

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

»Wann aber sind wir?« – Poetik und Existenzproblematik
in Rilkes Sonetten an Orpheus (I 3 und II 29)¹

1. Die Sonette an Orpheus als Rilkes (Selbst-)Rettung in
einer (existentiellen) dichterischen Krise

Die *Sonette an Orpheus* verdanken ihre Entstehung einem besonderen Umstand: die 55 Sonette wurden in dem kurzen Zeitraum zwischen dem 2. und dem 23. Februar 1922 parallel mit den *Duineser Elegien* geschrieben.² Somit sollen die *Sonette* wie ein »Zusatz« zu den *Elegien* beinahe in einem Zug entstanden sein. Rilke selbst betont diesen Umstand in verschiedenen brieflichen Äußerungen, er hebt dabei die Spontaneität der »Eingebung« hervor, zugleich reflektiert er mit einer gewissen narzißtischen Selbstgefälligkeit die unerwartete, eruptiv-intuitive Geburt der *Sonette an Orpheus*. Schon die Widmung »als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop« zeigt seine bewußte Überlegung bzw. die Verbindung der Poetik der *Sonette* mit der Gestalt des Mädchens, mit ihrem »bis ins Letzte fähige[n] Hineingehören ins Hiesige« und gleichzeitig mit »[ihrem Hineingehören] ins Ganze, in ein viel mehr als Hiesiges«;³ er verbindet sie also mit Menschlichem, sowie gleichzeitig mit Mythisch-Göttlichem bzw. Künstlerischem. In einem weiteren Brief an die Mutter von Wera (vom 7. Februar 1922, d.h. noch vor der Abschrift des Zweiten Teils der *Sonette*) erscheint der intuitive Charakter der Gedichte in Verbindung mit ihrer Reflektiertheit: Rilke betont »diese unaufhaltsame, mich erschütternde Entstehung« (B II, 307), denn »in einigen unmittelbar ergriffenen Tagen, da ich eigentlich meinte, an anderes heranzugehen, sind mir die Sonette geschenkt worden« (B II, 307). Im selben Brief jedoch überlegt er schon die Anordnung der Gedichte in einer eventuellen späteren Veröffentlichung sowie die Art und Weise seiner Widmung: diese beiden reflektiven Momente sind in seinen anderen Briefen aus dieser Zeit ebenfalls zu beobachten.

Rilke scheint sich in diesen Tagen vor allem auf die *Elegien* konzentriert zu haben. So berichtet er Anton Kippenberg am 9. Februar 1922: »ich bin überm Berg! Endlich! Die ›Elegien‹ sind da« (B II, 308); er erwähnt hier nichts von den *Sonetten*, sondern betont nur die stürmische Entstehung, wie »ein solcher Sturm aus Geist und Herz über einen kommen kann! Daß mans übersteht! Daß mans übersteht«

1 Der Aufsatz geht auf einen Workshop zurück, der am 21. September 2013 am Rilke-Treffen in Freiburg i.Br. unter meiner Leitung stattgefunden hat.

2 Der Kritischen Ausgabe nach wurde der erste Teil zwischen dem 2. und 5. Februar 1922, der zweite hingegen vom 15. bis zum 23. Februar 1922 geschrieben, vgl. RMR: *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Bd. 2, S. 706 (= KA II).

3 Brief an Gertrud Ouckama Knoop vom 4. Januar 1922, in: RMR: *Briefe*. Zweiter Band 1914 bis 1926. Hrsg. vom Rilke-Archiv Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt von Karl Altheim. Wiesbaden 1950, S. 294 (= B II).

(B II, 308).⁴ An Marie von Thurn und Taxis schreibt er am 11. Februar, ebenfalls die *Duineser Elegien* meinend, »es war ein namenloser Strrm, ein Orkan im Geist (wie damals auf Duino)« (B II, 309), und fast mit den gleichen Worten teilt er Lou Andreas-Salomé am selben Tag mit: »Es war ein Orkan wie auf Duino damals« (B II, 311).⁵ Etwas später, am 25. Februar, findet sich in einem Brief an Marie von Thurn und Taxis die Nachricht von den *Sonetten* als »eine[r] zweite[n] (nun, soweit ich sehe, ebenfalls abgeschlossene[n]) Arbeit«⁶ sowie eine Parallele zur Entstehung früherer Werke:

Ja, denken Sie, ein solcher Überfluß! – So wie damals neben den ersten großen Elegien (auf Duino), in vor- und nachbewegten Nebenstunden, das Marien-Leben sich einstellen mochte, so ist diesmal eine Reihe von (etwas über fünfzig) Sonetten entstanden, »Sonette an Orpheus« genannt, geschrieben im Gedächtnis an ein vor zwei Jahren verstorbenes ganz junges Mädchen. (TT II, 700)

Dieses Bild der *Sonette* als »Nebenprodukt« taucht auch (fast im gleichen Wortlaut) in Rilkes Brief an Anton Kippenberg vom 23. Februar 1922 auf, indem sie als »kleiner Zusammenhang mitaufsteigender Arbeiten« erwähnt werden, die »gewissermaßen als das Natürliche des Überflusses [der Elegien] hinzugeschenkt worden« (B II, 321). In dem Brief vom selben Tag an Katharina Kippenberg ist von den *Sonetten* als von »diesem kleinen opus«⁷ die Rede, in dem »oft sehr weit Herstammendes geformt [ist], Wesentliches aus dem ägyptischen Erlebnis ... Manches, das sich lange, ganz ungeschüttelt, einklären durfte und daneben, dicht daneben, Unmittelbares, das bei der ersten Aufnehmung schon klar war ...« (KK, 455)

