

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

KRISTIN BISCHOF

Fortschrittskritik oder Reflexion über Dichtung?
Die Sonette II 9 und II 11¹

Die Sonette II 9 bis II 11 der *Sonette an Orpheus* werden in der Forschung als Gruppe bezeichnet. Man gibt der Gruppe gern ein Etikett, das diese Behauptung rechtfertigen soll. Die Argumente lauten »Neuzeit«,² »Modernisierungskritik«³ und »Disparatheit der Welt«.⁴ Allen gemein ist die Annahme eines Bezugs zu einer außerliterarischen Wirklichkeit.

Tatsächlich unterscheiden sich die Sonette II 9 und II 11 durch eine Reihe von Wörtern, die sich aus der bisherigen Idiomatik nicht ergeben. Unter Idiomatik verstehe ich, wie von Jean Bollack und Christoph König systematisch ausgearbeitet,⁵ eine in den *Sonetten an Orpheus* (und teilweise auch über dieses Werk hinaus) entwickelte Semantik einzelner Wörter, eine Dichtersprache Rilkes, in der sich die Bedeutungen von den Alltagsbedeutungen unterscheiden. Die »Richtenden« und die »Jäger« sind in der Dichtersprache im Zyklus bis zu den Sonetten, von denen ich hier handle, noch nicht festgelegt; sie werden erstmalig genannt.

Ich möchte in meiner Lektüre der Sonette II 9 und II 11 versuchen zu zeigen, dass man sich einem Verständnis annähern kann, wenn man von einer Reflexion über Dichtung ausgeht. Die außerliterarische Wirklichkeit dient Rilke als Material, das er sich innerhalb der Reflexion aneignet.⁶

II 9

Rühmt euch, ihr Richtenden, nicht der entbehrlichen Folter
und daß das Eisen nicht länger an Hälsen sperrt.
Keins ist gesteigert, kein Herz –, weil ein gewollter
Krampf der Milde euch zarter verzerrt.

1 Grundlage meines Aufsatzes ist ein Vortrag, gehalten am 22. September 2013 beim Treffen der Internationalen Rilke-Gesellschaft in Freiburg i. Br.

2 Hermann Mörchen: *Rilkes Sonette an Orpheus*. Stuttgart 1958, S. 261.

3 Unter diesem Begriff fasst Manfred Engel die bisherige Forschung zusammen (vgl. Manfred Engel: »Die Sonette an Orpheus«. In: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Manfred Engel unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart 2004, S. 417). Engel selbst betrachtet diese Interpretation jedoch als nicht ausreichend.

4 Annette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes »Sonette an Orpheus«*. Tübingen 1996, S. 32.

5 Vgl. Jean Bollack: *Poetik der Fremdheit*. Aus dem Französischen von Werner Wögerbauer. Wien 2000, S. 54–56, und Christoph König: »Hintergedanken. Zu einer Wissenschaftsgeschichte der Textlektüre«. In: *Geschichte der Germanistik. Mitteilungen* 39/40, 2011, S. 38–42.

6 Zwischen 2007 und 2012 hat sich das Peter Szondi-Kolleg mit den *Sonetten an Orpheus* befasst, zuletzt bei einer Tagung im Deutschen Literaturarchiv, Marbach. Den gemeinsamen Diskussionen verdanke ich viele Anregungen für meine Lektüren. Im Herbst 2014 wird ein Band mit Einzelinterpretationen zu den *Sonetten* erscheinen, durchgeführt von den Teilnehmern und herausgegeben von Christoph König und Kai Bremer.

Was es durch Zeiten bekam, das schenkt das Schafott
wieder zurück, wie Kinder ihr Spielzeug vom vorig
alten Geburtstag. Ins reine, ins hohe, ins thorig
offene Herz träte er anders, der Gott

wirklicher Milde. Er käme gewaltig und griffe
strahlender um sich, wie Göttliche sind.
Mehr als ein Wind für die großen gesicherten Schiffe.

