

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

PHILIPP WEBER

Sternische Verbindungen.

Zur Rettung der Phänomene in Rilkes *Sonetten an Orpheus*

Dem Sternbild in Rilkes *Sonetten an Orpheus* soll im Folgenden sich über die Formel der ›Rettung der Phänomene‹ genähert werden. Das Motiv der Sterne sowie des Weltraums findet sich an zentralen Stellen innerhalb des Zyklus. Der Anordnung der Sterne zur Konstellation kommt dabei eine besondere Bedeutung zu.¹ In Rückbezug auf die antike Direktive der Rettung der Phänomene lassen sich so das erkenntniskritische Potenzial von Konstellationen sowie deren geschichtliche und poetologische Relevanz innerhalb der Sonette aufzeigen. Die Theorie Walter Benjamins wird hierfür die entscheidenden Termini bieten.

Die Analyse wird in den folgenden Schritten vorgehen: Zunächst soll das astronomische Motiv der Rettung der Phänomene kurz skizziert werden. In einem zweiten Schritt wird das Motiv der Rettung der Phänomene ebenso wie das der kosmischen Erfahrung bei Benjamin vorgestellt. Im letzten Schritt wird es dann darum gehen, den Bezug zur poetologischen Verwendung des Sternbilds in den *Sonetten an Orpheus* darzulegen.

1. Die Rettung der Phänomene

Die Rettung der Phänomene ist die Devise der antiken Astronomie, mit welcher der Wunsch nach einer kosmischen Gesamtordnung verbunden ist.² Sie bezeichnet ursprünglich »die Rückführung von Phänomenen oder sinnlichem Material auf Gesetzmäßigkeiten«.³ Die Formel geht auf den griechischen Mathematiker und Astronomen Eudoxos von Knidos zurück, von dem eine der ersten Bemessungen

1 In der Forschung ist auf die poetologische Bedeutung des Sternbilds bei Rilke bereits mehrfach hingewiesen worden, jedoch ist der Bezug zum astronomischen Projekt einer Rettung der Phänomene bislang nicht ausgearbeitet worden. Vgl. Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*. Pfullingen 1961, bes. S. 70-86; Ders.: »Rilke und Mallarmé: Entwicklung einer Grundfrage der symbolistischen Poetik«. In: Käthe Hamburger (Hrsg.): *Rilke in neuer Sicht*. Stuttgart u. a. 1971, S. 63-82; Anette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes »Sonetten an Orpheus«*. Tübingen 1996, bes. S. 249-254; Wolfram Groddeck: »Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild ›Reiter‹?«. In: Ders. (Hrsg.): *Gedichte von Rainer Maria Rilke*. Stuttgart 1999, S. 203-228; Ders.: »Entstellte Sterne«. Gedanken zu Rilkes Astropoetik«. In: Maximilian Bergengruen, Davide Giuriato, Sandro Zanetti: *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 2006, S. 39-53; Caroline Torra-Mattenklott: »Das Sternbild als ›Pathosformel‹. Zur Poetik der Abstraktion in Rilkes zehnter Duineser Elegie«. In: Ebenda, S. 191-208.

2 Im Griechischen: σώζειν τὰ φαινόμενα, sōzein ta phainόμεna.

3 Malte Kleinwort: *Zur Rettung der Ideen in Benjamins Trauerspielbuch*. In: Bergengruen et al.: *Gestirn und Literatur* (wie Anm. 1), S. 120-133, hier S. 121.

und Darstellungen der Himmelskörperbewegungen stammt. Später wird die Formel Platon zugeschrieben, der sich zwar ebenfalls ausgiebig der Kosmologie widmet; die Wendung selbst ist bei ihm jedoch nicht zu finden.⁴

