

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](http://www.wallstein-verlag.de)  
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond  
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen  
ISBN 978-3-8353-1493-1

JAN RÖHNERT

## *Das Ur-Sonett an Orpheus? Rilkes Lied vom Meer*

Irre ist das Meer, da es nicht an *einer* Woge sterben kann.  
Edmond Jabès<sup>1</sup>

### *1. Die Lyrische Moderne und das Mittelmeer*

Ein Aphorismus des rumänischen Philosophen Emile Cioran, enthalten in seinen 1966 entstandenen *Aufzeichnungen aus Talamanca*, enthält ein emphatisches räumliches Bekenntnis, das bei aller negativen Anthropologie, für die der Verfasser bekannt ist, überrascht: »Weit entfernt vom Mittelmeer zu leben, ist ein Irrtum.«<sup>2</sup>

Es gehört zur Apodiktik der Cioran'schen Maximen, dass dieses Bekenntnis so definitiv, wie es dasteht, hingenommen werden muss. Doch darf Cioran mit einem Leser rechnen, welcher beim Begriff des Irrtums an eine andere Maxime Friedrich Nietzsches denken muss, eine seiner bekanntesten überhaupt: »Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum.«<sup>3</sup> Dieser Satz ist unweit vom Mittelmeer entstanden, und zwar im Jahr 1888 zwischen dem südfranzösischen Nizza, Sils-Maria im schweizerischen Engadin, dem obertalienenischen Turin und einer irrtümlichen Eisenbahnodyssee durch Ligurien, wo Nietzsche für einen Tag jenes Genua wiedersah, wo er zwischen 1880 und 1883 die Winterhalbjahre verbracht hatte.<sup>4</sup> Der ligurischen Mittelmeerlandschaft zwischen Genua und La Spezia verdanken wir drei Hauptwerke des Philosophen, *Die Morgenröthe*, *Die Fröhliche Wissenschaft* und den ersten Teil des *Zarathustra*. Auf seinen wechselnden Domizilen entlang dem Mittelmeer identifizierte sich Nietzsche mit einem Ligurier, der vom Mittelmeer aus eine neue Welt entdeckt hatte, mit Christoph Kolumbus. Symptomatisch dafür sein Gedicht *Nach neuen Meeren*:

1 Edmond Jabès: *Das kleine unverdächtige Buch der Subversion*. Aus dem Französischen von Felix Philipp Ingold. München 1985, S. 5.

2 E. M. Cioran: *Aufzeichnungen aus Talamanca*. Aus dem Französischen von Verena von der Heyden-Rynsch. Frankfurt a. M. 2008, S. 47. Der unmittelbare Kontext dieser Maxime ist allerdings ein Resümee von Ciorans Ibiza-Aufenthalt, dem sich die *Aufzeichnungen aus Talamanca* verdanken: »Wie habe ich mich so lange Zeit dem Vorurteil des Nordens beugen können? Alle meine Leiden, sagen wir Enttäuschungen, rühren daher.« (Ebenda.)

3 Friedrich Nietzsche: »Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt«. In: Ders.: *Kritische Studien-Ausgabe* (KSA) 6. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999, S. 55-161, hier S. 64 (»Sprüche und Pfeile«, § 33). Der vollständige Aphorismus zielt allerdings weniger auf eine Apologie der Musik, als auf den Irrtum konventioneller (und deshalb in Nietzsches Sinne »götzenhafter«) Weltbilder, die ästhetischen Reiz (einer Lautfolge) und Ontologie (vermeintlicher »Sinn« der Musik) kausal miteinander vermengen: »Wie wenig gehört zum Glücke! Der Ton eines Dudelsacks. – Ohne Musik wäre alles Leben ein Irrthum. Der Deutsche denkt sich selbst Gott liedersingend.«

4 Vgl. Friedrich Nietzsche: Ebenda, KSA Bd. 15. Chronik zu Nietzsches Leben, S. 115-138, 169-177.

Dorthin – *will* ich; und ich traue  
 Mir fortan und meinem Griff.  
 Offen liegt das Meer, in's Blaue  
 Treibt mein Genueser Schiff.

Alles glänzt mir neu und neuer,  
 Mittag schläft auf Raum und Zeit –:  
 Nur *dein* Auge – ungeheuer  
 Blickt mich's an, Unendlichkeit!<sup>5</sup>

Dieses Gedicht führt mit seinem emphatischen Gestus der Eroberung des offenen, unendlichen Raumes nicht nur einen neuen Ton, sondern auch einen neuen Topos in die Lyrik der literarischen Moderne ein, die um diese Zeit, Ende des 19. Jahrhunderts, ihren Horizont absteckte. Das Mittelmeer wird ein eigenständiger ästhetischer Raum, der zugleich eine Metapher für die Autonomie des modernen Gedichtes selber bereitstellt.

Denn abgesehen von Hölderlins imaginärem *Archipelagus* und vielleicht Keats' und Shelleys Mittelmeer-Apologie in der englischen Romantik war die mediterrane See zur Zeit der klassischen und romantischen Italienreisen noch kaum ein eigenständiger Topos, sondern tauchte gewöhnlich eingebettet in den Kunst- und Erlebnisraum der schönen, an antiken und klassizistischen Reminiszenzen reichen italienischen Campagna und der pittoresken Ideallandschaft am Golf von Neapel und Sorrent auf. Einzige, aber bezeichnende Ausnahme, bei der das Meer für kurze Zeit in Erscheinung tritt, ist in Goethes *Italienischer Reise* die Darstellung der Überfahrt von Neapel nach Palermo, die das autobiographische alter Ego zum meist geschlossenen Auges in der Kajüte verbringt, um die Seekrankheit an sich vorüberziehen zu lassen.<sup>6</sup> Ansonsten meiden Goethe und seine Zeitgenossen die Gegenwart des bloßen Meeres als eines gewissermaßen ungeheuren, unheimlichen Absolutums – sie suchen stattdessen lieber den Kulturraum der bewohnten Küsten und des fruchtbaren Hinterlandes mitsamt seiner erhaben-schönen Panoramen auf. Die unmittelbare Konfrontation mit dem Meer als ungehemmter elementarer Gewalt verheißt hingegen nichts Gutes.

Das ändert sich spätestens mit Nietzsche. Nicht seiner Altertümer und Kunstschätze, sondern seiner felsigen Küste und der unmittelbaren Aussicht auf die grenzenlose blaue Wasserfläche wegen wird nunmehr der Mittelmeerraum aufgesucht und lyrisch kartographiert. Das Meer wird Ansporn eines Aufbruchs ins Offene und Unvermessene, in welchem sich die absolute Metaphorik der lyrischen Moderne widerspiegelt: Es geht um ein Mittelmeer, dessen Orte keine idealen oder realen Abbildungen mehr, sondern sprachliche Schöpfungen und Setzungen, metaphorische Absoluta sein wollen; um ein Mittelmeer, das nicht auf Vor-Bilder zurückzuführen

<sup>5</sup> Friedrich Nietzsche: »Die fröhliche Wissenschaft«. Ebenda, KSA 3, S. 649.

<sup>6</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe (MA) Bd. 15. In Zusammenarbeit mit Christoph Toenes hrsg. von Andreas Beyer und Norbert Miller. München 2006, S. 280-283.

ist, sondern in der Begegnung von Sprache mit dem maritimen Element erst seine Konturen gewinnt. Das Mittelmeer wird, um es nochmals mit Nietzsche zu sagen, zum »nicht festgestellten«<sup>7</sup> Raum des modernen Gedichts. Dabei werden zugleich die antiken Mythologeme und Toponymien des Mittelmeers von ihrer klassizistischen Festschreibung befreit und dem ungehinderten Spiel der Imagination überantwortet – dies zeigt der »wilde«, hemmungslos subjektive und/oder eklektizistische Umgang mit mythopoetischen Urtexten des Mittelmeers wie der *Odyssee* oder der *Argonautika* in der Moderne besonders gut.