Weniger nicht, als die heimliche leise Gewahrung,
die uns im Innern schweigend gewinnt
wie ein still spielendes Kind aus unendlicher Paarung.⁷

Für Mörchen sind die »Richtenden« nicht der Berufsgruppe der Richter zuzuordnen, sondern es sind diejenigen, die als Neuzeitliche über das Mittelalter urteilen.⁸ Nun urteilen die Richtenden im Sonett jedoch vor allem über sich selbst und zwar in Form eines »Selbstrühmens«.⁹ Mit diesem Selbstrühmen heben sie sich auf eine Stufe mit dem Göttlichen, denn rühmen ist, »wenn ihn das göttliche Beispiel ergreift«.¹⁰

Ausschlaggebend für das Selbstrühmen ist die Veränderung, die die Richtenden innerhalb der Folter erreicht haben: Das Halseisen als Foltermethode ist abgeschafft. Das Ich spricht der Veränderung keine außerordentliche Bedeutung zu und führt aus, was eine tatsächliche Verwandlung sei, die im Rahmen des künstlerischen Schaffens erreicht werden könne.

Dieser Gedanke ist eingeführt in der »entbehrlichen Folter«. »Entbehrlich« kann hier eingefügt sein als Bestimmung aller Folter oder einer bestimmten Folter. Letzteres ist im Kontext der *Sonette* dabei wahrscheinlicher. Wie der »unbrauchbare[] Raum«¹¹ in II 10 der Kunstraum ist, ist die »entbehrliche[] Folter« im Sinne einer Neubestimmung der Folter durch das Ich als »Kunstoffler« zu verstehen; Folter und Raum verfolgen keinen Nutzen und werden gerade darin künstlerisch.

Bei dem vermeintlichen Fortschritt der Richtenden, der sich als nur graduelle Veränderung erweist, handelt es sich nicht um »wirkliche Milde«, sondern um einen »Krampf der Milde«; gewollt und abgerungen, eine Handlung, die selbstbezüglich ist, indem sie sich selbst rühmt. Deshalb führt das Handeln der Richtenden nicht zu einer Steigerung des Herzens. Das Wort »Herz« ist in der Sprache der *Sonette* das Organ der Dichter, das zum Kunstwerk gesteigert werden muss.¹²

⁷ SW I, S. 756.

⁸ Vgl. Mörchen (wie Anm. 2), S. 261.

⁹ Kai Bremer bezeichnet diesen Vorgang in seiner Interpretation als »Eigenlob«; die Interpretation wird im Band des Peter Szondi-Kollegs (wie Anm. 6) veröffentlicht werden.

¹⁰ SW I, S. 735 (I 7).

¹¹ SW I, S. 757.

¹² Vgl. Christoph König: »Sekundäre Kunst«. In: Ders.: »O komm und geb«. *Skeptische Lektüren der »Sonette an Orpheus« von Rilke*. Göttingen 2014. Für Mörchen (wie Anm. 2) ist das »gesteigerte Herz« in II 9 vom künstlerischen Kontext losgelöst, vgl. S. 262.

Durch das abgeschwächte Foltern erreichen die Richtenden einen Fortschritt innerhalb eines anderen Bereichs: sie sind in den Augen des Dichter-Ichs damit weniger ihrem irdischen Leben entfremdet, »zarter verzerrt«. Wiederum gelangen die Richtenden nicht über die Selbstbezüglichkeit hinaus.

Orpheus ist in beiden Welten, der des Lebens und der des Todes, heimisch; er überwindet den Tod.¹³ Die »Zeiten«, d. h. die irdisch beschränkten, betrachtet das Sonett als nicht relevant. In diesem irrelevanten, zyklischen Verlauf der Zeit¹⁴ verharren die Richtenden. Die Nähe zum Tod, aufgrund des Richtens, bedeutet keine Verbindung mit dem Bereich der Toten. Ihre Schreckensinstrumente sind aus der Sicht einer Zeitlosigkeit und einer zyklischen Wiederkehr aller Dinge kindlich naiv. Das Dichter-Ich führt die Möglichkeiten der orphischen Verwandlung vor: Es nimmt dem Schafott seine Grausamkeit und wandelt es in sein Gegenteil; vom Nehmen des Lebens zum Schenken von Leben.

In der Mitte des Sonetts, dem siebten Vers, wird nun der »Gott / wirklicher Milde«, der die Kunstfolter beherrscht, zum Vergleich herangezogen. Es zeigt sich, dass die Richtenden einen wesentlichen Schritt übersprungen haben, der zu wirklichem Schaffen führen kann: sie selbst haben versucht, das Herz zu steigern; es ist jedoch notwendig, sich in diesem Vorgang mit einem Göttlichen zu verbinden. Wie sich diese Vorbereitung und der Vorgang des Schaffens vollziehen können, wird in der zweiten Hälfte des Sonetts ausgeführt.