In der Renaissance und frühen Neuzeit dient die Rettung der Phänomene weiterhin als Direktive und zwar mittels der großen Umbrüche in der astronomischen Wissenschaft. Die Formel bleibt geläufig bis in die klassische Moderne hinein und ist noch in der Philosophie des späten 19. Jahrhunderts (etwa im Neukantianismus) eine feststehende Wendung. So erhält die Devise in der Philosophie dieser Zeit neue Aktualität, indem erkenntnistheoretische Grundprobleme damit umschrieben werden. An prominenter Stelle taucht sie auch bei Walter Benjamin auf. Die im Zuge der neuzeitlichen Astronomie erreichte Ordnung, in welche die Dinge gerettet (oder womöglich verrettet) werden, weist dabei aber eine Dialektik auf: So scheint die ersehnte Einheit erreicht, in der die siderischen Phänomene widerstandslos aufgehen, zugleich ist diese Einheit aber eine rein mathematisierte. Das antike Anliegen einer Rettung der Phänomene zeichnet sich dagegen dadurch aus, diese zugleich in eine kosmische Gesamtordnung einzubinden, in welcher sie harmonischer Bestandteil wären – und dies ist im Sinne einer Sphärenharmonie durchaus wörtlich zu verstehen. Eine kosmische Einheit bedeutet in ihrem ursprünglichen Verständnis somit eine umfassende Einheit – also sowohl der wissenschaftlichen Disziplinen als auch der Künste (also auch der Musik und der Poesie). Die neuzeitliche Ordnung erweist sich diesem Verständnis nach hingegen als eine einseitig rationale und damit der Philosophie wiederum als defizitär. Sind die natürlichen Phänomene zwar für die Wissenschaften handhabbar, so entziehen sie sich doch in ihrer Individuation und ihrer spezifischen Erfahrungsweise einem technischen Zugriff. Der Kosmos steht dem Menschen damit indifferent gegenüber. Es scheint vor diesem Hintergrund eine Umkehrung der Rettung der Phänomene für Kunst und Philosophie dringlich: Aus der bestehenden einseitigen Ordnung gilt es, die Phänomene in eine umfassendere zu erretten. Dem Sternbild kommt hierbei eine besondere Funktion zu, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird. Zunächst soll jedoch – in einem Exkurs zu Benjamin – der erkenntnistheoretische Rahmen präzisiert werden.

2. Kosmische Erfahrung⁵

Die bekannten ersten Sätze der *Theorie des Romans* von Georg Lukács aus dem Jahr 1916 eröffnen den vielleicht gelungensten Blick auf die imaginäre ursprüngliche Erfahrung des Sternbilds: »Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt. Alles ist neu für sie und dennoch vertraut, abenteuerlich und dennoch

⁴ Vgl. Jürgen Mittelstraß: *Die Rettung der Phänomene. Ursprung und Geschichte eines antiken Forschungsprinzips*. Berlin 1962.

⁵ In diesem Abschnitt beziehe ich mich im Wesentlichen auf Ergebnisse meiner früheren Arbeit zu Walter Benjamin: Philipp Weber: *Stern. Bilder. Denken. Aspekte einer Denkfigur bei Walter Benjamin*. Frankfurt a. M. 2010.

Besitz«. ⁶ Der Kreis, den die Sternbilder ziehen, bildet den gesamten Kosmos des vormodernen Menschen, mit dem Kosmos bildet er so eine Einheit. Die Metapher der »transzendentalen Obdachlosigkeit« bezeichnet demgegenüber den Zustand des modernen Menschen, der aus solchem Kreis austritt. ⁷ Was ihm bleibt, sind die nächtlichen Chiffren als Zeugenschaft jener Zeit.

Walter Benjamin bezieht sich im letzten Aphorismus seines Werks *Einbahnstraße* von 1928 unter der Überschrift *Zum Planetarium* auf diesen Zusammenhang. Der technische Bezug zum Kosmos wird hier ebenfalls behandelt, im Zentrum steht aber ein spezifisches Erfahrungsmodell:

Nichts unterscheidet den antiken so vom neueren Menschen, als seine Hingegebenheit an eine kosmische Erfahrung, die der spätere kaum kennt. Ihr Versinken kündigt schon in der Blüte der Astronomie zu Beginn der Neuzeit sich an. Kepler, Kopernikus, Tycho de Brahe waren gewiß nicht von wissenschaftlichen Impulsen allein getrieben. Aber dennoch liegt im ausschließlichen Betonen einer optischen Verbundenheit mit dem Weltall, zu dem die Astronomie sehr bald geführt hat, ein Vorzeichen dessen, was kommen mußte. Antiker Umgang mit dem Kosmos vollzog sich anders: im Rausche. Ist doch Rausch die Erfahrung, in welcher wir allein des Allernächsten und des Allerfernsten, und nie des einen ohne des andern, uns versichern. ⁸

