

Rilke in Bern |
Sonette an Orpheus

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

32 | 2014

Wallstein

Rilke in Bern
Sonette an Orpheus

Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft
herausgegeben von
Jörg Paulus und Erich Unglaub



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

PD Dr. Jörg Paulus
Technische Universität Braunschweig
Institut für Germanistik
Bienroder Weg 80
38106 Braunschweig
E-Mail: j.paulus@tu-bs.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2014
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1493-1

THOMAS MARTINEC

»In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.«

Musik und Verwandlung in Rilkes *Sonetten an Orpheus*

Die Nähe der *Sonette an Orpheus* zur Musik ist kaum zu übersehen. Schon der im Titel genannte Adressat des Zyklus bürgt für eine gewisse Musikalität. In Ovids *Metamorphosen*, die Rilke als literarische Quelle für den Orpheus-Mythos dienten, ist die Musik bekanntermaßen von zentraler Bedeutung: Tiere, Pflanzen und Steine versammeln sich, um dem orphischen Gesang zuzuhören, Orpheus bewegt durch seinen Gesang Hades und Persephone dazu, seine Frau Eurydike aus der Unterwelt freizugeben, und nachdem er von den Mänaden zerrissen wurde, musizieren Kopf und Leier weiter.¹ Es ist daher nicht verwunderlich, wenn Rilke in sämtlichen Sonetten, die an Orpheus gerichtet sind, also jeweils im Anfangs- und Endsonett beider Teile, die Musik bzw. den Gesang ins Zentrum rückt.² So wird der Adressat mit dem Ausruf »O Orpheus sing!« vorgestellt, und das Eingangssonett schildert dann auch gleich die Wirkung dieses Gesangs auf Tiere und Pflanzen: »da schufst du ihnen Tempel im Gehör.«³ Im weiteren Verlauf erscheint Orpheus als »Singender Gott«,⁴ dessen Gesang *expressis verbis* gegen menschliches Singen abgesetzt wird:

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber *sind* wir?⁵

In Anlehnung an den narrativen Verlauf bei Ovid stellt das Abschlußsonett des ersten Teils die Mänaden-Episode dar. Auch hier steht der singende Orpheus im Zentrum:

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.⁶

1 Zu Rilkes Ovid-Lektüre und -verständnis vgl. Robert Vilain: »Rilke und Ovid. Ein neuer Blick auf ›Sein‹ und ›Verwandlung‹ in den *Sonetten an Orpheus*.« In: *Nach Duino. Studien zu Rainer Maria Rilkes späten Gedichten*. Hrsg. von Karen Leeder. Göttingen 2010, S. 43-69.

2 Vgl. Ernst Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus. Interpretation. Kommentar, Glossar*. Tübingen 1987, S. 228.

3 Beide Zitate: *Sonette an Orpheus*. In: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996 (= KA), II, S. 241.

4 KA II, S. 241.

5 Ebenda, S. 242 (Hervorhebung durch Rilke).

6 Ebenda, S. 253.

In gleicher Weise musikalisch aufgeladen ist die zweite Figur, die für die Anlage der Sonette bedeutsam ist: Rilke widmete diesen späten Zyklus Wera Ouckama Knoop »als ein Grab-Mal«.7 Wera starb 1919 im Alter von nur 19 Jahren. In Rilkes Erinnerung an die junge Frau, der er nur wenige Male begegnet ist, spielt die Musik eine entscheidende Rolle, wie wir aus einem Brief an die Gräfin Sizzo vom 12.4.1923 wissen:

Dieses schöne Kind, das erst zu tanzen anfang und, bei allen, die sie damals sahen, Aufsehen erregte, durch die ihrem Körper und Gemüt eingeborene Kunst der Bewegung und Wandlung, – erklärte ihrer Mutter unvermutet, daß sie nicht länger tanzen könne oder wolle ...; [...] 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 ...8

Die Verbindung mit der Musik kennzeichnet auch Weras Erscheinen im Orpheus-Zyklus. Jeweils das vorletzte Sonett beider Teile bezieht sich auf die junge Frau; in beiden Sonetten spielt die Musik eine zentrale Rolle:

Tänzerin erst, die plötzlich, den Körper voll Zögern,
anhielt, als göß man ihr Jungsein in Erz;
trauernd und lauschend –. Da, von den hohen Vermögern
fiel ihr Musik in das veränderte Herz.9

Im vorletzten Sonett des zweiten Teils wird Weras Tanz dann mit dem orphischen Gesang in Verbindung gebracht:

O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze
für einen Augenblick die Tanzfigur
zum reinen Sternbild einer jener Tänze,
darin wir die dumpf ordnende Natur

vergänglich übertreffen. Denn sie regte
sich völlig hörend nur, da Orpheus sang.10

So offenkundig die Bezüge sind, die Rilke über Orpheus und Wera zu der Musik herstellt, so wenig erschöpfen sie sich in diesen beiden Figuren. Neben den hier skizzierten Referenzen, die philologisch präzise zu erfassen sind, existiert ein weit- aus komplexeres Verhältnis zwischen *Sonetten* und Musik. Dieses Verhältnis liegt

7 »Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop.« KA II, S. 237. Zu »Wera Ouckama Knoops mythopoetische[r] Verwandlung« in den Sonetten an Orpheus vgl. Manfred Engel: »Die Sonette an Orpheus«. In: *Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Manfred Engel unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart, Weimar 2004, S. 405-424, hier S. 411-412.

8 RMR: *Die Briefe an Gräfin Sizzo 1921-1926*. Hrsg. von Ingeborg Schnack. Erweiterte Neuausgabe. Frankfurt a. M. 1977. S. 60-61.

9 KA II, S. 253.

10 Ebenda, S. 271.

in einer Vorstellung begründet, die sowohl in Rilkes Nachdenken über Musik als auch in den *Sonetten an Orpheus* einen prominenten Status behauptet. Es handelt sich dabei – um es zunächst ganz allgemein zu formulieren – um die Vorstellung von einer Polarität der Wirklichkeit. In den *Sonetten* geht es vielfach um die Verwandlung von Sichtbarem in Unsichtbares, von Hiesigem in Jenseitiges, von Leid in Freude und so fort.¹¹ Analog hierzu erscheint in Rilkes ästhetischen Überlegungen die Musik als eine Kunst mit einer Vorder- und einer Rückseite, einer Kunst, die Sinnlichkeit und Gesetzmäßigkeit zeigt, einer Kunst, von der Bedrohung und Erlösung ausgeht. Diese Analogie scheint umso weniger ein Zufall zu sein, als doch bereits zu sehen war, daß Rilke mit dem Orpheus-Mythos eine Figur aufruft, die ohne Musik nicht vorstellbar ist; dasselbe gilt für Wera Ouckama Knoop, deren Verhältnis zur Musik offenkundig einen nachhaltigen Eindruck auf Rilke gemacht hat.

