz selbst*“, das sich nur in ihr „offen, unendlich unser bedürftig“ erweist, und dass „nicht allein das *Hörbare* in der Musik entscheidend ist, [...] daß in allen Künsten nicht der Anschein entscheidet, ihr ‚Wirken‘ (nicht das sogenannte ‚Schöne‘,) sondern die tiefste Ursache, das vergrabene Sein“, zählt. Es meint die „*Rückseite der Musik*“ und „die seelige Zahl, die sich dort theilt und wieder zusammennimmt und aus unendlichen Vielfachen in die Einheit zurückfällt“²⁸⁵. Dahinter verbirgt sich das „Stumme in der Musik“, „ihre mathematische Rückseite, das durchaus lebensordnende Element“²⁸⁶ und damit das ihr zugrunde liegende ordnend-vereinende Gesetz, das wie bei Pythagoras und Antoine Fabre d’Olivet (1767-1825), dessen Essay *Système musical des Chinois* Rilke kannte, die Musik als messbares Naturphänomen mathematisch-physikalisch in Zahlen und Schwingungen umschreibt²⁸⁷. In der Musik offenbart sich ein universales und für das Universum wie für sie gültiges Gesetz oder wie Fabre d’Olivet es ausdrückt:

la musique n'est pas seulement [...] l'art de combiner les sons ou le talent de les reproduire de la manière la plus agréable, à l'oreille: [...] La musique, envisagée dans sa partie spéculative, est, comme la définissaient les anciens, la connaissance de l'ordre de toutes choses, la science des rapports harmoniques de l'univers; elle repose sur des principes immuables auxquels rien ne peut porter atteinte.²⁸⁸

Damit besitzt Musik eine dem orphischen, Musik und Dichtung vereinigenden Gesang nahe-liegende Stelle unter den Künsten. Und nicht nur Musiker wie Beethoven, allein schon das ihr innewohnende ordnend-vereinende Gesetz verleihen der Musik sowohl eine der Zeit als auch dem Raum enthobene Gültigkeit.

Mit wachsendem Verständnis wandelt sich Rilkes frühe ambivalente Einstellung hin zu einer größeren Offenheit gegenüber der Musik. So schrieb er 1914 an die Pianistin Magda von Hattingberg, genannt Benvenuta, der es neben Anderen gelang, Rilke die Musik etwas näher zu bringen:

Oder ist Musik die Auferstehung der Toten? Stirbt man an ihrem Rand und geht strahlend in ihr hervor, nicht mehr zu zerstören? [...] Wenn ich mich erinnere, was an unmittelbarer Gewalt anstand in irgend einem Stück abgebrochener uralter Musik, wie ich dergleichen in Italien oder Spanien, auch im südlichen Russland manchmal, zu hören bekam –, so kommt mir Beethoven wie der Herr der Herrscharen vor, der Macht hat über die Mächte und der die Gefahren aufreißt, um die Brückenbogen strahlender Rettung drüber zu werfen²⁸⁹

²⁸⁵ An Marie Taxis, 17.11.1912, TT 236.

²⁸⁶ An Marie Taxis, 17.11.1912, TT 235.

²⁸⁷ Ebd.: „Was er [Fabre d’Olivet] von der Musik sagt, ihrer Rolle bei den alten Völkern, mag auch im Recht sein, – dass das Stumme in der Musik, wie soll ich sagen, ihre mathematische Rückseite, das durchaus lebensordnende Element z.B. noch im chinesischen Reiche war, wo der für das ganze Kaisertum angenommene Grundton (dem Fa entsprechend) die Großheit eines obersten Gesetzes hatte, so sehr, dass das Rohr, das diesen Ton erzeugte, als Maaßeinheit, seine Fassungsgröße als Raumeinheit u.s.w. ausgegeben wurde und von Herrschaft zu Herrschaft in Geltung blieb. Musik war jedenfalls in allen alten Reichen etwas namenlos Verantwortliches und sehr Konser-vatives“. Vgl.: Herbert Deinert: *Rilke und die Musik*, S. 70ff.

²⁸⁸ Fabre d’Olivet, Antoine de: *La Musique*, S. 1.

²⁸⁹ An Magda von Hattingberg, 1.2.1914 (Ben 30f.). Sie selbst schrieb in ihrem ersten Brief vom 22.1.1914 an Rilke über die Wirkung seiner Dichtung auf Musiker und die Musik: „Ich möchte Ihnen so gerne noch sagen, wie viel warmer Dank zu Ihnen kommen will und wie *viel* Sie meiner Musik gegeben haben.“ (Ben 21).

IV. 1. Die Melodie der Dinge und das Hören

Eine gemeinsame Melodie liegt in Allem, die „mächtige Melodie des Hintergrundes“ (KA IV 107, XX), wie Rilke in den *Notizen zur Melodie der Dinge* (1898) formuliert. Es ist die „große Melodie, in der Dinge und Düfte, Gefühle und Vergangenheiten, Dämmerungen und Sehnsüchte mitwirken“ (XXI). Nicht jeder vermag es, sie zu hören, vielmehr hören Viele sie gar nicht mehr. So entsteht Zwiespalt, Irrtum und Selbstverfremdung in ihnen (vgl. KA IV 112, XXXVII). Rilke vergleicht diese Selbstentfremdeten mit Bäumen, „welche ihre Wurzeln vergessen haben und nun meinen, daß das Rauschen ihrer Zweige ihre Kraft und ihr Leben sei“ (XX). Sie sind „Heimatlose, die den Sinn des Daseins verloren haben“ (XX), der darin liegt, sich mit „einzelnen Stimmen, welche diesen vollen Chor ergänzen und vollenden“ (XXI), diesem „breite[n] Strom“, der „weiterräuscht von Unendlichkeit zu Unendlichkeit“ (KA IV 110, XXXII), zu vereinen²⁹⁰. Dieses gelingt nur dem ganz auf die „Lebensmelodie“ Hörenden, dem unter Menschen Einsamsten, der aber zugleich den größten Anteil am Gemeinsamen hätte, denn „er würde hören, was Keiner hört, und doch nur weil er in seiner *Vollendung* begreift, was die anderen dunkel und lückenhaft erlauschen“ (KA IV 113, XXXX), denn zu seiner Vollendung zählen Landschaft, Licht und Phänomene genauso wie Beginn und Tod (vgl. XXXVII).

In einem lyrischen Ansatz von 1900, den *Strophen* an Paula Modersohn-Becker, sieht Rilke Gefangene in jedem Ding, die der Freisetzung durch Musik, der „Ordnerin der Geräusche“ (SW III 705, Z. 22), bedürfen: „Geh hin, Musik, zu jedem Ding und führe|aus jedes Dinges jeder Türe,|die lange bange waren, – die Gestalten“ (Z. 26-28). Diese solches vermögende Musik ist „Schöpfung. Seele des Gesangs“ (Z. 37), die in die Dinge dringen muss wie auch der Dichter oder der Bildhauer in den Stein²⁹¹, und die wesenseigenen Gestalten herauslösen muss, um die Dinge, das heißt ihr verbildlichtes Wesen, zu vereinen und zu ordnen, wobei auch hier die raumschaffende Komponente anklingt: „du machst aus vielen Dingen einen Bau“ (Z. 38). Das Hören der Lebensmelodie und das Vernehmen des Wesens der Dinge und der Welt ist Bedingung des vollen Daseinsvollzuges und Voraussetzung für den Dichter, damit er „selbst das Klingen über ihnen“ (*Nenn ich dich Aufgang oder Untergang*, 1898, KA I 106, Z. 9) sei und mit dem Klang der Dinge, „dem Dunkel in den Violinen|verwandt“ (Z. 10f.) sei durch sein „Dunkelsein“ (Z. 11), durch das, was sich dem Sichtbaren entzieht und doch in Allem, im Dunkel-Unsichtbaren als Gemeinsames liegt.

²⁹⁰ Im Buch *Worpswede* vergleicht Rilke den Maler Otto Modersohn mit einem Dichter, da seine Werke wie Gedichte anmuten, in denen trotz des Wechsels der Farbtöne eine Harmonie und ein Gleichgewicht gewahrt wird, das „ebenso eigentümlich, geheimnisvoll und reich wie die Melodie des Lebens“ ist. (KA II 360). Gesang, Dichtung und Künste wie die Malerei vermögen demnach eine Harmonie gleich der Melodie des Lebens zu schaffen.

²⁹¹ Rehm vergleicht den Dichter, der die Dinge in der Harmonie seines Gesanges befreit, in der Gott die Harmonie seiner Schöpfung vernimmt, mit Michelangelo, der die Dinge und Gott aus Stein befreit (Rehm: *Orpheus*, S. 417).

In den *Duineser Elegien* wird das Herz angesprochen: „Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur | Heilige hörten“ (*Duineser Elegie I*, Z. 54f.). Auch wenn ihnen die Stimme Gottes nicht ertragbar wäre, „die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet“ (Z. 60), und die auch von den Toten, den Jungverstorbenen, ihr Schicksal verheißend, kommt, soll das Herz, wie es den Ohren alleine und ohne dieses nicht mehr gelänge, hören. Derart ihr Wesen vernehmend, ist es seine Aufgabe, ihre „reine Bewegung“ (Z. 68) in dem einigen, harmonischen Gefüge von Bewegungen (und Schwingungen von Tönen und Melodien, die nichts als „reine Bewegung“ sind) von des „Unrechts | Anschein“ (Z. 66f.), der den frühen Tod in Klagen oft begleitet, zu befreien. Wie die Liebenden sind auch die Toten harmonisch Gleichgestimmte mit der Melodie des Hintergrundes, der im Vergangenen oder am Fenster sich heranhebenden Woge (Z. 27-30), die unser und vorzüglich des Dichters Auftrag ist (Z. 30). Einem Sehnen folgend, das nur dem Überfluss des Erfüllten entspringen kann, wird hier der Auftrag konkretisiert: Die Liebenden in ihrer nie genügend gepriesenen Unsterblichkeit zu singen (Z. 36-40). An späterer Stelle wird allgemeiner angewiesen, dem Engel die Dinge zu sagen und zu preisen (vgl.: *Duineser Elegie IX*, Z. 52, 57), sie ihm in einer Art zu zeigen, in der der Dichter ihr innerstes Wesen von den äußeren Formen befreit und in Worte, in Gesang und damit in die Bewegungen und Schwingungen im unendlichen Raum des Unsichtbaren verwandelt (vgl. *Duineser Elegie IX*, Z. 65-70).

Auch die *Sonette an Orpheus* lassen sich damit aus einer „neuen Poetik des Hörens“²⁹² erschließen. Diese entspringt aber dennoch den Wurzeln der Frühschriften und schließt sich diesen gedanklich an, wenn man die mögliche Annäherung des Weltinnenraumes an den Raum betrachtet, in dem die gemeinsame Melodie der Dinge wie der gemeinsame Nenner aller möglichen Zahlen und Rechnungen erklingt bzw. *ist*, und in dem die einzelne Stimme in diese gemeinsame Melodie des Daseins einstimmt. Die „Poetik des Hörens“ erstreckt sich als die allen weiteren zugrunde liegende und somit vielleicht entscheidende Lehre der *Sonette* vom ersten Sonett, in dem das Hören des Gesanges von Orpheus räumliche Gestalt als das den Baum empfangende, diesen und zuletzt den Tempel des Gesangs in sich tragende Ohr gewinnt und Tiere aus Stille als ganz Hörende den Gesang suchen (I,1), und über die folgenden Sonette, wenn es ex negativo heißt, dass dieses Hören derart nicht im „Durchtobtsein“ der modernen Welt gelingen kann (I,18). Ganz im Einklang mit dem Dasein und diesen Einklang in seinem Gesang verkündend und ergänzend, ist es Orpheus, der als singender Gott die Welt „vollendet, daß sie nicht begehrte“ (I,2): „Singend ist er im Dasein, singend ein weltlicher Gott und ein immer gegenwärtiger Mythos. In ihm ist Wahrheit und in ihr die Subjekt-Objekt-Spaltung aufgehoben.“²⁹³ Somit klingt er im wahren, „immer gegenwärtigen Mythos“ nach seinem Tod noch fort, wobei der Tod als Zerreißung durch die Mänaden nur eine symbolische Unterstreichung seines schon zuvor im

²⁹² KA II 714, *Kommentar*.

²⁹³ Rüdiger Görner: „...und Musik überstieg uns...“, S. 60.

Gesang bereits erfolgten expansiven Eingangs in die Natur bzw. das differenzlose Dasein bewirkt (I,26). Auch Orpheus ist dabei in seinem Dasein als göttlicher Sänger ebenso wie der Dichter der Einsamste und zugleich der Gemeinsamste (vgl. KA IV 113). Weil Orpheus diesen Eingang in die Natur vorgelebt hat und ihn, ein für alle Male mitklingend, wenn es singt (I,5), immer vermitteln wird, können wir ihm folgen, wenn wir mit allen Sinnen aufgeschlossenen Hörende und als Hörende wieder „ein Mund der Natur“ werden (I,26). Nur so kann unser Herz die unerreichbaren Gärten singen, weil es sie nur als derart Hörendes erkennen kann (II,21). Nur so kann es sie preisen, weil es fühlt, dass in jedem innerlich mit ihm *geeinten* Bild (jedem Garten, jeder Blume, auch jeder Landschaft, jedem Baum und jedem Tempel) alles andere mitgemeint ist und mitanstimmt (II,21). Auch „völlig hörend nur“ regt sich die Tänzerin (II,28) und der wie die Tiere aus Hören und Fühlen *stille* Freund kann erst, wenn die Erde ihn in seinem stillen und aufmerksamen Hören schon vergaß, zu der ebenfalls stillen Erde wie auch zu dem fließend-klingenden Wasser sagen, er wäre wie diese im jeweiligen Ausgleich: rinnend oder seiend (II,29). Auf diese Weise gelänge das uneingeschränkte Rühmen, das die *Sonette* verkünden.

