

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

WOLFRAM GRODDECK

»Heiter und verteilt«.

Zyklische Ordnung und metrische Metamorphose
in den *Sonetten an Orpheus*

Die *Sonette an Orpheus* bilden ein poetisches Universum für sich, wie es schon der bestimmte Artikel – »Die Sonette« – sagt: Es gibt diesen einen Sonetten-Zyklus, der an Orpheus gerichtet ist; es gibt keine anderen Sonette an Orpheus. Eine verbindliche Deutung der zyklischen Komposition dieser Gedichte scheint bisher nicht gelungen zu sein,¹ auch wenn ein äußerer Rahmen unschwer festzustellen ist: *Die Sonette an Orpheus*, »[g]eschrieben als ein Grab-Mal« für die frühverstorbene Tänzerin Wera Oukama-Knoop, bestehen aus einer Reihe von 55 Gedichten, die sich in zwei Gruppen aufteilt: in einen ersten Teil zu 26 und in einen zweiten zu 29 Sonetten.² Beide Teile lassen eine Rahmung erkennen. Das erste Sonett des ersten Teils nimmt Bezug auf die Szene zu Beginn des zehnten Buchs der *Metamorphosen* von Ovid, da der Gesang des Orpheus nach dem Verlust seiner geliebten Eurydike geschildert wird. Das letzte Sonett des ersten Teils lässt sich auf den Beginn des elften Buchs der *Metamorphosen* beziehen, wo der Tod des von Mänaden zerrissenen Orpheus erzählt wird – und seine Wiedervereinigung mit Eurydike im Schattenreich.³ Der zweite Teil beginnt mit dem metapoetischen Sonett »Atmen, du unsichtbares Gedicht«, das über die Thematik von »Atmen« und »Raum« mit dem letzten Sonett des ganzen Zyklus korrespondiert. Das vorletzte Sonett des zweiten Teils verbindet sich – über die Chiffren »Orpheus«, »Baum«, »Gehör« – mit der Orpheus-Thematik des ersten Sonetts des ersten Teils und zugleich auch mit dem vorletzten Gedicht des ersten Teils über die Anrede an die »Tänzerin«, an jene Wera, der der ganze Zyklus gewidmet ist.

Je genauer man liest, desto mehr Korrespondenzen und Verweise entdeckt man – und so findet man sich auf einmal in einem Labyrinth von Sinnbezügen wieder. Denn es ist eine Merkwürdigkeit im Zusammenspiel dieser 55 Gedichte, dass hier ein Übermaß möglicher Korrespondenzen über thematische, metaphorische oder wörtliche Entsprechungen bereitsteht, welche, konsequent verfolgt, zu einer quasi kaleidoskopischen Sinnstruktur führen.⁴

1 Vgl. Manfred, Engel: »Die Sonette an Orpheus«. In: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach. Stuttgart, Weimar 2004, S. 405–424, insbesondere S. 420–421.

2 Vgl. RMR: *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*, nach den Erstdrucken von 1923 kritisch hrsg. von Wolfram Groddeck. Stuttgart 1997. Die einzelnen Sonette werden zitiert als: Teil Gedichtnummer, Verszahl.

3 Vgl. P. Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1994. Buch X, V. 1–147 und Buch XI, V. 63–66.

4 Im Nachwort zur kritischen Ausgabe (wie Anm. 2), S. 148f., habe ich den Vorschlag gemacht, die Strukturlogik des Zyklus aufgrund der Fibonacci-Zahl 55 nach dem Goldenen Schnitt zu verstehen.

Da der Zyklus aus zwei Teilen besteht, hat er auch keine eigentliche Mitte. Die Mitte wäre bei 55 Gedichten, rein arithmetisch, das 28. Sonett. Hier ist auch erstmals von einem »Spiegel« die Rede, und die Schlusszeile lautet: »sänge das Herz, das ins Ganze geborne.« (II 2, 14) Das kann zwar wie eine poetische Selbstreferenz auf den ganzen Zyklus gehört werden, aber es gibt eine ganze Reihe von Versen, schon im ersten Teil der Sonette, die sich, isoliert, als jeweils zentrale Aussage des Zyklus deuten ließen: »Gesang ist Dasein« (I 3, 7), »Blume und Buch« (I 22, 14), »Wisse das Bild« (I 9, 11) oder auch – darauf bezogen – die bedeutsame Homophonie: »Sein Bild: ich weih's« (I 20, 14). Die Suche nach einer genauen Mitte ist bei Rilkes Gedichten an sich nicht abwegig, nur im Zyklus *Der Sonette an Orpheus* als ganzem gibt es keine solche Mitte. Die Mitte lässt sich hier fast überall sehen, sie ist gewissermassen auf das Ganze »verteilt«. Das Sonett II 16 spricht in der ersten Strophe die Vorstellung einer ›Verteilung‹ aus, die sich auch als Strukturmetapher des ganzen Zyklus lesen ließe:

Immer wieder von uns aufgerissen,
ist der Gott die Stelle, welche heilt.
Wir sind Scharfe, denn wir wollen wissen,
aber er ist heiter und verteilt.

Dass die Bezeichnung »der Gott« hier auf Orpheus deutet, lässt sich aufgrund wörtlicher Korrespondenzen mit dem letzten Sonett des ersten Teils vermuten. Dort heisst es von dem gewaltsamen Tod des Orpheus, dass die »Mänaden« nach ihm »die scharfen / Steine [...] warfen« und dass ihn »zuletzt die Feindschaft *verteilte*« (I 26, 6f. und 13, Hervorhebung WG).