Im Folgenden soll nun nach den Vorstellungen von Musik gefragt werden, vor deren Hintergrund sich Rilke sowohl mit dem Orpheus-Mythos als auch mit der jungen Tänzerin Wera auseinandersetzte. Meine These lautet, daß Rilke in der Gestaltung des Orpheus-Zyklus eine Bewegung vollzieht, die sein Nachdenken über Musik ebenfalls zu erkennen gibt: Ein Diesseitiges, Sicht- bzw. Hörbares wird in ein Jenseitiges, Unsichtbares bzw. Stilles verwandelt. Allerdings handelt es sich dabei keineswegs um eine einfache Analogie von Sonettgestaltung und Musikvorstellung oder von Orpheus-Mythos und Musikästhetik. Vielmehr soll der Vergleich beider Sphären auch die zentrale Differenz zwischen diesen erkennbar machen, denn auch sie gehört zu dem Verhältnis der Orpheus-Sonette zur Musik: Während in den Sonetten die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares dazu führt, die Wertschätzung des Sichtbaren noch zu steigern, weil es als die einzige Form erscheint, in der uns Existenz gegeben ist, figuriert in Rilkes Musikästhetik die Überführung des Hörbaren in ein Unhörbares in erster Linie als eine Befreiung von dem Hörbaren, das uns in seiner musikalischen Form überwältigt und bedroht.

Diese Differenz scheint mir mit Blick auf *Die Sonette an Orpheus* in zweifacher Hinsicht bedeutsam zu sein. Zunächst einmal ist es wichtig, sie zur Kenntnis zu nehmen, um den eigentlichen Bezugspunkt der Sonette hinreichend deutlich in den Blick zu bekommen: Rilke richtet seinen letzten großen Zyklus trotz aller musikalischen Referenzen nämlich nicht an einen Sänger im Sinne des performativen Tonkünstlers, sondern an eine mythologische Sänger-Figur, die dazu dient, bestimmte Vorstellungen von der menschlichen Existenz zu verkörpern. Es geht hier also nicht um Gesang, sondern um *orphischen* Gesang, der sich von der performativen Tonkunst darin unterscheidet, dass er genau jene Freiheit ermöglicht, die Rilke durch die Musik als Tonkunst gefährdet sah; der singende Orpheus fügt sich in Rilkes Bemühen, sich von der sinnlichen Überwältigung durch die Musik zu befreien. Hiermit geht ein weiteres Moment einher, das sich ebenfalls aus Rilkes Musikverständnis ergibt und für die *Sonette an Orpheus* von Bedeutung ist. Die Lyrik im Allgemeinen und das Sonett im Besonderen verfügen selbst über eine performative

11 Vgl. Ulrich Fülleborn: Kommentar zu *Die Sonette an Orpheus*. In: KA II, S. 726-727.

Musikalität, die durch Rhythmus und Klang der Verse konstituiert wird. Vor dem Hintergrund von Rilkes Skepsis gegenüber dieser Form von Musikalität erscheint es mir allerdings zu einseitig, das Musikalische der *Sonette an Orpheus* auf diese Konstitution zu beschränken. Im Sinne von Rilkes Musikbegriff erscheint sie vielmehr als Ausgangspunkt, der in einem Akt orphischer Wandlung für die Stille geöffnet wird. Musikalität entfaltet sich also nicht in der Performanz des Gedichts, sondern vielmehr in deren Überwindung; erst da, wo diese Sonette nicht mehr hörbar sind, werden sie selbst zu orphischem Gesang.

Der Zusammenhang von Musik und Verwandlung wird schon im Eingangssonett konstituiert, indem der orphische Gesang hier dazu führt, das kreatürliche Hören der Tiere in einen kulturellen Akt zu verwandeln:

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geräusch
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, –
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.¹²

Eine weitere Grenze, die der orphische Gesang überwindet, ist die zwischen Leben und Tod. Wie wir aus dem oben bereits angeführten Brief an die Gräfin Sizzo wissen, wollte Rilke sowohl mit den *Duineser Elegien* als auch mit den *Sonetten an Orpheus* jene Synthese von »Furchtbarkeit und Seligkeit« wiederbeleben, deren Verlust er als ein zentrales Problem der modernen Zivilisation beklagte:

Wer nicht der Fürchterlichkeit des Lebens irgendwann, mit einem endgültigen Entschlusse, zustimmt, ja ihr zjubelt, der nimmt die unsäglichen Vollmächte unseres Daseins nie in Besitz, der geht am Rande hin, der wird, wenn einmal die Entscheidung fällt, weder ein Lebendiger noch ein Toter gewesen sein. Die Identität von Furchtbarkeit und Seligkeit zu erweisen ...: dies ist der wesentliche Sinn und Begriff meiner beiden Bücher.¹³

Der Tod erscheint im Rahmen der hier skizzierten Doppelseitigkeit unserer Existenz nicht in sukzessiver Ordnung zum Leben als dessen Ende, sondern er wird vielmehr als eine spezifische Seite des Lebens selbst aufgefaßt: »Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschiedene *Seite des Lebens*: wir müssen versuchen, das

¹² Ebenda, S. 241.

¹³ RMR an Gräfin Sizzo, 12. April 1923 (wie Anm. 8), S. 58-59. Zum Verhältnis von *Sonetten* und *Duineser Elegien* vgl. Manfred Engel: »Die *Sonette an Orpheus* als Beginn des spätesten Werkes.« In: Leeder: *Nach Duino* (wie Anm. 1), S. 15-27.

größte Bewußtsein unseres Daseins zu leisten, das in *beiden unabgegrenzten Bereichen* zu Hause ist, *aus beiden unerschöpflich genährt ...*«. ¹⁴ Zu diesem Bewußtsein sollen auch die *Sonette an Orpheus* beitragen. In einem Brief an Nanny von Escher (22. Dezember 1923) erklärt Rilke, es gehe ihm darum, »das Leben gegen den Tod hin offen zu halten«. ¹⁵ Die Reflexion des orphischen Gesangs gibt diese Gegenwart des Todes im Leben bzw. die Verwandlung des Lebens zu einer für den Tod offenen Existenz deutlich zu erkennen:

Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.