Das Zusammenspiel modernistischer Poetiken mit der mediterranen Raumimagination lässt sich an entscheidenden Stimmen der lyrischen Moderne nachvollziehen, und zwar sowohl an Dichtern, die schon im Mittelmeerraum kulturell zuhause sind, als auch an solchen, die sich erst eigens in ihn hineinversetzen müssen. Oft ist gar nicht genau nachzuvollziehen, ob das Mittelmeerbild eines Dichters von faktischer Anschauung ausgelöst wurde oder auf die pure Imagination zurückgeht – ausschlaggebend ist der Akt der ins Absolute zielenden sprachlichen Evokation. So siedelt Charles Baudelaires *Un Voyage à Cythère* (1855), das Gérard de Nervals Erzählung von einer Reise ins östliche Mittelmeer aufgreift,<sup>8</sup> in einem sicherlich imaginäreren Raum als Paul Valérys *Le Cimetière Marin*, den Rilke 1921 unter dem Titel *Der Friedhof am Meer* ins Deutsche übertrug;<sup>9</sup> doch beide teilen die Evokation eines bedingungslos offenen Mittelmeers, dessen geographische Bezugspunkte – die ionische Insel Kythera und das südfranzösische Sète – in der Projektion einer absoluten Sprache verschwinden.

Die Galerie der eine individuelle Vision vom Mittelmeer liefernden Dichter liest sich wie ein Who-is-who der klassischen Moderne und Avantgarden. *Anabase* (1924), das langzeitige rhapsodische Hauptwerk des französischen Nobelpreisträgers Saint-John Perse (dessen *Images à Crusoé* Rilke noch 1925 ins Deutsche übertrug) ist eine einzige, ohne den Mittelmeerbezug undenkbare Meeresanrufung, und die *Ossi di Seppia* (1925), die »Tintenfischknochen« des italienischen Nobelpreisträgers Eugenio Montale stehen am Eingang eines Lebenswerks, das sich aus der Kindheitserinnerung an die ligurische Mittelmeerwelt der Cinque Terre und deren elementaren Naturraum speist. Gleichwohl im atlantischen Lissabon zuhause, so partizipiert doch auch der Portugiese Fernando Pessoa mit seinen multiplen Identitäten am westlichen Mittelmeerraum, wie die russischen Dichter Ossip Mandelstam und Joseph Brodsky zum östlichen Mittelmeerraum und dem korrespondierenden Schwarzen Meer beitragen, einer Region, wo auch der Grieche Konstantin Kavafis und der Bulgare Atanas Daltschew zu verorten sind. Schließlich ist das Mittelmeer Ausgangsraum der *Cantos* des Amerikaners Ezra Pound, einem ins Epische zielenden Großentwurf lyrischer Montagen und Konstellationen, der mit nichts Geringe-

7 Vgl. Friedrich Nietzsche: »Jenseits von Gut und Böse«. In: KSA (wie Anm. 3) 5, S. 81 (§ 62): »dass der Mensch *das noch nicht festgestellte Thier* ist«.

8 Vgl. Charles Baudelaire: *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du Mal*. Aus dem Französischen übertragen, herausgegeben und kommentiert von Friedhelm Kemp. München 2011, S. 254-258, Kommentar S. 474-476.

9 Paul Valéry: Gedichte. *Die Seele und der Tanz. Eupalinos oder Der Architekt*. Übertragen durch Rainer Maria Rilke. Reinbek 1962, S. 18-25.

rem als einem Schnitt in *den* mediterranen Archetext der europäischen Kultur einsetzt, nämlich Homers *Odyssee*, genauer deren XI. Gesang, in welchem der irrende Seefahrer die Unterwelt herbeibeschwört.

In der deutschsprachigen Moderne stehen vor allem drei Namen für die Begegnung mit dem Absolutum Mittelmeer: Rainer Maria Rilke, Oskar Loerke und Gottfried Benn. Pendelt beim weniger populären Loerke die Meeresapostrophe zwischen realen Anschauungsorten in Nordafrika und Italien und deren Aufhebung in kosmischer Transzendenz, so prägt vor allem Benn mit Gedichten wie »Mediterran«, »Mittelmeerisch«, »Kretische Vase«, »Olympisch«, »Karyatide«, »Meer- und Wandersagen« sowie seiner poetologischen Formel vom »ligurischen Komplex«, der vom Blau als »Südwort schlechthin« evoziert werde,<sup>10</sup> das Bild vom Mittelmeer in der deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts – ohne dass Benn selbst jemals direkt am Mittelmeer geweilt hätte.

Rilke hingegen hat die Nähe des Mittelmeers biographisch *und* lyrisch immer wieder gesucht, wie in seltener Verschmelzung von Schreib- und Lebensraum die auf Schloss Duino an der Levante bei Triest anspielenden *Duineser Elegien* (1923) zeigen. Auch verdankt er dem Mittelmeer poetologische Impulse, die seine Lyrik seit den *Neuen Gedichten* (1907) prägen, etwa das Nachdenken über die fragile Beziehung zwischen dinglich-konkreter Anschauung und deren sprachlicher Entsprechung und Benennung. Das im Januar 1907 auf Capri entstandene *Lied vom Meer* bündelt derartige Impulse, um sie in der raffinierten Synthese sprachlicher Figuren zugleich auf den Prüfstand zu stellen.

## 2. Die Figuration der Elemente im Lied vom Meer

Lied vom Meer  
*Capri. Piccola Marina*

Uraltes Wehn vom Meer,  
 Meerwind bei Nacht:  
   du kommst zu keinem her;  
 wenn einer wacht,  
 so muß er sehn, wie er  
 dich übersteht:  
   uraltes Wehn vom Meer,  
 welches weht  
 nur wie für Ur-Gestein,  
 lauter Raum  
 reißend von weit herein ...

<sup>10</sup> Gottfried Benn: »Probleme der Lyrik«. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Dieter Wellershoff. Bd. 2. Frankfurt a. M. 2003, S. 1058-1096, hier S. 1076.

O wie fühlt dich ein  
treibender Feigenbaum  
oben im Mondschein.<sup>11</sup>

Wäre Rilke entschlossen gewesen, seinen 1910 erscheinenden Band *Der Neuen Gedichte anderer Teil*, der unmittelbar an die *Neuen Gedichte* (1907) anknüpft, chronologisch nach den Entstehungsdaten der Gedichte anzuordnen, so hätte das *Lied vom Meer* am Anfang stehen müssen; es findet sich, als Schlusspunkt einer Reihe italienischer Reminiszenzen, indes als 52. der 99 Gedichte, nahezu in der spiegelbildlichen Mitte des Bandes zwischen dem Sonett *Römische Campagna* und den St. Petersburg erinnernden Stanzas *Nächtliche Fahrt*, während bekanntlich der *Archaische Torso Apollos* mit dem berühmten Fazit »Du mußt dein Leben ändern« den Band eröffnet – fürwahr ein kaum zu überbietender Auftakt, der gleichsam den Anspruch *aller* nachfolgenden Gedichte andeutet.