Wenn also Orpheus »der Gott« ist und als solcher auch im Text der *Sonette an Orpheus* präsent ist, dann stellt sich das ›Aufreißen‹ durch uns »Scharfe« als ein Akt des verstehen-wollenden Lesens dar. Auch das Wort »Stelle« verweist ja auf einen solchen Erkenntnisakt des Lesens, denn eine analytische – »scharf-sinnige« – Lektüre beginnt immer an irgendeiner »Stelle« des Textes. Und dabei ist »der Gott« immer genau diese aufgerissene »Stelle«. Aber er, »der Gott«, oder sie, »die Stelle« selbst, »heilt«. Indem sie »heilt«, wird sie wieder ganz, sie »heilt« sich selbst, – und sie entfaltet auch eine heilsame Wirkung: »der Gott« oder »die Stelle« heilt auch ›uns‹. Im Gegensatz zur ›Schärfe‹ der Wissen-wollenden ist der aufgerissene Gott »heiter«. Das Wort »heiter« meint in eigentlicher Bedeutung ›klar‹, ›glänzend‹, ›hell‹ – so wie man vom ›heiteren Himmel‹ spricht – aber auch ›gut gelaunt‹ und ›fröhlich‹.⁵ Letzteres ist bei den ›scharf-wissen-Wollenden‹ vielleicht weniger der Fall. Das letzte Wort »verteilt« ist wieder doppelsinnig. Es lässt sich als Attribut auffassen; dass »der Gott« überallhin »verteilt« ist, oder als Verb; dass er selbst etwas »verteilt«. Das bedeutet: Er ist sowohl passiv als auch aktiv, zugleich Objekt und Subjekt der Verteilung. Er ist lesbar in seiner Verteilung – und unfassbar in seiner Wirksamkeit im Ganzen. Das scheint mir ein Modell für den ganzen Zyklus zu sein.

⁵ Vgl. Artikel »heiter«. In: Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. 33 Bände. Leipzig 1854-1954. Nachdruck, München 1984, Bd. 10, Sp. 921-925.

Aber eigentlich bilden *Die Sonette an Orpheus* gar keinen Zyklus im traditionellen Sinne einer geordneten Sammlung oder einer kalkulierten Komposition, auch keine zwei Zyklen, sondern ihre Anordnung scheint einer anderen, höchst eigenen Logik zu entsprechen. Dem Begriff des Zyklus liegt ja, wie schon das Wort sagt, die Vorstellung eines geschlossenen Kreises zugrunde, also etwas im Prinzip Statisches. Dem widerspricht aber die eigentümlich dynamische, über sich hinaustreibende Grundbewegung in der Folge dieser Gedichte, nämlich das ›Übersteigen‹, das ›Überschreiten‹ oder eben die »Metamorphose«. Und der Begriff der »Metamorphose« weist auch ins Zentrum der Gedichte, wie es im Sonett I 5, 3 f. gesagt wird: »Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose / in dem und dem.«

Schon die Gattungsbezeichnung *Der Sonette an Orpheus* enthält eine eigentümliche poetologische Paradoxie: Denn warum wird Orpheus, der mythische Sänger der Antike, der Erfinder des Hexameters (zumindest nach einer Tradition) und der postume Begründer der äolischen Lyrik auf Lesbos – ausgerechnet in *Sonetten* besungen, in einer italienischen Gedichtform also, die in der mittelalterlichen Kultur Italiens entstanden ist und die in der Tradition der Poetik bis heute als die strengste und ›scharf-sinnigste‹ poetische Form gilt?

Das Sonett mit seinem eher schlichten Grundvers, dem Endecasillabo, hat der antiken Verskunst mit ihrer unerhörten metrischen Vielfalt vor allem eines voraus, was die griechische und römische Lyrik gar nicht kannte: den *Reim*. Der Reim bestimmt, mehr als die Silbenzahl, die poetische Struktur des Sonetts. Die strenge Form des Sonetts, sofort erkennbar an der graphischen Aufteilung in 2 mal 4 und 2 mal 3 Verse, ist im Grunde eine statische Form, eher ungeeignet für den Gesang, selbst wenn die deutsche Übersetzung des Wortes ›Sonett‹ »Klinggedicht« lautet.

An Katharina Kippenberg schreibt Rilke wenige Tage nach Vollendung der Sonette, am 23. Februar 1922:

Ich sage immerzu Sonette. Ob es gleich das Freieste, sozusagen Abgewandeltste 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.⁶

In dieser wichtigen und zurecht immer wieder zitierten Selbstaussage des Dichters zur Form seiner an Orpheus gerichteten Sonette ist zunächst der Begriff des ›Abwandeln‹ bedeutsam, der nicht nur die Variation, sondern mehr noch eine Bewegung – das ›Wandeln‹ – zum Ausdruck bringt. Der Zusatz: »es im Laufen zu tragen, ohne es zu zerstören« veranschaulicht die Art und Weise dieses ›Abwandeln‹ als eine Art Jongleur-Akt mit einem zerbrechlichen Gegenstand, einer ebenso »stabilen« wie fragilen Form. Das dergestalt von einer ›Stelle‹ zur anderen ›im Laufen getragene‹ Sonett kann man füglich auch als ›entstelltes Sonett‹ bezeichnen – etwa in dem Sinne, wie in dem Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* von

6 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde. Band II. *Gedichte 1910 bis 1926*. Hrsg. von Manfred Engel und Ullrich Fülleborn. Frankfurt a.M. und Leipzig 1996, S. 709, zitiert als: KA.

»entstellten Sternen«⁷ gesprochen wird. Und *Die Sonette an Orpheus* sind auch als »entstellte Sonette« wahrgenommen worden, wie es in ihrer Rezeptionsgeschichte deutlich wird.⁸ Der Sonette-Lauf war dem Dichter eine »eigentümliche Probe und Aufgabe«, eine Aufgabe, die allerdings schon ihre »Lösung« in sich selbst »trug«. Die Entstellung, die Rilke als in den »Sonetten« angelegt erkennt, betrifft nämlich nicht die Sonett-Form an sich, sondern eben nur den spezifischen Sonett-Begriff im Zyklus *Die Sonette an Orpheus*. Und die Ursache dafür ist Orpheus selbst, der mythische Sänger der Antike. Seine Gegenwart in der ihm fremden Form des Sonetts verändert diese Form, unterzieht sie einer »Metamorphose«.