Nur wer mit Toten vom Mohn
aß, von dem ihren,
wird nicht den leisesten Ton
wieder verlieren. ¹⁶

Auch wenn Rilke über die Form des Sonetts nachdenkt, steht eine gewisse Polarität im Zentrum seiner Überlegungen, und auch diese Polarität wird durch Verwandlung aufgehoben. Dabei handelt es sich um den Gegensatz von strenger Form und poetischer Freiheit. Rilke findet im Sonett, wie er in einem Brief an Irmela Linberg vom 24. März 1919 erklärt, eine poetische Form, »die innerhalb der verpflichtendsten Bindung eine fast gesteigerte Freiheit gewährt ...«. ¹⁷ Etwas ausführlicher äußert sich Rilke in einem Brief an Katharina Kippenberg vom 23. Februar 1922: »Ich sage immerzu Sonette. Ob es gleich das Freieste, sozusagen Abgewandelteste wäre, was sich unter dieser, sonst so stillen und stabilen Form begreifen ließe. Aber gerade dies: das Sonett abzuwandeln, es zu heben, ja gewissermaßen es im Laufen zu tragen, ohne es zu zerstören, war mir, in diesem Fall, eine eigentümliche Probe

¹⁴ RMR an Witold Hulewicz, 13. 11. 1925. In: RMR: *Briefe*. Hrsg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Altheim. Wiesbaden 1950. S. 896. Die Vorstellung von der Einheit von Leben und Tod im Diesseits wird noch einmal deutlich, wenn Rilke in demselben Brief erklärt: »Wenn man den Fehler begeht, *katholische* Begriffe des Todes, des Jenseits und der Ewigkeit an die Elegien oder Sonette zu halten, so entfernt man sich völlig von ihrem Ausgang und bereitet sich ein immer gründlicheres Mißverstehen vor« (Hervorhebung durch Rilke).

¹⁵ Ebenda, S. 258. Tobias Schneider hat in seinem Aufsatz »Nur wer die Leier schon hob«. Alfred Schuler und Rilkes »Sonette an Orpheus«. In: *George-Jahrbuch* 5, 2004, S. 82-97, auf die Bedeutung von Alfred Schuler für Rilkes Vorstellung von der »Offenheit« des Lebens für den Tod hingewiesen und diese Bedeutung in dem Sonett I 9 der *Sonette an Orpheus* demonstriert. Ebenfalls gesehen von Sandra Pott: *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*. Berlin, New York 2004, S. 361-371.

¹⁶ KA II, S. 245.

¹⁷ Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1975. II, S. 1380.

und Aufgabe«. ¹⁸ Freiheit und Form erscheinen hier in demselben Verhältnis, in dem auch Leben und Tod bei Rilke stehen. Auch sie folgen nicht aufeinander, etwa indem man Freiheit durch die Zertrümmerung der Form gewinnt, sondern sie bilden etwas Neuartiges in einem großen Ganzen: Die Abwandlung der strengen Form setzt deren Fortbestehen voraus; andernfalls müßte man sie zerstören. Und erst durch die Abwandlung der Form kann Stabilität in Freiheit überführt werden. Auf diese Weise wird auch der Umgang mit der Sonettform zu einem Akt der Verwandlung, weshalb letztlich »das Sonett der Idee der Metamorphose mehr entspricht als die Elegie«. ¹⁹

Freilich spielt hier auch die lange Tradition des Sonetts eine maßgebliche Rolle, denn es geht Rilke nicht nur um die Dynamisierung einer *strengen*, sondern zugleich um die Wiederbelebung einer *alten* Form. Dies geht aus dem eben zitierten Brief an Irmela Linberg hervor: »Da ich vielfach mit der Übertragung altitalienischer Sonette in den letzten Wochen beschäftigt war, ist mir, über beständigem Umgang, diese Formgestalt eben wieder recht lebendig geworden.« ²⁰ Ebenso wie bei der Begegnung von Leben und Tod oder Form und Freiheit deutet sich auch hier wieder die Metamorphose eines polaren Verhältnisses in eine neue Synthese an, in der diesmal literarische Tradition und aktuelles Schaffen füreinander offen gehalten werden. Dies erscheint mit Blick auf die *Sonette an Orpheus* umso bedeutsamer als sich der aktuelle Zugriff auf die literarische Vergangenheit in jenen Rückgriff auf die Tradition insgesamt fügt, den Rilke zu einem zentralen Anliegen des ganzen Zyklus erklärt: »je mehr uns die Tradition äußerlich abgeschränkt und abgeschnürt wird, desto entscheidender wird es für uns, ob wir fähig bleiben, zu den weitesten und geheimsten Überlieferungen der Menschheit offen und leitend zu bleiben. *Die Sonette an Orpheus* sind [...] ein im letzten Gehorsam geleisteter effort in dieser tiefen Richtung ...«. ²¹

Polare Erscheinungen als Ausgangspunkt einer Verwandlung, die in den *Sonetten* durch den orphischen Gesang bewirkt wird, findet man außerhalb dieses späten Gedichtzyklus auch in Rilkes Überlegungen zur Musik. Auch hier unterscheidet Rilke zwischen der Musik als einer performativen Kunstform, die etwa im Konzertsaal zu erleben ist, und der Musik als einer abstrakten Kraft, die sich dem unmittelbaren sinnlichen Erleben entzieht. Bereits 1900 notierte Rilke in seinen Marginalien zu Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*:

Es ist zu auffallend, daß man für »Musik« in allen erwähnten Wirkungen immer jenes Andere setzen kann, das *nicht* Musik *ist*, sondern, welches nur durch Musik am reinsten ausgedrückt wird. [...] Und sollte mit Musik nicht überhaupt jene erste dunkle *Ursache der Musik* gemeint sein und somit die Ursache aller Kunst? Freie bewegte Kraft, Überfluß Gottes? Auch Malerei und Bildhauerei hat nur den Sinn, jene »Musik« zu interpretieren, an Bildern zu verbrauchen. Und dann wäre

¹⁸ RMR/Katharina Kippenberg: *Briefwechsel*. Wiesbaden 1954. S. 455.

¹⁹ Rüdiger Görner: »Warum Sonette in elegischer Zeit? Zu Rilkes orphischer Verwandlungspoesie mit einem Bezug zu Kafka.« In: Ders.: *Form und Verwandlung. Ansätze zu einer literaturästhetischen Morphologie*. Heidelberg 2010, S. 123-135, hier S. 126.

²⁰ Schnack: *RMR. Chronik* (wie Anm. 17), S. 1380.