Das romantische Erbe der in den Dingen verborgenen Melodie oder in ihnen schlafenden Musik²⁹⁴, die erhört und erweckt werden muss und die ihre Ausgestaltung bei Rilke, wie dargestellt, erfuhrt, findet sich auch im späten Gedicht *Musik*²⁹⁵ von 1925 wieder und durchzieht somit Rilkes gesamtes Werk in jeweils mehr oder weniger starker Ausprägung. Wie in dem achtzehnten Sonett das Hören in der modernen, maschinisiert-funktionalisierten und aus ihrem Gleichgewicht gebrachten Welt gestört erscheint, so klingt die wie eine Stimmgabel oder eine Saite angeschlagene verzweckte Erde hier stumpf und gedämpft (KA II 398, Z. 3-5). Der angeschlagene Stern hingegen wird sich „entdecken“ (Z. 6), die „unsichtbaren Zahlen | erfüllen sich“ (Z. 7f.) in der „Rückseite“ und der ordnend-einenden Gesetzmäßigkeit von seinem Klang, wenn seine Töne wie sein Licht in den Raum ausstrahlen. In einem synästhetischen Zusammenspiel des an sich alles in Einem umschließenden Phänomens, das sich nur für unsere Sinne, um wahrgenommen werden zu können, in mehrere Phänomene aufzutrennen scheint (Z. 15f.), werden die Ohren des Hörenden von den raumerfüllenden Tönen der Musik, die wie „Licht in Ohren fällt“ (Z. 14), ebenso angesprochen wie die Augen von der sich zu einem Dom im idealen Raum des Unsichtbaren *wölbenden* Musik (Z. 11f.). Dem „namenlos“, da mit Worten nicht mehr fassbaren, schwingenden Überfluss (KA II 399, Z. 17) kann nur eine synästhetische, mit allen Sinnen erfüllte Wahrnehmung, wie die Wahrnehmung der Früchte in den *Sonetten* (I,13, 15), gerecht werden. Dieser mit allen Sinnen gleichsam vollkommen offenen Aufmerksamkeit bedarf auch

²⁹⁴ Vgl.: KA II 859, Kommentar. Joseph von Eichendorff: „Schläft ein Lied in allen Dingen, | Die da träumen fort und fort, | Und die Welt hebt an zu singen, | Triffst du nur das Zauberwort.“ (1838).

²⁹⁵ Dieses Gedicht schrieb Rilke dem Berner Cellisten Lorenz Lehr in eine Ausgabe der *Duineser Elegien*.

das in den *Sonetten* gelehrt Hören. In der letzten Strophe von *Musik* ist in der Umschreibung der Musik ein Konglomerat von Bildern, die bereits die *Sonette* durchzogen, anzutreffen:

Musik: du Wasser unsres Brunnenbeckens,
Du Strahl der fällt, du Ton der spiegelt, du
selig Erwachte unterm Griff des Weckens,
du durch den Zufluß rein ergänzte Ruh,
Du mehr als wir ..., von jeglichem Wozu
befreit ...

KA II 399, Z. 22-27

Musik ist all dieses; wie das Wasser der Fontäne und des Brunnenbeckens, steigend und fallend, fließend und ruhend. Sie ist die stetige Ruhe, die als rein Beständiges den immerwährenden Zufluss ergänzt und in sich ausgleicht. Ihr Ton ist dem Spiegel gleich. Musik ist die durch eine einwirkende Kraft Erwachte und die aus den Sternen und allen Dingen Erweckte, wenn diese Dinge wie die wieder unverzweckte Erde „von jeglichem Wozu befreit“ (Z. 26f.) und nur „reines Wohin“ (I,23) sind. Die auf die Dinge einwirkende Kraft, die hier dem Musiker zukommt, entspricht der befreienden, ordnenden Schaffenskraft des Künstlers, des Dichters und göttlichen Sängers. Der Musiker erhebt die Musik aus den Dingen wie der Dichter die Dichtung oder die ursprüngliche Verbindung von Musik und Dichtung, den Gesang, aus ihnen erhebt, so dass die Musik „mehr als wir“ (Z. 26) wird. Nicht mehr im üblichen Sinne des Hörens, sondern nur noch mit allen Sinnen und ihrem aufmerksamsten Zusammenwirken ist sie uns vernehmbar. In ihrem einmal wirklich erweckten ganzen Dasein übersteigt sie uns im zeitenthobenen Raum des Unsichtbaren, den sie mit dem Duft, dem „Unbegreifliche[n]“ (KA I 403, Z. 1), teilt und diesem damit in noch entrückterer Form in den letzten Zeilen von *Der Duft* (1907/08) zum Vergleich dienen kann:

Ach, wer Musik in einem Spiegel sähe,
der sähe ich und wüßte, wie du heißt.

(KA I 403, Z. 9f.)

IV. 2. Chartres war groß –, und Musik reichte noch weiter hinan und überstieg uns

„Chartres war groß –,|und Musik reichte noch weiter hinan und überstieg uns“, heißt es in der siebenten *Duineser Elegie* (Z. 82f.). Die Musik übersteigt Chartres und uns, ist wie der Turm oder die Liebende am nächtlichen Fenster auch noch neben dem Engel groß und reicht insoweit in den Bereich des Engels, den Raum des Unsichtbaren, den der innerlich erbauten Pfeiler, Statuen und Türme, wo er Tempel von hier schon nicht mehr wahr nimmt (vgl. Z. 57-62). Diese „gewährenden, diese|*unseren* Räume“, die so „fürchterlich groß“ (Z. 79) sein müssen, „da sie Jahrtausende nicht unseres Fühlens überfülln“ (Z. 80), bedeuten die ins Unendliche reichende Welt, denn „nirgends [...] wird Welt sein, als innen“ (Z. 50). Hierin und bis neben den Engel dringt die wirkliche Musik, die noch weniger Werbung als die innen errichtete Kathedrale von

Chartres mit den Engelstatuen ist, und noch weiter vor als der kaum der ganzen Rühmung mächtige Atem (Z. 76f.) und der letztendlich nie vollkommen werbefreie Gesang (vgl. Z. 86f.) dringt sie und überstieg uns dabei.

Die raumerfüllende und zeitübersteigende Qualität der Musik gewinnt schon in einem frühen Vergleich von 1900 an Gestalt: Die Musik, jener „wachsene Akkord hat Raum,|so groß zu werden wie ein großer Baum,|der seit Jahrhunderten schon steigt und rauscht“²⁹⁶. Zugleich klingt hier bereits eine Vorstufe der sich bis zu den *Sonetten an Orpheus* entwickelnden und ihre Abrundung erreichenden Baummetaphorik an, die sich noch deutlicher in einem brieflichen Vergleich entfaltet: Die Musik besitzt das Vermögen „zweier leise gegeneinander sich auswiegender Waag-Schalen“, wie Rilke es beim Hören der ihm von Romain Rolland vorgetragenen Musik empfindet, die sich daraufhin als ein antikes Stück, „ein Epitaphium, gefunden auf einer Stele des fünften vorchristlichen Jahrhunderts“ herausstellt²⁹⁷. Retrospektiv entwickelt Rilke für dieses „Erlebnis“ das Bild des an einen Baum Gelehnten, was ihm so nichts anderes bedeutet als „die natürliche Einweihung in einen noch tiefer und unsichtbarer begriffenen Ausgleich, für den das Bild der Waage nicht mehr benötigt würde“, da der „an den Baum Gelehnte [...] gewissermaßen zur lauter ansagenden Waage-Zunge zwischen den beiden Waagschalen von Leben und Tod“ wurde²⁹⁸.

Eine „celestrische Dimension“²⁹⁹ nimmt der Gesang Abelones im *Malte* an, die Malte trotz allen Misstrauens ertrug, denn sie war „Musik, auf der man aufwärts steigen konnte, höher und höher, bis man meinte, dies müsste ungefähr schon der Himmel sein seit einer Weile“ (Aufz. 37, KA III 542f.). Mit „orgelndem Andrang“ (KA II 59, Z. 6) soll das sich zuvor und nun nicht mehr schonende Herz aufsteigen und die Wölbungen füllen³⁰⁰, wenn es von der nicht mehr negativ gewerteten Überwältigungskraft und dem gewaltigen Erschütterungsvermögen der Musik zur Herrlichkeit bewegt wird: „Bestürz mich, Musik, mit rhythmischem Zürnen!“ (KA II 59, Z. 1), wie es in einem Gedicht von 1913 heißt. Ein Gefühl, dass die festliche Musik, die wie eine hohe Säule, zu der von anderen Säulen Bögen herüberspringen (KA II 131, Z. 21f.), in den Raum und über „tragenden Herzen“ aufsteigt, Gewölbe empfängt (Z. 23) und „das Schweigen|meiner Toten und meins“ (Z. 19f.) bricht, wird in den Sidie Nádherný gewidmeten *Strophen zu einer Fest-Musik* (1915) beschrieben. Das lyrische Ich selbst ist in diesen Zeilen ein feierlicher, „golde-

²⁹⁶ Im *Worpsweder Tagebuch*, 10.11.1900, (TF 371/SW III 714, Z. 4-6). Vgl. zum Raumhaften der Musik: *Im Musiksaal*: Eine Sehnsucht stand auf in den Geigen [...] |ging sie durch die Reihen des Konzertes, |und ich fühlte: immer auf mich zu.“ (TF 370, SW III 462, Z. 2-6).

²⁹⁷ An Adelheid von der Marwitz, 14.1.1919 (B II 119).

²⁹⁸ Ebd. (B II 119). Auch in einem franz. Gedichtfragment der Trilogie *Gong* von 1926 wird die Baummetaphorik aufgegriffen: „Arbres d'airain, qui dans l'ouïe front |mûrir les fruits ronds |de leur sonore saison“ (KAS 308).

²⁹⁹ Gertrud Höhler: *Niemandes Sohn*, S. 140.

³⁰⁰ Vgl.: Herbert Deinert: *Rilke und die Musik*, S. 83: „Dies also ist die Seite der Musik, um die es Rilke hier geht: die völlige Ausfüllung des ihr gegebenen Raumes, die völlige Erfüllung der ihr gewährten Möglichkeit.“

ner Leuchter der Stimme“ (KA II 130, Z. 8), der in den Raum „wie immer|seiend“ (Z. 10f.) steigt, kein „Palmbaum|teilt sich reiner hinan“ (Z. 9f.).

Musik reicht in ihrer Gültigkeit nicht nur über die Grenzen der Zeit und des Raumes, sondern auch über die Grenzen von Leben und Tod, denn „was wär Musik, wenn sie nicht ging|weit hinüber über jedes Ding“ (KA II 375, Z. 9f.) und über jene Grenzen von Leben und Tod, wie sich das Gedicht *Musik* von 1924 ergänzen ließe. Orpheus konnte allein dank seines von der Leier begleiteten Gesanges, also dank der Musik, die Grenzen zum Totenreich überwinden und fast wäre es ihm gelungen, den Tod Eurydikés schon damals in seinem Gesang selbst zu überwinden, hätte er die Bedeutung des wahren Gesanges damals schon vollkommen erkannt und nicht die Leier in seiner Hand vergessen (vgl. *Orpheus. Eurydiké. Hermes*). Letztendlich vermochte er in den *Sonetten an Orpheus* als göttlicher Sänger, der die Gewalt der Musik erkannte und „die Leier schon hob|auch unter Schatten“ (I,9, Z. 1f.), dennoch aus diesem „einigen Glück von Sang und Leier“ (I,2, Z. 2) ein „Mädchen fast“ (Z. 14) und einen verbindenden Raum hervorzubringen, in dem das „unendliche Lob“ (I,9, Z. 3) in „Stimmen|ewig und mild“ (Z. 13f.) erklingen und dem wahrhaft „Hörenden“ vernehmbar sein kann. Dieser Gesang und die Musik können auch gemäß den *Sonetten* nur demjenigen gelingen, der „mit dennoch preisendem Laut|sänge das Herz, das ins Ganze geborne“ (II,2, Z. 13f.). Es ist eine schon auf ihre kleinste Einheit reduzierte Musik. In dem Laut, der ein Zusammenklang aus verschiedensten Schwingungen ist, gewinnt sie zugleich noch mehr des gemeinsamen unsichtbaren Raumes der Harmonien als im nur rein schwingenden Ton³⁰¹. In dem einfachsten Ansatz entspringt somit schon noch mehr aus den „herrlichen Überflüsse[n]“ (II,22, Z. 1) des Daseins und geht in den Raum ein, wie die Säule in Karnak, die den eben nur „fast ewige[n] Tempel“ (Z. 8) aus Stein länger übersteht, oder der Klang der Glocke (II,22), die wider den Alltag läutet und wie die sich auch der stille Freund läuten lassen soll (II,29).

Nach den *Sonetten*, Ende 1922, gelang Rilke in einer Übersetzung von Valéry's *Cantique des Colonnes* (*Der Gesang der Säulen*) noch eine, wie Gerok-Reiter es ausdrückt, „wohl strahlendste Version des Motivs der singenden Architektur“³⁰²:

Selige Säulen, wie
Spindeln der Melodie!
Jede singt, da sie steigt,
Schweigen, das einig schweigt.³⁰³

³⁰¹ Dabei bleibt jedoch die Frage offen, inwieweit Rilke wirklich zwischen Ton und Laut differenziert.