Der »Gott / wirklicher Milde« lässt sich als Orpheus identifizieren. In I 9 werden orphische Stimmen als »ewig und mild« bestimmt.¹⁵ Damit Orpheus in das Herz treten kann, muss dieses »rein«, »hoch«, »thorig« und »offen« sein. Das Attribut »rein« ist vom französischen Wort »pure« her gedacht, als Kennzeichen der absoluten Dichtung.¹⁶ Es wird bereits wie das Wort »hohe[]« im Sonett I 1¹⁷ als Attribut des Orphischen eingeführt. Das »offene Tor« ist hier, wie im Bild von I 1, der Tempel im Herzen, der Eingang zum Ort der Rühmung des Orphischen. Das Herz, das bereit ist, kann das Orphische empfangen; der »Gott / wirklicher Milde« käme dann »gewaltig«. Im Wort »gewaltig« ist die Kunstfolter wieder aufgegriffen. Sie würde sich als Verwandlung zeigen, die mehr wäre als eine Veränderung des Bestehenden (z. B. das Verbot des Halseisens); sie würde über das sichere Terrain hinausweisen. Dieser Gedanke manifestiert sich im Bild des »Wind[es] für die großen gesicherten Schiffe«. Den gesicherten Schiffen könnte der Wind nicht wirklich etwas anhaben.¹⁸ Das dichterische Schaffen muss darüber hinausgehen.

Das letzte Terzett steigert die äußere Exzentrizität des Windes des vorhergehenden Terzetts, indem es sich mit der Wirkung der orphischen Dichtung im Herzen des

13 Hierüber ist sich die Forschung einig: Vgl. Mörchen (wie Anm. 2), S. 90f., Gerok-Reiter (wie Anm. 4), S. 62f. und Christoph König: »Tödliche Perfektion«. In: König 2014 (wie Anm. 12).

14 Vgl. Bremer (wie Anm. 9).

15 SW I, S. 736.

16 Vgl. Christoph König: »Orphische Dichtertraditionen«. In: König (wie Anm. 12).

17 SW I, S. 731.

18 Die Auflehnung gegen eine sichere Beständigkeit wird in den *Sonetten* an mehreren Stellen aufgegriffen. Erstmals in I 23, dann wieder in II 12.

Dichters befasst. »Weniger nicht« bedeutet: »weniger als das ist nicht möglich« – die Reduktion ist nicht mehr zu überbieten; das »[w]eniger« wird zum positiven Gegenstück von »[m]ehr«.

Die Bewusstwerdung des Göttlichen im Herzen geschieht heimlich und leise. Das Leisesein, wie das dazugehörige Hören, sind seit I 1 als Voraussetzungen für das dichterische Schaffen bekannt.¹⁹ An ein Empfangen wird nun angeschlossen, wenn Rilke »Gewahrung« anstelle des aktiven »gewahr werden« wählt. Die Gewahrung besteht hier schon zuvor, außerhalb des Ich. Sie wird dem Dichterherzen, das die besagten Voraussetzungen erfüllt, übermittelt. Die Gewahrung gewinnt »uns« »wie ein still spielendes Kind aus unendlicher Paarung«. Die »unendliche[] Paarung« bildet den Gegenpol zum »endlich Erreichten«, der Veränderung, die im ersten Quartett beschrieben wird. Ihre sexuelle Konnotation hegt die Nähe zum poetischen Zeugen. Es ist ein nicht endender Prozess der Neuschöpfung, resultierend aus dem Dichterorgan und der orphischen Eingebung, der sich damit wesentlich von der isoliert erzeugten, bloß vermeintlichen Milde der Richtenden unterscheidet.

Der Prozess der Neuschöpfung wird wiederum im Kind reflektiert: Es ist still, d.h. empfangend wie der Dichter und zugleich spielt es, einmal entstanden, wie Orpheus. Im Sonett I 26 heißt es: »aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel«. ²⁰ Das Resultat des Spiels besteht ebenso in einer Verbindung zwischen der göttlichen Eingebung und dem Dichterorgan und führt zu einem neuen Resultat und so weiter. Das Gedicht führt die Unendlichkeit damit gedanklich aus.

Im Zuge der orphischen Verwandlung wird in den *Sonetten* selbst das Menschenverachtendste in die poetische Reflexion eingebunden, neu bestimmt und in sein Gegenteil verkehrt. Wie gerade die letzten Verse zeigen: an die Stelle der Folter und des Mords rücken die Paarung und das Kind. In weiterer Folge geht es im kleinen Binnenzyklus der Sonette II 9 bis II 11 um die Analyse des Prinzips, das solche Veränderungen ermöglicht, nämlich das Prinzip der Verwandlung. Ich widme mich in dieser Hinsicht nun dem Sonett II 11:

Manche, des Todes, entstand ruhig geordnete Regel,
weiterbezwingender Mensch, seit du im Jagen beharrst;
mehr doch als Falle und Netz, weiß ich dich, Streifen von Segel,
den man hinuntergehängt in den höhligten Karst.