Der rauschhafte Umgang wird an anderer Stelle bei Benjamin wieder aufgenommen, nämlich in den Schriften die *Lehre vom Ähnlichen* und *Über das mimetische Vermögen* von 1933. Mimetisches Vermögen besteht – so Benjamin – darin, Ähnlichkeiten wahrzunehmen und zu produzieren. Ein in der gesamten Natur vorfindliches Vermögen, das jedoch mit dem Menschen seine qualitativ höchste Stufe erreicht. Bedeutsam ist dabei, dass mimetisches Vermögen beim modernen Menschen sich beinahe ausschließlich unbewusst abspielt, wobei jedoch noch immer unzählige Ähnlichkeiten produziert werden: »Bekanntlich war der Lebenskreis, der ehemals von dem Gesetz der Ähnlichkeit durchwaltet schien, viel größer. Es war der Mikro- und der Makrokosmos – um nur eine Fassung von vielen, die die Ähnlichkeitserfahrung derart im Laufe der Geschichte fand, zu nennen.« ⁹ Die Identität von Mikro- und Makrokosmos führt Benjamin daran anschließend im wörtlichen Sinne aus – als Einheit mit Sternkonstellationen. Ihren Ursprung hat die menschliche Mimesis so in den rauschhaften, kultischen Ritualen der archaischen Zeit. Benjamin nennt die darin produzierten Korrespondenzen unsinnliche Ähnlichkeiten und erkennt sie »zum Beispiel in den Konstellationen der Sterne«. ¹⁰ Diese kollektive Mimesis äußerte sich in kultischen Ritualen insbesondere im Tanz, der so ebenfalls seinen Ursprung in der Nachbildung des Sternenhimmels findet: »Im Tanz, in anderen

6 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen großer Epik*. Neuwied, Berlin 1971, S. 21.

7 Ebenda, S. 32.

8 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1980, Band IV.1, S. 146.

9 Ebenda, Band II.1, S. 205.

10 Ebenda.

kultischen Veranstaltungen, konnte so eine Nachahmung erzeugt, so eine Ähnlichkeit gehandhabt werden«. ¹¹

Mit dem Ausgang des Mythos aber erfahren die kosmischen Phänomene der Mimesis einen Verfall oder werden der bewussten Zertrümmerung anheimgestellt. Dialektisch ist dieser Umschlag, da die Phänomene ihren mythischen Gehalt nicht gänzlich veräußern. Es findet vielmehr eine Transformation ihrer Kräfte statt, die im Verlaufe des 19. Jahrhunderts etwa in der Massenkultur und den Phantasmagorien der Warenwelt in Erscheinung treten. Benjamin richtet in seinem Spätwerk die Hauptaufmerksamkeit auf das Aufspüren solcher Phänomene: Nach dem epistemologischen Modell des Erwachens aus einem Traum verfahren, sollen die mythischen Elemente und Phantasmagorien des historischen Panoramas sich einer nüchternen, materialistischen Einsicht öffnen. Diese »Einbruchstellen des Erwachens«, so Benjamin in einem Brief an Theodor W. Adorno, seien die »leuchtenden Punkte«, welche die Traumgestalten der Dingwelt zum »Sternbild« werden lassen. ¹² Im Versenken ins Materiale soll eine Konstellation sichtbar werden, welche die Phänomene errettet und zugleich ein Erwachen initiiert. An anderer Stelle taucht die Formel von der Rettung der Phänomene bei Walter Benjamin wörtlich auf, und zwar in der *Erkenntniskritischen Vorrede* des *Trauerspielbuchs* von 1925. ¹³ Gekoppelt ist die Rettung hier an eine Darstellung der Ideen im platonischen Sinne, denn diese seien, so Benjamin, »ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfaßt werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich«. ¹⁴ Auch hier liegt die zu restituierende Ordnung im Ephemeren und soll daraus zur Konstellation erhoben werden.

Die kosmische Erfahrung bei Benjamin ist, so lässt sich resümieren, in den Mikrokosmos gewandert. Überbleibsel dieser Erfahrung sind somit nur noch im Marginalen der Dingwelt – in ihrer Verkehrung – auszumachen. Das nunmehr zu realisierende Erfahrungsmodell liegt in der Denkfigur der Konstellation vor, welche sich in Begriffen um den Gegenstand herum organisiert. Eben dieser Aspekt der Rettung der Dinge im Sternbild soll nun anhand seiner Verwendung in den *Sonetten an Orpheus* näher untersucht werden.

3. Zwischenräume

Der 1922 verfasste zweite Teil der *Sonette an Orpheus* beginnt mit einer Angleichung von Atem und Gedicht, deren »unsichtbares« Medium jener sei. ¹⁵ Der Atem wird damit als ein Medium umfassenden geschichtlichen Wissens ausgestellt, wel-

¹¹ Ebenda, S. 211.