Die Metamorphose der Sonette betrifft nicht die äußere Form, den Aufbau in zwei Quartetten und zwei Terzetten, auch nicht die Reimstruktur – wenn diese auch gegenüber der strengen Regel etwas gelockert ist: Es gibt kaum Mehrfachreime in den *Sonetten an Orpheus*. Die Metamorphose betrifft die Metrik, die rhythmische Gestaltung des einzelnen Verses. Es sei hier an die *Vorlesung von A. W. Schlegel über das Sonett* erinnert, von der ich annehme, dass sie auch auf Rilke eine Auswirkung gehabt hat.⁹ Dessen ungeachtet wird hier so Grundsätzliches zur Sonettform und zu ihrem Verhältnis zum »Lyrischen« formuliert, dass Schlegels Gedanken zur Sonettform als idealer Hintergrund angesehen werden können, von dem sich *Die Sonette an Orpheus* abheben. Schlegel bestimmt das »Lyrische« als »das Wasser der Poesie, man verstehe in dem Sinne, wie Pindar das Wasser das vortrefflichste aller Dinge nennt: das allgemein flüssige, woraus erst alle festere Gestaltung durch Concentration hervorgeht«. ¹⁰ Der Pindarische Topos vom »lyrischen Wasser« in der ersten olympischen Ode – »Das beste von allem ist das Wasser« – ist auch in Goethes *West-östlichem Divan* von größter poetischer Wirksamkeit. So heißt es in *Lied und Gebilde*: »Schöpft des Dichters reine Hand / Wasser wird sich ballen«. ¹¹ Die Vorstellung des Wassers bestimmt auch den Begriff des Rhythmischen überhaupt: Der Rhythmus als das »Fließende« – so eine beliebte Etymologie des Wortes »Rhythmus« – ist das reinste Element des Lyrischen. Dem setzt Schlegel nun die strenge Sonettform als ein statisches Gebilde entgegen, dessen »Nothwendigkeit« »mathematisch zu restaurieren« sei und findet dafür das architektonische »Gleichniss« von einem »Tempel«.

⁷ KA I, S. 502.

⁸ Vgl. Gerok-Reiter: »Nach Wolfgang Kayser hat »dieses Gedicht [II 15] wenig mehr mit einem Sonett zu tun«. Außer den 14 Zeilen sei nur die Druckanordnung geblieben, »und die ist nur für das Auge da. Es biete deshalb für »die jungen Dichter, das immer leicht verführbare Publikum«, ein gefährliches und bedauerliches Beispiel.« Anette Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes »Sonette an Orpheus«*. Tübingen 1996, S. 92.

⁹ Zu diesem Zusammenhang ausführlicher: Wolfram Groddeck: »Kosmische Didaktik. Rilkes »Reiter«-Sonett.« In: *Interpretationen. Gedichte von RMR*. Hrsg. von Wolfgang Groddeck. Stuttgart 1999, S. 203–228, insbesondere S. 204–205.

¹⁰ »Vorlesung von A. W. Schlegel über das Sonett, gehalten zu Berlin im Winter 1803/04. Nach dem auf der königlichen Bibliothek befindlichen Manuskript.« In: Heinrich Welti: *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung*. Leipzig 1884, S. 241–250.

¹¹ Johann Wolfgang von Goethe: *West-östlicher Divan*. Hrsg. von Hendrik Birus, 2 Bde. Frankfurt a. M. 1994, S. 21.

In den *Sonetten an Orpheus* bleibt die äußere Gestalt des Sonetts in allen 55 Gedichten erhalten; doch wird das »Sonett« gleich zu Beginn auch gewissermassen »verinnerlicht«. So erscheint im letzten Vers des allerersten Sonetts das Schlegel'sche »Gleichniss« vom »Tempel« verwandelt wieder – »gehoben« und aufgehoben als »Tempel im Gehör«. Das Bild vom »Tempel im Gehör« veranschaulicht die Metamorphose des Sonetts *im* Sonett und setzt auf der rein formalen Ebene eine unerhörte Dynamisierung der Sonett-Form in Gang.

Es dürfte kaum einem Interpreten entgangen sein, dass das erste Sonett des ersten Teils regelkonform den klassischen Endecasillabo verwendet, indessen das erste Sonett des zweiten Teils – »Atmen, du unsichtbares Gedicht« – in der metrischen Gestaltung der Verszeilen absolut unregelmässig wirkt. Zwischen diesen beiden Extremen findet sich ein ganzes Spektrum transformierter Verszeilen. Neben einigen Sonetten mit jambischen 11-Silbern, wie zum Beispiel den ersten drei, finden sich einige mit trochäischen Zeilen, die Mehrzahl der Sonette ist jedoch daktylisch – beziehungsweise scheinbar daktylisch.

Es ist zunächst eine wenig reflektierte Beschreibungskonvention, den Endecasillabo mit oder ohne Auftakt als jambisch oder trochäisch zu bezeichnen. Denn eigentlich sind dies schon Bezeichnungen aus der antiken Metrik. Der Trochäus heisst in der antiken Verslehre auch Choreus – und die Verbindung von Choreus und Jambus ergibt ein Metrum, das als rhythmische Grundfigur der äolischen Verse angesehen werden kann, nämlich den Choriambus, wie etwa im Wort »Gegengewicht« oder im Vers: »Wisse das Bild«. Auf den Zyklus als ganzen gesehen, fällt auf, dass das erste Sonett jambisch, das letzte trochäisch ist. Beide metrischen Typen ergänzen sich als komplementäre Vers-Prinzipien.