Leise ließ man dich ein, als wärest du ein Zeichen,
Frieden zu feiern. Doch dann: rang dich am Rande der Knecht,
– und, aus den Höhlen, die Nacht warf eine Handvoll von bleichen
taumelnden Tauben ins Licht ... Aber auch *das* ist im Recht.

¹⁹ Vgl. SW I, S. 731.

²⁰ SW I, S. 747.

Fern von dem Schauenden sei jeglicher Hauch des Bedauerns,
 nicht nur vom Jäger allein, der, was sich zeitig erweist,
 wachsam und handelnd vollzieht.

Töten ist eine Gestalt unseres wandernden Trauerns ...
 Rein ist im heiteren Geist,
 was an uns selber geschieht.²¹

Die ständig fortschreitende Verwandlung als Grundzug der orphischen Dichtung ist in II 11 nun umgesetzt. Im ersten Quartett ist die gewohnte Syntax aufgebrochen. Das Ungewohnte zeigt einen Denkprozess: der Tod ist die übergeordnete Größe, aus dem die »geordnete Regel« ruhig entsteht. Die Ordnung schafft auch Orpheus, in I 26 »übertönt« er mit ihr das »Geschrei« der Mänaden.²² Es geht somit um die Regel der Verwandlung, die nun empfangend (»ruhig«) vorgeführt wird. Zudem lehnt sich die Metrik im ersten Quartett an das antike Distichon an. Die ersten drei Verse haben jeweils sechs Hebungen, der vierte fünf, wobei der zweite und vierte Vers betont enden, somit eine Senkung – wie beim Pentameter – fehlt.

Die geordneten Regeln konnten entstehen, da der »weiterbezwingende[] Mensch [...] im Jagen beharr[]t«. Erwartbar wäre »seit du im Jagen *verharrst*«, d. h. im Zustand der Jagd verbleibst. Stattdessen aber wählt Rilke *beharren*. Dass der Mensch das Jagen fortsetzt, geht bereits aus dem *weiterbezwingen* hervor; *verharren* wäre also redundant. *Beharren* setzt neben der Ausdauer auch einen Willen voraus: »ich beharre auf etwas«. Es ist somit aktiver und entspricht »bezwingen« in »weiterbezwingender Mensch«.

Die Regel ist »ruhig geordnet[]«, was an die Maschine anschließt, die in II 10 entschlossen ordnet.²³ »Falle und Netz« kann das Ich nicht rekonstruieren, wohl aber den »Streifen von Segel«. Das Dichter-Ich wiederholt somit den Bruch, den »Streifen von Segel« hervorruft. Im Bruch mit der gewöhnlichen Syntax schafft der Dichter eine eigene: »[W]eiß ich dich, Streifen von Segel«; »wissen« wird hier transitiv verwendet²⁴ und ist auf ein Du gerichtet. Das Ich wird im Wissen schöpferisch; der »Streifen von Segel« wird in der eigenen, dichterischen Syntax reflektiert und insofern geschaffen.²⁵

Das Ich rekonstruiert die Situation eines Schauspiels. Gegeben wird die Tragödie der Jagd, der sich ein Zuschauer, der Schauende,²⁶ zuwendet. Dabei kommt es zu einer Wiederholung, die das Ich im Sonett umsetzt. Wie beim Schauspiel der Jagd die Tauben getötet werden, so tötet auch das rekonstruierende Ich dichterisch das, was es beobachtet und in seine Dichtung aufnimmt – die Traditionen wie die

²¹ SW I, S. 757-758.

²² SW I, S. 747.

²³ Vgl. SW I, S. 757.

²⁴ Mörchen (wie Anm. 2) benennt es so: »[D]as innige »Wissen« vermag gleichsam das Gewußte innerlich herzustellen« (S. 277).

²⁵ Vgl. ebenda.

²⁶ Zum unbeteiligt Schauenden siehe auch die Interpretation von Daniela Danz, die im Band des Peter Szondi-Kollegs (wie Anm. 6) veröffentlicht wird.