Außer der mehrfachen Betonung des unwiderstehlichen spontanen Heraufdrängens der *Sonette*, die Rilkes »Legende der Inspiration um [ihre] Entstehung«⁸ verbreitet, zeugen die Briefe auch von Rilkes frühen Überlegungen über ihre mögliche Veröffentlichung, die auf eine bewußte Planung und Reflexion schließen lassen und seine eigene Legendenbildung der Spontaneität in Frage stellen: das beweisen die Ausführungen über die Ersetzbarkeit einiger Sonette bzw. über die Formen der

4 Vgl. auch »Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles« im Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth (KA I, 426).

5 In beiden Briefen gibt es wortwörtliche Wiederholungen in der Beschreibung des Entstehungsprozesses: »Alles in ein paar Tagen, es war ein namenloser Sturm, ein Orkan im Geist (wie damals auf Duino), alles, was Faser in mir ist und Geweb, hat gekracht – an Essen war nie zu denken, Gott weiß, wer mich genährt hat« (an Marie von Thurn und Taxis, B II, 309) bzw. »Alles in ein paar Tagen. Es war ein Orkan wie auf Duino damals: alles, was in mir Faser, Geweb war, Rahmenwerk, hat gekracht und sich gebogen. An Essen war nicht zu denken« (an Lou Andreas Salomé, B II, 311); auch die Wendungen, mit denen Rilke an Anton Kippenberg bzw. Lou schreibt, wie er »das kleine Muzot« (B II, 311) »gestreichelt wie ein großes altes Tier« habe (Ebenda.), sind sozusagen im Copy-Paste-Verfahren ausgeführt und zeugen davon, wie weit Rilke in dieser Hinsicht von Spontaneität entfernt ist.

6 Brief an Marie von Thurn und Taxis vom 25. Februar 1922, in: RMR und Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Zürich und Wiesbaden 1951. Bd. 2 [= TT II], S. 700.

7 Brief an Katharina Kippenberg vom 23. Februar 1922, in: RMR/Katharina Kippenberg: *Briefwechsel* [= KK]. Wiesbaden 1954, S. 455.

8 Sandra Pott: *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*. Berlin und New York 2004, S. 338.

Widmung im Brief vom 7. Februar 1922 an Gertrud Ouckama Knoop (B II, 307), oder die Sicherung der Abschriftskopie bei Lou: »Und außerdem beruhigt mich, wenn sie [die Elegien] noch irgendwo, draußen, in genauen Abschriften, sicher bewahrt, existieren« (B II, 312), sowie die Zusendung einiger Abschriften der *Sonette* an Lou: »und habe Dir schnell auch einige, die mir die schönsten scheinen, abgeschrieben (: behalten!). Alle aus diesen Tagen und noch warm« (B II, 318), und an Anton Kippenberg am 23. Februar 1922: »Die mehr sorgfältige als schöne Abschrift wollte vor allem genau und deutlich sein, im Hinblick auf eine eventuelle spätere Veröffentlichung« (B II, 321).

Damit gerät Rilke – nach zehn Jahren, wie er mehrfach betont – über seine tiefe Schaffenskrise hinweg, die nach der Entstehung der ersten *Elegien* begonnen und sich von den politischen Wirren des Ersten Weltkriegs über die Turbulenzen der darauffolgenden Jahre bis zur »Zuflucht« in Muzot hingezogen hatte. Die Betonung der Tatsache, daß die *Sonette an Orpheus* als eine Art Nebensächliches entstanden sind, kann ein falsches Bild von ihrer Bedeutung hervorrufen: sie sollten vielmehr als Ergänzung und Weiterführung der *Elegien* verstanden und somit auch als eine Art Fortsetzung bestimmter Tendenzen in Rilkes mittlerer Schaffensperiode (u. a. der Capreser Gedichte) betrachtet werden und von ebenso großer Bedeutung sein.

2. Deutungen und Deutungsaspekte der Sonette an Orpheus

Mit der Wahl der Gattung des Sonetts greift Rilke auf formaler Ebene auf alte europäische Dichtungstraditionen zurück und führt sie kreativ fort;⁹ mit der Hinwendung zur Orpheus-Gestalt werden ebenfalls bekannte mythologische Bilder und poetologische Konzepte aufgerufen, die Rilke genauso (um)interpretiert und für sein eigenes Kunstverständnis nutzbar macht. So können die Sonette (und nicht nur das von Ziolkowski interpretierte) »als Kulmination einer dichterischen Tradition und als Gebilde, in dem eine ganze Reihe von kulturellen Linien münden«,¹⁰ verstanden werden.

Die Wahl des Sonetts ist für Rilke, der während seiner dichterischen Laufbahn diese Gattung oft verwendete, nicht so sehr wegen seiner Traditionsgebundenheit wichtig; er erprobt damit auch verschiedene formale wie poetologische Möglichkeiten und folgt dabei den Regeln der Gattung nicht ganz strikt,¹¹ wie er das selbst zugesteht:

⁹ Zur Frage der Rilkeschen Bearbeitung der traditionellen Sonettform vgl. z. B. Thomas Martinec: »The Sonnets to Orpheus«. In: Karen Leeder/Robert Vilain (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Rilke*. Cambridge: Cambridge University Press 2010, S. 95–110, hier S. 104f. Martinec betont: »Rilke employs a genre with a traditional pedigree in the twentieth century, seeking to achieve a metamorphosis of poetic form« (ebenda., S. 107).