³⁰² Annette Gerok-Reiter: *Wirk und Wandlung*, S. 191: Sie schreibt weiterhin: „Die Melodik und Zärtlichkeit, die Klarheit und Ausgewogenheit der kurzen, sechssilbigen Verse ist von zauberhafter Schönheit.“

³⁰³ SW VII 331. Paul Valéry: *Cantique des Colonnes*: „Douce[s] colonnes, ô|L'orchestre de fuseaux!|Chacun immole son| Silence à l'unisson.“ (SW VII 330)

IV. 3. Tanz – l'acte pur des métamorphoses

Dancer: est-ce remplir un vide?
Est-ce taire l'essence d'un cri ?
C'est la vie de nos astres rapides
prises au ralenti ... (KAS 276)

In dem bereits angesprochenen Dialog *L'Ame et la Dance* (1921) von Paul Valéry erörtern Sokrates, Phaidros und der Arzt Eryximachos während eines Auftrittes der Tänzerin Athikte das Wesen des Tanzes. In ihrem ganz hingeebenen Tanz löst sie regelrecht ihre körperliche Bindung von der Erde und wird reine Bewegung, ein „Ding ohne Körper“³⁰⁴. In dieser Bewegung schafft sie neue Figuren und Metaphern im Raum und schreibt diese, aus einer poetologischen Perspektive betrachtet, in den Raum wie ein Dichter sie auf Papier schreibt oder im Gesang gestaltet:

Elle trace des roses, des entrelacs, des étoiles de mouvement [...] Elle cueille une fleur, qui n'est aussitôt qu'un sourire ! ... Oh! comme elle proteste de son inexistence par une légèreté inépuisable! ... Elle s'égare au milieu des sons, elle se reprend à un fil ... C'est la flûte secourable qui l'a sauvée ! O mélodie ! ... [...] N'est-elle pas l'âme des fables, et l'échappée de toutes les portes de la vie?³⁰⁵

Sie nimmt die Musik mit allen Sinnen in ihre Seele auf, hält sich an den Melodien und transzendiert diese und die Dinge in ihr reines „Dasein als Form“³⁰⁶. Ihr Tanz ist somit eine alle Sinne übersteigende Bewegung und trägt in seiner immerwährenden und intensivsten Aktualität Entstehen und Schwinden zu gleichen Teilen in sich. Sie ist nichts und zugleich alles, sie ist der reine Vollzug der Verwandlung: „Aussi bien l'amour comme la mer, et la vie elle-même, et les pensées ... Ne sentez-vous pas qu'elle est l'acte pur des métamorphoses?“³⁰⁷ Wie die sich in einen magischen Traum zwischen Wahrheit und Täuschung versenkende Schlafende tanzt sie sich mit ihren Drehungen in einen Raum, in dem sie sowohl ewig sein oder jeden Moment sterben könnte und doch der Schlafenden am nächsten kommt, die in ihrem Traum wie sie in der Bewegung Dinge und Figuren in ein den Verwandlungen unterworfenen und mit dem Ausklang der Musik vergängliches, aber zugleich ebenso ewiges Dasein zeichnet³⁰⁸. In den *Sonetten* ist es die Zeichnung der Tänzerin, die wie von einem Pinsel der „Braue dunkler Zug|rasch an die Wandung der eigenen Wendung geschrieben“ hat (II,18, Z. 13f.) und die im Raum bleiben wird (II,18, Z. 12). Wenn Valéry Athikte im Tanz wie eine Träumende in sich ruhend und ganz für sich, von der

³⁰⁴ SW VII 455. Vgl.: Paul Valéry: *L'Ame et la Dance*, S. 25: „Elle n'est rien. [...] Chose sans corps!“

³⁰⁵ Paul Valéry: *L'Ame et la Dance*, S. 37f. Rilke überträgt diese Stelle 1923 folgendermaßen (SW VII 475): „Sie zeichnet Rosen, Schnörkel, Sterne aus Bewegung [...] Sie pflückt eine Blume, die sich augenblicklich als Lächeln herausstellt! ... O, wie weiß sie durch eine unerschöpfliche Leichtheit ihr Nichtsein zu erweisen! ... Sie verliert sich mitten unter den Tönen und findet sich wieder an einem Faden ... Die hilfreiche Flöte hat sie gerettet! O Melodie! [...] Ist sie nicht die Seele der Sagen und die, die ausbricht aus allen Türen des Lebens?“ Vgl.: Stéphane Mallarmé: *Ballets*, S. 304: „la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc.“

³⁰⁶ Vgl.: Gregor Gumpert: *Die Rede vom Tanz*, S. 150. In dem Gedicht *Spanische Tänzerin* (1906) vergleicht Rilke den Tanz mit einer Flamme, die sich aus ihm entzündet, nährt, ausbreitet und alleine weiterflammt bis die Tänzerin sie zum Schluss austritt: „Und plötzlich ist er Flamme, ganz und gar.“ (KA I 491, Z. 6).

³⁰⁷ Paul Valéry: *L'Ame et la Dance*, S. 42.

³⁰⁸ Vgl.: Paul Valéry: *L'Ame et la Dance*, S. 60: „ceci peut durer éternellement. Socrate: Elle pourrait mourir, ainsi ... Éryximaque: Dormir, peut-être, s'endormir d'un sommeil magique ...“.

Welt isoliert, beschreibt, die dennoch in sich den Mittelpunkt und die Achse ihrer getanzten Welt begründet: „Elle reposerait immobile au centre même de son mouvement. Isolée, isolée, pareille à l'axe du monde ...“³⁰⁹, so kommt auch das dem „Baum aus Bewegung“ (II,18, Z. 3) und dem „Baum der Ekstase“ (II,18, Z. 9) nahe, in die sich wie Athikte die Tänzerin der *Sonette* um im Tanz um ihre „unerhörte Mitte“ (II,28, Z. 11) tanzt.

Von allen Formen der Kunst kommt der Tanz, „poème dégagé de tout appareil du scribe“³¹⁰, wie Mallarmé ihn 1886 umschreibt, der als konzentrierter, zweckfreier Verwandlungsvollzug im Zeitraumgefüge sich mit seinen Bewegungen eine eigene Zeitfunktion und einen Raum der Zeit und der aus ihm hervorgehobenen Figuren entwirft, der Musik und der orphischen Dichtung, die sich durch ihren Verwandlungsvollzug als gesprochene oder gesungene Dichtung auszeichnet, am nächsten. Um es mit Worten Valérys, der viel Einfluss von Mallarmé erfuhr, zu formulieren:

Un poème [...] est action, parce qu'un poème n'existe qu'au moment de sa diction: il est alors *en acte*. Cet acte, comme la danse, n'a pour fin que de créer un état; cet acte se donne ses lois propres; il crée, lui aussi, un temps et une mesure du temps qui lui conviennent et lui sont essentiels: on ne peut le distinguer de sa forme de durée. Commencer de dire des vers, c'est entrer dans une danse verbale³¹¹

Als reiner Akt der Verwandlung ist der Tanz auch dem Leben gleich: Das Leben selbst, „la vie même [...] est une femme qui danse, et qui cesserait divinement d'être femme, si le bond qu'elle a fait, elle y pouvait obéir jusqu'aux nues“³¹². Der Tanz ist ein Dasein als rein bewegte Form und Zeit und zugleich beiden entzogen wie die orphische Dichtung und damit eine „Ausdrucksform für unser Sein, das durch nichts als die Vergänglichkeit selbst vollzogen wird. Durch den Verwandlungsakt im Tanz geht der Mensch in die Ordnung des Seins hinein.“³¹³ So vollzieht sich dieser Verwandlungsakt in jenem Augenblick, wenn die Tänzerin die Tanzfigur „zum reinen Sternbild“ ergänzt und darin die nur „dumpf ordnende Natur“ übertrifft (II,28, Z. 3-5), wie es auch dem Dichter bzw. Sänger gelingt, wenn er „ein Sternbild unsrer Stimme|in den Himmel“ (Z. 13f.) und den Reiter unter die Sternbilder erhebt³¹⁴. In konkretem Bezug auf Wera, die Tänzerin der *Sonette*, hieße dies ferner:

The real Wera and the reality of her death is therefore layered with metaphors of dance and mythology, and she survives now as an amalgam and a relation between different figures, transformed into poems and traces on the imagination. Here, as in *The Tenth Elegy*, the textual reality is the only reality [die sich aber noch weit über den Text erhebt, Anm. d. Verf.]. It is an estranged, impersonal language balanced between a recognisable reality and a different, interior place where music and silence overlap.³¹⁵

³⁰⁹ Paul Valéry: *L'Ame et la Danse*, S. 60.

³¹⁰ Stéphane Mallarmé: *Ballets*, S. 304.

³¹¹ Paul Valéry: *Philosophie de la Danse*, S. 1400. (Von Valéry 1936 verfasst).

³¹² Paul Valéry: *L'Ame et la Danse*, S. 17. SW VII 443: „Das Leben ist eine Frau, welche tanzt und die auf göttliche Weise aufhören würde, Frau zu sein, dürfte sie ihrem vollzogenen Sprung nachgeben bis in die Wolken.“

³¹³ Seon-Ae Eom: *Todesvertrautheit*, S. 127f.

³¹⁴ Rüdiger Görner: *Kunst des Wissens*, S. 32: „Durch die tänzerische Bewegungsform möchte er den Augenblick *sichtbar* machen und selbst die Aufhebung dieser Form durch die nächste Bewegung als Teil des ganzen Tanzes darstellen. Entsprechend wäre die Kunstleistung ein teils selbstverwirklichender, teils selbstaufhebender Akt.“ Vgl.: Gertrud Höhler: *Niemandes Sohn*, S. 293.

³¹⁵ Marielle Sutherland: *Images of Absence*, S. 276.

IV. 4. Stille und Gong – Entwurf innerer Welten im Frein

Rilke war sich der Macht der Musik sehr früh bewusst und scheint auch früh von der inneren Verbundenheit der Künste überzeugt gewesen zu sein, wie es aus den Zeilen des *Florentiner Tagebuches* von 1898 herausklingt: „Ein Gemälde darf keines Textes, eine Statue keiner Farbe – in malerischem Sinn – und ein Gedicht keiner Musik brauchen, vielmehr muß in jedem alles enthalten sein.“³¹⁶ Vor der den Jubelgesang und die große Melodie einschränkenden, einseitigen Kunstdarbietung, sei es in der Dichtung oder instrumentalen Musik, bewahrt er aber bis zuletzt die Skepsis: „Daß von den klar geschlagenen Hämmern des Herzens | keiner versage an weichen, zweifelnden oder | reißenden Saiten“ (*Duineser Elegie X*, Z. 3-5). Erst in seinem vorletzten Lebensjahr, 1925, nach der Entstehung der *Sonette an Orpheus* und der *Elegien* wendet sich Rilke an einen Komponisten, den jungen Ernst Křenek (1900-1991), mit dem Wunsch, seine Dichtung mit der Musik Křeneks, wie es ihm ohne den Komponisten selbst nicht gelingen würde, als ein Werk zu verbinden. So verfasste er die Trilogie *Ô Lacrimosa* (1925) allein „zu einer zukünftigen Musik von Ernst Křenek“ (KA II 391), von dessen modernerer Musik er sich eine noch stärkere Annäherung an die absolute Musik oder große Melodie und den „Hauch um nichts“ (I,3, Z. 14) erhoffte³¹⁷. Diese absolute Musik entsprach für Rilke der durch keinen Schrei, Lärm oder Entfremdung gestörten ‚Musik der Stille‘, die der Tote mit seinem neuen Gehör, dem „Organ der Stille“³¹⁸, erfährt, wenn ihn sogar die Klage auf dem Weg zu den Bergen des Ur-Leids einsam weiterziehen lassen muss (*Duineser Elegie X*, Z. 96-105). Selbst die Sirenen verdanken ihre ganze gefangen nehmende Macht der Stille, „die die ganze Weite | in sich hat und an die Ohren weht, | so als wäre ihre andre Seite | der Gesang, dem keiner widersteht“ (*Die Insel der Sirenen*, 1907, KA I 515, Z. 17-20).

Die absolute Musik reicht wie in dem Gedicht *An die Musik*³¹⁹ (1918) an alle Künste heran und übersteigt zugleich alle, die architektonisch-bildhauerische Kunst als „Atem der Statuen“³²⁰ (KA II 158, Z. 1), die Malerei als „Stille der Bilder“ (Z. 2), die Dichtung als „Sprache wo Spra-

³¹⁶ TF 56f. Katharina Kippenberg: *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus*, S. 173: „Das will sagen, daß die Künste in der tiefsten Tiefe unseres Seins in seinem unerforschten Wesenskern eins sind und miteinander verbunden.“ – Andererseits weist Rilke aber auch auf die Gefahren der Vermengung der Künste hin.

³¹⁷ An Ernst Křenek, 5.11.1925: „Sie wissen, daß mir, im Allgemeinen, alle Versuche, meine Verse mit Musik zu überraschen, unerfreulich waren, als eine unerbetene Hinzutat zu einem in sich Abgeschlossenen. [...] Bei dieser kleinen ‚Trilogie O Lacrimosa‘ [...] erging es mir merkwürdig: sie entstand *auf Musik zu* ..., und das Nächste war der Wunsch, daß es einmal (früher oder später) *Ihre* Musik sein sollte, in der diese Impulse ihre Erfüllung und ihren Bestand fänden!“ (*Muzot* 356f.)

³¹⁸ Rüdiger Görner: „...und Musik überstieg uns...“, S. 59. Vgl.: Walther Rehm: *Orpheus*, 445f.: „Er vernimmt Musik aus Stille, aus gleichsam lauschender, hörbarer Stille, aus ‚Stille fürs Gehör‘, so wie sich Nachricht aus Stille bilden kann, ‚musica callada‘, schweigende Musik, in der das Leere in jene Schwingung gerät.“

³¹⁹ Der Titel verweist auf die gleichnamige von Schubert vertonte Ode Franz von Schobers, die Rilke in Worpsswede mit Missfallen kennenlernte, es ist damit auch eine Art spätere ‚Richtigstellung‘ dessen, was der Titel verspricht.