Anders der daktylische Vers im Sonett. Es gibt zwar seit der Barockzeit daktylische Sonette – nach ihrem Erfinder als »Buchner-Art« benannt¹² – aber in der klassizistischen Literaturästhetik, die auch in der Rilke-Forschung noch nachwirkt, gilt das daktylische Sonett bereits als Symptom der Auflösung. *Die Sonette an Orpheus* bestehen nun zu knapp zwei Dritteln aus solchen daktylischen Gedichten. Diese sind aber wiederum rhythmisch beziehungsweise metrisch sehr unterschiedlich. Das zehnte Sonett des ersten Teils ist scheinbar daktylisch, ich sehe – oder höre – darin aber mehr. Die erste Strophe lautet:

Euch, die ihr nie mein Gefühl verliesst,
grüß ich, antikische Sarkophage,
die das fröhliche Wasser römischer Tage
als ein wandelndes Lied durchfließt.

12 Vgl. Philipp von Zesen: »Dactylisch Sonnet an den Edlen und Weltberühmten Herrn August Buchnern / über die Erfindung der Dactylischen und Anapästischen Verse«. Das Schlussterzett des daktylisch vierhebigen Sonetts lautet: »Phöbus verwundert sich selbst ob Ihn / Orpheus muß anders die Seiten aufzihn / Cicero schweiget vnd lieget gebunden.« Zitiert nach: Ulrich Maché und Volker Meid (Hrsg.): *Gedichte des Barock*. Stuttgart 2003, S. 12.

Das kann zunächst als Selbstzitat, als Anspielung auf Rilkes Sonett *Römische Sarkophage* aus den *Neuen Gedichten*¹³ gelesen werden, das übrigens ganz traditionell in einem auftaktigen Endecasillabo verfasst ist. Aber das orphische Sonett evoziert nach der Wendung »antikische Sarkophage« auf einmal antike Metren, die sich aus den unregelmässigen Daktylen heraushören lassen: in der dritten Zeile ein Pherekrateus (–U–UU–U) kombiniert mit einem Adoneus (–UU–U) und in der vierten Zeile ein Glykoneus (–U–UU–U–). Alle drei sind prominente metrische Perioden, wie sie in der Lyrik der äolischen Dichter – Sappho, Alkaios und andere – verwendet wurden und über die Oden des Horaz in die Geschichte der Poetik eingegangen sind. In der deutschen Literatur wurden sie seit Klopstock und Hölderlin verwendet. Das Eindringen der rhythmischen Perioden aus der äolischen Lyrik im Sonett I 10 reflektiert sich im Bild des »fröhlichen Wasser[s]«, wobei man an das Pindarische Wasser der Lyrik denken darf, das nun die »Sarkophage«, die starre Form, »als ein wandelndes Lied« durchfließt.

Was in diesem Sonett prosodisch geschieht, möchte ich als metrisches Zitat oder als metrisches Echo bezeichnen. Literarisch-biographisch verstanden, ließen sich diese metrisch-rhythmischen Echos als Reflexe auf Rilkes intensive Begegnung mit Hölderlin im Jahr 1914 verstehen, der auch das angeblich freirhythmische Gedicht *An Hölderlin* zu verdanken ist.¹⁴ Solche Metrik-Zitate bewirken eine Kontamination der italienischen Sonett-Form mit der Metrik antiker Oden beziehungsweise äolischer Versmaße. In solcher Transformation kommt aber nicht das Endprodukt, eine rein epigonale antike Ode, sondern der Prozess der Metamorphose – »als ein wandelndes Lied«, als ein ver-wandelndes Lied – zur Darstellung.

Der Prozess der metrischen Transformation verläuft nun ganz ähnlich wie die Gestaltverwandlungen in den *Metamorphosen* des Ovid, wo zum Beispiel die Bacchantinnen, während sie zur Strafe für die Ermordung des Orpheus in Bäume verwandelt werden, noch mit den Armen an ihre bereits verholzten Schenkel schlagen.¹⁵ Oder wie bei der Rettung der Daphne, die in einen Lorbeerbaum verwandelt wird, während ihre Schönheit, die Apollo so begeistert hat, dennoch erhalten bleibt.¹⁶

Zur Metamorphose der Daphne findet sich im Sonett II 12 – »Wolle die Wandlung« – im letzten Terzett eine bedeutsame Fortschreibung. Was in der ersten Zeile des Sonetts noch als fünfhebige, daktylische Verszeile beginnt, verwandelt sich in den folgenden Versen allmählich in antike Pentameter und Hexameter. Der vierte Vers ist bereits ein regelkonformer Pentameter – und er kann auch nicht anders gelesen werden: »liebt in dem Schwung der Figur / nichts wie den wendenden Punkt« (–UU–UU– / –UU–UU–).

Im letzten Terzett finden sich zwei Hexameter und dann ein regelrechtes elegisches Distichon:

13 KA I, S. 472 f.

14 Vgl. dazu Rainer Nägele: »Wendungen der Fühlbarkeit«. In: Wolfram Groddeck: *Interpretationen* (wie Anm. 9), S. 133–154; vgl. auch KA 2, S. 523–527.

15 Vgl. Ovid: *Metamorphosen* (wie Anm. 3), 11. Buch, V. 79–84.

16 Vgl. ebenda, 1. Buch, V. 548–552.

Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von Trennung,
den sie staunend durchgehn. Und die verwandelte Daphne
will, seit sie lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in Wind.

Auf das Bild von der verwandelten Daphne, die »lorbeern fühlt«, komme ich am Schluss zurück. Bleiben wir zunächst bei den metrischen Metamorphosen. Denn noch eine Spur komplexer stellt sich die metrisch-rhythmische Transformation im Sonett II 20 dar. Die erste Strophe lautet:

Zwischen den Sternen, wie weit; und doch, um wieviele noch weiter,
was man am Hiesigen lernt.
Einer, zum Beispiel, ein Kind ... und ein Nächster, ein Zweiter –,
o wie unfäßlich entfernt.