Das eher unscheinbare *Lied vom Meer*, welches seine ganz eigene Choreographiefunktion im Band erfüllt, wäre ungeeignet gewesen, einen solchen Paukenschlag zu setzen, trotz der Tatsache, dass es mittlerweile im Rilke-Kanon mindestens genau so weit oben steht – man möchte es wie alle diese Gedichte davor bewahren, tot zitiert zu werden. Die Wirkungsgeschichte des *Lied vom Meer* beginnt mit Rilkes Vortrag des Gedichts am 26. Januar 1907 im Kreis seiner Gastgeberin Alice Faehndrich, Baronin von Nordeck, in deren Capreser Villa Discopoli er seit dem 4. Dezember 1906 das sogenannte Rosenhäuschen bewohnte; bei seinem Abschied am 20. Mai 1907 schrieb er das *Lied vom Meer* ins Gästebuch der Villa. Die »Piccola Marina« ist die südliche, kleinere Hafengebucht, die Capri neben der größeren Marina Grande im Norden der Insel besitzt, und war von der Villa Discopoli über einen Küstenpfad zu erreichen – Leopold von Schlözer schildert in seinen Erinnerungen »Rilke auf Capri« diesen von Rilke im Paratext des Gedichts als Ursprungsort des *Lied vom Meer* ausgewiesenen Hafen als »öde Klippen [...], an die man sich Prometheus angeschmiedet denken könnte.«<sup>12</sup> Die Umstände und Ereignisse von Rilkes Capreser Halbjahr im »Rosenhäuschen«, das durch einen weiteren sechswöchigen Aufenthalt im März/April 1908 ergänzt wird, sind biographisch und werkgeschichtlich aufgearbeitet;<sup>13</sup> insbesondere ist man sich über die Zäsur, die Capri für Rilkes Poetik weit über die *Neuen Gedichte* hinaus bis in die Spätzeit der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus* bedeutet, durchaus im Klaren, wenngleich eine vollständige Monographie mit eingehender Kommentierung aller von Rilke während der Capreser Zeit geschriebenen und mehrheitlich in der Schublade belassenen Texte sowie eine tiefere Darstellung ihrer Querverbindungen zum späteren Werk bislang nicht vorliegt. Ich möchte mich hier nur soweit auf das Umfeld

<sup>11</sup> KA I, S. 550.

<sup>12</sup> Leopold von Schlözer: *Rilke auf Capri. Gespräche*. Dresden 1931, S. 34.

<sup>13</sup> Vgl. Amelia Voltalina (Hrsg.): *Rilke auf Capri. Gedichte, Tagebuchaufzeichnungen, Erzählungen, Gespräche*. Napoli 2006; Jo Catling: »Rilke auf Capri«. In: Curdin Ebnetter (Hrsg.): *Rilke: Les Jours d'Italie / Die italienischen Tage*. Sierre 2009, S. 187-226.



anderer Capreser Texte Rilkes beziehen, als es der Kontext des *Lied vom Meer* verlangt.<sup>14</sup>

Rilkes Briefe aus der Entstehungszeit des *Lied* nehmen auf die merkwürdig extremen – nämlich für Capri extrem kalten und stürmischen – Witterungsbedingungen im Winter 1906/07 Bezug. Nach den ersten zehn Tagen auf Capri gibt es anstatt pittoresker Momente vor allem vom Ansturm elementarer Naturgewalten zu berichten, deren Beschreibung eher an nördliche Szenarien als an südliches Dolcevitare erinnert – die Imagologie der Himmelsrichtungen wird travestiert:

Stürme, wie ich sie noch kaum je mitgemacht habe, wahre Kriegszeiten; einen Tag kommt der Scirocco und peitscht von Süden herauf (denn er steht nicht als warmer Athem still vor diesen Klippen) den andern Tag stürzt sich die Tramontana in entgegengesetzter Richtung über die Insel und kaut einen förmlich, sobald man sich auf der Straße zeigt, so daß man beinah nicht Fuß zu fassen vermag. Die Worpsweder Winde waren ein Säuseln dagegen.<sup>15</sup>

Seiner Frau Clara, die um die selbe Zeit in einer anderen, um mit Rilke zu sprechen »uralten« Kulturlandschaft am südlichen Mittelmeer, nämlich Ägypten weil, schildert er den Eindruck einer neujahrsnächtlichen Bläsergruppe, der sogenannten »Pifferari«, deren Musik in ihm noch vor der Antike liegende prähistorische Assoziationen weckt; er greift zum Attribut »uralt«, das er sowohl für die elementare Sturm->Musik von Wind und Wasser ebenso wie für deren imaginierte Transformation in den Tonfolgen »uralter« Instrumente gebraucht:

Schwere Stimmen, alter schwankender Klagen voll, langgezogen, ohne Anfang, nicht als setzten sie plötzlich ein, nur: als würde das Ohr unvermutet eingeschaltet in ein immer dauerndes Tonhinhalten; Stimmen, wie wieder herausgeholt aus dem Gehör entlegener Berggesichter; Stimmen, die von selbst entstehen, als finge sich Nachtwind in der Seele eines Tieres; lange, schwere, schwankende Stimmen, Rufe und Rufreihen einer uralten Naturtrunkenheit, dumpf, unbewußt, mehr ertragen als gewollt, und dazwischen Gelächter, flammenhaft hervorbrechend und sich schnell verzehrend, kurz, wach und warm wie aus einer Sommernacht, und dann wieder Mondschein [...].<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Die Gedichte und Entwürfe des Capreser Halbjahrs nehmen einen breiten Raum in der Abteilung verstreuter oder nachgelassener *Gedichte 1906 bis 1910* ein, vgl. Rilke: *Gedichte 1895-1910* (wie Anm. 11), S. 351-445. Die unmittelbar auf Capri entstandenen Gedichte reichen dort von S. 370 (»Da wechselt um die alten Inselränder«) bis S. 391 (»Laß einen Tag, der zögert vor dem Regen«). Aber auch unmittelbar danach im Sommer und Herbst 1907 in Paris entstandene Gedichte wie *Sonnenuntergang (Capri)* (ebenda, S. 398), *Ausblick von Capri* (ebenda, S. 406), *Die Liebenden* (ebenda, S. 410) sind noch völlig von Topik und Metaphorik der Capreser Gedichte durchdrungen; *Nächtlicher Gang* (ebenda, S. 409) und *Die Karyatiden* (ebenda, S. 409f.) gehen auf Rilkes zweiten, kürzeren Capri-Aufenthalt im Frühjahr 1908 zurück.

<sup>15</sup> An Clara Rilke, Brief vom 15. 12. 1906; zit. n. Jo Catling: »Rilke auf Capri« (wie Anm. 13), S. 213.

<sup>16</sup> Rainer Maria Rilke: *Briefe*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Erster Band. 1897-1914. Wiesbaden 1950, S. 161. (Brief vom 1. Januar 1907) Bernhard Böschstein hat nicht zuletzt anlässlich solcher Textstellen nachdrücklich auf die poetologische Brisanz von Rilkes Capreser Briefen hingewiesen und den dort verschrift-

Dieser Rückkoppelungseffekt, mit dem wahrgenommene Natur- in erste »uralte« Kulturlaute umschlagen, die Natur auf einer Ebene zweiter Ordnung gewissermaßen anthropomorphisieren und onomatopoetisch wiederholen, ist kennzeichnend für die Vorstellung, die Rilke mit dem Begriff »uralt« verbindet. Das *Lied vom Meer*, das genau damit beginnt, oszilliert zwischen der Imagination einer elementaren Natur->Musik< erster Ordnung und einer sich diese Elementarmusik anverwandeln- den Natur-Musik zweiter Ordnung im Symbolsystem menschlicher Kunst. Diese Vorstellung erweist sich indes als unwillkürliche Vor-Einstellung des Wahrnehmungsapparates, welcher seine Ordnungs- und Kunstbegriffe in eine davon freie Natur projiziert. In dieser Hinsicht ist Rilke eher die Regel als die Ausnahme, wenn er etwa an Clara vom Frühlingserwachen auf Capri schreibt: »Ich erkenne dieses Abendwerdens Stille, die aus lauter kleinen Lauten sich zusammensetzt, aus lauter Versanfängen von kleinen Vogelliedern, die jetzt immer mehr aufgehen wie alles rings.«<sup>17</sup> Jene vermeintlich »vollkommene strukturelle Übereinstimmung von Aussage und Bauform«,<sup>18</sup> von der Engel und Fülleborn in ihrem Kommentar der Rilke-Gedichte in Bezug auf das *Lied vom Meer* sprechen, ist daher weniger Ergebnis einer kongenialen »erlebnisnahen«<sup>19</sup> Transformation elementarer Natur in Lyrik – so als könne die Sprache der Elemente tatsächlich in menschliche Sprache »übersetzt« werden –, sondern höchstens die Fiktion einer solchen Transformation mittels der Figuren sprachlicher Rhetorik. Das *Lied vom Meer* möchte die Spuren der Sprache, die es konfiguriert, zugunsten der beschworenen elementaren Natürlichkeit verwischen; zugleich aber führt eine zweite, kippbildartige Lektüre permanent auf die Spur der Figuren, denen sich diese Suggestion verdankt, zurück. Wie Paul de Man schreibt, muss »die Verführungskraft der Syntax und der Figuration [...] sogar den extremsten Paradoxien den Anschein des Natürlichen verleihen«.<sup>20</sup> Sein Hinweis, dass sich »die volle Komplexität dieser Dichtung [...] nur im Nebeneinander zweier Lektüren« erschließe, »in dem die erste die Sprachstruktur, die sie entstehen läßt, vergißt und die zweite sie anerkennt«,<sup>21</sup> bleibt zu berücksichtigen.