³²⁰ Auch hier steht wieder der Atem als Vergleich für Musik. Er kann in genere angesehen werden „als ein Symbol für göttliche Musik, jene mühelose Stimme der Natur, die ihr höchstes Symbol im Gesang des Orpheus findet“ (Idris Parry: *Raum und Zeit in Rilkes Orpheus-Sonetten*, S. 216).

chen|enden“ (Z. 2f.). Zuletzt greift sie mit ihrem eigentlich ganz zeitlichen Wesen auch über die temporalen Grenzen als „Zeit|die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen“ (Z. 3f.). In ihrer grenzüberschreitenden Wandlung wird sie „hörbare Landschaft“ (Z. 6), die „nicht mehr bewohnbar“ (Z. 16) ist, als uns und unserem ‚vergehenden Herzen‘ „entwachsener Herzraum“ und damit als „Innigstes unser,|das, uns übersteigend, hinausdrängt“ (Z. 8f.). Trotzdem sie unser Innigstes und Selbstgeschaffenes ist, erscheint sie uns in diesem Entwachsen „als unbewohnbare Ferne veräußerter Innerlichkeit“³²¹, als Fremde (vgl. Z. 7) und in ihrem schwindend-flüchtigen Wesen als Abschied selbst. Aber dieser ist, was der uns gebotene Abschied sein soll, gefeierter Abschied und den von uns angestimmten Noten gleich, die wie die Sterne des großen Bären in den weiten Raum gestellt werden sollen³²². Sie ist, wie alle Musik Abschied ist („Toute musique est un départ“, 1924, SW II 707), ein „heiliger Abschied“ (KA II 158, Z. 10), der jener extremen Begegnung entspricht, die Rilke in den *Vergers* (1924) beschreibt: „La rencontre extrême de l’art|n’est-ce point l’adieu le plus doux?|Et la musique: ce dernier regard|que nous jetons nous même vers nous!“ (KAS 46, Z. 5-8). Musik wird so als „andre Seite der Luft“ (KA II 158, Z. 12f.) und als Abschied „die Summe unsres Innigsten, die aus dem Herzen gewichen ist, während unser Herz weiter vergeht“³²³. Sie zählt den stillen Klang unseres ganzen Innigsten und unserer „innigen Schwingung“ (II,13, Z. 10) zu den „unzähligen Summen“ der Natur, der ‚Melodie des Hintergrundes‘, jubelnd und die Zahl vernichtend hinzu (II,13, Z. 13f.). Sie ist die stille innere Schwingung, die auch das Schweigen, ebenso die Stummheit der Fische, als die eigentliche Tiefendimension der vollkommenen Sprache erfüllt³²⁴: „ist nicht am Ende ein Ort, wo man das, was der Fische|Sprache wäre, ohne sie spricht?“ (II,20, Z. 13f.). Dieser Ort findet bei Görner die Bezeichnung der *terra inaudita*, die unerhörte Mitte zwischen der Wirklichkeit und dem Mythos, zwischen dem Hiersein und dem Dortsein als dem unbrauchbaren Raum des Unsichtbaren³²⁵. In ihm kann sich auch das ereignen, was sich in dem Schweigen ereignet, das aus Orpheus’ Gesang, in dem er ganz unmittelbar die Dinge zum klingen bringt und die Dinge singt und vor dem alle anderen Laute verstummen, hervorgeht: Denn „selbst in der Verschweigung|ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor“ (I,1, Z. 3f.). Eine neue Welt mit Bäumen und Tempeln schuf Orpheus den Hörenden im Gehör (I,1, Z. 14), wie die „Musik, immer neu, aus den bebendsten Stei-

³²¹ Rüdiger Görner: „...und Musik überstieg uns...“, S. 55.

³²² *Ode an Bellman* (1915): „im Vergehn ist Abschied uns geboten. |Abschied feiern: Bellman, stell die Noten|wie Sterne, die im großen Bären stehn.“ (KA II 133, Z. 33-35)

³²³ Seon-Ae Eom: *Todesvertrautheit*, S. 106.

³²⁴ Joachim W. Storck: *Poesie und Schweigen*, S. 119. Vgl.: Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief*, S. 20: In dem eine äußerte Sprachskepsis bekundenden *Chandos-Brief* (1902) legt Lord Chandos die Vorstellung einer Sprache dar, „von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde“.

³²⁵ Rüdiger Görner: „...und Musik überstieg uns...“, S. 63.

nen, | baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus“ (II,10, Z. 13f.)³²⁶. Diese Welt teilen die Musik und die Lebenden, die hören, ebenso wie die Toten mit ihrem neuen Gehör. Ein Bereich dieser geteilten, unbrauchbaren, da vollkommen unverzweckten Welt scheint sich auch in die irdische zu spiegeln und damit die Möglichkeit des Zugangs zu ihr auch für die Hiesigen zu erhalten. Dieser gemeinsame Bereich offenbart sich, wenn die Leier wie weiblich ihren Hüftenschwung schwingt (KA II 275, Z. 9f.) oder wenn der *Gazelle* (1907) als der ganz im Einklang Verzauberten aus der Stirn Laub und Leier steigen (KA I 469, Z. 1-4). Der Aufsatz *Ur-Geräusch* von 1919 ist ein Versuch auf eine möglicherweise ursprüngliche, in uns ruhende Identität von Natur und Musik zu verweisen. In ihm schlägt Rilke vor, mit dem Stift eines Phonographen entlang der Koronarnaht zu fahren, der Verwachsungsstelle vom *Os frontale* mit den *Ossa parietalia* am menschlichen Schädel, um den jeweils individuellen Klang in deren Windungen nachzuempfinden. Andererseits verliert sich in der *terra inaudita*, dem Raum der absoluten Musik und der Dichtung, jede Individualität in einer mehrfachen, aber immer ins positive aufgehobenen Negation: An diesem Ort wird die lautlose Sprache der stummen Fische ohne sie gesprochen. In diesem Bild wird die „Möglichkeit einer subjektlosen Sprache entworfen“, die über alle Limitationen der konventionsgebundenen menschlichen Sprache hinausreicht und sich „als die Sprache des ‚nirgends sich schließenden Kreises‘ bezeichnen [ließe], weil sie alle (metaphysischen) Sagbarkeiten, die immer noch verfügbarer ‚Besitz‘ wären, preisgibt“³²⁷. Diese Sprache wollte Rilke „nach oben, wo Musik sie überstieg, und nach unten ins Schweigen hinein, hier wie dort aber ins Äußerste treiben“³²⁸. Als „äußerste Sprache“, die schon ganz ins Schweigen reicht oder unsere Sprache in Formloses übersteigt, „wie in manchen Gedichten Musik die Worte“³²⁹ übersteigt, wäre sie „die andere Seite absoluter Stummheit [...] die Sprache moderner Lyrik in ihrer reinsten Ausprägung“, der laut Fülleborn Rilkes späte Gedichte *Idol* (Sommer, vollendet November 1925) und *Gong* (November 1925) am nächsten kommen und die nach ihm Paul Celan am ehesten in seiner späten Lyrik erreicht³³⁰. Die beiden Gedichte folgen dem ihnen vorangehenden Auftaktgedicht *Jetzt wär es Zeit, daß Götter träten aus* (Mitte Oktober 1925), mit dem bereits eine neue „mythopoetische Schaffensphase“ eröffnet werden sollte³³¹. Die Götter, die sich schon wieder wei-

³²⁶ Vgl.: Marielle Sutherland: *Images of Absence*, S. 272: In den Sonetten an Orpheus erscheint die Musik „as the ultimate artistic medium in which the invisible ‘other’ side of nature is evoked“.

³²⁷ Ulrich Fülleborn: *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes*, S. 368.

³²⁸ Richard Exner: *Ach, armer Rilke*, S. 91. Vgl.: An Magda von Hattingberg, 20.2.1914: „Ist mir doch, als vernähm ich zum ersten Male Sprache der Menschen, sieh, sieh, ich kenn sie ja nur aus den großen ewigen Gedichten und aus meinen eigenen ringenden. [...] Reden wir nicht zueinander wie die Sterne zu der Erde, wie die Erde zu den Sternen, nur daß es nicht Stille ist nicht Weltstille, sondern eben Sprache, Sprache der Menschen“ (Ben 136).

³²⁹ Richard Exner: *Ach, armer Rilke*, S. 83.

³³⁰ Ulrich Fülleborn: *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes*, S. 368. Fülleborn merkt an: „im Ganzen des Rilkeschen Werks sind noch idealistische Denkstrukturen wirksam. Sie haben die volle Anerkennung der Zeitlichkeit des Daseins verhindert; sie ließen Rilke an der Idealität der Kunst festhalten“, weshalb er letztendlich nur Übergangsstrukturen zu dieser Art der modernen Dichtung hervorbringen konnte (Ebd., S. 369), zumal sie nur ein unerreichbares, ideales Leitbild für Dichter entwirft.

³³¹ KA II 852, *Kommentar*.

testgehend von dem göttlichen Sänger Orpheus unterscheiden, sind neuer Ursprung: „Die Welt steht auf mit euch, und Anfang glänzt|an allen Bruchstellen unseres Mißlingens ...“ (KA II 394, Z. 15f.). Mit dieser Metapher bezieht sich Rilke auf alles bis dahin Geschaffene und damit auch auf die *Sonette an Orpheus* und die *Duineser Elegien*, die dementsprechend den Charakter des Fragmentarisch-Unvollendeten erhalten wie auch sein Werk insgesamt als „unabschließbares ‚work in progress‘“ und als „exemplarisch modern“ ausgewiesen wird³³².

An erster Stelle in den Spuren dieses neuen Dichtungsentwurfes steht das Gedicht *Idol*, das sich an den „Gott oder Göttin des Katzenschlafs“ (KA II 395, Z. 1) wendet, der/die wie „die Rose des Grabspruchs, ein neues Bild für das eigene Dichtersein“ und den Doppelbereich ist, indem er/sie die „Süße des Wachseins und des Schlafes zugleich“ auskostet³³³. Es beschwört zudem eine von Synästhesie gekennzeichnete Weltwahrnehmung, die zuletzt nur noch als „Gong! Gong!“ (Z. 6) angerufen werden kann. Ihm folgt das auf verschiedenen deutschen und französischen Entwürfen basierende oder diesen zugrunde liegende Gedicht *Gong*, das gezielt den Gongklang, diesen auf elementare Weise nur durch einen Schlag erzeugten Klang, thematisiert, der sowohl als akustisches Zeichen Signalcharakter als auch in kultischer Tradition Symbolcharakter trägt³³⁴. Wenn Rilke auch schon zuvor keine deutliche Unterscheidung von Ton und Laut bzw. Geräusch vornimmt und letztere zuweilen mit Musik gleichgesetzt erscheinen, vollzieht sich spätestens hier die Aufhebung aller Unterschiede des Klanglichen im Gong. Er ist als „reiner Klangwert und genaue Entsprechung zum Ton eines angeschlagenen Gongs refrainartig eingesetzt [...] als rein sprachlich-musikalischer Vollzug“, angeschlagen durch die Stimme des Dichters. Doch mehr als dessen Gesang ist er nicht einfach Baum, sondern Baum aus Erz („Arbres d’airain“, *Gong 3*, KAS 308), der sich aus den in flammenden Metallen entschwindenden Göttern als äußerster, königlicher Ton hebt („Et de tous ce Dieux qui s’en vont|en de flambants métaux,|s’élèvent d’ultimes sons|royaux!“, *Gong 2*, KAS 308), wie es in den französischen *Gong*-Gedichten heißt. Er erklingt in seiner reinen in sich ruhenden Klangabrundung, die sich ohne klar abgrenzbare Übergänge in Raum und Zeit auflöst bzw. in diese auch in nachhaltiger Spannung und zeitloser Gültigkeit eingeht. Dieser Klang ist schon „nicht mehr für Ohren“ (KA II 396, Z. 1), sondern selbst derjenige, welcher „wie ein tieferes Ohr,|uns scheinbar Hörende hört“ (Z. 2f.). Wir sind nicht mehr die Hörenden, die mit neuem Gehör die Klänge erfassen können und sollen, wie in den *Sonetten*

³³² Ebd..

³³³ Werner Günther: *Rilkes Spätgedicht „Gong“*, S. 207f.: Er sieht *Idol* als „eine bildgeballte Paraphrase des französischen Verses Rilkes: *On voudrait avoir les yeux toujours ouverts*“. Das Bild vom Gott des Katzenschlafes findet sich schon in einem franz. Gedichtentwurf *Divinité du sommeil des chats* (1925, KAS 288). Rilke assoziierte zudem die Katze schon früh mit dem Stillen, Namenlosen, da sie „die Stille um sie noch größer macht, indem sie die Bücherreihen entlangstreicht, als wischte sie die Namen von den Rücken“ (An Clara Rilke, 4.10.1907, B I 182).

³³⁴ Vgl.: Albrecht Riethmüller: *Rilkes Gedicht ‚Gong‘*, S. 197. Er geht davon aus, dass Rilke eher an ein Tamtam gedacht haben könnte, das im Gegensatz zum Gong ein ungestimmtes Instrument der Metallidiophonen ist (Ebd., S. 198). Zu den Entwürfen und Neuansätzen zählen ein vierzeiliger Entwurf von Ende Oktober 1925 (SW II 506) und die drei franz. Gedichte unter dem Titel *Gong* vom März 1926 (KAS 306ff.).

noch gelehrt wurde, sondern wir werden von einem von allem organischen und uns losgelösten, autonomen Gehör des Klanges, der Umkehr des Gehörs, gehört. In dieser Umkehr liegt auch die Umkehrung, die sich im Dichter ereignet, der nicht mehr von außen und über den Gehörsinn in den Klang und den angestimmten Weltinnenraum dringt, sondern diesen im Gongklang selbst ‚erhört‘: Er entwirft sich mit dem Klang wie in einem Schöpfungsprozess eine Welt „im Frein“ (Z. 5), im Offenen, und gebiert den unendlichen Raum vollkommener Ordnung. Die Räume werden wie das Hören umgekehrt: Wie in der direkten Übersetzung der Bewegung des Schlages der Ton sich als Schwingung aus dem Konzentrat des Berührungspunktes entfaltet, so wird aus dem Innern des Dichters direkt der „Gong“ als „Entwurf|innerer Welten im Frein“ (Z. 4f.), als Weltinnenraum entfaltet. Dichtung findet ihren fließenden Übergang in Musik, wie auch die Musik durch den Klang des Gongs in einer kontinuierlichen Bewegung und einem Wechselspiel zwischen Lösung und Sättigung, Spannung und Entspannung in die Dichtung eingeht. Auf den Entwurf folgt in der zweiten Strophe die Einkehr, der Klang selbst kehrt in sich wie die einwärts schlagenden Flammen, die sich im „Nach-innen-Gehen“ einrollenden Wege oder die in ihre Wurzeln stürzenden Blumen (*Gehen auf Treppen nicht*, 1925, KA II 397, Z. 9f.). Als Klang ist er zugleich negiert, „silence perverti“ (*Gong I*, KAS 306, Z. 1), und als „Summe des Schweigenden“ (KA II 396, Z. 9) zu einer Intensität gesteigert, wie es sich in den zwischen fast überfüllten Spannungen auszuhaltenden Pausen, Suspiria und Fermaten der Musik offenbart. Selbst die Sterne, „Sinnbilder höchster [...] geistiger und dichterischer Entwürfe“³³⁵, werden Substrat der Inversionen. So übertrifft der Gong die von Orpheus gedichteten Entwürfe von Sternbildern, indem er selbst als „um-gegossener Stern“ (Z. 14) leuchtet.