Jagd-Tragödie. Mit anderen Worten: Die Rede von der Gestalt des Trauerns führt eine gattungsgeschichtliche Reflexion ein; die Tragödie ist die von den Dichtern für die Objektivierung des Trauerns geschaffene Gestalt. Sie ist frei vom »Hauch des Bedauerns« und in der Absolutheit der Distanz (»jeglicher«) rein. Das Töten, das der Dichter als Handlung auf sich (und seinesgleichen) bezieht, ist im Bereich der Dichtung auf die Traditionen, also auch auf die Gattung der Tragödie bezogen.

In den »höhlige[n] Karst« wird der »Streifen von Segel« leise eingelassen. »[L]eise« ist auch aus II 9 bekannt.²⁷ Der Streifen gibt zunächst vor, ein Friedenszeichen zu sein,²⁸ doch das Ringen des Knechts weist ihn als einen Vorboten des Todes aus. »Ringen« hat hier zwei Konnotationen: einerseits kann es synonym zu »wringen«²⁹ gebraucht werden; zum anderen ist in Kombination mit »leise« auch das Läuten und somit auch hier die Musik mitgedacht.³⁰ Daraufhin wirft die Nacht die Tauben ins Licht. Sie ist in den *Sonetten* der Ort des Schaffens; der Schimmel singt in der Nacht in I 20;³¹ das Schaffen aber ist zugleich das Morden.

Es folgt die Reflexion über die Rechtmäßigkeit dieses Vorgehens. Das Sonett verteidigt die Rechtmäßigkeit: der Schauende soll nicht bedauern, ebenso wenig wie der Jäger, »der, was sich zeitig erweist, / [...] handelnd vollzieht«. Der Jäger als handelndes Subjekt der Tragödie vollzieht die Handlung wie der Dichter in II 13; er führt sein Handeln zu einem Endpunkt, radikalisiert es. Darin besteht die Gemeinsamkeit von Töten und Schaffen, die auch im Orpheus-Mythos, in der Steinigung Orpheus' durch die Mänaden, als Voraussetzung für die Ausbreitung des Gesangs, anklingt.³² Das letzte Terzett resultiert aus dieser Erkenntnis. Töten wird zu einer »Gestalt«, abgeleitet von »Gestaltung«, und getrauert wird um die Verluste, die mit der Verwandlung einhergehen. Wie die Verwandlung unendlich ist, so ist es das Objektivieren des Trauerns, was auch in den drei Punkten zum Ausdruck kommt. Das Wandern spielt dabei auch auf die Tradition des Wortes in der Dichtung an: man denke an Hölderlins Elegie *Der Wanderer* als Kommentar zu Schillers *Spaziergang*.³³ Eben diese Form, sich an die Stelle des Anderen zu setzen, die dichterische Verwertung und damit auch Verwandlung der Tradition, findet in diesem Sonett statt; im Distichon, dem Wandern und im »heiteren Geist«, der auf Schillers »Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst«³⁴ anzuspielen scheint. Die ständige Verwandlung von Tradition in erneute Dichtung als Form des Tötens nennt das Ich in der Kunst »rein«. Ähnlich einer Katharsis, jedoch ohne den erzieherischen Aspekt, kann im Kunstraum selbst das Radikalste durchgespielt und also anverwandelt werden.

27 SW I, S. 756.

28 Vgl. Danz (wie Anm. 26).

29 Mörchen (wie Anm. 2), S. 276.

30 Artikel »ringen«. In: Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 30. München 1984, Sp. 1001-1007.

31 Vgl. SW I, S. 743-744.

32 Vgl. SW I, S. 747-748 (I 26).

33 Vgl. hierzu Uta Degner: »Reise in die Fiktionalität: *Der Wanderer*«. In: Dies.: *Bilder im Wechsel der Töne. Hölderlins Elegien und Nachtgesänge*. Heidelberg 2008, S. 63-69.

34 Friedrich Schiller: *Wallenstein*. In: Ders., *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, Bd. 4. Hrsg. von Hans-Günther Thalheim u. a., bearb. von Jochen Golz. Berlin 2005, S. 11, Z. 138.

In der Auswahl von Folter und Jagen kommt Rilkes Auffassung zum Vorschein, jeden Gegenstand in Dichtung verwandeln zu können, unabhängig davon, welche Bedeutung diesem in der Alltagssprache zukommt. Rilke greift die einzelnen Elemente des orphischen Mythos auf und eignet sie sich an. So ist es konsequent, dass auch das Töten im idiomatischen Gebrauch als Umgang mit einer dichterischen Tradition seine Stelle erhält.