»Uralt« ist ein Tropus der zeitlichen Überbietung des Vergangenen, der bei Rilke zwischen elementaren Natur- und Kulturlauten changiert. Auf den Neujahrsbrief bezogen wäre das »uralte Lied« der capresischen Bläser die implizite »Antwort« des Menschen auf den Sturm der Naturgewalten. »Uralt« ist kein Tropus der Klimax, denn es ist nicht steigerbar, sondern eigentlich der zeitlichen Totalisierung, da auch

lichten Eindrücken die Vorwegnahme der späten orphisch-elementaren Poetik der *Duineser Elegien* und *Sonette an Orpheus* attestiert: »Diese Stimmen [...] sind Rilkes großartigste Dionysos-Erfahrung.« Bernhard Böschstein: »Rilkes Briefe aus Capri vom Januar 1907«. In: Roland Jost/Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hrsg.): *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart*. Frankfurt a. M. 1986, S. 142-154, hier S. 145.

17 Rilke: *Briefe*, ebenda, S. 168 (Brief vom 4. März 1907).

18 KA I, S. 980.

19 Ebenda.

20 Paul de Man: »Tropen (Rilke)«. In: Ders.: *Allegorien des Lesens*. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt a. M. 1988, S. 52-87, hier S. 84.

21 Ebenda, S. 83.

die beliebige Vervielfachung der Vorsilbe im Polyptoton »ururalt«, »urururalt« usw. innerhalb eines datierbaren zeitlichen Rahmens nicht noch weiter zurückverweisen würde als schon »uralt«, sondern die Abgrenzung gegenüber der datierbaren historischen Zeit lediglich verstärkte: »Uralt« ist ein zeitliches Absolutum, das als Absolutes zugleich den Bereich des Zeitlichen überschreitet und zum Paradox einer vorzeitlichen Anwesenheit wird, einer Anachronie, die mit den Mitteln der Zeit, in denen die Syntax operiert, gar nicht adäquat darstellbar ist. Mehr noch: Indem Rilke das »uralte Wehn« in die Gegenwart des Gedichts versetzt, begeht er eigentlich einen performativen Widerspruch, nicht, weil er das »Wehn« in der Apostrophe »du« personifiziert, sondern weil er eine vorzeitliche Totalität – das Uralte – mit dem Tempus des Präsens belehnt.<sup>22</sup>

Durch die Figur der Verneinung – »du kommst zu keinem her« – im dritten Vers wird dieser Widerspruch gleichsam ausgestellt *und* behoben; weil das Wehen vom Meer so prähistorisch »uralt« ist, kommt es heute eben zu »keinem« mehr »her«, es sei denn, »keiner« wäre jener *Niemand*, als welchen sich Odysseus in seiner List gegenüber den Zyklopen im IX. Gesang der *Odyssee* bezeichnet;<sup>23</sup> jener Niemand Odysseus, der im XII. Gesang zugleich die Insel der Sirenen, mit welcher Capri seit der Antike identifiziert wird, »übersteht«, indem er sich an den Mastbaum des Schiffes fesseln lässt und seinen Gefährten die Ohren mit Wachs verschließt.<sup>24</sup> Demnach wäre »das uralte Wehn vom Meer« identisch mit dem Gesang der Sirenen und das Paradox der nächsten Zeile »wenn einer wacht«, durch die Anspielung auf Odysseus erklärt: »einer ist keiner.«<sup>25</sup> Dennoch bleibt rhetorisch die Figur des

22 Wie eine Reflexion auf dieses Paradoxon wirkt der Gedankengang im Capri-Gedicht (»Jetzt gehn die Lüfte manchmal als trügen«): »[...] Wir aber müssen uns mit dem begnügen / was sichtbar ist. So sehr es uns verlangt // hinauszugreifen über Tag und Dasein / in jenes Wehen voller Wiederkehr. / Wie kann ein Fernes so unendlich nah sein / und doch nicht näher kommen? [...]« Vgl. KA I, S. 379. Den »Wind«, mit dem »Wehn« verknüpftes Grundwort des *Lied vom Meer*, greift das folgende Capri-Gedicht *Ein Frühlingwind* (ebenda) auf: »[...] Von irgendwo bringt dieser Wind, / schwankend vom Tragen namenloser Dinge, / über das Meer her *was wir sind*. [...]« – Die Nacht als weiteres Grundwort des *Lied vom Meer* (»Meerwind bei Nacht«) ist auch Tageszeit benachbarter Capri-Gedichte wie *Die Nacht der Frühlingsschwende* (ebenda, S. 391), wo »Noch einmal blättert, den wir lange kannten, / der weite Nachtwind in den harten Bäumen«, *Sterne hinter Oliven* (»Ich glaube / die Erde ist nicht anders als die Nacht«, ebenda, S. 405) und *Nächtlicher Gang* (»Zuweilen / in solchen Nächten sind wir wie / außer Gefahr, in gleichen leichten Teilen / den den Sternen ausgeteilt«, ebenda, S. 409).

23 Homer: *Odyssee* IX, 364-412 (vgl. Homer: *Odysse*. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß. München 2004, S. 561 f.).

24 Homer: *Odyssee* XII, 158-200 (vgl. ebenda, S. 605 f.).

25 Im Brief an Clara Rilke vom 18. Februar 1907 ist Odysseus Thema eines Gedankengangs, den ein Spaziergang zum hochgelegenen Anacapri ausgelöst hat. Von dort oben blickt der Briefschreiber auf ein Meer, »durch das nochmals Odysseus kommen kann, jeden Augenblick, ein altes griechisches Meer, tief, tief unter einem anhebend und ohne Absehen. Es ist ja auch wirklich hier (las ich neulich), wo Odysseus vorüberkam, und heute [...] sahen wir die drei Inseln der Sirenen liegen (seltsame, den Weg verstellende Klippen, die aussahen, als wären sie einst vergoldet gewesen), an denen er, angebunden an seinen Mast, nur durch diesen Zwang sicher vor der unabwendbaren Gewalt, die, aufgelöst im lichten Wind, klingend herüberkam, entlang schiffte, viel zu langsam für seine Sicherheit, unendlich lange,

Paradoxons (einer/keiner), in der sich dieser Bezug auf Odysseus und die Sirenen sogleich wieder verbirgt,<sup>26</sup> bestimmend für Z. 3/4 des *Lied vom Meer* – vielleicht ein Grund, weshalb in der Forschung die Verbindung des *Lied vom Meer* mit dem Gesang der Sirenen in der *Odyssee* bislang unbelichtet geblieben ist.

Vers drei und vier »du kommst zu keinem her; / wenn einer wacht« sind durch ein Semikolon voneinander getrennt, wodurch sich die Verse 4-6 als Konditionalsatz zwar von der reinen Feststellung der Verse 1-3 abgrenzen lassen – dennoch steht kein Punkt nach Vers drei, so dass sich der Übergang »du kommst zu keinem her; / wenn einer wacht« auch als figura apokoinu, als syntaktisch-semantiche Ambivalenz lesen lässt, die je nach Lektüre einen anderen Sinn ergibt. Zusätzlich ist der Konditionalsatz »Wenn einer wacht« durch den Endreim mit dem »Meerwind bei Nacht« von Vers zwei verknüpft. Diese Verknüpfung und das Semikolon anstelle des Punktes nach Vers drei sind nötig, um den Anschluss an das »uralte Wehn« der Anfangszeile herzustellen, welches zugleich von der anderen Richtung her, nach dem Doppelpunkt am Ende des Konditionalsatzes, wiederkehrt.