Der erste Vers des Sonetts ist ein regulärer Hexameter, der zweite Vers ein halber Pentameter. Diese metrische Konstruktion wiederholt sich im dritten und vierten Vers, nur dass im dritten Vers zu einem vollkommenen Hexameter ein Versfuß fehlt. Dafür findet sich – markiert durch drei Auslassungspunkte – eine Pause. Das letzte Terzett variiert diese rhythmisch-metrische Grundfigur:

Fische sind stumm ..., meinte man einmal. Wer weiß?
Aber ist nicht am Ende ein Ort, wo man das, was der Fische
Sprache wäre, *ohne* sie spricht?

Der drittletzte Vers weist wieder eine markierte Pause auf, die den fünfhebigen Vers als einen – durch die Formgewalt des Sonetts – noch unterdrückten Pentameter lesbar macht: –UU– [...] –UU–UU–. Der vorletzte Vers ist aber wieder ein ungekürzter Hexameter, gefolgt von einem sozusagen gedehnten Pentameter, der eine Silbe zu viel hat.

Ist nun dieses merkwürdige metrische Gebilde eine Erfindung Rilkes, was im Zuge der Auflockerung der Form immerhin denkbar wäre? Keinesfalls, es ist ein antikes Verszitat, genannt »Archilochische Strophe« oder »Archilochischer Vers«. Er ist nach dem griechischen Dichter Archilochos¹⁷ benannt und wurde von Horaz in *carm.* 4, 7 realisiert. Aber auch Klopstock und Hölderlin haben den Archilochischen Vers verwendet.¹⁸ Sonst findet sich die Archilochische Strophe in der Deutschen Lyrik kaum.

Dass hier die »Fische« genannt werden – und zwar implizit sowohl in Bezug auf das Sternbild (»zwischen den Sternen«) als auch in Hinblick auf den essbaren Fisch

17 Zu Archilochos vgl. auch die Ausführungen bei Gerok-Reiter (wie Anm. 8), S. 102. Die Autorin hält fest, dass das Wort »Rhythmus« erstmals bei Archilochos nachgewiesen ist.

18 Bei Klopstock beispielsweise die Gedichte *An Gieseke* oder *An Eberet*, in: *Klopstocks Werke*. Erster Band. *Oden*, erster Band. Leipzig 1798, S. 24f. und S. 33-38. Hölderlin verwendet die Archilochische Strophe nur einmal in dem Gedicht *An Diotima* (»Komm und siehe«), in: Friedrich Hölderlin: *Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Dietrich E. Sattler. Frankfurt a.M. 1977, Bd. 3, S. 107ff.

(»auf heiter bereitetem Tische«) – hat aber noch eine besondere Dimension. Denn die stummen Fische sind Statthalter einer Sprache ohne Worte. Wenn man dabei an Christian Morgensterns Gedicht *Fisches Nachtgesang* denken sollte, das nur noch aus metrischen Zeichen besteht, läge man vielleicht gar nicht so falsch. Denn »der Fische/Sprache« zwischen »Sternen« und »Tisch« ist eine stumme und wortlose, aber eine kosmisch geordnete, eine *metrische* Sprache.

Es sei noch einmal an die große poetische Innovation durch Klopstock erinnert, der die antiken Versmaße in die deutsche Literatur eingeführt und verwendbar gemacht hat – allen prosodischen Differenzen zwischen den antiken Sprachen und der deutschen zum Trotz. Die metrischen Silbenmaße hat Klopstock einmal als das »Wortlose« bezeichnet und in einen tiefsinnigen Vergleich mit den Göttern Homers gebracht:

Mich deucht, daß auch das Silbenmaß hier und da etwas mitausdrücken könne. /
Überhaupt wandelt das Wortlose in einem guten Gedicht umher, wie in Homers
Schlachten die nur von wenigen gesehenen Götter.¹⁹

Klopstocks stolzer Vergleich der Metrik – und zwar seiner eingedeutschten antiken Metrik – mit den unsichtbaren, aber umso wirksameren Göttern bei Homer eignet sich auch für die metrischen Zitate in den Transformationen *Der Sonette an Orpheus*: Man kann sie hören, auch wenn sie nicht immer eindeutig identifizierbar sind, und doch sind sie unsichtbar. Klopstocks Genie war es, dass er die antiken Versmaße nicht nur imitiert hat, sondern auch – aufgrund dieser Erfahrung und Schulung – eigene Versmaße erfunden hat.

Der Klopstock'sche Hintergrund erlaubt nun auch, das Sonett II 1 – »Atmen, du unsichtbares Gedicht« – als eine metrische Transformation in der Tradition von Klopstock und Hölderlin zu lesen und nicht einfach nur als »freirhythmisch« zu klassifizieren. Auch Anette Gerok-Reiter bezeichnet, in der besten Monographie, die es zu den *Sonetten an Orpheus* gibt, dieses Gedicht – unterkomplex wie ich finde – als »freirhythmisch«,²⁰ d. h. als ein Gedicht, das keine metrischen Strukturen mehr aufweist. Aber der Begriff »freirhythmisch« würde strenggenommen auch den Verzicht auf den Reim implizieren. Gerok-Reiter macht aber in Bezug auf das Verhältnis von Metrik und Rhythmus in den *Sonetten an Orpheus* insgesamt folgende sehr präzise Beobachtung:

»Die Grundlage der rhythmischen Gestaltung in den Sonetten an Orpheus bildet [...] das klar definierbare metrische Schema auf der einen, die eigenwillige und prononcierte Satzrhythmik auf der anderen Seite. Satzrhythmik und Metrum treffen als zwei souveräne Prinzipien aufeinander.«²¹

Das beschreibt das dichterische Verfahren Rilkes sehr genau, allerdings nur solange das metrische Schema als äußerlich vorgegebenes bestimmt werden kann. Der Satzrhythmus steht in Spannung zu dem metrischen Schema des Gedichts, aber seine Wirkung ist abhängig von diesem Schema. Wenn aber Satzrhythmus und Metrik

19 Friedrich Gottlieb Klopstock: *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*. Hrsg. von Winfried Menninghaus. Frankfurt a. M. 1989, S. 172.