Die dritte und letzte Strophe wird mit direkter Anrede an ein feminines Du eingeleitet, das unvergesslich und damit ewig ist (Z. 15) und schenkend-entziehend „sich gebar im Verlust“ (Z. 16) gemäß des Goethe’schen „Stirb und werde!“³³⁶ (*Selige Sehnsucht*, 1814). Der Verlust oder „Verrat“ an Alles (Z. 21) wie der sich nach jedem Atemzug auch wieder ganz an das Weltall verlierende Atem ist zugleich ein nicht mehr begreifliches Fest (Z. 17) und „Sturm in der Säule, die trägt“ (Z. 23), die wider die Vergänglichkeit der Zeit nach wie vor gleich der von innerlicher Spannung erfüllte Säule von Karnak steht und trägt. Es ist reine Rühmung, die auch in der letzten Strophe im „Gong“ (Z. 21), in jenem Ton zwischen Gesang und Musik und Stille, aus- bzw. anklingt. Dieser Gong ist das, was Gesang in den *Sonetten* ist: Dasein, das sich in den im Wandel ‚bewahrten‘ großen Spannungen und deren zugleich einhergehender Aufhebung in den Raum

³³⁵ KA II 857, *Kommentar*.

³³⁶ *Selige Sehnsucht* (1814), Z. 18, im *Buch des Sängers, West-Östlichen Divan*. Dieses Gedicht trug auf der zweiten Reinschrift zunächst den Titel *Selbstopfer*, im Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1917 heißt es *Vollendung*, in der *Liedertafel* (1818), der Vertonung von Zelter und in der ersten Ausgabe des *Divans* von 1819 findet sich der heute bekannte Titel (vgl.: Kommentar von Katharina Mommsen in: Johann Wolfgang von Goethe: *West-Östlicher Divan*, S. 217) – alle Titel fänden sich in Konkordanz zu Rilkes Vorstellung von des wirklichen Daseins.

des Unsichtbaren und der Stille erst wirklich vollzieht: Denn „so, nach innen geschlagen, werd ich erst *sein*“ (*Ankunft*, KA II 404, Z. 5) in reiner Dauer und der Unzeitlichkeit des Augenblicks.

Es gilt, „wirkliches Leben ist stumm“ (1924, KA II 321, Z. 3), in dem Sinne, dass es sich im harmonischen innerweltlichen Einklang mit dem Ganzen vollzieht, sei es im Gesang der *Sonette* oder in der Musik wie hier im Gong als dem seltsamen Nahen der Gezeiten der Unendlichkeit („rapprochement étrange | de la marée de l’infini“, *Gong I*, KAS 306, Z. 3f.).

V. Epilog

Und das ist leben: nichts und keinen kennen,
und alles sehn und zittern und nichts deuten, -
so hell als möglich eine Weile brennen,
wie eine Kerze brennt bei fremden Leuten.

(*Rodin II*, 1902, SW III 766, Z. 12-15)

„Ein Mythos bezieht sich immer auf vergangene Ereignisse“, wie Lévi-Strauss es formuliert und diesem hinzufügend fortfährt: „Aber der dem Mythos beigelegte innere Wert stammt daher, daß diese Ereignisse [...] eine Dauerstruktur bilden. Diese bezieht sich gleichzeitig auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.“³³⁷ Der im Gesang gestiftete Mythos vermittelt zwischen den Dingen in der Zeit, die er benennt, und der sich in ihrem benannten Dasein offenbarenden Dauerstruktur, indem der Dichter, wie es die neunte *Duineser Elegie* oder die *Sonette an Orpheus* nahe legen, die Dinge oder die „unsichtbaren Elemente, die er aus den sichtbaren Gegenständen der Welt herausholt“³³⁸. Er enthebt sie der Zeitlichkeit, nicht ins ewig Überzeitlich-Dauerhafte, sondern in die „vollste erhabendste Gegenwart“³³⁹, die sich dem Vergänglichen entgegensetzt, und verwandelt sie in die zeitlos gültigen sprachlichen Figuren seines rühmenden Gesanges. „Diese ‚Verwandlung‘ ins Unsichtbare ist die zentrale dichterische Leistung im Spätwerk: Die Verwandlung der endlichen Dinge in Kunst“³⁴⁰ oder in „Schöpfungen im Raum“³⁴¹, nämlich im Raum des Unzeitlichen und Unsichtbaren, der Figuren und der Bezüge. Der Dichter ist folglich der „*Verwandler der Erde*“³⁴², wie Rilke mit Referenz auf die *Duineser Elegien* in einem Brief an Witold Hulewicz 1925 schreibt.

In einer Rede von 1976 bezeichnet Elias Canetti den Dichter zudem als „Hüter der Verwandlungen“³⁴³. Er bewahrt zum einen das literarische Erbe, das reich an Verwandlungen ist und das in übertragenem Sinne auch die Nachfolge in den Spuren von Orpheus und die Verbreitung

³³⁷ Claude Lévi-Strauss: *Die Struktur der Mythen*, S. 229f..

³³⁸ Idris Parry: *Raum und Zeit in Rilkes Orpheus-Sonetten*, S. 218.

³³⁹ Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief*, S. 15.

³⁴⁰ Sascha Löwenstein: *Poetik und dichterisches Selbstverständnis*, S. 234.

³⁴¹ Idris Parry: *Raum und Zeit in Rilkes Orpheus-Sonetten*, S. 218.

³⁴² An Witold Hulewicz, 13.11.1925 (*Muzot* 377).

³⁴³ Elias Canetti: *Der Beruf des Dichters*, S. 261.

seines Gesanges und seiner Lehren integriert. Zum anderen wirkt er dem modernen der Verwandlung gegenüber misstrauisch bis abweisend eingestellten und auf Produktion und Leistung, wenn auch meist von nur kurzfristiger Wirkung und Dauer ausgerichteten Lebensvollzuges entgegen. Denn was nach wie vor „neben allen spezifischen Einzelgaben das Eigentliche der Mythen ausmacht, ist die in ihnen geübte Verwandlung. Sie ist es, durch die sich der Mensch erschaffen hat. Durch sie hat er sich die Welt zu eigen gemacht, durch sie hat er Anteil an ihr“³⁴⁴. Die Verwandlung muss von dem Dichter, wie von Orpheus, daher beständig bewusst gelebt, um sie in die eigenen Mythen einfließen lassen zu können. Sie muss aktiv vollzogen werden und zwar in ihren beiden Richtungen, der der Auflösung und des Verlustes sowie der der Verdichtung und des Gewinns. Dem Dichter wird zum Gesetz, dass er auch das Nichts aufsucht, „um den Weg aus ihm zu finden, und den Weg für jeden bezeichnet“³⁴⁵. Das heißt nichts anderes, als dass er in gewissem Rahmen, den Zugang zum Verständnis der Welt und des Daseins schafft oder

wie wir schärfer zugespitzt auch sagen können – die Dichter schaffen erst für den Menschen die Welt; denn als Welt ist für ihn nur das vorhanden, was dem unbestimmten, chaotischen Hintergrund durch die sprachliche Gestaltung abgerungen und so als *gedeutete Welt* sichtbar und greifbar gemacht ist³⁴⁶.

Damit kommt dem Dichter neben der Verantwortung gegenüber den verdichteten und ins Dasein der Dichtung gestellten Dingen eine sich im gesellschaftlichen Rahmen auswirkende Verantwortung zu, was Kunst auch zu einer Sache des Gewissens erhebt: „es ist der einzige Maßstab“³⁴⁷ des Künstlers. Seine Kunst, die selbst „vollkommene Verwandlung und Verzauberung“³⁴⁸ der Dinge ins Unsichtbare ist, wie es auch die Magie im gleichnamigen Gedicht von 1924 ist, und mit der er zwischen Menschen und Mythos, Zeit und Dasein vermittelt, muss ihm daher, um sich ihr mit ganzer, ungeteilter Aufmerksamkeit und vollem Gewissen widmen zu können, selbst zu einer Form des Lebens werden. Kunst muss ihm Lebensanschauung und, wie schon in dem frühen Aufsatz *Über Kunst* (1898) festgehalten, eine „Art zu sein“ (KA IV 116) bedeuten. Nur aus gelebter, innerer Not, die ihn zur Dichtung drängt, kann es gelingen, eine Wirklichkeit und Wahrheit mit ihr zu verkünden und zur eigenen Wahrheit zu finden, die der Dichter selbst ebenfalls in ihr erfährt: „Wo ich schaffe bin ich wahr und ich möchte die Kraft finden, mein Leben ganz auf diese Wahrheit zu gründen“³⁴⁹. Gerade auch für den Künstler und Dichter gilt die „ungeheure Hilfe des Kunstthings für das Leben“, die daraus folgt, dass das Kunstthing, in diesem Fall das Gedicht, wenn es aus wirklicher Selbstaufgabe und innerlich empfundener Notwendigkeit entsteht, die Zusammenfassung des Lebens ist: „der Knoten im Rosenkranz, bei dem sein Leben ein Gebet spricht, der immer wiederkehrende, für ihn selbst gegebene Beweis seiner

³⁴⁴ Ebd., S. 266f.

³⁴⁵ Elias Canetti: *Der Beruf des Dichters*, S. 267.

³⁴⁶ Otto F. Bollnow: *Rilke*, S. 153.

³⁴⁷ An Herrn von W., 21.10.1907 (B I 213).

³⁴⁸ An Hélène Burkhardt-Schatzmann, 16.8.1920 (Br II 311).

³⁴⁹ An Lou Andreas-Salomé, 8.8.1903 (Lou 97).

Einheit und Wahrhaftigkeit, der doch nur ihm selber sich zukehrt und nach außen anonym wirkt, namenlos, als Notwendigkeit nur, als Wirklichkeit, als Dasein³⁵⁰. Wie die Dichtung (oder Kunst im Allgemeinen) für den schaffenden Dichter so die Bedeutung des Daseins gewinnt, kann sie auch für die ihm auf seiner Spur Folgenden diese Bedeutung annehmen, denn sein „Gesang ist das Gehören in das Ganze des reinen Bezuges“³⁵¹ und somit für alle, die sich diesem Raum des Bezuges öffnen. So folgte schon Dante Vergil durch Hölle und Purgatorium und der Dichter dem Sängergott Orpheus, den man in dieser Leitrolle auch als „die Verkörperung des geistig-seelischen, des künstlerischen Prinzips im Menschen bezeichnen“ könnte³⁵², das sich schließlich im Dichter als Deuter und Schaffender einer Welt für den Menschen in ähnlicher Form weiterführt. Ebenso gelangt Proust in seinem letzten Band der *Recherche du temps perdu* (1927 und folglich erst nach Rilkes Tod erschienen) zu dem Schluss: „La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c’est la littérature“, und dieses wahre Leben, das die Literatur ist, wohnt jederzeit allen Menschen und dem Künstler inne³⁵³. Mit dieser Erkenntnis, für die Proust lebte und arbeitete, und mit seiner hieraus resultierenden schriftstellerischen Arbeit, deren Vollendung ihm mit dem „Fin“ auf dem letzten Blatt des Cahier XX geglückt ist, schaffte er sich den Zugang zu dem für ihn wahren Leben, der Literatur, womit ihm zugleich nach Rilkes Vorstellung die Erfüllung des hiesigen Lebens einschließlich des eigenen Todes und damit der Gesang und das Ganze des Dasein gelang³⁵⁴.

In seinem letzten Gedicht *Komm du, du letzter, den ich anerkenne* (Dezember 1926), das die bis ins Äußerste reichende Form des Schmerzes anspricht und durch den in seiner Krankheit selbst erlittenen, so gut wie nicht mit Analgetika unterdrückten Schmerz biographische Verankerung erfährt, handelt der Dichter von der letzten bewusst gelebten eigenen, sein Leben vollendenen Verwandlung. Der Schmerz ist nicht mehr die vernichtend in seinem Körper brennende Flamme, sondern er selbst brennt in ihr, dieser Flamme ohne weitere Verweigerung nun ganz zustimmend und sie nährend (vgl. KA II 412, Z. 3-6). Das Verhältnis kehrt sich um, denn, wie in dem Gedicht *Magie* (1924) beschrieben: Flammen werden in der Kunst nicht mehr, wie man es

³⁵⁰ An Clara Rilke, 24.6.1907 (B I 172; als [Briefe über Cézanne] auch in KA IV 594).

³⁵¹ Martin Heidegger: *Wozu Dichter?*, S. 318.

³⁵² Katharina Kippenberg: *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus*, S. 118.

³⁵³ Marcel Proust: *Le temps retrouvé*, S. 474. Rilke besaß alle anderen, zu seinen Lebzeiten erschienenen Bände der *Recherche de la temps perdu* und war ein kritischer Bewunderer Prousts. So bemängelte er an der als solcher gelobten Madeleine-Episode, wie im *mémoire involontaire* (*Du côté de chez Swann*, S. 44-48), das auch in den späteren Beispielen (v.a. in *Le temps retrouvé*) durch die Erfahrung der Essenz der Dinge (S. 450: „l’essence des choses“), der Idee der Existenz (S. 451 „l’idée d’existence“) und des außerzeitlichen Seins (S. 450: „un être extratemporel“), eines kleinen Quantums reiner Zeit in dem Augenblick der Gegenwart (S. 451: „un peu de temps à l’état pur“), durchaus Parallelen zu seinem zeit- und raumenthobenem Daseins- bzw. Weltinnenraum-Konzeptes aufweist, wie aus diesem Gedanken der „seltsamste Fehler des Buches“ ansetzt, indem die Erinnerungen nur wie uneigene, „nie gebrauchte Dinge“ heraufkommen (An Marie Taxis, 21.1.1914, TT 349).