²¹ RMR an Gräfin Sizzo, 1. Juni 1923 (wie Anm. 8), S. 68.

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.²²

Hier zeigt sich sehr deutlich, daß Rilke unter »Musik« zweierlei versteht: Zum einen das musikalische Kunstwerk, das gemeinsam mit dem Gedicht, der Plastik und dem Drama auf einer Art ästhetischer Stufenleiter angeordnet wird, und zum anderen eine Kraft, die diese Leiter hält und die Anordnung der Künste auf ihr bewirkt. Wird in den *Sonetten an Orpheus* Leben und Tod, Sichtbares und Unsichtbares zum Ausgangspunkt der Verwandlung, so werden hier einerseits das musikalische Kunstwerk und andererseits eine musikalische Kraft unterschieden, die allen Künsten innewohnt. Die Tonkunst erscheint dabei als performative Fassung des Musikalischen.

Diesem Umstand entspricht auch die von Silke Pasewalck hervorgehobene Tatsache, daß die Begeisterung des Malte Laurids Brigge für Beethovens Musik nicht von einem »akustischen Eindruck« ausgeht, sondern von einem »plastischen Gegenstand«, Beethovens Totenmaske nämlich.²³ Ebenso wie diese Maske stumm ist, erscheint die Musik hier in erster Linie als Kunst eines Tauben: »Das 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. Er, in dem ihre Klarheit und Dauer war; damit nur die tonlosen Sinne ihm Welt eintrügen, lautlos, eine gespannte, wartende Welt, unfertig, vor der Erschaffung des Klanges.«²⁴ Wenig später findet Malte sehr drastische Worte für die sinnlich-performative Seite der Musik, vor der sich Beethoven geradezu in die Taubheit gerettet zu haben scheint:

Denn wer holt dich jetzt aus den Ohren zurück, die lüstern sind? Wer treibt sie aus den Musiksälen, die Käuflichen mit dem unfruchtbaren Gehör, das hurt und niemals empfängt? da strahlt Samen aus, und sie halten sich unter wie Dirnen und spielen damit, oder er fällt, während sie daliegen in ihren ungetanen Befriedigungen, wie Samen Onans zwischen sie alle.

Wo aber, Herr, ein Jungfräulicher unbeschlafenen Ohrs läge bei deinem Klang: er stürbe an Seligkeit oder er trüge Unendliches aus und sein befruchtetes Hirn müßte bersten an lauter Geburt.²⁵

1912, also zwei Jahre nach Erscheinen des *Malte*, findet Rilke seine Auffassung von den beiden Seiten der Musik durch die Lektüre von Antoine Fabre d'Olivets (1768-

22 KA IV, S. 171 (Hervorhebung durch Rilke). Zur Bedeutung von dieser sowie weiterer Schriften Nietzsches für Rilkes Vorstellungen insbesondere von Göttlichkeit vgl. Manfred Riedel: »Pathos des Hörens. Orphischer Gesang bei Nietzsche und Rilke.« In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 24, 2002, S. 33-51.

23 Silke Pasewalck: »Die Maske der Musik. Zu Rilkes Musikauffassung im Übergang zum Spätwerk.« In: *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den »Weltinnenraum«*. Hrsg. von Hans Richard Brittnacher, Stephan Porombka, Fabian Störmer. Würzburg 2000, S. 210-229, hier S. 216.

24 KA III, S. 508. Rilkes Interesse an der unhörbaren Seite der Musik wird auch hervorgehoben von Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts*. Pfullingen 1961, S. 164-165.

25 Ebenda, S. 509.

1825) *La Musique* (Paris 1828) bestätigt.²⁶ Hier liest man (in der Übersetzung von Silke Pasewalck): »die Musik ist nicht, wie man sich das heute vorstellt, reduziert auf die Kunst, Töne zu kombinieren oder die Begabung, sie für das Gehör auf die angenehmste Weise zu reproduzieren: dies ist nur ihre zweckmäßige, praktische Seite, die vorübergehende Erscheinungen hervorbringt.«²⁷ Mit Blick auf die alten Hochkulturen betont Fabre d'Olivet den Zusammenhang von Musik und Mathematik und bezieht sich dabei auf die pythagoreische Vorstellung, daß die Musik die Ordnung der Zahlen widerspiegeln: »Betrachtet man die Musik auf ihre theoretische Seite hin, so ist sie nach der Definition der Antike das Bewusstsein von der Ordnung aller Dinge und die Wissenschaft von den harmonischen Verhältnissen, die das Universum bestimmen.«²⁸ Rilke teilt diese Vorstellung. Am 17. 11. 1912 schreibt er in einem Brief an Marie von Thurn und Taxis über d'Olivets *La Musique*:

hier ist die Stelle, wo manches zu erfahren wäre, was mit meinem Gefühl, Musik gegenüber, zu thun hat [...]: daß diese wahrhaftige, ja diese einzige Verführung, die die Musik ist, (nichts verführt doch sonst im Grunde) nur so erlaubt sein darf, daß sie zur Gesetzmäßigkeit verführe, *zum Gesetz selbst*. [...] Darum besticht es mich so, Fabre d'Olivet zu glauben, daß nicht allein das *Hörbare* in der Musik entscheidend sei, denn es kann etwas angenehm zu hören sein, ohne daß es *wahr* sei.²⁹

Die Sinnlichkeit der Musik, der Rilke mit so großer Skepsis gegenüberstand, wird hier in den Status eines Mittels zum Zweck überführt. So wird aus der Not eine Tugend: Sinnlichkeit verführt zum Gesetz. Durch die Verbindung der Musik über die Mathematik mit einer kosmischen Ordnung, die sich in ihr äußert, entwickelt Rilke einen Zugang, der die verstörende Wirkung der Musik auf ihn entkräftet. An die Stelle eines sinnlichen, emphatischen, ja rauschhaften Verhältnisses tritt ein Interesse an der Natur, deren Gesetze sich in der Musik zu erkennen geben.