¹² Ebenda, Bd. V.2, S. 1140.

¹³ Ebenda, Bd. I.1, S. 215. Vgl. auch Jan Urbich: *Darstellung bei Walter Benjamin. Die »Erkenntniskritische Vorrede« im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne*. Berlin, Boston 2012.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ RMR: *Gesammelte Werke in 5 Bänden*. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 2003. Band III, S. 231.

cher als eine »[e]inzige Welle« sich fortbewege.¹⁶ So fragt das lyrische Ich im ersten Sonett: »Wie viele von diesen Stellen der Räume waren schon innen in mir«. ¹⁷ Der Atem wird in seiner materiellen Verfasstheit betrachtet und gibt sich damit als »rein eingetauschter Weltraum« zu erkennen.¹⁸ So ist mit dem ersten Sonett des zweiten Teils bereits eine kosmologische Skizze aufgerufen: Der Atem zeigt sich so als ontopoetisches Modell – im leiblichen Austausch mit dem Sprechenden führt er den Weltraum und dessen Naturgeschichte mit sich. Der Atem trägt ein Wissen in sich – als fortbestehend seit Urzeiten – und wird als sichtbarer im Gedicht stets wieder aktualisiert.

Ein unmittelbarer Bezug zur kosmischen Ordnung ist jedoch nicht länger möglich, vielmehr muss dieser erst mittels der Phänomene aktualisiert werden: In der Flüchtigkeit der Dingwelt werden so indirekte Bezüge zum Siderischen entworfen. Exemplarisch kann dies an der Anemone des Sonetts V des zweiten Teil umrissen werden: Ein kosmisches Verhältnis wird hier inhaltlich nachvollzogen – so ergießt sich »das polyphone / Licht der lauten Himmel« in den Schoß des Blumenmuskels, woraufhin ihr »Blütenstern« aufgeht.¹⁹ In der Anemone vollzieht sich so ein unmittelbarer Bezug zum Kosmos, der dem modernen Menschen versagt ist. Das Sonett endet so mit der Frage: »Aber wann, in welchem aller Leben, / sind wir endlich offen und Empfänger?«²⁰ Jedoch bleibt es nicht allein bei der Ausstellung einer Verlustererfahrung, vielmehr nährt sich hieran erst das Vermögen zur erweiterten Wahrnehmung von Korrespondenzen – so etwa am Blütenstern, der den Verweis zum Kosmos indirekt bezeugt. Es ist eine der »sternischen Verbindung[en]« in den Sonetten, die »trügerische« Konstellationen aufzeigen – Trugbilder also oder Phantasmagorien, in deren Darstellung aber Einbruchstellen des Erwachens eingelassen sind.²¹ Diese Aufgabe gilt »dem Geist, der uns verbinden mag; / denn wir leben wahrhaft in Figuren«. ²²

Eine Möglichkeit solchen Erwachens scheint am Ende der *Sonette an Orpheus* auf. Zunächst findet sich dort eine Anknüpfung an das Verhältnis von Atem und Weltraum wieder – und zwar in den Sonetten XXVI und XXVIII. Es sind nun jedoch »Schreie« von Vögeln und Kindern, die eine Irritation der bestehenden Ordnung bewirken. Das Sonett beginnt:

Wie ergreift uns der Vogelschrei ...
Irgendein einmal erschaffenes Schreien.
Aber die Kinder schon, spielend im Freien,
schreien an wirklichen Schreien vorbei.

16 Ebenda.

17 Ebenda.

18 Ebenda.

19 Ebenda, S. 233 f.

20 Ebenda, S. 234.

21 Ebenda, S. 220.

22 Ebenda.

Schreien den Zufall. In Zwischenräume
dieses, des Weltraums, (in welchen der heile
Vogelschrei eingeht, wie Menschen in Träume –)
treiben sie ihre, des Kreischens, Keile.²³

Was der »Vogelschrei« wie auch das Schreien der »im Freien« spielenden Kinder ausdrückt, ist also der »Zufall«. Anders als das Gedicht im ersten Sonett, das geistiger Ausdruck des ihn tragenden Atems ist, kommt mit dem unbedachten Schreien ein inverses Moment zum Tragen.²⁴ In diesem »natürlichen« Schreien liegt ein spezifisches Erfahrungspotenzial, das »uns ergreift«, wie das lyrische Ich bekennt und dann, im Satz innehaltend, performativ vollzieht. Noch verstärkt wird dieser Eindruck durch den Vergleich des Übergangs eines Menschen in den Traum. Es wird mit dem Zufall ein Zwischenraum eröffnet, der im Weltraum neue Bereiche sondiert, wie es dem Mensch im Schlaf zufällt. Mit der kurzzeitigen Hingabe an den für sich ausdruckslosen Schrei der Vögel erfährt das lyrische Ich somit einen momenthaften Aufmerksamkeits- oder Kategorienverlust, der es orientierungslos zurücklässt: »Wehe, wo sind wir?«²⁵