³⁵⁴ Vgl.: An Nanny Wunderly-Volkart, 16.1.1923 (WV 851): „Schließlich dieses Sterben, Medicamente ablehnend, aber noch in der Agonie die Beschreibung einer Agonie verbessernd“, was Rilkes eigenem Sterben nicht unähnlich erscheint. Ferner: An Yvonne de Wattenwyl, 17.2.1923 (RCh II 842).

im Leben oft erfährt, zu Asche, sondern „zur Flamme wird der Staub“ (KA II 375, Z. 4). Die Flamme ist zudem als Phänomen des Verwandlungsprozesses der Elemente selbst reine Verwandlung und völlig hingeebenes, sich ausgebendes Sein in der Gegenwart. Wie sie steigt das lyrische Ich in die Flamme, „rein, ganz planlos frei von Zukunft“ (Z. 9), ohne Erinnerungen (Z. 14) und aus reinem Willen zur Wandlung, ganz „für die Flamme begeistert“ (II,12, Z. 1), wobei die Zeilen der *Seligen Sehnsucht* mitzuschwingen scheinen: „Das Lebendige will ich preisen, | das nach Flammentod sich sehnet“³⁵⁵.

Wie der Vorrat in seinem Herzen, alles, was von gesammeltem Vergangenen und Künftigen weiß, schweigt und zur Stille findet, so geht auch das Bewusstsein seiner selbst in eine von niemandem benennbare Unkenntlichkeit ein, so dass sich der Dichter wie selbstverloren nur noch befragt: „Bin ich es noch, der da unkenntlich brennt?“ (Z. 13). Sein Sein geht in die Flammen über und ganz in ihr Dasein aus Licht zwischen immer fließendem Übergang vom Brennstoff in Luft auf. Dabei wird er in seinem „hiesig Mildsein“ (Z. 7) gleich dem „Ich, das in und von Orpheus her lebte“, und gleich dem „verwandlungsmächtigen Ich“³⁵⁶ reiner Vollzug der Verwandlung in ein Leben als „Draußensein“, ein mythisches Sein außerhalb der Formen und der Zeit in einem Unsichtbar-Unkenntlichen. Er findet als Dichter wie Orpheus oder wie Wera als die Tänzerin, die die orphische Verwandlung schon vollzogen hat, in seinem Verzicht auf ein von Vergangenheit und Zukunftserwartungen durchtränktes, rein am Hiesigen verhaftetes Sein und in der Bekennung zu diesem unbedingten Verzicht, der notwendig mit der Einmaligkeit des Lebens einhergehen muss und der sich allerdings in dieser Form mit nichts bislang und hiesig Erfahrenem vergleichen lässt (vgl. Z. 20), den befreienden Eingang in die Namenlosigkeit, die *terra inaudita* und in die mythopoetische Figur der Flamme.

Wird das Sein derart „als *mythische* Vokabel verstanden und alle die mythischen Gestalten, mit denen die Dichtung umgeht, als Seins-Symbole erfahren“, zu denen auch die Flamme zählt, so gelingt „jene anschauliche Verdichtung der Seinswirklichkeit selbst, die die eigentliche und bis dahin unerhörte Leistung der Rilkeschen Spätdichtung ausmacht“³⁵⁷. In diesem Sinne gilt für die Dichtung wie für den Musik und Dichtung verbindenden Gesang, dass sie nicht nur Offenbarung einer Lebensart und Befreiung sind, sondern auch wie die Zeile aus dem dritten Sonett an Orpheus verkündet: „Gesang ist Dasein“ (I,3, Z. 7).

Freiburg, den 29. Oktober 2007

Dr. med. Claudia Weise

³⁵⁵ Wie es in Johann Wolfgang von Goethes späterer Fassung der *Seligen Sehnsucht* heißt, in der er das ursprüngliche Wort „Flammenschein“ durch „Flammentod“ ersetzt hat.

³⁵⁶ Walter Falk: *Leid und Verwandlung*, S. 95.

³⁵⁷ Hermann Mörchen: *Rilkes Sonette an Orpheus*, S. 31.

VI. LITERATURNACHWEIS

1. Quellen. Rilke

A) Werke

1. Rilke, Rainer Maria: *Auguste Rodin. Mit sechsundneunzig Abbildungen*, Frankfurt a. M. 1984. [zitiert als *Rodin*]
2. Rilke, Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt a. M. 1987.
3. Rilke, Rainer Maria: *Die Dame mit dem Einhorn. Mit zwölf Abbildungen der Teppiche „La Dame à la Licorne“ und einem Nachwort von Egon Olessak*, Frankfurt a.M. 1978.
4. Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke*, 6 Bde., hrsg. vom Rilke-Archiv, Ruth Sieber-Rilke, Ernst Zinn, Wiesbaden 1955f.. [zitiert als SW I-VI]
5. Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke*, Bd. 7: *Übertragungen*, hrsg. vom Rilke-Archiv, Hella Sieber-Rilke, Walter Simon, Karin Wais, Ernst Zinn, Frankfurt a. M./Leipzig 1997. [zitiert als SW VII]
6. Rilke, Rainer Maria: *Vergers. Les Quatrains valaisans. Les Roses. Les Fenêtres. Tendres impôts à la France*, Gallimard 2005.
7. Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 1: *Gedichte. 1895 bis 1910*, hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt a. M. 1996. [zitiert als KA I]
8. Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 2: *Gedichte. 1910 bis 1926*, hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt a. M. 1996. [zitiert als KA II]
9. Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 3: *Prosa und Dramen*, hrsg. von August Stahl, Frankfurt a. M. 1996. [zitiert als KA III]
10. Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 4: *Schriften*, hrsg. von Horst Nalewski, Frankfurt a. M. 1996. [zitiert als KA IV]
11. Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Supplementband: *Gedichte in französischer Sprache. Mit deutschen Prosafassungen*, hrsg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach, übertr. von Rätus Luck, Frankfurt a. M. 2003. [zitiert als KAS]

B) Briefe und Tagebücher

1. Rilke, Rainer Maria: *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber, Leipzig 1929. [zitiert als Br I]
2. Rainer, Rainer Maria: *Briefe an seinen Verleger. 1906 bis 1926*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1934. [zitiert als AK]
3. Rilke, Rainer Maria: *Briefe aus Muzot. 1921 bis 1926*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber, Leipzig 1940. [zitiert als *Muzot*]
4. Rilke, Rainer Maria: *Tagebücher aus der Frühzeit*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke u. Carl Sieber, Leipzig 1942. [zitiert als TF]
5. Rilke, Rainer Maria: *Die Briefe an Gräfin Sizzo 1921-1926*, hrsg. von Ingeborg Schnack, Wiesbaden 1950. [zitiert als GS]

6. Rainer, Rainer Maria: *Briefe*, Bd. 1: *Briefe aus den Jahren 1897 bis 1914*, hrsg. vom Rilke-Archiv und Ruth Sieber-Rilke, Karl Altheim, Wiesbaden 1950. [zitiert als B I]
7. Rainer, Rainer Maria: *Briefe*, Bd. 2: *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1926*, hrsg. vom Rilke-Archiv und Ruth Sieber-Rilke, Wiesbaden 1950. [zitiert als B II]
8. Rilke, Rainer Maria: *Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis. Briefwechsel*, 2 Bde., hrsg. von Ernst Zinn, Zürich 1951. [zitiert als TT]
9. Rilke, Rainer Maria: *Die Briefe an Frau Gudi Nölke. Aus Rilkes Schweizer Jahren*, hrsg. von Paul Obermüller, Wiesbaden 1953. [zitiert als GN]
10. Rilke, Rainer Maria: *Rainer Maria Rilke. Katharina Kippenberg – Briefwechsel 1910 bis 1926*, hrsg. von Bettina von Bomhard, Wiesbaden 1954. [zitiert als KK]
11. Rilke, Rainer Maria: *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin*, hrsg. von Bernhard Blume, Frankfurt a. M. 1973. [zitiert als SN]
12. Rilke, Rainer Maria: *Rainer Maria Rilke – Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel. 1897-1926*, hrsg. von Ernst Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1975. [zitiert als AS]
13. Rilke, Rainer Maria: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, 2 Bde., im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek, hrsg. von Niklaus Bigler, Rätus Luck, Frankfurt a.M. 1977. [zitiert als WV]
14. Rilke, Rainer Maria: *Ellen Key. Briefwechsel. Mit Briefen von und an Clara Rilke-Westhoff*, hrsg. von Theodore Fiedler, Frankfurt a.M. 1993. [zitiert als EK]
15. Rilke, Rainer Maria: *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg. „Benvenuta“*, hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. 2000. [zitiert als Ben]

C) Werk-Abkürzungen

- | | |
|-------|---|
| AK | Rainer, Rainer Maria: <i>Briefe an seinen Verleger. 1906 bis 1926</i> , hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1934. |
| AS | Rilke, Rainer Maria: <i>Rainer Maria Rilke – Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel</i> , hrsg. von Ernst Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1975. |
| B I | Rainer, Rainer Maria: <i>Briefe</i> , Bd. 1: <i>Briefe aus den Jahren 1897 bis 1914</i> , hrsg. vom Rilke-Archiv und Ruth Sieber-Rilke, Karl Altheim, Wiesbaden 1950. |
| B II | Rainer, Rainer Maria: <i>Briefe</i> , Bd. 2: <i>Briefe aus den Jahren 1914 bis 1926</i> , hrsg. vom Rilke-Archiv und Ruth Sieber-Rilke, Karl Altheim, Wiesbaden 1950. |
| Br I | Rainer, Rainer Maria: <i>Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906</i> , hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1929. |
| Br II | Rainer, Rainer Maria: <i>Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921</i> , hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1936. |
| Ben | Rilke, Rainer Maria: <i>Briefwechsel mit Magda von Hattingberg. „Benvenuta“</i> , hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. 2000. |
| EK | Rilke, Rainer Maria: <i>Ellen Key. Briefwechsel. Mit Briefen von und an Clara Rilke-Westhoff</i> , hrsg. von Theodore Fiedler, Frankfurt a.M. 1993. |
| GN | Rilke, Rainer Maria: <i>Die Briefe an Frau Gudi Nölke. Aus Rilkes Schweizer Jahren</i> , hrsg. von Paul Obermüller, Wiesbaden 1953. |
| GS | Rilke, Rainer Maria: <i>Die Briefe an Gräfin Sizzo 1921-1926</i> , hrsg. von Ingeborg Schnack, Wiesbaden 1950. |

- KA I-IV Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, August Stahl, Horst Nalewski, Frankfurt a. M. 1996.
- KAS Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Supplementband: *Gedichte in französischer Sprache. Mit deutschen Prosafassungen*, hrsg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach, übertr. von Rätus Luck, Frankfurt a. M. 2003.
- KK Rilke, Rainer Maria: *Rainer Maria Rilke. Katharina Kippenberg – Briefwechsel 1910 bis 1926*, hrsg. von Bettina von Bomhard, Wiesbaden 1954.
- Muzot Rilke, Rainer Maria: *Briefe aus Muzot. 1921 bis 1926*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber, Leipzig 1940.
- RCh I/II Schnack, Ingeborg: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1975.
- Rodin Rilke, Rainer Maria: *Auguste Rodin. Mit sechsundneunzig Abbildungen*, Frankfurt a. M. 1984.
- SN Rilke, Rainer Maria: *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin*, hrsg. von Bernhard Blume, Frankfurt a. M. 1973.
- SW I-VI Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke*, 6 Bde., hrsg. vom Rilke-Archiv, Ruth Sieber-Rilke, Ernst Zinn, Wiesbaden 1955ff.
- SW VII Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke*, Bd. 7: *Übertragungen*, hrsg. vom Rilke-Archiv, Hella Sieber-Rilke, Walter Simon, Karin Wais, Ernst Zinn, Frankfurt a. M./Leipzig 1997.
- TF Rilke, Rainer Maria: *Tagebücher aus der Frühzeit*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke u. Carl Sieber, Leipzig 1942.
- TT Rilke, Rainer Maria: *Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis. Briefwechsel*, 2 Bde., hrsg. von Ernst Zinn, Zürich 1951.
- WV Rilke, Rainer Maria: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, 2 Bde., im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek, hrsg. von Niklaus Bigler, Rätus Luck, Frankfurt a.M. 1977.

2. Quellen. Weitere

1. Anonym: *Homerische Hymnen*, griech. u. dt., hrsg. von Anton Weiher, München 1961.
2. Beethoven, Ludwig van: *Heiligenstädter Testament. Faksimile*, hrsg. von Hedwig M. von Asow, Wien/München [ohne Jahreszahl].
3. Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Faksimile einer Ausgabe von 1916 mit handschriftlichen Anmerkungen von Arnold Schönberg, hrsg. von H. H. Stuckenschmidt, Frankfurt a. M. 1974.
4. Canetti, Elias: *Der Beruf des Dichters*, in: ders.: *Das Gewissen der Worte. Essays*, München 1983, S. 257-267.
5. Fabre d'Olivet, Antoine de: *La Musique. Expliquée comme science et comme art et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux, la mythologie ancienne et l'histoire de la terre*, Paris 1896.
6. Goethe, Johann Wolfgang von: *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil*, in: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 13: *Naturwissenschaftliche Schriften I*, hrsg. von Erich Trunz, Textkrit. durchges. u. komm. von Dorothea Kuhn, Rike Wankmüller, München 1975, S. 314-536. [zitiert als HA 13]