Mit der hier skizzierten Fokussierung auf das Wesen der Musik bewegt sich Rilke in auffällender Nähe zur Ferruccio Busonis *Entwurf zu einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907), dessen zweite Auflage Leipzig 1916, ihm gewidmet ist: »Dem Musiker in Worten / Rainer Maria Rilke / verehrungsvoll und freundschaftlich

²⁶ *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 1828. Der Titel wird hier zitiert nach Pasewalck: »Maske der Musik« (wie Anm. 23), S. 212, Anm. 16. Fabre d'Olivets Buch liegt nicht in deutscher Übersetzung vor. In meiner Skizze seiner Schrift verwende ich die Übersetzung einiger Passagen durch Silke Pasewalck. Die Bedeutung Fabre d'Olivets für Rilke wurde erstmals gesehen von Herbert Deinert: *Rilke und die Musik*. Dissertation Yale 1959. Yale 1973 (nur noch als PDF verfügbar unter: <http://courses.cit.cornell.edu/hd11/Rilke-und-die-Musik.pdf>), hier vor allem S. 70-76. Mit Blick auf Fabre d'Olivets Bedeutung für Rilkes späte Gedichte vgl. Winfried Eckel: »Musik, Architektur, Tanz. Zur Konzeption nicht-mimetischer Kunst bei Rilke und Valéry.« In: *Rilke und die Weltliteratur*. Hrsg. von Manfred Engel, Dieter Lamping; Düsseldorf 1999, S. 236-259, hier S. 248-255; ferner Pasewalck: »Maske der Musik« (wie Anm. 23), S. 212-215.

²⁷ Pasewalck: »Maske der Musik« (wie Anm. 23), S. 213, Anm. 17.

²⁸ Ebenda., S. 214, Anm. 24.

²⁹ RMR/Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Zinn. Zürich 1951, Bd. 1, S. 235-236.

dargeboten.«³⁰ Auch Busoni, den Rilke durch dessen Schülerin Magda von Hattingberg seit 1914 kannte, unterscheidet zwischen einer hörbaren und einer stillen Seite der Musik; dabei ist es die Pause, die »in unserer heutigen Tonkunst ihrem Urwesen am nächsten rückt,« denn: »Die spannende Stille zwischen zwei Sätzen, in dieser Umgebung selbst Musik, läßt weiter ahnen, als der bestimmtere, aber deshalb weniger dehnbare Laut vermag.«³¹ Auch Busonis Auffassung von Musikalität entspricht Rilkes Skepsis gegenüber der konventionellen sinnlichen Seite der Musik. Busoni beschreibt »Musikalischsein« als das Vermögen, die Musik »in ihren technischen Ausdrucksmitteln zu verstehen und deren Gesetze einzuhalten.« Genau hierin aber findet er keine wahre Musikalität, sondern vielmehr deren Bedrohung: »Tausend Hände halten das schwebende Kind und bewachen wohlmeinend seine Schritte, daß es nicht auffliege und so vor einem ernstlichen Fall bewahrt bleibe. Aber es ist noch so jung und ist ewig; die Zeit seiner Freiheit wird kommen. Wenn es aufhören wird, »musikalisch« zu sein.«³² Diese Kritik an der Fixierung auf die technische Seite der Musik setzt Busoni dann in der Kritik an den Musikinstrumenten fort, indem er behauptet, »daß die Entfaltung der Tonkunst an unseren Musikinstrumenten scheitert«,³³ da diese »an ihren Umfang, ihre Klangart und ihre Ausführungsmöglichkeiten festgekettet [sind].«³⁴ Erst durch die Überwindung solcher Fesseln sei es dem Künstler möglich, »den inneren Klang zu erlauschen und zur weiteren Stufe zu gelangen, diesen auch den Menschen mitzuteilen.«³⁵

Auch Rilkes Unterscheidung von hörbarer Musik und deren mathematischer Rückseite, in der sich die Harmonie des Universums zu erkennen gibt, kann man bei Busoni finden: »Jenseits der Pforte ertönt Musik. Keine Tonkunst.«³⁶ Im Unterschied zu Rilke aber, der die hörbare Vorderseite der Musik grundsätzlich zu überwinden sucht, setzt sich Busoni mit Möglichkeiten einer musikalischen Erneuerung dieser Seite auseinander. Nachdem er sowohl die Unterteilung in Halbtonschritte als auch die Unterscheidung verschiedener Dur- und Molltonarten als einen »Fall von Zurückgebliebenheit«³⁷ ausgewiesen hat, erklärt Busoni, »unser ganzes Ton-, Tonart- und Tonartensystem ist in seiner Gesamtheit selbst nur der Teil eines Bruchteils eines zerlegten Strahls jener Sonne »Musik« am Himmel der »ewigen Harmonie.«³⁸ Diesen »Strahl« gilt es mit neuen Mitteln, einer »neuen Ästhetik der Tonkunst«, um noch einmal den Titel von Busonis programmatischer Schrift aufzugreifen, umzusetzen.

Liest man *Die Sonette an Orpheus* auf der Grundlage von Rilkes Musik-Begriff sowie dessen ästhetischen Kontexten in Tradition (d'Olivet) und Avantgarde (Bu-

30 Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Zweite, erweiterte Ausgabe. Leipzig: Insel, 1916. Mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von Hans Heinz Stuckenschmidt. Frankfurt a. M. 1974.

31 Ebenda, S. 46.

32 Ebenda, S. 34.

33 Ebenda, S. 43.

34 Ebenda, S. 44.

35 Ebenda, S. 45.

36 Ebenda, S. 61.

37 Ebenda, S. 52.

38 Ebenda, S. 51.

soni), so sticht eine zentrale Parallele ins Auge: Analog zu den hier freilich nur flüchtig skizzierten Überlegungen wird auch in den *Sonetten an Orpheus* ein auffallend dichotomischer Musik-Begriff entfaltet. Dies äußert sich schon darin, daß in den *Sonetten* mehrfach betont wird, was der orphische Gesang *nicht* ist: jene sinnliche Vorderseite der Tonkunst nämlich, die überwältigt, anstatt zu befreien. Gleich im dritten Sonett des ersten Teils, also unmittelbar nach dem ersten Orpheus- und dem ersten Wera-Sonett, wird diese Dichotomie hervorgehoben:

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber *sind* wir? Und wann wendet *er*

an unser Sein die Erde und die Sterne?
Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch
die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne

vergessen, daß du aufangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.³⁹

Marielle Sutherland hebt in ihrer Analyse dieser Passage zurecht hervor, »daß hier die nicht-vokalisierte Stimme, der ›andere‹, entfremdete, stimmlose Hauch gepriesen wird. Der Gesang wird hier als ein Schweigen verstanden, ein Hauch ohne Zweck und Objekt (›um nichts‹).«⁴⁰ Auch Peter Pfaff betont den mythologisch-metaphysischen Charakter des hier geschilderten orphischen Gesangs, indem er den »Hauch um nichts« als ästhetischen Schöpfungsakt ausweist: »Im nominalistisch substanzlosen Charakter der Welt liegt beschlossen, daß jeder poetische Akt Dasein erzeugt. [...] Der mythische Sänger, von dem die ersten Sonette reden, fand Chaos vor und schuf singend Kosmos.«⁴¹ Am Ende des fünften Sonetts wird der orphische Gesang ebenfalls gegen die sinnliche Seite der Musik abgegrenzt, die als Einengung und Zwang erscheint:

Der Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hände.
Und er gehorcht, indem er überschreitet.⁴²

Rüdiger Görner hat zu Recht auf die Entwertung der Leier als Musikinstrument im Verlauf des Sonettzyklus hingewiesen: »Ein Gott vermag durch dieses minimalisti-

39 KA II, S. 242.

40 Marielle Sutherland: »Der Klang und die Stille im Text. Rilkes ›Sonette an Orpheus‹.« In: Leeder: *Nach Duino* (wie Anm. 1), S. 28-42, hier S. 36.