Das »uralte Wehn« umschließt, als eine paradoxe Bedingung, die Gegenwart dessen, der »wacht« – falls es sojemandem gibt. Der bei Rilke sonst allgegenwärtige Konjunktiv ist bei der Einschränkung »wenn einer wacht« mitzudenken. Die unter dieser Voraussetzung aufscheinende Konfrontation mit dem Absoluten ist oder wäre wiederum ein elementares Ereignis, als es ums Ganze geht, als mit der Frage des Überstehens die Existenz in ihrer Totalität auf Kippe steht. Das Überstehen ereignet sich somit während eines Momentums panischer Geistesgegenwart, in dem Schrecken und Schönheit untrennbar miteinander verwoben sind, wie ihn etwa Max Klinger 1890 in seiner Radierung *Evocation* graphisch dargestellt hat, ursprünglich einem Teil seiner sogenannten *Brahmsphantasie*:

Auf prosodischer Ebene wird diese Plötzlichkeit von den gleichsam abrupt einsetzenden, auftaktlosen Daktylen getragen, die dem Gedicht seinen Grundrhythmus geben; auf lautlicher Ebene sind es die vielen Assonanzen und Vokalhäufungen, die für die Sonorität des suggerierten Elementaren sorgen, das die Gedichte wie ein Lautkörper umgibt. Dies ist wörtlich zu nehmen, denn Assonanzen, Reime

wie ihm scheinen mußte.« Zit. n. Jo Catling: »Rilke auf Capri« (wie Anm. 13), S. 222. – Den »homerischen« Eindruck Capris auf Rilke unterstreicht besonders das kleine Capri-Gedicht *Ausblick von Capri*. Nicht zufällig wird hier ein ausgerechnet Athene geweihter Tempel ins Licht gehoben – sie ist die Schutzgöttin des Odysseus: »– Siehst du wie das Vorgebirge dort / sich entfaltet: seine Hänge geben / Glanz von sich, als führen sie noch fort, / den Athene-Tempel hinzuheben / in den Götterhimmel Greichenlands –.« KA I, S. 406. – Auch das benachbarte *Sonnen-Untergang (Capri)* setzt mit dem über Landschaft und Tageszeit geblendeten Bild der Athene ein – und führt damit die Identifikation mit der *Odyssee* fort: »Wie Blicke blendend, wie eine warme Arene, / vom Tage bevölkert, umgab dich das Land; / bis endlich strahlend, als goldene Pallas-Athene / auf dem Vorgebirg der Untergang stand, // [...]«. (Ebenda, S. 398)

<sup>26</sup> »Gleichwohl zieht durch die Lichtung ein ständiges Verbergen in der Doppelgestalt des Versagens und des Verstellens. [...] So sei es gesagt, um in einer vielleicht befremdlichen Schärfe anzuzeigen, daß zur Unverborgenheit als Lichtung das Verweigern in der Weise des Verbergens gehört.« Martin Heidegger: »Der Ursprung des Kunstwerks«. In: Derselbe: *Holzwege*. Frankfurt a. M. 1950, S. 7-68, hier S. 43.

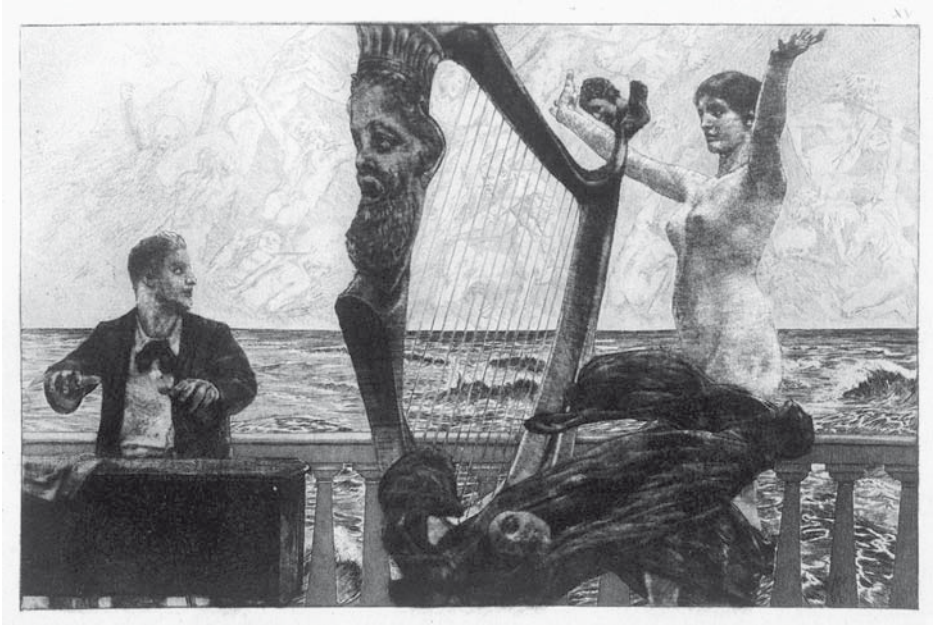


Abb. 1: Max Klinger: *Evocation*

und Grundwörter überspielen in Rilkes *Neuen Gedichten* permanent die Grenze zwischen den Einzeltexten, die »Leere, die ihn überlebt« der Schlusszeile des Vorgängergedichts *Römische Campagna*<sup>27</sup> schreibt sich im *Lied vom Meer* buchstäblich fort. Im Anspruch des »uralten Wehn« steckt das »Überstehn«, sozusagen ein Überleben »stehenden Fußes«, ein Überleben *und* Darüberstehen, das den Anspruch des Wehns übersteht und zugleich aufzuheben vermag, indem es ihm eine Antwort entgegengesetzt.<sup>28</sup> Wie soll das gehen?

Indem die nach dem Doppelpunkt einsetzende siebte Zeile, der Refrain »uralt es Wehn vom Meer«, zugleich die Antwort ist auf den Anspruch, der sich in der ersten Zeile mit demselben Wortlaut manifestierte! In der refrainartigen Wiederholung ist das »uralt es Wehn« nicht mehr dasselbe – das erste Mal wäre es gewissermaßen das »Wehen der Elemente« selber, ein »Wehen erster Ordnung«, während dessen Wieder-

<sup>27</sup> KA I, S. 549.

<sup>28</sup> Die Figur des Überstehens weist dabei direkt auf die Duineser Elegien und die Sonette an Orpheus voraus, wenn es etwa im Capri-Gedicht (»Vor Zeiten, einst ein Herz gewesen sein«) in der dritten und vierten Strophe heißt: »Und jetzt es können und es plötzlich ganz / aushalten, wenn es kommt und gar nicht endet, / seiner Gewalt und seinem Glanz / entschlossen überstehend zugewendet, – // es können plötzlich, lautlos das vollenden / was wir, zu groß für uns, beginnen sehn, / und lächelnd, in der einen von den Blinden, / alles, bis an den Engel, überstehn.« Und ähnlich in dem nach dem zweiten Capri-Aufenthalt 1908 entstandenen *Die Liebenden*: »[...] Laß sie ineinander sinken, / um einander zu überstehn.« KA I, S. 401, 410.



holung die elementare menschliche Antwort darauf enthielte, sozusagen ein ›Wehen zweiten Ordnung‹, das Echo des ersten zu sein sucht.

Dieser Eindruck wird durch die dominante Figur des Vergleichs unterstützt. Nur mit dem Pleonasmus in Verbindung mit der achten Zeile, »welches weht«, also aus dem gleichen Wortstamm heraus (Wehn/ weht) kann das »uralte Wehn« charakterisiert werden; es wird nicht gedeutet, sondern bedeutet sich selbst.