¹⁰ Theodore Ziolkowski: *Die Welt im Gedicht. Rilkes Sonette an Orpheus II.4* »O dieses ist das Tier, das es nicht giebt«. Würzburg 2010, S. 11.

¹¹ Zur Abwandlung des Sonetts bei Rilke vgl. Hans-Jürgen Schlütter: *Sonett*. Mit Beiträgen von Raimund Borgmeier und Heinz Willi Wittschier. Stuttgart 1979, S. 146ff. Zur Frage des Sonetts im Orpheus-Zyklus vgl. außerdem auch den Kommentar in KA 2, S. 719ff., sowie Ziolkowski *Die Welt im Gedicht* (wie Anm. 10), S. 92ff.

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 und Aufgabe: zu der ich mich, nebenbei, kaum zu entscheiden hatte. So sehr war sie gestellt und trug ihre Lösung in sich. (KK, 455)

Damit folgt Rilke einer Möglichkeit, die die tradierte Form zwar beibehält, sie aber zugleich poetologisch-inhaltlich erneuert.¹² Außerdem bilden die *Sonette an Orpheus* einen – zweigeteilten – Zyklus, und dies ist wiederum eine Tendenz in seinem Œuvre, die mit der parallelen Entstehung der *Duineser Elegien* sogar verstärkt hervortritt, und eine erhöhte Reflexion und Durchkomponiertheit signalisiert.¹³

Die Anknüpfung an den Orpheus-Mythos in den *Sonetten* läßt die unterschiedlichsten Deutungen zu, obwohl sich Rilke selbst nicht unbedingt auf besonders verschlüsselte ›Botschaften‹ festlegen wollte, wie er dies in dem Brief an Gräfin Margot Sizzo-Noris-Crouy vom 1. Juni 1923 betont:

Ich glaube, daß kein Gedicht in den Sonetten an Orpheus etwas meint, was nicht völlig darin ausgeschrieben steht, oft allerdings mit seinen verschwiegensten Namen. Alles was »Anspielung« wäre, widerspricht für meine Überzeugung dem unbeschreiblichen Da-Sein des Gedichts. [...] In der Tat, 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, so verstehe ich sie immer mehr, ein im letzten Gehorsam geleisteter effort in dieser tiefen Richtung ... (B II, 419)

Die Orpheus-Gestalt taucht bei Rilke auch schon in den *Neuen Gedichten* im Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* auf, wird jedoch hier anders interpretiert, was »sehr genau den Abstand zwischen den Werkstufen reflektiert.«¹⁴ Für die *Sonette* konnte ihm die lateinisch-französische Ausgabe der *Metamorphosen* Ovids (ein Geschenk von Baladine Klossowska zu Weihnachten 1920) und die ebenfalls von ihr erhaltene Reproduktion der Federzeichnung von Cima da Conegliano, die Rilke in Muzot bei sich hatte, direkten Anlaß geben.¹⁵

Die *Sonette* haben schon früh verschiedene Auslegungen erfahren, und es können unterschiedlich gegliederte Phasen ihrer Rezeption und ihrer wissenschaftlichen Deutung nachgezeichnet werden. Ziolkowski unterscheidet die Phasen der »orphischen Jahre« (die 1920er Jahre bis 1936), die durch die »mystischen und theologischen« wie durch »die existentialphilosophischen Annäherungsversuche im Sinne Martin Heideggers«¹⁶ geprägt waren, worauf ab 1936 eine zweite der »Aufwertung

12 Vgl. Kommentar in KA II, S. 719, sowie Manfred Engel (Hrsg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart und Weimar 2004, S. 421 f.

13 Vgl. Ziolkowski: *Die Welt im Gedicht* (wie Anm. 10), S. 96 ff.

14 Winfried Eckel: *Wendung. Zum Prozess der poetischen Reflexion im Werk Rilkes*. Würzburg 1994, S. 182.

15 Vgl. dazu den Kommentar in KA II, S. 720 f.

16 Vgl. Ziolkowski: *Die Welt im Gedicht* (wie Anm. 10), S. 136.

der Sonette«¹⁷ folgte, u. a. bei Holthusen, Mason, Werner Günther.¹⁸ Eine Beschäftigung mit poetologischen Fragen erfolgte nach dem Zweiten Weltkrieg und das brachte »eine Neuwertung der *Sonette an Orpheus* und eine Betonung des Poetischen gegenüber jeder orphischen Ideologie«,¹⁹ die jedoch auch durch unterschiedliche methodologische Bestrebungen bestimmt (und von philosophisch-ideologischen Ansätzen nicht immer frei) sind.

Manfred Engel weist in seiner kurzen Übersicht im Rilke-Handbuch bestimmte Eigenarten der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den *Sonetten an Orpheus* auf, die »jahrelang im Schatten der *Elegien* [standen], die ungleich mehr Aufmerksamkeit erfuhren«;²⁰ hier bewertet er die ersten Versuche als »paraphrasierende[n] Kommentar«.²¹ Engel sieht nur drei Ausnahmen: Beda Allemanns Monographie,²² Ulrich Fülleborns Nachwort²³ und Kommentar,²⁴ sowie Annette Gerok-Reiters Monographie,²⁵ die neben den Untersuchungen von Einzelaspekten (oder Einzelgedichten) wichtiges zur Forschung leisten.