41 Peter Pfaff: »Der verwandelte Orpheus. Zur ›ästhetischen Metaphysik‹ Nietzsches und Rilkes.« In: *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Hrsg. von Karl Heinz Bohrer. Frankfurt a. M. 1983, S. 290-317, hier S. 308.

42 KA II, S. 243.

sche Instrument noch hindurchzugehen, aber ein Mensch wohl kaum. Er wir sich von der Leier verabschieden müssen, kann sich bei seinem Wahrheitsgesang (über sich und die Welt) auf kein Instrument mehr verlassen. Der Klang emanzipiert sich im Laufe der *Sonette an Orpheus* vom Instrument.«⁴³

Auch mit Blick auf Wera wird der dichotomische Musik-Begriff entfaltet, wenn gleich er hier auf dem Gebiet des Tanzes erscheint.⁴⁴ Die Einheit von Körper und ästhetischer Bewegung in einem gegebenen Hier und Jetzt macht den Tanz zu einer performativen Kunst. Da Wera durch ihre Krankheit die Möglichkeit genommen wird, Ballett zu tanzen, bleibt ihr diese Performanz allerdings versagt. Genau dieser erzwungene Verzicht aber verschafft ihr Zugang zu der performanzfreien Rückseite der Musik:

Tänzerin erst, die plötzlich, den Körper voll Zögern,
anhielt, als göß man ihr Jungsein in Erz;
trauernd und lauschend –. Da, von den hohen Vermögern
fiel ihr Musik in das veränderte Herz.⁴⁵

Noch deutlicher wird diese Vorstellung in dem bereits angeführten Brief an die Gräfin Sizzo, in dem sich Rilke daran erinnert, wie Wera durch ihre Erkrankung um die Fähigkeit des Tanzens gebracht wurde: »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 ...«⁴⁶ Wera hört zwar auf zu tanzen, der Tanz gibt sich aber weiterhin aus ihr aus – in einer anderen Form. So wie die Musik scheint also auch der Tanz in zweierlei Form vorzuliegen: einerseits als performativer Akt, als physische Bewegung, sichtbare Kunstform, und andererseits als inneres Gesetz, ästhetische Existenz, die nicht an ihre physische Umsetzung gebunden ist. Nur mit Blick auf die erste Form hört Wera auf zu tanzen; jene andere Form des Tanzes aber wirkt fort.⁴⁷

43 Görner: »Warum Sonette?« (wie Anm. 19), S. 133.

44 Auf den funktionalen Zusammenhang von Gesang und Tanz in den *Sonetten an Orpheus* weist Elisabetta Potthoff hin: »Der künstlerische Ausdruck im Tanz, der Biographie Weras entnommen, und des Gesangs, begleitet von der Leier [...], deutet eine Instanz der Totalität an, worin Zerstörung durch den Tod aufgehoben ist.« Elisabetta Potthoff: »Ein orphischer Gesang zur Überwindung der Vergänglichkeit. Zu Rilkes *Sonetten an Orpheus*.« In: *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart*. Festschrift für Jacob Steiner. Hrsg. von Roland Jost, Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt a. M. 1986, S. 155-169, hier S. 161.

45 KA II, S. 253.

46 RMR an Gräfin Sizzo, 12. April 1923 (wie Anm. 8), S. 61.

47 Um diese Differenzierung wäre auch der Ansatz von Winfried Eckel zu ergänzen, der in Rilkes Verwendung von Musik und Tanz in den späten Gedichten die Verabschiedung des Dinggedichtes findet: »Rilke entwickelt in der Beschäftigung mit der Musik die Konzeption seines späten nicht mehr mimetisch, sondern figural bestimmten Gedichts, das auf die Krise des Dinggedichtansatzes antworten soll. Es ist die Konzeption eines Gedichts, das nicht einfach auf ›Bilder‹ der Dinge zielt, seien diese statisch oder bewegt, sondern diese Dinge in musikalischen Ordnungen oder Bewegungen, in ›Figuren‹, aufheben will.« Eckel: »Musik, Architektur, Tanz« (wie Anm. 26), S. 249.

Das Verhältnis der *Sonette an Orpheus* zu Rilkes Musik-Begriff erschöpft sich allerdings nicht darin, daß dieser Begriff hier als orphischer Gesang und Weras Tanz wiederkehrt. Vielmehr teilt die Idee der Verwandlung ihre Bewegung mit der dichotomischen Gesamtanlage von Rilkes Musik-Begriff. Der pythagoreischen Vorstellung einer mathematischen Rückseite der Musik, die Rilke zunächst eigenständig entwickelt, um sie bei Fabre d'Olivet bestätigt zu finden, entspricht in den *Sonetten* jene Vorstellung vom Tod, die Rilke in dem bereits angeführten Brief an Witold Hulewicz artikuliert: »Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschiedene Seite des Lebens«. ⁴⁸ Das Gesetz als stille Rückseite der Musik und der Tod als die von uns unbeschiedene Seite des Lebens: In beiden Fällen erhält das Vordergründige – hier das Hörbare, dort das Erlebbar – durch ein Unsinnliches, Performanzfreies seine eigentliche Bedeutung. Bleibt das menschliche Erleben hingegen auf das Vordergründige beschränkt – auf Hörbares ohne Gesetz, auf Erlebbares ohne den Tod –, so scheidet es letztlich in der orphischen Sicht Rilkes an der Oberflächlichkeit von Musikgenuß und Glücksvorstellung. Das orphische Verfahren der *Sonette* wäre also zu beschreiben als Verwandlung der Vorder- in eine Rückseite, oder, um es mit Rilkes eigenen Worten aus dem Brief an Witold Hulewicz zu formulieren:

Wir sind [...] im Sinne der Elegien, sind wir diese Verwandler der Erde, unser ganzes Dasein, die Flüge und Stürze unserer Liebe, alles befähigt uns zu dieser Aufgabe [...]. (Die Sonette zeigen Einzelheiten aus dieser Tätigkeit, die hier unter den Namen und Schutz eines verstorbenen Mädchens gestellt erscheint, deren Unvollendung und Unschuld die Grabtür offen hält, so daß sie, hingegangen, zu jenen Mächten gehört, die die Hälfte des Lebens frisch erhalten und offen nach der anderen wundoffenen Hälfte zu.) ⁴⁹

So weit zu der Verknüpfung von Verwandlung und Musik in den Sonetten. Nun zu den Grenzen, an die dieses Verhältnis stößt. Der Unterschied zwischen Musik und orphischer Existenz wird dort deutlich, wo sich Rilke einerseits über die hörbare Vorderseite der Musik und andererseits über die erfahrbare »Hälfte des Lebens« äußert. Dieser kann er nämlich im Unterschied zu jener – trotz ihrer Unzulänglichkeit und Beschränktheit – viel abgewinnen:

Die Natur, die Dinge unseres Umgangs und Gebrauchs sind Vorläufigkeiten und Hinfälligkeiten; aber sie sind, solange wir hier sind, *unser* Besitz und unsere Freundschaft, Mitwisser unserer Not und Froheit [...]. 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. ⁵⁰

Im Unterschied hierzu kann Rilke der vorläufig hörbaren Erscheinungsweise der Musik *keinen* Wert abgewinnen. In der sinnlichen Macht der Musik findet er vielmehr eine Bedrohung, die nur durch Stille zu überwinden ist. ⁵¹ Beethovens Taubheit wird nicht aus seiner Musik hergeleitet, sondern gegen jegliche Musik abgesetzt,

⁴⁸ RMR: *Briefe* (wie Anm. 14), S. 896.

⁴⁹ Ebenda, S. 901 (Hervorhebung durch Rilke).

⁵⁰ Ebenda, S. 898 (Hervorhebung durch Rilke).

⁵¹ Hinweise zu Rilkes Skepsis gegenüber der Musik findet man bei Rüdiger Görner: »... und Musik überstieg uns ...«. Zu Rilkes Deutung der Musik.« In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*

die der orphischen Wandlung die Hände bindet. Die stille Rückseite der Musik erscheint bei Rilke als ein verborgenes Gesetz, zu dem er gegen den Widerstand der Tonkunst vorzudringen sucht. »Freundschaft, Mitwisser unserer Not und Froheit« findet Rilke in der Tonkunst indes nicht. Das Problem der Musik besteht für ihn darin, daß für sie gerade *nicht* jene Flüchtigkeit gilt, die das Leben für die unsichtbare Welt transparent hält, weil sie durch ihre – von Rilke so empfundene – sinnliche Überwältigungskraft das Subjekt in Beschlag nimmt, beschwert und lähmt. Der orphische Gesang erscheint in diesem Zusammenhang als Ausnahme, wird er doch gegen jene sinnliche Seite der Musik abgegrenzt, die als Einengung und Zwang erscheint:

Der Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hände.
Und er gehorcht, indem er überschreitet.⁵²

Dem nicht-orphischen Menschen aber, dem die Kraft des Überschreitens hin zum universellen Gesetz hinter der Musik fehlt, bleiben die Hände gebunden; die Musik sperrt ihn hinter ihre Gitter.

Im 13. Sonett des zweiten Teils findet Rilke ein berühmtes Bild für eine ideale Musik, deren sinnliche Gewalt dadurch überwunden wird, daß sie im Erklingen schon wieder schwindet:

Sei immer tot in Eurydike –, singender steige,
preisender steige zurück in den reinen Bezug.
Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige,
sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.⁵³

Die Metapher des klingenden und sich dabei zerschlagenden Glases dient Rilke dazu, die Verwandlung des Hiesigen »in den reinen Bezug« zu illustrieren: Klingen und Zerschlagen bilden in dieser Gestalt eine unaufhebbare Einheit, die in dem sich anschließenden Terzett noch einmal hervorgehoben wird:

Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,
daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.⁵⁴

Realiter aber, jenseits der metaphorischen Gestaltung und Funktionalisierung im Sonett, kennt Rilke eine solche Musik, die sich im Klang verflüchtigt, nicht. Bezeichnenderweise gibt das Bild des sich-zerschlagend-klingenden Glases diese Diskrepanz zwischen Metapher und Realität bereits zu erkennen: Ein Glas, das zerschlägt, klingt nämlich nicht, sondern klirrt.

10, 1983, S. 50-68. Ferner ders: »Musik.« In: Engel: *Rilke Handbuch* (wie Anm. 7), S. 151-154.

52 KA II, S. 243.

53 Ebenda, S. 263.

54 Ebenda, S. 263.

Rilkes Musikbegriff, der unsystematisch und an disparaten Orten entwickelt wird, macht den ästhetischen Zusammenhang deutlich, in dem die Idee der Verwandlung in den *Sonetten an Orpheus* meines Erachtens zu sehen ist. Den Analogien von Musik und Verwandlung steht dabei auch eine wichtige Differenz gegenüber: Rilke kann dem Hiesigen, Vorübergehenden nur dann etwas abgewinnen, wenn es sich *nicht* als Tonkunst präsentiert. Den Wurzeln dieser Skepsis kann hier nicht weiter nachgegangen werden. Um einer voreiligen Zuordnung Rilkes zur musikästhetischen Avantgarde vorzubeugen, die sich auf die Hinweise zu Busoni stützen könnte, sei an dieser Stelle allerdings daran erinnert, daß Rilke nach eigenem Bekunden völlig unmusikalisch war, und zwar in einem banalen, unavantgardistischen Sinn. So bekennt er am 4. Februar 1914 gegenüber Magda von Hattingberg: »Wirklich, ich behalte keine Melodie, ja ein Lied, das mir nahe ging, das ich dreißigmal hörte, ich erkenn es wohl wieder, aber ich wüsste auch nicht den mindesten Ton daraus anzusagen, das ist wohl die dichteste Unfähigkeit selber.«⁵⁵