20 Vgl. Gerok-Reiter (wie Anm. 8), S. 51.

21 Ebenda, S. 99.

zwei »souveräne Prinzipien« sind, dann müsste sich auch umgekehrt eine Metrik in Abhängigkeit vom Satzrhythmus denken lassen – selbst dann, wenn sie nicht mehr »klar definierbar« sein sollte. Die bisher angeführten Beispiele aus den *Sonetten an Orpheus* haben gezeigt, dass der Satzrhythmus sehr wohl metrische Strukturen hervorbringen kann, von denen man die meisten – zumindest als metrische Zitate – wiedererkennen und auch benennen kann.

Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne.

Einzig Welle, deren
allmähliches Meer ich bin;
sparsamstes du von allen möglichen Meeren, –
Raumgewinn.

Wieviele von diesen Stellen der Räume waren schon
innen in mir. Manche Winde
sind wie mein Sohn.

Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte?
Du, einmal glatte Rinde,
Rundung und Blatt meiner Worte.

Rilke schreibt an Katharina Kippenberg, dieses Sonett (II, 1) sei »ganz wörtlich zu nehmen«, und es sei »keine symbolische Bedeutung dahinter zu suchen«. ²² Zunächst ist einmal festzuhalten, dass es ein Gedicht über das ›Atmen‹ ist, wobei das ›Atmen‹ als ein ›unsichtbares Gedicht‹ angesprochen wird, das daher nicht dasjenige Gedicht sein kann, das wir gerade lesen. Damit erweist sich das Sonett als ein poetologisches Meta-Gedicht über ein Gedicht, das allerdings ›unsichtbar‹ ist. ›Unsichtbar‹ bedeutet aber nicht abwesend und auch nicht unhörbar. Das unsichtbare Gedicht wird vom »ich« des Sonetts mit »du« angesprochen – und es scheint, dass im Verlauf der 14 Verse das lesbare und das unsichtbare Gedicht immer enger zusammenkommen und sich in der letzten Zeile vereinigen.

Die beiden Quartette – das wird von den meisten Interpreten eigens vermerkt – bestehen aus elliptischen Nominalsätzen, Verben erscheinen nur in den untergeordneten Relativsätzen. Die Syntax wirkt in diesem Gedicht also äusserst angespannt. Und ebenso der Rhythmus. Der Rhythmus ist allerdings direkt Thema des Sonetts, dessen Verse in der Silbenzahl zwischen 14 und 3 Silben schwanken.

Eine metrische Analyse kommt – einige Ambiguitäten und mögliche Alternativen sind nicht auszuschließen – zu folgendem induktiven Schema, das hier noch mit den antiken Namen für die entsprechenden rhythmischen Figuren versehen sein soll:

²² KA II, S. 745.

-UU-U-UU-	Adoneus + Choriambus
-U-UU-U	Pherekrateus
---, U-U, --, -UU-	Molossos, Amphibrachys, Spondeus, Choriambus
U-UU-UU-U	Enoplion
-UU-U, -U	Adoneus, Trochäus
U-UU-U-	Telesilleion
-UU-, U-U, -UU-U	Choriambus, Amphibrachys, Adoneus
-U-	Kretikus
U-UU-U, -UU-U, -U-	Reizianus, Adoneus, Kretikus
-UU-, UU-U	Choriambus, Didymäus (3. Päon)
-UU-	Choriambus
U-UU-U, -U-, -UU-U	Reizianus, Kretikus, Adoneus
-U-UU-U	Pherekrateus
-UU-, UU-U	Choriambus, Didymäus

Das Sonett beginnt in der ersten Zeile mit einem vierhebig daktylischen Vers, den man als Kombination eines Adoneus mit einem Choriambus auffassen könnte. Der zweite Vers, auf den ersten Blick dreihebig-daktylisch, lässt sich jedoch deutlich als Pherekrateus hören; die schon erwähnte, rhythmisch eingängige äolische Periode zu sieben Silben. Der dritte Vers umfasst 12 Silben, aber die Anzahl der Hebungen zu bestimmen, ist schwierig. Ich deute ihn als Kombination von Molossos, Amphibrachys, Spondeus und Choriambus. In diesem Vers staut sich der Rhythmus: der spondeische Beginn mit den drei gleichlangen oder gleichmässig betonten Silben »Sein« – »rein« – »ein« (einem Molossos) gibt zugleich eine Folge von Schlagreimen zu hören und unterstreicht so noch die Wirkung der Spondeen-Häufung. Das Wort »Weltraum« setzt wiederum zwei Spondeen. In dieser metrisch singulären Periode markiert der Choriambus, der durch den Punkt, aber auch durch den Satzinhalt deutlich vom Versbeginn abgehoben ist, unüberhörbar ein metrisches Signal: Der Choriambus, der in diesem Sonett noch viermal wiederholt wird, kann als die eigentliche Grundfigur der äolischen Metrik verstanden werden. Der letzte Vers der ersten Strophe ist metrisch deutbar als ein sogenanntes Enoplion,²³ d.h. als ein bestimmter halber Hexameter. Er stellt sich nun tatsächlich als ein hörbar entspanntes »Gegengewicht« zur metrischen Stauung im dritten Vers dar: »in dem ich mich rhythmisch ereigne«. Der rührende Reim von »ereigne« (V. 4) auf »eigne« (V. 2) betont nicht nur die rhythmische Äquilibristik der ganzen ersten Strophe, er ermöglicht auch die wie selbstverständliche Entstehung eines »Ichs« im Gedicht. Semantisch meint das »Gegengewicht« den um das »Atmen« eingetauschten »Welt-raum«. Das Ganze ist aber ein Prozess, der erst im Rhythmus des vierten Verses zu sich findet und »ich« sagt.