3. *Motivische Schwerpunkte in den Sonetten an Orpheus: poetologische Akzente*

Ulrich Fülleborns Kommentar in der *Kommentierten Ausgabe* hebt einige thematische Schwerpunkte und Motive in den *Sonetten an Orpheus* hervor: dazu zählt er den »Bezug« als »Bezogensein auf das Ganze der Welt, und das heißt auf Leben und Tod« und als »Gegenteil von jeder Art Besitzverhältnis«,²⁶ außerdem wird »menschliches Dasein mit Hilfe einer weiteren Leitvorstellung als »Vollzug« [ge]deutet bzw. [ge]fordert«;²⁷ dabei ist das menschliche Dasein der Vergänglichkeit ausgesetzt (Leben und Tod vereinigend wie auch im Bedeutungsfeld von »Bezug«), und »[d]em die Vergänglichkeit in freier Zustimmung bejahenden Vollzug des Daseins [...] entspricht als Haltung und Inhalt des Gesangs die »Rühmung«, die »sich auch am »Staub«, dem »Moder« der »Grüfte« und vor allem an den Toten bewähren

17 Ebenda., S. 138.

18 Ebenda., S. 139 ff.

19 Ebenda., S. 143.

20 Engel: *Rilke-Handbuch* (wie Anm. 12), S. 422.

21 Ebenda. Vgl. Hans-Egon Holthusen: *Rilkes Sonette an Orpheus. Versuch einer Interpretation*. München 1937; Hermann Mörchen: *Rilkes Sonette an Orpheus*. Stuttgart 1958; Ernst Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus. Interpretation, Kommentar, Glossar*. Tübingen 1987; Timothy J. Casey: *A Reader's Guide to Rilke's Sonnets to Orpheus*. Dublin 2001.

22 Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*. Pfullingen 1961.

23 Ulrich Fülleborn: Nachwort. In: RMR: *Die Sonette an Orpheus*. Frankfurt 1979.

24 Vgl. KA II, 703 ff.

25 Annette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes »Sonette an Orpheus«*. Tübingen 1996. Vgl. dazu Engel: *Rilke-Handbuch* (wie Anm. 12), S. 423.

26 Fülleborn: Kommentar in KA II, S. 724.

27 Ebenda., S. 725.

muß« (I,7);²⁸ daraus folgert Fülleborn, daß sich durch die ›Rühmung‹ »das Dasein selbst exemplarisch vollzieht, und zwar in sprachlicher Form, als Dichtung«;²⁹ das dichte motivische Bezugsnetz, die Übergänge der Sinnbereiche vollzieht sich »durch die bildliche und begriffliche Logik des Textes selbst«.³⁰

Aus der Zusammenführung der verschiedenen thematischen Motive (die sich auch in weitere Teilmotive gliedern lassen, z. B. Baum, Blume/Rose, Tier[e], Stern, Hauch/Wind, Leier, Musik, Tanz, Dichten/Gedicht u. a.,³¹ die untereinander eng verbunden sind³²) ergibt sich die Möglichkeit einer doppelten Lektüre der Gedichte, indem sie um eine menschliche Existenzproblematik und zugleich um poetologische Fragestellungen kreist: Leben und Tod, sowie ihre Verwobenheit machen das menschliche Dasein aus, das aber gleichzeitig, in einer Gleichsetzung mit Dichtung eine poetologische Bestimmung erhält, die für den Menschen immerhin als Aufgabe der Überführung zum dichterischen Dasein gesetzt wird. Die Orpheus-Gestalt erscheint dabei in den schillernden Übergangsbewegungen zwischen Göttlichem, Menschlichem und Dichterisch-Künstlerischem in der vermittelnden Stimme eines (lyrischen) Ichs.

3.1 Existenzfrage und/ als Poetologie des Gedichts: das Sonett I 3

Der Verbindung von Existenzproblematik und Poetik nähert sich das dritte Sonett des ersten Teils der *Sonette* auf äußerst komplexe Weise, indem hier mehrfache Übergänge stattfinden bzw. ein Vermittlungsprozeß in Gang gesetzt wird, um am Ende mit dem »[s]ingen« einen poetologischen Akzent zu setzen.³³

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.

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*

28 Ebenda.

29 Ebenda.

30 Pott: *Poetiken* (wie Anm. 8), S. 342.

31 Zu einer Aufzählung und Interpretation von Motiven in den *Sonetten an Orpheus* vgl. Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus* (wie Anm. 21). Vgl. auch Engel: *Rilke-Handbuch* (wie Anm. 12), S. 420f.

32 Vgl. dazu Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung* (wie Anm. 25), S. 37ff.

33 Leisi kategorisiert das Sonett I,3 als »[e]rstes poetologisches Sonett« in den *Sonetten*, das seiner Ansicht nach die »Arten des Gesanges« artikuliert (*Rilkes Sonette an Orpheus* [wie Anm. 21], S. 180).