Der Vergleich der neunten Zeile »nur wie für Ur-Gestein« ist ein Tropus der Uneigentlichkeit, Sprache bezieht sich hier auf etwas außerhalb ihres Mitteilungsbereiches Liegendes, nämlich auf das »uralte Wehn« in Verbindung mit dem »Ur-Gestein«, zwei Metaphern der Stimme bzw. Schrift für den stimm- und schriftlosen Bereich elementarer Natur-Sprache: »So, als sollte das alles noch kommen, liegen da oben die Steinhalden und als sollten auch alle die Götter erst noch erstehen, die Griechenlands Überfluß an Schauern und Schönheit hervorrief«,<sup>29</sup> schreibt Rilke im März 1907 vom archaischen Eindruck der Capreser Landschaft auf ihn. Gleichwohl bietet das »Ur-Gestein« bereits einen *ästhetischen* Blick auf die Elemente, die im Sinne des bei Rodin begriffenen Non-Finito-Prinzips<sup>30</sup> an *naturartigen* Kunst-Errata wie dem später im Louvre angeschauten *Archaischen Torso Apollons* mitbeteiligt sind.

Das relationale »wie für Ur-Gestein« deutet in seinem zwischen den Sphären des Elementaren und der Sprache vermittelnden Gestus zugleich die Unvermittelbarkeit, die Inkommunikabilität zwischen Natur einerseits und Schrift andererseits an, den *Riss* zwischen der elementaren Welt und ihrem sprachlichen Ausdruck, einem simile, das jene im Wortsinn zu simulieren versucht. Der Vergleich ist ein Versprechen, ist Simulation und nicht die Sache selbst.<sup>31</sup> Dazwischen klafft jener »laute Raum / reißend von weit herein« der folgenden Zeilen – eine absolute Metapher, die in ihren Synästhesien und Ambiguitäten begrifflich nicht auflösbar ist. Weder lässt sich entscheiden, ob der »laute Raum« nun das »Ur-Gestein« oder das »uralte Wehn« oder beides in sich birgt, ob das Attribut »laut« von konkreter oder figürlicher Bedeutung ist, also Lärm und Lautstärke des Raumes oder die Ausdehnung des Raumes im Sinn eines unendlich vervielfachten, totalen Raumes meint, »lauter Raum« im Sinne von ›nichts als Raum‹ – beide Bedeutungen werden von der Metapher impliziert. Der »laute Raum« bietet nichts weniger als die räumliche Entsprechung jenes vorzeitlichen Absolutums »uralt«: Die Vokale ›u‹ und ›a‹ kehren hier im Diphthong ›au‹ wieder, und zwar doppelt, als »lauter Raum«, analog zur Wiederaufnahme der Anfangszeile mit dem Stabreim des ›w‹-Konsonanten in »welches weht«. Den rhetorischen Figuren des Vergleichs, der Anapher, der Tautologie

29 Rilke: *Briefe* (wie Anm. 16), S. 168f. – Die Stein-Metapher ist ähnlich zentral im auf Capri entstandenen Elegien-Entwurf »Täglich stehst du mir steil vor dem Herzen, / Gebirge, Gestein, / Wildnis, Un-weg: Gott [...]«. KA I, S. 371-373.

30 Vgl. Christiane Wohlrab: »Rodin et le non finito.« In: Aline Magnien (Hrsg.): *Rodin. La chair, le marbre*. Paris 2012, S. 96-107. – Bekanntlich ist *Der Neuen Gedichte anderer Teil* »mon grand Ami Auguste Rodin« gewidmet.

31 »Nichts ist vergleichbar. Denn was ist nicht ganz / mit sich allein und was je auszusagen; / wir nennen nichts und dürfen nur ertragen / und uns verständigen [...]«, heißt es im Capri-Gedicht *Nächtlicher Gang*. KA I, S. 409.

und des Polyptotons, die hier hineinspielen, ist insgesamt ein Wiederholungs- oder Verdoppelungseffekt eigen, bei dem nicht einfach dasselbe reproduziert, sondern die Repetition in leicht verschobener Struktur, Form oder Bedeutung wieder hervorgeholt wird. In dieser Wieder-Holung wird etwas anderes daran gezeigt, um im ›noch einmal‹ des erneuten Anlautens eine Differenz zum Ausdruck zu bringen, und zwar die Differenz zwischen dem Ursprung der Laute und ihrem Nachvollzug in der Schrift, die an diesen Ursprung nicht heranreichen kann.

Im »lauten Raum« tut sich jener Riss auf – »reißend von weit herein« –,<sup>32</sup> der unüberbrückbar zwischen Ursprung und seinem Nachvollzug in der Schrift gähnt. Dieser Riss ist selber ein »unendlicher Raum«: »Ich denke mir: es muß so sein, unendlicher Raum, Raum, der hinter den Sternen weitergeht, muß, glaub ich, um dieses Bild herum entstanden sein«, schreibt Rilke im Januar 1907 an seine Frau.<sup>33</sup> Rilkes Metapher vom »lauten Raum« lässt genau diesen Riss sichtbar werden und will ihn zugleich im Absolutum der rhetorischen Setzung zum Verschwinden bringen: Die Leere des »lauten Raums« soll in der Metapher wenn nicht überbrückt, so doch überschrieben werden.<sup>34</sup>

Lenkt Rilke mit den letzten drei, von den vorangehenden elf durch eine Leerzeile abgesetzten Zeilen des Sonetts von der zuvor so kühn überschriebenen Leere, dem Abgrund des »lauten Raum[es]« ab, wenn er von dieser unendlichen Ferne in nächste Nähe zum Bild des Feigenbaums im Mondschein heranschwenkt? Was hier rhetorisch stattfindet, ist die Überführung der Metapher in eine Synekdoche; vom Ganzen des Raums wird eindringlich ein Ausschnitt beleuchtet und scharf gestellt. Diese Einzelheit am Schluss des Gedichts ist so sehr ein Bild für sich selbst und deshalb auch von den übrigen Zeilen abgesetzt, wie sie dem zuvor beschworenen Raum notwendig angehört, was die Endreim-Verkoppelung von »Raum« und »Feigenbaum« auszudrücken sucht. Auch in der graphemischen Gestalt des apostro-

32 Auch die Metaphorik des Risses bzw. Reißens ist in den Capri-Gedichten allgegenwärtig, etwa am Schluss von (»Jetzt gehen die Lüfte manchenmal als trügen«): »Von Fernem hingerrissen sind wir hier / und auferzogen und zerstört von weit« oder *Die Nacht der Frühlingsschwende*: »[...] Doch plötzlich ists, als risse eine Welle / das Netz entzwei an einer hellen Stelle, / und alles fließt dahin und flieht und treibt ...« KA I, S. 379, 391. – Später rekurriert die Metaphorik der *Sonette an Orpheus* vielfältig auf diese Vor-Prägungen, vgl. etwa I/26, V. 13 f.: »Nur weil dich [Orpheus] reißend zuletzt die Feindschaft verteilte, / sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.«, II/12, V. 12: »Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von Trennung,« oder II/16, V. 1 f.: »Immer wieder von uns aufgerissen, / ist der Gott die Stelle, welche heilt.« Rainer Maria Rilke: *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*. Nach den Erstdrucken von 1923 kritisch herausgegeben von Wolfram Groddeck. Stuttgart 1997, S. 78, 92, 96.

33 Rilke: *Briefe* (wie Anm. 16), S. 164. (Brief vom 20. I. 1907)

34 Ähnlich wird diese im Riss sichtbar werdende Leere des Raums in der letzten Strophe von *Sonnen-Untergang (Capri)* in der lyrischen Selbstansprache und dem Verweis auf die Nachbarschaft der »Sterne« wieder überschrieben: »Und dein Leben, von dem man die lichten Gewichte gehoben, / stieg, soweit Raum war, über das Alles nach oben, / füllend die rasch sich verkühlende Leere der Welt. / Bis es, im Steigen, in kaum zu erführender Ferne / sanft an die Nacht stieß. Da wurden ihm einige Sterne, / als nächste Wirklichkeit, während entgegengestellt.« KA I, S. 398.

phierenden »O« ist beides mitzudenken – Leere des »lauten Raums« und Frucht des Feigenbaums, wortwörtliche und übertragene Bedeutung.