7. Goethe, Johann Wolfgang von: *West-Östlicher Divan. Eigenhändige Niederschriften*, hrsg. von Katharina Mommsen, Frankfurt a.M. 1996.
8. Hattingberg, Magda von: *Rilke und Benvenuta. Ein Buch des Dankes*, hrsg. von Hanns Martin Elster, Düsseldorf 1951.
9. Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen 1993.
10. Heidegger, Martin: *Wozu Dichter?*, in: ders.: *Gesamtausgabe*, I. Abteilung: *Veröffentlichte Schriften 1914-1970*, Bd. 5: *Holzwege*, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a. M. 1977, S. 269-320.
11. Heraklit: *Texte und Übersetzungen*, in: Jaap Mansfeld (Hrsg.): *Die Vorsokratiker*, Bd. 1: *Milesier, Pythagoreer, Xenophanes, Heraklit, Parmenides*, griech./dt., Stuttgart 2003, S. 244-283.
12. Hofmannsthal, Hugo von: *Der Dichter und diese Zeit*, in: ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II*, hrsg. von Herbert Steiner, Frankfurt a. M. 1976, S. 229-258.
13. Hofmannsthal, Hugo von: *Ein Brief*, in: ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II*, hrsg. von Herbert Steiner, Frankfurt a. M. 1976, S. 7-20.
14. Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1: *Gedichte*, hrsg. von Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 1992.
15. Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 8: *Gesänge II. Editorischer Teil*, histor.-krit. Ausg. hrsg. von D. E. Sattler, Frankfurt a.M. 2000.
16. Kassner, Rudolf: *Sämtliche Werke*, Bd. 6: *I: Der Gottmensch, II: Anschauung und Beobachtung, III: Kleine Schriften aus den Jahren 1911-1938*, hrsg. von Ernst Zinn, Klaus E. Bohnenkamp, Pfullingen 1982.
17. Kierkegaard, Søren: *Entweder – Oder. Ein Lebensfragment*, übers. von Alexander Michelsen und Otto Gleiß, Leipzig 1885.
18. Mallarmé, Stéphane: *Ballets*, in: ders.: *Œuvres complètes*, hrsg. von Henri Mondor, G. Jean-Aubry, Paris 1945, S. 303-307.
19. Marcuse, Herbert: *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*, Frankfurt a. M. 1982.
20. Pindar: *Olympian Odes. Pythian Odes I*, hrsg. u. übers. von William H. Race, Cambridge, Mass. / London 1997.
21. Platon: *Symposion*, in: Platon: *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Menon, Hippias I, Euthydemos, Menexenos, Kratylos, Lysis, Symposion*, übers. von Friedrich Schleiermacher mit Stephanus-Numerierung, hrsg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi, Gert Plamböck, Hamburg 1986.
22. Platon: *Phaidon*, in: Platon: *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Phaidon, Politeia*, übers. von Friedrich Schleiermacher mit Stephanus-Numerierung, hrsg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi, Gert Plamböck, Hamburg 1986.
23. Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu*, Bd. I : *Du côté de chez Swann. À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, hrsg. von Pierre Clarac, André Ferré, Paris 1954.
24. Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu*, Bd. IV : *Albertine disparue. Le temps retrouvé*, hrsg. von Jean-Yves Tadié, Yves Baudelle, Anne Chevalier, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Pierre-Edmond Robert, Jacques Robichez, Brian Rogers, Paris 1989.
25. Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*, in dt. Hexameter übertragen und hrsg. von Erich Rösch, München 1968.
26. Schlegel, Friedrich: *Gespräch über die Poesie*, in: Ernst Behler (Hrsg.): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 1. Abteilung, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, hrsg. von Hans Eichner, München 1967, S. 284-362.

27. Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: ders.: *Werke in fünf Bänden*, Bd. 1 u. 2, hrsg. von Ludger Lütkehaus, Zürich 1988.
28. Valéry, Paul: *Œuvres I. L'Âme et la Danse. Eupalinos ou l'Architecte. Paradoxe sur l'Architecte*, Paris 1931.
29. Valéry, Paul: *Philosophie de la Danse*, in: ders.: *Œuvres I*, hrsg. von Jean Hytier, Paris 1957, S. 1390-1403.
30. Vergilius Maro, Publius: *Georgica*, in: ders.: *Landleben. Catalepton. Bucolica. Georgica*, lateinisch/deutsch, hrsg. von Johannes und Maria Götte, Zürich 1995, S. 83-209.
31. Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*, in: ders.: *Werkausgabe*, Bd. 1: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*, hrsg. von Joachim Schulte, Frankfurt a. M. 1999, S. 7-85.
32. Zweig, Stefan: *Abschied von Rilke*, in: ders.: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, Frankfurt a. M. 1984, S. 242-260.

3. Darstellungen

1. Allemann, Beda: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*, Pfullingen 1961.
2. Allemann, Beda: *Rilke und der Mythos*, in: *Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1976, S. 7-27.
3. Ammelburger, Gerhard: *Bejahungen. Zur Rhetorik des Rühmens bei Rainer Maria Rilke*, Würzburg 1995.
4. Bassermann, Dieter: *Der andere Rilke. Gesammelte Schriften aus dem Nachlaß*, hrsg. von Hermann Mörchen, Bad Homburg 1961.
5. Bassermann, Dieter: *Der späte Rilke*, München 1947.
6. Betz, Maurice: *Rilke in Frankreich. Erinnerungen. Briefe. Dokumente*, Wien 1938.
7. Biser, Eugen: *Dasein auf Abruf. Der Tod als Schicksal, Versuchung und Aufgabe*, Düsseldorf 1981.
8. Blume, Bernhard: *Das Motiv des Fallens bei Rilke*, in: Rüdiger Görner (Hrsg.): *Rainer Maria Rilke* Darmstadt 1987, S. 40-46.
9. Böhme, Robert: *Orpheus. Der Sänger und seine Zeit*, Francke Verlag Bern u. München, 1970.
10. Bogner, Ralf Georg: *Der Autor im Nachruf. Formen und Funktionen der literarischen Memorialkultur von der Reformation bis zum Vormärz*, Tübingen 2006.
11. Bollnow, Otto Friedrich: *Rilke*, Stuttgart 1951.
12. Buddeberg, Else: *Spiegel-Symbolik und Person-Problem bei R. M. Rilke*, in: Rüdiger Görner (Hrsg.): *Rainer Maria Rilke* Darmstadt 1987, S. 47-77.
13. Deinert, Herbert: *Rilke und die Musik*, Dissertation 1959, Yale 1973.
14. Dischner, Gisela: *Wandlung ins Unsichtbare. Rilkes Deuten der Dichterexistenz*, Berlin/Bodenheim 1999.
15. Engel, Manfred (Hrsg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Stuttgart 2004.
16. Eom, Seon-Ae: *Todesvertrautheit. Deutungen der Orpheus-Gestalt in Rilkes Dichtung*, Frankfurt a. M. 1988.

17. Exner, Richard: *Ach, armer Rilke: Leser und Narziß – Kühnheit der Furcht – Zeitgenossenschaft – Sprache der Fische*, S. 59-94.
18. Exner, Richard; Stipa, Ingrid: *Mit-Spielerin – Gefühlin – Übertrefferin: zum androgynen Schaffensprozeß im späten Rilke*, in: *Blätter der Rilke Gesellschaft*, Heft 10/1983, S. 23-36.
19. Falk, Walter: *Leid und Verwandlung. Rilke, Kafka, Trakl und der Epochenstil des Impressionismus und Expressionismus*, Salzburg 1961.
20. Freydorf, Johanna von: *Die Sonette an Orpheus von Rainer Maria Rilke als zyklische Dichtung*, Dissertation, Würzburg 1937.
21. Fülleborn, Ulrich: *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchungen zu einem historischen Rilke-Verständnis*, Heidelberg 1973.
22. Fülleborn, Ulrich: „Besitz“ und Sprache. *Zur geschichtlichen Bedeutung der Dichtung R. M. Rilkes*, S. 29-58.
23. Fülleborn, Ulrich; Engel, Manfred (Hrsg.): *Materialien zu Rainer Maria Rilkes ‚Duineser Elegien‘*, Bd. 1: *Selbstzeugnisse*, Frankfurt a.M. 1980.
24. Fülleborn, Ulrich; Engel, Manfred (Hrsg.): *Rilkes ‚Duineser Elegien‘*, Bd. 2: *Forschungsgeschichte*, Frankfurt a.M. 1982.
25. Gadamer, Hans-Georg: *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins (zu dem Buch von Romano Guardini)*, in: ders.: *Kleine Schriften II. Interpretationen*, Tübingen 1967, S. 178-187.
26. Gadamer, Hans-Georg: *Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien*, in: ders.: *Kleine Schriften II. Interpretationen*, Tübingen 1967, S. 194-209.
27. Gerok-Reiter, Annette: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes ‚Sonette an Orpheus‘*, Tübingen 1996.
28. Görner, Rüdiger: „...und Musik überstieg uns...“. *Zu Rilkes Deutung der Musik*, in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Heft 10/1983, S. 50-69.
29. Görner, Rüdiger: *Kunst des Wissens. Zu einem Motiv bei Rilke und Valéry*, in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Heft 19/1992 (1993), S. 25-39.
30. Görner, Rüdiger: *Das Poetische Rilkes in prosaischer Zeit*, in: Rudi Schweikert, Sabine Schmidt (Hrsg.): *Korrespondenzen. Festschrift für Joachim W. Storck aus Anlaß seines 75. Geburtstags*, St. Ingbert 1999, S. 489-510.
31. Görner, Rüdiger: *Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache*, Wien 2004.
32. Gumpert, Gregor: *Die Rede vom Tanz: Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende*, München 1994.
33. Günther, Werner: *Rilkes Spätgedicht „Gong“*. *Zum Problem des dichterischen Ausdrucks*, in: ders.: *Form und Sinn. Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte*, gesammelt u. hrsg. von Robert Blaser, Rudolf Zellweger, Bern 1968, S. 202-218.
34. Günther, Werner: *Weltinnenraum. Die Dichtung Rainer Maria Rilkes*, Berlin 1952.
35. Heiner, Johannes: *Rilke als Mystiker*, in: Peter Lengsfeld (Hrsg.): *Mystik – Spiritualität der Zukunft. Erfahrung des Ewigen*, Herder 2005, S. 390-404.
36. Hennig, John: *Zu Rilkes Gedicht ‚Todes-Erfahrung‘*, in: Rüdiger Görner (Hrsg.): *Rainer Maria Rilke* Darmstadt 1987, S. 227-244.
37. Höhler, Gertrud: *Niemandes Sohn. Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes*, München 1979.
38. Holthusen, Hans-Egon: *Rilkes Sonette an Orpheus. Versuch einer Interpretation*, München 1937.
39. Jaus, Hans Robert: *Der fragende Adam – Zur Funktion von Frage und Antwort in literarischer Tradition*, in: Manfred Fuhrmann, Hans Robert Jaus, Wolfhart Pannenberg (Hrsg.): *Text*

und Applikation. *Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch*, München 1981, S. 551-560.

40. Kellenter, Sigrid: *Das Sonett bei Rilke*, Bern/Frankfurt a. M. 1982.
41. Kippenberg, Katharina: *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus*, Frankfurt a. M. 1946.
42. Kovach, Thomas A.: *Rilkes Wendung zur Musik: Das Gedicht ‚Bestürz mich, Musik‘*, in: Roland Jost, Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hrsg.): *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag*, Frankfurt a. M. 1986, S. 170-178.
43. Kunisch, Hermann: *Rainer Maria Rilke. Dasein und Dichtung*, Berlin 1975.
44. Leisi, Ernst: *Rilkes Sonette an Orpheus. Interpretation, Kommentar, Glossar*, Tübingen 1987.
45. Leisi, Ernst: *Die Sonette an Orpheus. Wie Latentes zur Wirklichkeit*, in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Heft 20/1993 (1994), S. 23-33.
46. Lévi-Strauss, Claude: *Die Struktur der Mythen*, in: ders.: *Strukturelle Anthropologie I*, übers. von H. Naumann, Frankfurt a.M. 1978, S. 226-254.
47. Löwenstein, Sascha: *Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884-1904)*, Würzburg 2004.
48. Mason, Eudo Colecestra: *Rainer Maria Rilke. Sein Leben und sein Werk*, Göttingen 1964.
49. Montavon-Bockemühl, Hella: *Hella: Der Baum als Symbol bei Rilke und Valéry*, in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Heft 19/1992 (1993), S. 41-56.
50. Mörchen, Hermann: *Rilkes Sonette an Orpheus*, Stuttgart 1958.
51. Naumann, Walter: *Rainer Maria Rilke: ‚Stiller Freund der vielen Fernen, fühle ...‘*, in: ders.: *Traum und Tradition in der deutschen Lyrik*, Stuttgart 1966, S. 157-171.
52. Neymeyr, Barbara: *Poetische Metamorphosen des Orpheus-Mythos bei Rilke: Von seinem Gedicht „Orpheus. Eurydike. Hermes“ bis zu den „Sonetten an Orpheus“*, in: *Sonderheft ZfdPh 118* (1999), S. 25-59.
53. Nolte, Fritz: *Der Todesbegriff bei Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal und Thomas Mann*, Heidelberg 1934.
54. Parry, Idris: *Raum und Zeit in Rilkes Orpheus-Sonetten*, in: Rüdiger Görner (Hrsg.): *Rainer Maria Rilke* Darmstadt 1987, S. 214-226.
55. Pasewalck, Silke: *„Die fünffingrige Hand“. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*, Berlin 2002.
56. Pott, Sandra: *Rainer Maria Rilke Sonette an Orpheus (1922): kosmogonische Poetik. ‚Poetische Reflexion‘*, in: *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*, Berlin 2004, S. 333-380.
57. Potthoff, Elisabetta: *Ein orphischer Gesang zur Überwindung der Vergänglichkeit. Zu Rilkes ‚Sonetten an Orpheus‘*, in: Roland Jost, Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hrsg.): *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag*, Frankfurt a. M. 1986, S. 155-169.
58. Rehm, Walther: *Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbsteutung bei Novalis – Hölderlin – Rilke*, Düsseldorf 1950.
59. Riethmüller, Albrecht: *Rilkes Gedicht ‚Gong‘. An den Grenzen von Musik und Sprache*, in: Günter Schnitzler (Hrsg.): *Dichtung und Musik. Kaleidoskop der Beziehungen*, Stuttgart 1979, S. 194-223.