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 aufsangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.³⁴

Die Reimstruktur entspricht im Grunde einer Sonettstruktur und schafft nicht nur den Zusammenklang von Endreimen (Erreichtes – Leichtes; Sterne – lerne; verrinnt – Wind), sondern auch – durch einige Binnenreime (lehrt ~ Begehrt; Erde ~ Sterne; Stimme ~ lerne) – semantische Bezüge, die durch Alliterationen (von s-, l-, r-Lauten; Gott ~ Gesang; Herzwege ~ Hauch) sowie durch die aufgebrochene Geschlossenheit einiger Verse durch Enjambements (in Vers 1-2, Vers 3-4, Vers 10-11, außerdem in Vers 8-9 und 11-12 als Strophenenjambements) noch verstärkt werden. Zusätzliche Gliederungen entstehen andererseits durch die kurzen, eine Art Zäsur etablierenden Sätze mitten im Vers, die symmetrisch angeordnet sind (Vers 1, 3, 7, 8, 12, Vers 14 besteht sogar aus drei Sätzen und hat somit zwei innere Zäsuren, die drei prädikatslosen Kurzaussagen bilden eine Art Klimax und schaffen so eine semantische Steigerung).

In der Satzstruktur überwiegen die Aussagesätze, darunter die kurzen halbzeiligen, die apodiktische Äußerungen zu den dominierenden Motiven (Gott, Zwiespalt; Gesang, Dasein; Leichtes [= Dasein]; verrinnt; Hauch/Wehn/Wind) enthalten. Außerdem erfolgt in den Fragesätzen (Vers 1-2; Vers 7; Vers 8-9), deren kürzester (»Wann aber *sind* wird?«) in der Mitte des Gedichts – sozusagen eingeleitet durch die erste, sowie weitergeleitet durch die dritte Frage – in betonter Position steht, eine Setzung der »Subjekte« (mir, Mann; wir; er [= Gott]): dadurch wird die Existenzproblematik dem Bereich eines offenen semantischen Feldes zugewiesen.³⁵ Die betont negierte Aussage (»Dies *ists* nicht«), die in Vers 10-11 in den Konzessivsatz mündet, führt in einen Imperativsatz (Vers 11-12) weiter, dessen Aussage (»lerne vergessen«) ebenfalls den Kontrast zu den Quartetten, und damit den zwischen »Gott« und »Mensch« (»wir«, »Jüngling«) betont.

Im Gedicht wird eine Kommunikationssituation etabliert, durch die besondere Sinnzusammenhänge geschaffen werden. Das Sprecher-Ich (im Ausdruck »mir«) befindet sich in einer Übergangsposition zwischen zwei möglichen Angesprochenen: einerseits ist »[e]in Gott« als »du 1« da mit dem »Gesang, wie du ihn lehrst« – dieser Gesang wird als »Dasein« gesetzt, das »[f]ür den Gott ein Leichtes« ist; andererseits erscheint »ein Mann« bzw. »Jüngling« als »du 2«, der im Gegensatz zu dem als »Dasein« verstandenen »Gesang« gesetzt wird (»Dies *ists* nicht, Jüngling,

³⁴ KA II, 242.

³⁵ Die Offenheit bzw. Mehrdeutigkeit der poetischen Bilder, der Metapher wird auch bei Krämer hervorgehoben, der betont: »Die Metapher wird als Übertragung wörtlich genommen. [...] So wird die Dichtung von Rilke [...] als ein Geistiges und Prozessuales verstanden [...]« Thomas Krämer: *Rilkes »Sonette an Orpheus«*. Erster Teil. Ein Interpretationsgang. Würzburg 1999, S. 25.

daß du liebst / wenn auch die Stimme dann den Mund dir aufstößt«). Zugleich aber geht es hier um eine bewegliche Sprecherposition, indem das Sprecher-Ich durch die ihn selbst umfassende Bezeichnung »wir« in die Sphäre der anderen eingeschlossen ist, zugleich aber davon abgegrenzt wird, indem es mit der Aussage »[i]n Wahrheit singen« eine »Lehre« erteilt, und so zwischen dem (zum Gesang aufstrebenden) Menschen und dem Gott (für den Gesang »ein Leichtes« ist) in einem Übergang positioniert wird.

Die Existenzfrage stellt sich mit der Identifikation von ›Gesang‹ und ›Dasein‹ für den ›Gott‹, d. h. Orpheus, nicht, für ihn ist Gesang (d. h. Dichtung) der eigentliche Existenzmodus, dem der Mensch (und in dieser Qualität auch das Sprecher-Ich), dem der Gesang eventuell »Begehrt« und »Werbung«, aber keine Seinssetzung sein kann, nicht gewachsen ist, wie dies die Frage nach der menschlichen Existenz im Fragesatz »Wann aber sind wir?«, an betonter Stelle im letzten Vers des zweiten Quartetts als »die Einsicht ins eigene Nichtsein«³⁶ suggeriert.