Im intensivierenden »wie« der Apostrophe wird der Tropus des Vergleichs gleichsam mit anzitiert, auch wenn hier kein Vergleich im strengen Sinn stattfindet. Es ist die dritte Wiederkehr des Vergleichspartikels – der das erste Mal modal (»wie er dich übersteht«, Z. 6) und das zweite Mal vergleichend (»wie für Ur-Gestein«, Z. 9) gebraucht worden ist –, worin sich der Stellenwert dieser Figur für das Gedicht erweist: Etwas wird anstelle der eigentlichen Sache, des außersprachlichen Referenten, beschworen, das nicht diese Sache selber ist, sondern nur *wie* sie erscheint – ein Hinweis auf die Sprache und den arbiträren Charakter ihrer Zeichen. Zusätzlich verschiebt sich mit jeder Wiederaufnahme des Vergleichspartikels die Sache und ihre arbiträre Benennung noch einmal in der Schrift und erzeugt so eine sich ad infinitum vervielfachende Differenz.

Dagegen setzt Rilke die eindringliche, in ihrer Absolutheit nicht reduzierbare Metapher des »führenden« Feigenbaums, der »oben im Mondschein« treibt – konkrete und figürliche Bedeutung sind auch hier untrennbar verschränkt: Der Anschein, dass der Feigenbaum am nächtlichen Sternenhimmel im Mondlicht »treibe«, und die konkrete Anschauung des tatsächlich im Januar die ersten Knospen treibenden Feigenbaums stehen in der Metapher nicht optional gegeneinander, sondern sie verschmelzen palimpsestartig ineinander. Dennoch: das »wie« in der zwölften Zeile erinnert daran, dass es sich auch bei der Metapher (wie bei jeder sprachlichen Figur) nur um eine *Simulation* der eigentlichen Sache handeln kann. Aber genau darin, dass dieses Gedicht die Evokation von etwas in der Sprache Abwesendem so metaphorisch kühn betreibt und sich diese Evokation zugleich als Simulation mittels der dem Dichter zur Verfügung stehenden Tropen dechiffrieren lässt, erweist sich die Faszination von Rilkes Gedicht. Hinter dem Bild des »führenden« Feigenbaums verbirgt sich nicht zuletzt auch jene schreibende Instanz selbst, welche das Bild mit ihrer Metaphorik selber erst hervorgebracht hat. Hinter dem »treibenden Feigenbaum« lugt die schreibende Hand des Dichters hervor. Sein Gedicht selber wäre demnach das Feigenblatt, mit dem er die Scham seiner existentiellen Nacktheit, seines Ausgeliefertseins an die Elemente, die nichts für unsere Sprache übrig haben, zu bedecken versucht.

### 3. *Orpheus auf Capri*

Diese Differenz, dieser »Riss« zwischen elementarer Erfahrung und dichterischer Schrift, ist eine Problematik, die Rilke seit den *Neuen Gedichten* nicht mehr verlässt. Was im *Lied vom Meer* in dieser Zuspitzung vielleicht zum ersten Mal anklingt, wird in den *Duineser Elegien* und besonders den *Sonetten an Orpheus*, aber übrigens schon in anderen, unveröffentlicht gebliebenen Gedichten und Entwürfen der Capreser Zeit in immer neuen Variationen und Abwandlungen wiederaufgenommen und durchdekliniert. Man könnte zu Recht behaupten, dass *Lied vom Meer* auf engstem Raum die »Grundworte« (Heidegger) seiner späteren Lyrik hervorbringt und erprobt.



Es sind jene Grundworte, aus denen sich die polyperspektivisch aufgefächerten Sprach- und Denkfiguren der *Sonette an Orpheus*, aber maßgeblich auch der *Duineser Elegien* entwickeln. Die Elemente, die in den *Sonetten an Orpheus* die Metamorphosen einer reinen Wort- und Bildakrobatik befeuern, treten im *Lied vom Meer* zu einer Konstellation zusammen; es ist gewissermaßen der genetische Nukleus, aus dem heraus sich die künftigen *Sonette* abspalten, rekonfigurieren, fortzeugen.

Einige Beispiele genügen, um die Fülle der zwischen *Lied vom Meer* und den *Sonetten an Orpheus* bestehenden Verknüpfungen anzudeuten. Das Attribut »uralt« aus dem ersten Vers kehrt zweifach an exponierter Stelle, im jeweils ersten Quartett der Sonette I 19 und I 24 in unterschiedlicher metaphorischer Akzentsetzung, die von der Unbestimmtheit dieses Vorzeitanzeigers Gebrauch macht, wieder: »Wandelt sich rasch auch die Welt / wie Wolkengestalten, / alles Vollendete fällt / heim zum Uralten.« (I 19, 1-4) »Sollen wir unsere uralte Freundschaft, die großen / niemals werbenden Götter, weil sie der harte / Stahl, den wir streng erzogen, nicht kennt, verstoßen / oder sie plötzlich suchen auf einer Karte?« (I 24, 1-4)<sup>35</sup>

Das »Wehen« des Meerwinds greift Sonett II 1, eine Apostrophe des Atems als äußerem wie innerem Ermöglichungsgrund des Gedichts besonders eindrucksvoll auf: »Atmen, du unsichtbares Gedicht! / Immerfort um das eigne / Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht, / in dem ich mich rhythmisch ereigne. // Einzige Welle, deren / allmähliches Meer ich bin; / sparsamstes du von allen möglichen Meeren, – / Raumgewinn.«<sup>36</sup> (II 1, 1-8) Das Individuum nimmt hier das Wehen des Meeres auf, um es sich in innere Rhythmik anzuverwandeln und daraufhin wieder nach außen zurückzugeben. Jener »laute Raum / reißend von weit herein«, in welchem sich dieses doppelte Verwandeln permanent ereignet, ist ebenso wie der sich durch die *Sonette* verzweigende *Baum im Ohr* (I 1, 1),<sup>37</sup> derjenige, in welchem die »Musik« entstehen kann, von der etwa in Sonett II 10 die Rede ist: »Worte gehen noch zart am unsäglichsten aus ... / Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen, / baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus.«<sup>38</sup> (II 10, 12-14)

Der »treibende Feigenbaum« des Meerlieds gibt der sechsten *Elegie* ihr Thema vor: »Feigenbaum, seit wie lange schon ists mir bedeutend, / wie du die Blüte beinah ganz überschlägst, / und hinein in die zeitig entschlossene Frucht, / ungerühmt, drängst dein reines Geheimnis.« (Die sechste *Elegie*, 1-4)<sup>39</sup> Aber auch Sonett II 21 kommt darauf zurück: »Zeige, mein Herz, daß du sie niemals entbehrst. / Daß sie dich meinen, ihre reifenden Feigen. / Daß du mit ihren, zwischen den blühenden Zweigen / wie zum Gesicht gesteigerten Lüften verkehrst.« (II 21, 5-8)<sup>40</sup> Die erotisch-dionysische Dimension der Feige ist auch in der den südlichen Raum metonymisch zitierenden Frucht enthalten, welcher Sonett I 15 gilt: »Tanzt die Orange. Die wärmere Landschaft, / werft sie aus euch, daß die reife erstrahle« (I 15, 9f.).<sup>41</sup>

35 Rainer Maria Rilke: *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus* (wie Anm. 31), S. 71, 76.

36 Ebenda, S. 81.

37 Ebenda, S. 53.

38 Ebenda, S. 90.

39 Ebenda, S. 27.

40 Ebenda, S. 101.

41 Ebenda, S. 67.

Hinter dem »Treiben« schließlich verbirgt sich eine Chiffre für die Kunst der dauernden sprachbildlichen Verwandlungen, die sich in den *Sonetten* vollzieht; Sonett I 22 und Sonett II 27 greifen darauf am Anfang bzw. Ende zurück: »Wir sind die Treibenden. / Aber den Schritt der Zeit, / nehmt ihn als Kleinigkeit / im immer Bleibenden.« (I 22, 1-4) »Als die wir sind, als die Treibenden, / gelten wir doch bei bleibenden / Kräften als göttlicher Brauch.« (II 27, 12-14)<sup>42</sup>