23 Vgl. Kathy Zarnegin: »O(h)rpheus oder Vom Baum im Wort«. In: Wolfram Groddeck: *Interpretationen* (wie Anm. 9), S. 231.

Der Ausdruck »Einzig Welle« (V. 5) ist ein Adoneus. Der anschließende Trochäus leitet zum zweiten Vers der zweiten Strophe über, welcher metrisch ein sogenanntes Telesilleion bildet (akephaler Glykoneus). Die lange dritte Verszeile mit 12 Silben lässt sich als Kombination von Choriambus, Amphibrachys und Adoneus deuten, auch wenn sie eigentlich wie eine einzige lange metrische Periode wirkt. Die rhythmische Überraschung – obwohl vorbereitet durch das Adjektiv »sparsamstes« – ereignet sich in V. 8, der mit seinen drei Silben, einem Kretikus, nur aus einem einzigen Wort besteht und den kürzesten Vers des ganzen, insgesamt 770 Verse umfassenden Zyklus bildet. Und das drückt er auch: »Raumgewinn«.

Das erste Terzett beginnt wieder mit einem langen, 14-silbigen Vers, der sich als Kombination von Reizianus, Adoneus und Kretikus deuten liesse, der vielleicht aber auch als eine einzige längere äolische Periode zu identifizieren wäre. Inhaltlich nimmt er auf V. 3 Bezug, wo spondeisch vom »Weltraum« gesprochen wird; nun ist die Rede – metrisch gelockert – »von diesen Stellen der Räume«. Aber auch diesem langen Vers folgt – wie im dritten Vers mit dem Wort »Gegengewicht« – ein Choriambus: »innen in mir«. Die zweite Feststellung in diesem Terzett ist durch ein Enjambement auf zwei Verse verteilt: »Manche Winde / sind wie mein Sohn«. Das Enjambement teilt den Satz metrisch in einen Didymäus und einen Choriambus auf. Der Didymäus – auch als 2. Päon bezeichnet – ist nach einem Beinamen des Apollo benannt. Karl Philipp Moritz hat diesen Versfuß einmal als den »wohlklingenste[n]«²⁴ bezeichnet. Klopstock hat nur mit diesem einen Versfuß sogar ein ganzes Gedicht verfasst: seine berühmte Ode *Die Sommernacht* (»Wenn der Schimmer von dem Monde nun herab / In die Wälder sich ergießt«²⁵ ...).

Das letzte Terzett beginnt wieder, wie der erste Vers des ersten Terzetts, mit einem sehr langen, 14-silbigen Vers, der zwar schwierig zu analysieren, aber auch der Logik der äolischen Perioden zuordenbar ist. In der Entsprechung zu V. 9 könnte man von einer ähnlichen Kombination von Reizianus, Kretikus und Adoneus sprechen. Jedenfalls wirken die beiden 14-silbigen Verszeilen metrisch-rhythmisch nah verwandt. Die beiden Schlusszeilen lassen sich je nach Sinn-Betonung unterschiedlichen metrischen Perioden zuordnen. »Du, einmal glatte Rinde« wird, wenn man »einmal« betont, als Pherekrateus lesbar und korrespondiert dann mit der metrischen Kontur von V. 2. Die Betonung des Wortes »einmal« bedeutet, dass die angesprochene »Luft« sich nur ein einziges Mal, hier, als »glatte Rinde« zeigt, als »Rundung und Blatt meiner Worte«. Wenn man das Wort »einmal« unbetont lässt, ergibt sich kein bekanntes äolisches Metrum, und der Sinn des elliptischen, d. h. verblosen Schlusssatzes wird perfektivisch: Die Luft war schon einmal »Rinde, Rundung und Blatt meiner Worte«.

Das Sonett, das im letzten Vers zu sich kommt, ist poetologisch ein metrischer Hybride: Das Gedicht ist ein Sonett und zugleich eine antike äolische Ode – und beides zugleich auch nicht. Warum aber erscheinen in diesem Schluss, nachdem bisher nur von »Luft«, »Räumen«, »Welle«, »Meer« und »Winden« die Rede war, auf einmal »Rinde« und »Blatt«?

²⁴ Karl Philipp Moritz: *Versuch einer deutschen Prosodie*. Berlin 1786, S. 72.

²⁵ Klopstock: *Oden* (wie Anm. 18), S. 234.

Die gängige Deutung ist, dass hier auf den orphischen Baum im Sonett I 1 Bezug genommen werde.²⁶ Allerdings findet sich das Wort »Rinde« weder dort noch sonstwo im gesamten Zyklus. Hingegen *reimt* sich »Rinde« auf »Winde« in V. 10. Wie nun liesse sich dieser über den Reim sich ergebende Bezug denken?

Im Sonett I 3, das den berühmten Halbvers »Gesang ist Dasein« enthält, lauten die Schlussverse:

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

Das Singen »in Wahrheit« ist bloss ein »Hauch um nichts«. Oder ein »Wehn im Gott« – das meint im Zusammenhang dieses Sonetts jenen Gott, für den die Forderung »Gesang ist Dasein« leicht ist. Das Singen »in Wahrheit« ist aber ein blosses »Wehn« in diesem Gott, der hier vielleicht Orpheus ist. Das wahre Singen ist aber auch – und dies in einer rhetorischen Klimax – nichts als: »Ein Wind«.²⁷

Und um einen solchen »Wind« geht es auch in dem Sonett II 1, dem »Atmen«-Gedicht; aber nicht nur hier, sondern auch in dem schon erwähnten Sonett II 12, dessen Schlusssatz nicht ohne zarte Ironie von Daphne spricht:

[...] Und die verwandelte Daphne
will, seit sie lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in Wind.