Der zentrale Sinnzusammenhang des Textes entsteht durch die Postulierung von Gesang als Dasein: die Gleichsetzung der beiden führt auch dazu, daß die so verstandene Kunst bzw. Dichtung als (wahre, eigentliche) Existenz erscheint, allerdings unter der Voraussetzung, daß die Dichtung ihre Berufung – »[i]n Wahrheit singen« – erfüllen kann und damit ›göttlich‹ wird. Mit der Verbindung des Singens mit dem Gott bzw. Orpheus und mit ihrer Identifizierung (Gott ist ja ein Sänger, d. h. Dichter) wird auch die Rückführung auf Orpheus als Gott verstärkt, indem er der durch die klimaktische Steigerung ihrer (Natur-)Erscheinungen (»Hauch«, »Wehn«, »Wind«) präsentischen ›Welt‹ des Menschen gegenübergestellt wird. Eine weitere Annäherung der göttlichen und der menschlichen Sphäre sollte erst eben durch die Kenntnismahme der Befreiung von aller Zweckgebundenheit der Kunst und der Existenz / des Seins, sowie durch ihre Annahme als »Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind«, d. h. als ein sich ergebendes, selbstloses (Da-)Sein erfolgen können.

Gleichzeitig bleibt auch die starke Mehrdeutigkeit der Setzungen und Sinnzuschreibungen, »eine auffallende Doppel- und Reflexionsstruktur«³⁷ aufrechterhalten: dies gilt besonders in Hinsicht auf das Sprecher-Ich und sein jeweiliges Gegenüber sowie seine fließende Stellung (mal nähert es sich dem Göttlichen, indem es darüber Aussagen macht, mal der menschlichen Sphäre). So bleibt die Spannung zwischen den im Gedicht postulierten Gegensätzen ›Gott‹ und ›Mensch‹, ›Gesang‹ als ›Dasein‹ bzw. ›Gesang‹ als ›Aufsingen‹ des »Liebenden«³⁸ beibehalten; diese bleiben durchweg, wie dies die »Zwiespalt« thematisierende, an sich auch mehrdeutige Aussage³⁹ suggeriert, in der Schwebe.⁴⁰ Fülleborns Bemerkung, daß in den

³⁶ Eckel: *Wendung* (wie Anm. 14), S. 178.

³⁷ Ebenda, S. 185.

³⁸ Vgl. Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus* (wie Anm. 21), S. 82.

³⁹ Die Aussage »Sein Sinn ist Zwiespalt« kann sich auf den »Mann«, aber auch auf »Gott« beziehen.

⁴⁰ Der ›Gott‹ indessen vereinigt in sich verschiedene Pole und kann ihren Unterschied – wie es aus anderen Stücken des Zyklus auch ersichtlich ist – aufheben (vgl. Holthusen: *Rilkes Sonette an Orpheus* [wie Anm. 21], S. 26. Somit sollte neben der »Unvereinbarkeit von

Sonetten »die semantische Unbestimmtheit deutlich zur Inhaltslosigkeit«⁴¹ tendiere, kann zwar nicht ganz zugestimmt werden (die Mehrdeutigkeit und die unsichere Sinnzuweisung sind mit Inhaltslosigkeit nicht identisch), richtet aber die Aufmerksamkeit immerhin auf die Frage, wie sich »die künstlerische Geschlossenheit zur gedanklichen Unbestimmtheit und Offenheit verhält«⁴² – die Analyse legt eher das Aufrechterhalten der Offenheit und Mehrdeutigkeit nahe.

3.2 Existenzfrage und/ als Poetologie des Gedichts: das Sonett II 29

Das Schlußsonett der *Sonette an Orpheus* nimmt bestimmte Motive des oben analysierten Gedichts auf und führt sie weiter, indem darin die Schwerpunkte des ganzen Zyklus angedeutet werden: so fügt sich der Text in das dichte Bezugsnetz der *Sonette* ein.

Stiller Freund der vielen Fernen, fühle,
wie dein Atem noch den Raum vermehrt.
Im Gebälk der finstern Glockenstühle
laß dich läuten. Das, was an dir zehrt,

wird ein Starkes über dieser Nahrung.
Geh in der Verwandlung aus und ein.
Was ist deine leidendste Erfahrung?
Ist dir Trinken bitter, werde Wein.

Sei in dieser Nacht aus Übermaß
Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne,
ihrer seltsamen Begegnung Sinn.

Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.⁴³

Die formalen Eigenschaften dieses Sonetts etablieren auch verschiedene Zusammenhänge: besonders die Reime: Sinne / rinne, Sinn⁴⁴ / bin weisen auf Veränderliches und Bleibendes hin, indem sie sowohl mit dem Prozeßhaften von ›rinnen‹ als auch mit dem Zustand des Seins (›bin‹) verbunden sind. Die Alliterationen (der f-, g-, l-, w-, s- und r-Laute) sowie die hier allerdings nicht zahlreichen Enjambements

Kunst und Leben (= Liebe)« (August Stahl: *Rilke. Kommentar zum lyrischen Werk*. München 1978, S. 303) auch deren Verbindungen und Übergänge – zumindest in den analysierten Sonetten – hervorgehoben werden.

⁴¹ Fülleborn: Kommentar, KA II, S. 716.

⁴² Ebenda, S. 717.

⁴³ KA II, 272.

⁴⁴ Hier bringt die Mehrdeutigkeit des Wortes ›Sinn‹ (›Sinne‹ und ›Sinn‹) zusätzliche Bedeutungszuordnungen zustande.

zwischen Vers 3-4 und Vers 4-5 (hier als Strophenenjambement) und die zäsur-schaffenden Sätze innerhalb eines Verses (in Vers 4, 13 und 14) tragen auch dazu bei. Die Satzstruktur weist mehrere Übergänge auf: die Imperativsätze am Anfang (Vers 1, 3-4, 6) werden in der Mitte des Gedichts (Vers 7) von einer Frage gefolgt, um wieder mit Imperativsätzen fortgesetzt zu werden; als Ausklang steht eine Reihe Imperative in immer kürzeren Sätzen, die eine durch »rinne« und »rasch« angedeutete Beschleunigung suggerieren, um das Gedicht mit einer Zustandsaus-sage (»Ich bin«), jedoch nur hypothetisch bzw. als Vollzug des Imperativs, abzuschließen.