60. Ruffini, Roland: *Rilkes Seins- und Kunst-Begriff im Spiegel seiner dichterischen Welt*, Tönning 2005.
61. Schnack, Ingeborg: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1975. [zitiert als RCh I/II]
62. Schnack, Ingeborg: *Rilkes Leben und Werk im Bild. Mit einem biographischen Essay von J. R. von Salis*, Wiesbaden 1956.
63. Schuler, Alfred: *Fragmente und Vorträge aus dem Nachlaß*, Leipzig 1940.
64. Schwarz, Justus: *Die Wirklichkeit des Menschen in Rilkes letzten Dichtungen*, in: Ulrich Fülleborn, Manfred Engel (Hrsg.): *Rilkes Duineser Elegien*, Bd. 2: Forschungsgeschichte, Frankfurt a. M. 1982, S. 21-44.
65. Seelig, Harry E.: *Rilke and Music. Orpheus and the Maenadic Muse*, in: Sigrud Bauschinger, Susan L. Cocalis (Hrsg.): *Rilke-Rezeptionen. Rilke Reconsidered*, Tübingen/Basel 1995, S. 63-93.
66. Segal, Charles: *Eurydice: Rilke's Transformation of a Classical Myth*, in: *Bucknell Review* XXI, 1973, S. 137-144
67. Sill, Bernhard: *Ein eigener Tod zu einem eigenen Leben. Rainer Maria Rilkes Lehre vom Leben und vom Tod*, in: ders.: *Ethos und Thanatos. Zur Kunst des guten Sterbens bei Matthias Claudius, Leo Nikolajewitsch Tolstoi, Rainer Maria Rilke, Max Frisch und Simone de Beauvoir*, Regensburg 1999, S. 121-154.
68. Sprengel, Peter: *Orphische Dialektik. Zu Rilkes Sonett Sei allem Abschied voran (Sonette an Orpheus II,13)*, in: Hartung, Harald (Hrsg.): *Gedichte und Interpretationen*, Bd. 5: *Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte*, Stuttgart 1983, S. 245-252.
69. Steiner, Jacob: *Zeit und Raum in den 'Duineser Elegien'*, in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Heft 20/1993 (1994), S. 11-21.
70. Stephens, Anthony: „*Alles ist nicht es selbst*“ – *Zu den ‚Duineser Elegien‘*, in: Ulrich Fülleborn, Manfred Engel (Hrsg.): *Rilkes ‚Duineser Elegien‘*, Bd. 2: *Forschungsgeschichte*, Frankfurt a.M. 1982, S. 308-348.
71. Storck, Joachim W.: *Poesie und Schweigen. Zum Enigmatischen in Rilkes später Lyrik*, in: *Blätter der Rilke Gesellschaft*, Heft 10/1983, S. 107-121.
72. Strauss, Walter A.: *Rilke: Orpheus and the Double Realm*, in: ders.: *Descent and Return. The Orphic Theme in Modern Literature*, Cambridge/Mass. 1971, S. 140-217.
73. Sutherland, Marielle: *Images of Absence: Death and the Language of Concealment in the Poetry of Rainer Maria Rilke*, in: Norbert Otto Eke, Bodo Plachta (Hrsg.): *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur*, 164, Berlin 2006.
74. Tschiedel, Hans Jürgen: *Orpheus und Eurydice. Ein Beitrag zum Thema: Rilke und die Antike*, in: Rüdiger Görner (Hrsg.): *Rainer Maria Rilke* Darmstadt 1987, S. 285-318.
75. Warden, John (Hrsg.): *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, Toronto/Buffalo/London 1985.

4. Bildnachweis

Abb. auf Widmungsseite: Ernst Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus. Interpretation, Kommentar, Glossar*, Tübingen 1987, S. 251.

Abb. im Anhang: Ingeborg Schnack: *Rilkes Leben und Werk im Bild. Mit einem biographischen Essay von J. R. von Salis*, Wiesbaden 1956.

V. ANHANG



Giovanni Battista Cima da Conegliano: *Orpheus*, Federzeichnung, Florenz.

Tabelle 1: Zeitliche Einordnung der im Januar/Februar 1922 entstandenen Werke.

<i>Datum</i>	<i>Sonette an Orpheus</i>	<i>Duineser Elegien und weitere Werke</i>	<i>Briefe</i>
1.1.1922			Aufzeichnungen von Gertrud Ouckama Knoop
4.1. ...			An Gertrud Ouckama Knoop (4.1.)
... 31.1.		Brief an Katharina Kippenberg mit einem Heft, das 3 Gedichte enthält (31.1.): - <i>Über die Quelle geneigt</i> - <i>O wer die Leyer sich brach</i> - <i>Töpfer, nun tröste, treib</i>	
31.1.		<i>Solang du Selbstgeworfenes fängst</i>	
1.2.		am Vorabend der Orpheussonette geschrieben <i>Wann wird, wann wird, wann wird</i>	An Nanny Wunderly-Volkart (1.2.)
2.-5.2.	I,1-20, 22, 24-26		
3.2.	(I,7 - vorläufig)	<i>Rühmen, das ists</i>	An Nanny Wunderly-Volkart (3.2.)
4.2.		<i>(Hoher Gott der fernen Vorgesänge)</i>	
7.2.		<i>Duineser Elegie VII</i>	An Gertrud Ouckama Knoop (7.2.)
7./8.2.		<i>Duineser Elegie VIII</i>	An Jean Strohl (7.2.) An Nanny Wunderly-Volkart (8.2.)
9.2.	I,21 ausgetauscht	<i>Gegen-Strophen</i> vollendet (V.1-4 von 1912) – zunächst als <i>Duineser Elegie V</i> Kern der <i>Duineser Elegie IX</i> V. 32-41 von <i>Duineser Elegie VI</i> <i>(Wir in den ringenden Nächten)</i>	An Gertrud Ouckama Knoop (9.2.) An Anton Kippenberg (9.2.) An Merline (9.2.) An Nanny Wunderly-Volkart (9.2.)
9.-15.2.		<i>(Sieh, wie unsre Schalen)</i>	An Nanny Wunderly-Volkart (10.2.)
11.2.		<i>Duineser Elegie X</i> – neu ab V. 13	An Marie Taxis (11.2.)
12. 13.2.	I,23	<i>(Spiegel, du Doppelgänger des Raums)</i>	An Lou Andreas-Salomé (11.2.) An Nanny Wunderly-Volkart (11.2.)
12.-15.2.		<i>Brief des jungen Arbeiters</i> <i>Vasen-Bild</i>	An Nanny Wunderly-Volkart (12.2.)
14.2.		<i>Duineser Elegie V</i> ersetzt	
15.2.	II,5-6		An Anton Kippenberg (15.2.)
15.-17.2.	II, 2-15	<i>(Mein scheuer Mondschatten)</i> <i>Brau uns den Zauber</i> <i>Mehr nicht sollst du wissen</i> <i>(Was hat uns der Gott)</i> <i>Denk: sie hätten vielleicht</i> <i>Aber, ihr Freunde, zum Fest</i> <i>Welche Stille um einen Gott</i> <i>(Immer, o Nymphe, seit je)</i>	An Nanny Wunderly-Volkart (15.2.)
17.-19.2.	II, 16-18	<i>Wir hören seit lange die Brunnen</i>	An Kurt Wolff (17.2.) An Nanny Wunderly-Volkart (18.2.)
17.-23.2.	II,19-23		An Mary Dobřčensky (12./19.2.) An Gräfin Sizzo-Noris-Crouy (19.2.)
19.-23.2.	II,24-29	<i>(Von meiner Antwort weiß ich noch nicht)</i> <i>Manchen ist sie wie Wein</i> <i>Neigung: wahrhaftes Wort!</i> <i>Wann war ein Mensch je so wach</i> <i>(Laß uns Legenden der Liebe hören)</i>	An Lou Andreas-Salomé (19./20.2.) An Nanny Wunderly-Volkart (22.2.) An Katharina Kippenberg (23.2.) An Anton Kippenberg (23.2.) An Ilse Erdmann (24.2.)
23.2.	II,1		An Renée Sintenis (24.2.) An Marie Taxis (25.2.)
26.2. ...		<i>Duineser Elegie VII</i> – neuer Schluss	...
...13.11.25			An Witold Hulewicz (13.11.25)

Tabelle 2: Der strukturelle Aufbau der Sonette an Orpheus.

	<i>Reim</i>	<i>Grundmetrum</i>	<i>Verlänge</i>	
I	1	abab cddc efg gfe	Jambus	5-hebig
	2	abba cddc efg gfe	Jambus	5-hebig
	3	abba cddc efe gfg	Jambus	5-hebig
	4	abab abab cdc ede	Daktylus	4-hebig
	5	abab cddc efe gfg	Jambus	5-hebig
	6	abab cddc eef ggf	Daktylus	4-hebig
	7	abab cddc eef ggf	Daktylus	4-hebig
	8	abab cddc eef gfg	Trochäus	5-hebig
	9	abab cddc efg efg	Daktylus	2-, 3-hebig
	10	abba cddc efe gfg	Daktylus	4-hebig
	11	abab cddc efe gfg	Trochäus	5-hebig
	12	abba cddc eef ggf	Trochäus	4-, 5-hebig
	13	abab cddc eff egg	Trochäus	5-hebig
	14	abba cddc efe fgg	Jambus	5-hebig
	15	abba cddc efg efg	Jambus, Daktylus	4-hebig
	16	abba cddc eff geg	frei	4-hebig
	17	abab abab cdc eef	Daktylus (Z. 1 Beginn mit Senkung)	2-, 3-hebig
	18	abab cddc eff gge	Daktylus	2-, 3-hebig
	19	abab cddc eff geg	Daktylus	2-, 3-hebig
	20	abab cddc efe fgg	Daktylus	3-, 4-hebig
	21	abab cddc efg efg	Daktylus	4-hebig
	22	abba cddc ebf ebf	Daktylus	2-, 3-hebig
	23	abba cddc efg efg	Daktylus	3-hebig
	24	abab cddc efe fgg	Daktylus	5-, 6-hebig
	25	abab cddc eef ggf	Daktylus	4-, 5-hebig
	26	abab cddc efe gfg	Daktylus	5-hebig
II	1	abab cddc efe gfg	frei	2- bis 6-hebig
	2	abab cddc efg ef(g)	Daktylus	4-hebig
	3	abab cbeb ded fef	Daktylus	4-, 5-hebig
	4	abba cddc efg efg	Jambus	5-hebig
	5	abab cddc efe gfg	Trochäus	5-hebig
	6	abab cddc efe gfg	Daktylus	4-, 5-hebig
	7	abab cddc efe gfg	Daktylus	4-, 5-hebig
	8	abab cddc efg efg	Daktylus	4-, 5-hebig
	9	abab cddc efe gfg	Daktylus	4-, 5-hebig
	10	abab cddc efe gfg	Daktylus	5-, 6-hebig
	11	abab cddc efg efg	Daktylus	3- bis 6-hebig
	12	abab cddc efg efg	Daktylus	5-, 6-hebig
	13	abab cddc eef ggf	Daktylus	4- bis 6-hebig
	14	abab cddc efe gfg	Daktylus	4-, 5-hebig
	15	abba cddc eef ggf	Jambus	5-hebig
	16	abab cddc efg gfe	Trochäus	3- bis 5-hebig
	17	aabb cddc eef ggf	Daktylus	4- bis 8-hebig
	18	abab cddc efe gfg	Daktylus	3- bis 5-hebig
	19	abba cddc efg efg	Daktylus	3- bis 6-hebig
	20	abab cddc efg efg	Daktylus	3- bis 6-hebig
	21	abab cddc efe gfg	Daktylus	5-, 6-hebig
	22	abab cddc eef ggf	Daktylus	5-, 6-hebig
	23	abab cddc eef ggf	Trochäus	5-hebig
	24	abba cddc efe gfg	Daktylus	5-, 6-hebig
	25	abab cddc efe gfg	Daktylus	4-hebig
	26	abba cddc eff efe	Daktylus	4-, 5-hebig
	27	abab cddc eef ggf	Daktylus	3- bis 5-hebig
	28	abab cddc efg gfe	Jambus	4-, 5-hebig
	29	abab cddc efg efg	Trochäus	5-hebig

Tabelle 3: Inhaltliche Verweise und Bezüge zwischen den Sonetten.

(nach: Ernst Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus*, S. 177-179)

	<i>Anfang</i>	<i>Mitte</i>	<i>Schluss</i>
I	1		Tempel im Gehör
	2 <i>Bett in meinem Ohr</i>		
	3		ein Hauch um nichts
	4 <i>in den Atem</i>		
	5		das Hiersein übertrifft
	6 <i>Ist er ein Hiesieger</i>		rühme er
	7 <i>Rühmen, das ists</i>		mit rühmlichen Früchten
	8 <i>im Raum der Rühmung</i>		Sternbild Himmel
	9		
	10		
	11 <i>den Himmel. Heißt kein Sternbild</i>		der Figur zu glauben
	12 <i>leben wahrhaft in Figuren</i>		
	13	aus dem Fruchtfleisch	
	14	drängt die Frucht	bei den Wurzeln
	15 <i>der erfahrenen Frucht</i>		
	16	dem Zauberspruch	
	17 <i>der Erbauten Wurzel</i>		biegt sich zur Leier
	18		
	19	Gott mit der Leier	
	20 <i>Frühlingstag</i>		
	21 <i>Frühling ist wiedergekommen</i>		steht in Wurzeln
	22		Flugversuch
	23 <i>wenn der Flug</i>		
	24		
	25 <i>unüberwindlichen Schreis</i>		
	26 <i>ihr Geschrei</i>		
II	1		Blatt meiner Worte
	2 <i>eilige nähere Blätter</i>	nehmen oft Spiegel	
	3 <i>Spiegel, noch nie hat man</i>		
	4		im Silber-Spiegel
	5 <i>Blumenmuskel</i>		
	6 <i>zahllose Blume</i>		
	7 <i>Blumen, ihr schließlich</i>		
	8 <i>Kindheit Gespielen</i>		
	9		spielendes Kind
	10		Ein Spielen
	11		
	12		von Trennung
	13 <i>Sei allem Abschied voran</i>		
	14 <i>Siehe die Blumen</i>		
	15		daß du sie unterbrichst
	16 <i>von uns aufgerissen</i>		gehörten Quelle
	17 <i>selig bewässerten</i>		jener gelassenen Sommer
	18	war sie nicht Sommer	
	19	holt sie das Schicksal	
	20	Schicksal, es mißt	
	21 <i>Singe die Gärten</i>		
	22 <i>O trotz Schicksal</i>	in Parken übergeschäumt	
	23		
	24	das mürrische Schicksal	
	25		
	26		singender Gott Leier
	27 <i>den Göttern</i>		als göttlicher Brauch
	28	wo die Leier	Feier des Freundes
	29 <i>Stiller Freund</i>		