Das »Treiben« verweist dabei auch auf jene strukturelle Metamorphose, die Rilke mit den *Sonetten an Orpheus* an Form und Typus der Gattung Sonett vornimmt. Mit Wolfram Groddeck gesprochen betreibt er ein »ästhetisches Spiel mit dem Chaos, das, gerade indem es sich mit der strengsten lyrischen Formvorgabe – dem Sonett – einläßt, zu den unvorhergesehensten Formeffekten führt.«<sup>43</sup>

Man könnte dies eine Art Dekonstruktion des Sonetts nennen, die das Sonett von den konventionellen Attributen, Form- und Inhaltzuschreibungen seiner Gattung zu befreien sucht, um es dem »reinen Gesang« zurückzugeben, wie ihn Sonett I 3 evoziert: »In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch. / Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.« (I 3, 13f.)<sup>44</sup> Das *Lied vom Meer* nimmt diese Dekonstruktionsarbeit am Sonett insofern vorweg, als es nur noch die äußere Zeilenzahl des Sonetts zitiert, die Form- und Denktradition der Gattung aber verschwinden läßt hinter dem Liedcharakter des Gedichts mit seinen metrisch alternierenden Zeilen, die eher an die Renaissance-Gattung des Madrigals oder gar das antike Chorlied erinnern. Auch die semantisch per se unbesetzte Interjektion »O« – vielleicht der Grundvokal der *Sonette* – hat im Lied ihren Ursprung.

Schließlich das »[Ü]berstehn«. Die zur Floskel totzitierte Schlussentzweiung des *Requiem*, »Überstehn ist alles«,<sup>45</sup> ist gegenüber dem Überstehen im Wort, das die *Sonette an Orpheus* – ohne es selber noch einmal zitieren zu müssen – inszenieren, nahezu äußerlich. Die kühnen Sprachfiguren der *Sonette* überstehen die Leere, von der sie sich als ihrem Abgrund herschreiben, indem sie sie mit dem Offenen ihrer multiperspektivischen Räume, ihren Licht- und Wasserflüssen, ihren Sternbildern und Feigenbäumen beschreiben. Es ist eine elementare Leere, in deren Raum hinein die Schrift ihre Figuren projiziert.

Die Leere der Rilke'schen Räume ähnelt darin jener, wie sie Franz Kafka – die beiden sind sich im November 1916 auf Lesung Kafkas in München begegnet<sup>46</sup> – in einer Parabel aus dem Jahr 1917 als *Das Schweigen der Sirenen* beschrieben hat. Bei Kafka schweigen die Sirenen, weil die Kühnheit des Odysseus, ihrem Gesang zu widerstehen, sie erstarren läßt. Dieses Schweigen hätte nun wieder ihn erstarren

42 Ebenda, S. 74, 107.

43 Wolfram Groddeck: »Nachwort«. In: Ebenda, S. 137-155, hier S. 149.

44 Ebenda, S. 55.

45 KA I, S. 422-426, hier S. 426: »Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles.« – Außerdem erscheint das Wort in *Der neuen Gedichte anderer Teil* in *Die Parke* (I): »Unaufhaltsam heben sich die Parke / aus dem sanft zerfallenden Vergehn; / überhäuft mit Himmeln, überstarke / Überlieferte, die überstehn« – eine Figur ähnlich jener »Leere [der Himmel], die ihn überlebt« am Ende des Sonetts *Römische Campagna* (Ebenda, S. 549).

46 Vgl. Alexander Honold: »In der Strafkolonie«. In: Bettina von Jagow/Oliver Jahraus: *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen 2008, S. 477-503, hier S. 482.

lassen müssen, wäre er nicht »ein solcher Fuchs« gewesen, »daß selbst die Schicksalgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte.«<sup>47</sup> Kafkas Odysseus gelingt es, vor den Göttern selbst das Schweigen der Sirenen zu verschweigen. Nicht sein Plan, dem Gesang der Sirenen mit Wachs in den Ohren und an den Mastbaum gefesselt zu überstehen, wäre demnach die eigentliche List, sondern seine Simulation dieser List, die das Schweigen der Sirenen übergeht: »Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten.«<sup>48</sup>

Mit Kafkas Variante der *Odyssee*-Episode korrespondiert *Die Insel der Sirenen*, das fünfte Gedicht in *Der Neuen Gedichte anderer Teil* – zugleich die unmittelbare Hintergrundfolie für das Verständnis des *Lied vom Meer* im selben Band. Erstaunlicherweise ist das gegenseitige Bedingungsverhältnis beider Gedichte von bislang keiner Interpretation beleuchtet worden. Die fünf Quartettstrophen des Sirenen-gedichts kehren die Situation an der Piccola Marina um; »die Gefahr« lauert gerade »nicht im Tosen / und im Wüten, wo sie immer war«, sondern »in dem blau gestillten Inselmeer« mit der Möglichkeit, »daß es dort auf jenen / goldnen Inseln manchmal singt.« *Die Insel der Sirenen* gilt »jener Stille, die die ganze Weite / in sich hat und an die Ohren weht / so als wäre ihre andre Seite / der Gesang, dem keiner widersteht.«<sup>49</sup> Alles, was, wie das *Lied vom Meer*, auf Gesang verweist, gehört demnach bereits der »Stille« an – es geht aus ihr hervor, um sich in ihr wiederum zu verschließen.

Rilkes *Lied vom Meer* könnte man mit dem Wissen um die Sireneninsel Capri und die Odyssee nun sicher auch als ›Sonett an Odysseus‹ begreifen. Aber so weit brauchen wir gar nicht zu gehen. Nach den *Argonauten* des Apollonius von Rhodos besiegte bereits Orpheus, als Argonaut nicht nur Sänger, sondern auch Seefahrer, kraft seines Gesangs die Verlockung der Sirenen.<sup>50</sup> Mit dieser Vorgeschichte ist das *Lied vom Meer* bereits ein ›Sonett an Orpheus‹, auf dem sozusagen die Tonleiter

47 Franz Kafka: »Das Schweigen der Sirenen«. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Mit einem Nachwort von Peter Höfle. Frankfurt a.M. 2008, S. 1110f., hier S. 1111. Dazu Heinz Politzer: »Das Schweigen der Sirenen.« In: DVJs 41 (1967), 3, S. 444-467.

48 Kafka ebenda.

49 KA I, S. 515f. Das Bild der auf der leeren Meeresfläche lediglich erahnten Inselkonturen scheint im ersten auf Capri entstandenen Gedicht (»Da wechselt um die alten Inselränder«) vorbereitet zu sein, welches auch in formaler Nachbarschaft (fünf Quartettstrophen) zu *Die Insel der Sirenen* steht: »Da wechselt um die alten Inselränder / das winterliche Meer sein Farbenspiel / und tief im Winde liegen irgend Länder / und sind wie nichts. Ein Jenseits, ein Profil; // nicht wirklicher als diese rasche Wolke, / der sich das Eiland schwarz entgegenstemmt. [...]« Ebenda, S. 370. – Vgl. zum homerischen Kontext auch den Brief an Clara Rilke vom 18. 2. 1907 (Anm. 25).

50 Apollonius von Rhodos: *Argonautica* IV, 891-921. Vgl. Apollonius von Rhodos: *Die Fahrt der Argonauten*. Griechisch/Deutsch. Stuttgart 2002, S. 357f. Orpheus rettet seine Gefährten, indem er geistesgegenwärtig »mit seinen Händen die Saiten seiner bistonischen Leier gespannt [...] die rasche Weise eines lebhaften Liedes« ertönen lässt »und ihre Ohren zugleich vom Schlagen des Plektrons erdröhnten. Und seine Leier übertraf die Stimme der Jungfrauen.«

für den späteren Zyklus der *Sonette an Orpheus* gestimmt wird. Rilkes Orpheus braucht sich, anders als Kafkas Odysseus, nicht die Ohren mit Wachs zu verstopfen. Er hat nichts als sein Lied, um das Schweigen der Sirenen bei der Piccola Marina zu überstehen.