Die Übergänge zwischen Prozeß und Zustand sind mehrfach da: »den Raum vermehrt«, »wird ein Starkes«, »Ist dir Trinken bitter, werde Wein«. So nimmt die »Verwandlung« und die damit verbundene Bewegung (»Geh in der Verwandlung aus und ein«) ein wichtiges thematisches Motiv nicht nur der *Sonette*, sondern auch anderer Werke Rilkes auf. Den Übergang bzw. die Verwandlung impliziert auch der Aufruf zur Verbindung verschiedener Wahrnehmungs- und Sinnbereiche (»Sei [...] / am Kreuzweg deiner Sinne, / ihrer seltsamen Begegnung Sinn«), sowie das Oszillieren zwischen den Bedeutungen von »Sinn«, wodurch eine Verknüpfung zwischen sinnlicher und rationaler Sphäre zustandekommt.

Auch in diesem Sonett entsteht eine komplizierte Kommunikationssituation, die besondere Sinnzusammenhänge stiftet. Die Unsicherheit der Sprecherinstanz läßt unterschiedliche Auslegungen zu: sollte es sich um das Sprecher-Ich (= der Dichter) oder um die tote Freundin (d. h. Wera) handeln? Und wer ist dann der Angeredete: ist der »[s]tiller[] Freund« Orpheus oder der Dichter?⁴⁵ Die sich daraus ergebenden Alternativen können nicht vollständig vereindeutigt werden, sie lassen auf diese Weise unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten zu, die – durch andere Momente verstärkt – offene Sinnzusammenhänge zulassen.

Durch den Ausdruck »[s]tiller Freund der vielen Fernen« (Ferne = Raum) werden Raumvorstellungen ins Gedicht eingeführt, die das Sonett mit anderen des Zyklus verbinden, denn »die Fernen« wären dann die weiten Räume, von denen häufig, etwa in I 4 und II 20 die Rede ist.⁴⁶ Es geht hier zugleich auch um ein Abstraktwerden des Raumes, der sich in Rilkes Dichtung seit der mittleren Phase abzeichnet;⁴⁷

45 Zu diesem Problemfeld vgl. den Kommentar: Nach der »Anmerkung« in SW I S. 773 ist das Sonett »an einen Freund Weras« gerichtet. Die Vermutung Leisis, daß Orpheus gemeint sei (S. 172), scheint aufgrund der Sprechhaltung abwegig; Mörchen versteht das Gedicht als ein Selbstgespräch des Dichters. Näher liegt zwar, den Dichter für den Angeredeten zu halten, aber nicht für den Redenden. Da aber nachdrücklich aus »orphischer Vollmacht« und zugleich sehr persönlich gesprochen wird, könnte es sich um einen engen Anschluß an das Ende des vorigen Sonetts handeln, nämlich die imaginierte Ermahnung und »Belehrung« des Dichters durch die tote Freundin.« (KA II, S. 763)

46 Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus* (wie Anm. 21), S. 173.

47 In dieser Hinsicht könnte ein Vergleich der Sonette / des Sonetts mit Gedichten der mittleren Phase von Rilke, so z. B. mit den Capreser Gedichten, aufschlußreich sein (zu den Capreser Gedichten vgl. Magdolna Orosz: »Capri ein Unding«. Natur und Raumerfahrung in Rilkes Capreser Gedichten«. In: Iványi Zsuzsanna / Pethő Gergely (Hrsg.): *A szaván fogott gondolat*. Debrecen 2011. Bd. I, S. 243-255).

dieser Raum wird sogar durch »dein[en] Atem«⁴⁸ »vermehrte«, d. h. er geht in einen Vorgang ein, was auch auf eine besondere »Verwandlung« hindeutet.