Das Aleatorische der Natur und das unbedachte Schreien im Kinderspiel setzen Potenziale frei, welche bloß als abwesend in Darstellung eingehen können. In der Hingabe an die Irritation und den Zufall entdeckt das lyrische Ich aber seine unbewusste Verbundenheit mit diesen, ihm sonst heterogenen Phänomenen. Sein Ich wird mit fortgenommen – aber nur so wird ihm dessen enthusiastische Erfahrung zuteil. Solche Irritation findet allein im Unbewussten einen Anschluss und versetzt das lyrische Ich aus dem Erlebten heraus – zugleich liegt hierin eine veränderte Ordnung vor, welche die zu restituierende kosmische Einheit adressiert: »Ordne die Schreier, singender Gott! Daß sie rauschend erwachen.«²⁶ An den mythischen Orpheus wird appelliert, in der richtigen Konstellation der flüchtigen Schreier ein Erwachen zu vollziehen, welches an den rauschhaften Umgang mit dem Kosmos der Antike erinnert.

Die mögliche veränderte Ordnung, auf welche hier verwiesen wird, ist abzugrenzen von jener, die im Sonett XXVIII erwähnt wird: Hier ist es »die dumpf ordnende Natur«, welche im Tanz übertroffen werden soll.²⁷ Diese dumpfe Ordnung ist somit jene, die den mechanischen Kräften der Naturgesetze folgt. Im archaischen Kult zeigt die Natur sich hingegen als interagierend: »Denn sie regte / sich völlig hörend nur, da Orpheus sang.«²⁸ Noch einmal ermöglichen in diesem Sonett innere und äußere Natur eine Konstellation. Und erneut ist es das kindliche Spiel, welchem eine kosmische Korrespondenz zukommt. Das kindliche Du wird hier aufgefordert, »für einen Augenblick die Tanzfigur / zum reinen Sternbild einer jener Tänze [zu

23 Ebenda, S. 248.

24 Ebenda.

25 Ebenda.

26 Ebenda, S. 249.

27 Ebenda.

28 Ebenda, S. 250.

ergänzen], darin wir die dumpf ordnende Natur / vergänglich übertreffen«.29 Das mimetische Potenzial des Tanzes als Nachahmung von Sternanordnungen verwirklicht letztlich das rauschende Erwachen der kosmischen Erfahrung. Eine »Nacht aus Übermaß« scheint damit auf, die ein umfassendes Erfahrungsmodell freisetzt und die unbewussten Potenziale der sensitiven Wahrnehmung einlöst – die »Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne, / ihrer seltsamen Begegnung Sinn«.30 In der Begegnung der Sinne also, ihrer unbewussten Verschaltung und damit einhergehenden wechselseitigen Potenzierung liegt ihr verborgener Sinn oder Zweck – adressiert ist damit die »Zauberkraft« einer kosmischen Erfahrung. Eine »Nacht aus Übermaß« setzt so ein wechselseitiges Verhältnis frei – zum Einen ermöglicht sie eine umfassende kosmische Erfahrung, zum Anderen ereignet sich hierdurch die erwünschte Rettung der Phänomene.

In der Figur des Sternbilds veranschaulicht sich das Verfahren dieser spezifischen Poetologie: Die sprachliche Annäherung ans Flüchtige der Dingwelt eröffnet jenen kosmischen Raum, in dem die Dinge sich zur Konstellation anordnen. Der Blick richtet sich so auf die Dinge, wie er einst auf Sternbilder gerichtet war: In der Absicht, in ihnen den Blick aufschlagen zu lassen. Solch ein siderisches Blickverhältnis wiederum eröffnet einen »Zwischenraum«, einen Möglichkeits- oder Weltinnenraum, welcher hinter den Phänomenen aufgeht, in welchen sie als Sternbilder eingehen – und als dort benannte schließlich errettet wären.

29 Ebenda, S. 249f.

30 Ebenda, S. 250.