Unabhängig von den Motiven, die Rilkes musikästhetische Vorstellungen geprägt haben, bringt die eigentümliche Verbindung von Musikskepsis einerseits und musikalisch aufgeladener Poetik andererseits weit reichende Konsequenzen mit sich, wenn es darum geht, auf die musikalische Seite der Lyrik zuzugreifen. Sie demonstriert nämlich, daß die Musikalität des Gedichts nicht von vorneherein auf dessen Medialität zu reduzieren ist. Unser Nachdenken über die Musikalität eines Gedichts tendiert dazu, sich auf dessen hörbare Dimension zu konzentrieren. Hierzu zählen neben Metrum, Reim, Vokalklang und Satzmelodie auch musikalische Strukturen, die sich etwa aus der Verwendung von Leitmotiven oder ganzen Formen (Sonate, Fuge, Symphonie etc.) ergeben. All diese Elemente können zur medialen Konstitution eines Gedichts beitragen. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass die so geartete Musikalität des Gedichts im Laufe der Literaturgeschichte immer wieder herangezogen wurde, wenn es darum ging, ein ästhetisches Urteil über einen spezifischen Text oder eine ganze Gattung zu entwickeln. Zu erinnern wäre in diesem Zusammenhang etwa an die Überlegungen zum »Wohlklang« in zahlreichen Poetiken seit der Antike, an die betont einseitige Fokussierung auf den Klang in Herders Volksliedpoetik und der frühromantischen Poetik bis hin zur Klangästhetik der Symbolisten, um nur ein paar Beispiele zu nennen. Auch die Sonettform bietet sich in diesem Zusammenhang an, da immer wieder auf ihren Charakter als Klanggedicht hingewiesen und die etymologische Nähe zu *sonare* stark gemacht wurde.

Auf der Basis eines solchen Verständnisses von der Musikalität des Gedichts wurden *Die Sonette an Orpheus* mehrfach als musikalische Texte aufgefasst. So urteilt Elisabetta Potthoff etwa über Rilkes Verwendung der Sonettform: »Durch die ihr eigene Musikalität ist diese lyrische Form am besten geeignet, Existenzbejahung und neu gewonnene Leichtigkeit in der Beziehung zum Leben zum Ausdruck zu bringen.«⁵⁶ Annette Gerok-Reiter stellt die Verbindung zur Musik über die Struk-

55 RMR: *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg »Benvenuta«*. Hrsg. von Ingeborg Schnack, Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. 2000. S. 34-35.

56 Elisabetta Potthoff: »Ein orphischer Gesang zur Überwindung der Vergänglichkeit« (wie Anm. 44), S. 165.

tur des Gesamtzyklus her, in der sie das »musikalische Prinzip« entdeckt: »Die gelöstere Komposition der *Sonette an Orpheus* ähnelt in ihrer Klangfülle und melodischen Vielfalt [...] einer Symphonie concertante, zweisätzig, 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.«⁵⁷

Bereits die hier nur in Umrissen skizzierte Musikalität des Gedichts im Allgemeinen sowie der *Sonette an Orpheus* im Besonderen erschöpft sich keineswegs in der medialen Konstitution des Textes. Das musikalische Medium steht vielmehr in einem unauflöselichen Zusammenhang mit ästhetischen Vorstellungen, der sich darin äußert, daß die mediale Konstitution des Gedichts durch ästhetische Vorstellungen motiviert wird und zugleich auf diese Vorstellungen wirkt, indem sie bestimmte Formen von Klanglichkeit anbietet, mit denen sich ästhetisches Hören auseinandersetzen hat. So ist das Hörbare im Gedicht stets durchlässig für Vorstellungen, die es zwar sinnlich stimuliert, von denen es aber zugleich aus dem Rahmen des Sinnlichen gelöst wird. Wenn etwa *Die Sonette an Orpheus* eine auffallende Tendenz zu daktylischer Gestaltung zu erkennen geben, so äußert sich hierin nicht nur ein klangliches Spiel mit einer zumindest im Deutschen überwiegend jambischen Tradition; vielmehr werden hierdurch die Sonette zugleich klangästhetisch an die Form der Elegie angenähert, die bekanntermaßen nicht zuletzt durch das elegische Distichon ein viel engeres Verhältnis zum Daktylus zeigt als das Sonett.⁵⁸ Für *Die Sonette an Orpheus* ist diese klangästhetische Annäherung an die Elegie freilich umso bedeutsamer als sie sowohl der werkgenetischen als auch der thematischen Nähe dieses Zyklus zu den *Duineser Elegien* entspricht.

Steht die mediale Seite des Gedichts insgesamt stets mit ästhetischen Vorstellungen und ideellen Konzeptionen in Verbindung, so gehen *Die Sonette an Orpheus* noch einen Schritt weiter. Freilich gilt auch für sie jener Zusammenhang von musikalischem Medium und ideeller Dimension, der hier andeutungsweise skizziert wurde. Indem diese Gedichte aber Rilkes performanzkritischen Musikbegriff aufnehmen, der, wie zu sehen war, darauf ausgerichtet ist, die klangliche Seite der Musik zu überwinden, um sich von deren sinnlicher Macht zu befreien, sind sie zugleich darauf angelegt, sich von ihrer eigenen musikalischen Form zu lösen. Dies wiegt umso schwerer, als sie selbst eine ebenso traditionsreiche wie strenge und damit gewissermaßen betonte Form repräsentieren. Hierin liegt eine zentrale Funktion der Sonettform in diesem späten Zyklus; die vielfach beschworene Musikalität und formale Strenge des Sonetts fordern Rilkes Wunsch nach Überwindung des Hörbaren geradezu heraus. Für den Zuhörer bedeutet dies, dass er durch das In-

⁵⁷ Annette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes »Sonette an Orpheus«*. Tübingen 1996, S. 43. Dass die historisch divergierenden Vorstellungen von der Sonett-Form weit über deren Verbindung mit Musikalität und Klanglichkeit hinausreichen, hat Thomas Borgstedt in seiner grundlegenden Studie *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Tübingen 2009, gezeigt.

⁵⁸ Über Rilkes kreativen Umgang mit der Form des Sonetts informiert ausführlich Sigrid Kellenter: *Das Sonett bei Rilke*. Bern u. a. 1982.

sistieren auf die Musikalität des Sonetts Rilkes Idee der orphischen Verwandlung eher gefährdet als sich für sie zu öffnen. Analog zu Rilkes Musik-Begriff haben auch *Die Sonette an Orpheus* gerade wegen ihrer dezidierten Musikalität eine stille Rückseite, die in die Lektüre einzubeziehen wäre. Erst wenn dies gelingt, können *Die Sonette an Orpheus* die orphische Wandlung, die sie besingen, selbst vollziehen; dann werden sie zu jenem »andren Hauch«, jenem »Hauch um nichts«, den Rilke im orphischen Gesang entdeckt.