Die Gegenüberstellung von »still« vs. »läuten« führt das Lautliche ein und läßt auch »Gesang« assoziieren: damit wird wiederum das Motiv von »Gesang«, die Frage der Dichtung und somit ein Bezug auf das Sonett I 3 postuliert. Die lautliche Sphäre wird außerdem noch mit einer anderen, der des Geschmacks ergänzt (Trinken/Wein), und führt zum »Kreuzweg deiner Sinne«, sogar zu »ihrer seltsamen Begegnung Sinn«, somit zur prozeßhaften Verwandlung (»Geh in der Verwandlung aus und ein«). Das »Leiden« (»Das, was an dir zehrt«⁴⁹) und die (immerhin in einer Frage aufgeworfene) »leidendste Erfahrung« können als Voraussetzungen für eine Art Metamorphose verstanden werden (sich [als Glocke] läuten lassen; Wein werden; rinnen [wie schnelles Wasser, so daß der Mensch in die Natur integriert wird]), die mit Orpheus und durch ihn mit der Dichtung eng verknüpft verstanden wird: »[t]he *Sonnets to Orpheus* seek to achieve metamorphosis by means of poetry and as a result the concept of metamorphosis is a core principle of poetic composition.«⁵⁰ Die Metamorphose, die Verwandlung, »das existentielle und poetologische Kernmotiv des Rilkeschen Werks und speziell der *Sonette an Orpheus*«⁵¹ funktioniert auf diese Weise als Seinssetzung: aus den »vielen Fernen« (und dem vermehrten Raum) führt eine räumliche wie gedankliche Bewegung, in einer Art Eingrenzung, zum Irdischen weiter; diese Eingrenzung ist aber nicht als Verengung, sonder als vertiefte Fokussierung auf menschliches Sein interpretierbar, das zugleich auch um eine zeitliche Dimension als Zeitlichkeit und Vergänglichkeit vermehrt wird.⁵² Die durch die Wiederholungen verstärkte chiasmisch strukturierte Äußerung »zu der stillen Erde sag: *Ich rinne. / Zu dem raschen Wasser* sprich: *Ich bin*« konfrontiert Erde und Wasser als »Nicht-Bewegliche« und »Bewegliches«, was sich dann in der Gegenüberstellung der durch »ich rinne« postulierten Bewegung/Veränderung und des durch »Ich bin« gesetzten Sein(szustands) verstärkend wiederholt, ihren Kontrast aber mit dieser zweifachen Verbindung der Natursphären bzw. Seinsmodalitäten als einander bedingende Momente abschwächt, »es wird offenbar vorausgesetzt, daß die beiden elementaren Seinsweisen des still Beharrenden und des rasch sich Wandelnden bei aller Gegensätzlichkeit einander als Ergänzung bedürfen.«⁵³

Die letzte Aussage bringt somit Antwort auch auf die Frage in I 3: »Was aber sind wir?« – mit dem Ausklang des ganzen Zyklus als »Ich bin« wird eine starke

48 Der »Atem« als Motiv steht auch mit dem »Hauch« in I 3 (bzw. mit anderen Sonetten des Orpheus-Zyklus) in Verbindung (vgl. Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus* [wie Anm. 21], S. 173).

49 Leisi versteht das auch mit »Seinsverlust, [dem] Abhandenkommen des Seins« (Ebenda, S. 173), was das Thema von Sein und Dasein von I,3 ebenfalls intoniert.

50 Martinec: *The Sonnets to Orpheus* (wie Anm. 9), S. 98.

51 Kommentar, KA II, S. 727.

52 »Verwandlung« [...] vermittelt also auf paradoxe Weise zwischen Zeit und Sein, d. h. nicht so, daß Vergängliches ins Außer- oder gar Überzeitliche gerettet würde, sondern daß in der Zeitlichkeit selbst in Erscheinung tritt, was der Mensch »ist« oder »sein« soll, und daß sich scheinbar zeitloses Sein um die temporale Dimension ergänzt und erweitert.« (Kommentar, KA II, S. 727) Vgl. außerdem auch Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus* (wie Anm. 21), S. 174.

53 Kommentar, KA II, S. 726.

Aussage als Schluß gesetzt, immerhin mit einem Übergang vom ›wir‹ in I 3 zum ›ich‹ in II 29: das bringt eine Verengung des Seins auf das Individuum bzw. auf eine Seinsmöglichkeit (als Dichter bzw. in der Verwandlung in/ mit der Natur/den Seinssphären). Der Dichter impliziert auch eine sprachliche Dimension der Verwandlung, die »Sprache als Ort der Verwandlung«,⁵⁴ weil die so gewonnene Einsicht (aus)gesagt werden soll und im (Aus)Sagen vollzogen wird.

4. *Existenzproblematik als poetologisches Problem bei Rilke*

Die *Sonette an Orpheus* sind in vieler Hinsicht verschlüsselt und treiben damit bestimmte Züge Rilkescher Dichtung auf einen Höhepunkt. In den hier behandelten zwei Sonetten wird die existentielle Fragestellung in poetologische Überlegungen überführt: in den ›Übergangsjahren‹ zu den späten großen Zyklen experimentierte Rilke auch schon mit einer besonderen Natur- und Raumerfahrung bzw. mit der Setzung eines neuen Objekt-Subjekt-Verhältnisses, in dem ihre Übergänge und ihre gegenseitigen Wandlungen eine tastende Artikulation erfahren und damit die sich von konkreten Bezüglichkeiten immer mehr entfernenden Formulierungen, wie sie dann in den *Sonetten an Orpheus* auftreten, allmählich einleiten. In dieser Hinsicht kann auf die sogenannten *Capreser Gedichte* aus den Jahren 1907–1908 hingewiesen werden: in einigen dieser Gedichte tauchen ähnliche Motive der Ferne und Nähe auf, einer überwältigenden Naturerfahrung, die zu einer besonderen, ebenfalls in Übergängen empfundenen Raumerfahrung führt, und damit verbunden die existentielle Problematik des Individuums, seine Seinsfrage andeutet. Die *Sonette* variieren die sich in den Übergangsjahren bzw. Krisenjahren von Rilke gewonnene neuartige Raum- und Zeiterfahrung sowie die sich individualisierende Subjektsetzung (wie dies im Übergang vom »wir« in I 3 zum ausklingenden »ich« in II 29 aufgezeigt wird) und ihre vielfältigen Ambivalenzen in einer schwer entschlüsselbaren poetisch-rhetorischen ›Einkleidung‹: sie leisten damit einen wichtigen Beitrag Rilkes zur Moderne.

⁵⁴ Kommentar, KA II, S. 727.