Die Emphase, dass »Daphne« nun »lorbeern fühlt«, erweist sich über die Sprachgrenzen hinweg als eine *Figura etymologica*, sobald man in Betracht zieht, dass »Daphne« das griechische Wort für »Lorbeer« ist. Aber das Spiel zwischen den Sprachen lässt sich weiterführen; denn die lateinische Bezeichnung »laurus« für Lorbeer lässt sich wiederum auf den Namen »Laura« beziehen. Laura aber ist die vergötterte (und unerreichbare) Geliebte im *Canzoniere* des Petrarca – dem großen Vorbild der Sonettdichtung.²⁸ Insofern vereinigt sich in der Figur der »lorbeern« fühlenden »Daphne« in den *Sonetten an Orpheus* die antike Tradition der metrischen Metamorphosen und der mittelalterliche Höhepunkt der Sonettdichtung im versteckten Bezug auf Petrarca.

Wer in den zitierten Versen das angesprochene »du« ist, lässt sich nicht genau bestimmen. Vom mythologischen Zusammenhang her müsste es Apollo sein. Der wird jedoch, wie auch Daphne, nur ein einziges Mal im Zyklus beim Namen genannt, aber nicht in diesem Sonett, sondern in dem anderen, gerade zitierten Sonett I 3, wo vom Singen »in Wahrheit« gesprochen wird. Dort wird Apoll – nach Ovid und anderen übrigens der Vater des Orpheus – in V. 3 f. auf eine merkwürdig

²⁶ So auch der Kommentar in KA II, S. 746.

²⁷ Vielleicht lässt sich das Wort »Wind« auch als Anspielung auf Johannes 3, 8 verstehen: »Der Wind bleset wo er wil / vnd du horest sein sausen wol / Aber du weist nicht von wannen er kompt / vnd wo hin er feret. Also ist ein jglicher / der aus dem Geist geborn ist.«

²⁸ Den Einblick in diesen übergreifenden Zusammenhang verdanke ich dem freundlichen Hinweis von Dr. Tabea-Eva Meineke, Romanisches Institut der Universität Mannheim.

negierende Art erwähnt: »An der Kreuzung zweier / Herzwege steht kein Tempel für Apoll.« Apoll ist in diesem Sonett, in welchem auch gesagt wird: »Gesang ist Dasein«, auf eine so explizite Weise abwesend, dass er eben doch anwesend ist.

Nun will »die verwandelte Daphne« im Sonett II 12, »daß du dich wandelst in Wind«. Die *Figura etymologica* reflektiert auf der Ebene des sprachlichen Ausdrucks die ›Verwandlung‹ und zwar direkt mit dem Wort ›wandeln‹. Wenn man die Aussage auf den mythologischen Hintergrund bezieht – im ersten Buch von Ovids *Metamorphosen* –, ergibt sich eine komplexe logische oder poetologische Transformation: Daphne ist nun bereits ein Lorbeer-Baum, oder zumindest »fühlt« sie so, nämlich – nach dem neologistischen Adjektiv – »lorbeern«. Und hier wird nun das Wort »Rinde« – das sich auf das Wort »Winde« reimt – vielsagend. Denn im ersten Buch von Ovids *Metamorphosen* heisst es:

[...] die schwellende Brust überzieht sich mit feiner
Rinde; es wachsen die Haare zu Blättern, zu Zweigen die Arme;
[...] was bleibt, ist die glänzende Schönheit.
Phoebus – er liebt auch den Baum: er legt an den Stamm seine Rechte;
Unter der Rinde, der neuen, erspürt er noch immer des Herzens
Flatternden Schlag.²⁹

Die Reihe der Substantive in Sonett II 1: »glatte Rinde / Rundung und Blatt« ergibt auf diesem Hintergrund der ovidischen Verse einen wörtlichen Bezug. Die »Rundung« der Brust wird durch die »glatte Rinde« verdeckt, unter der sie aber weiter bebt, während der Lorbeerbaum schon »Blätter« hat.

Daphne, die Begehrte, begehrt nun selber, dass »du« dich in Wind wandelst, dass »du« ihre Metamorphose nachvollziehst. Wenn mit »du« Apollo gemeint ist, dann wünscht Daphne jetzt die Vereinigung, vor der sie geflohen ist – aber als ein Lorbeerbaum, der vom Wind durchweht werden will: subtilste Erotik.

Doch der »Wind« ist ja »ein Hauch um nichts«, ein »Wehn im Gott«, und er ist auch das »Atmen« selbst, welches das »unsichtbare Gedicht« ist. Durch die gerade noch kenntlichen metonymischen Zitate der in die poetologische Abstraktion verwandelten Daphne-Szene bei Ovid wird der angedeutete Baum lesbar als der Lorbeerbaum, der Apollo geweiht ist – als der Baum der Dichtung. »Unsichtbar« in den *Sonetten an Orpheus* wird aber auch er – als »ein hoher Baum im Ohr«, wie es im ersten Sonett des Zyklus heißt (I 1, 2).

Zum Abschluss sei noch kurz ein Blick auf das Sonett II 23 geworfen, das nach einem Hinweis Rilkes »an den Leser«³⁰ gerichtet sein soll, also an uns. Am Anfang dieses Sonetts meine ich die poetische ›Urszene‹ von Daphne und Apoll, in äußerster Verallgemeinerung, wiederzuerkennen:

29 V. 549–555; metrische Übersetzung aus: Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Epos in 15 Büchern, übers. und hrsg. von Hermann Breitenbach. Stuttgart 1998, S. 44.
30 KA II, S. 760.

Rufe mich zu jener deiner Stunden,
die dir unaufhörlich widersteht:
flehend nah wie das Gesicht von Hunden,
aber immer wieder weggedreht,

wenn du meinst, sie endlich zu erfassen.
So Entzognes ist am meisten dein.

Das, was »dir« am meisten widersteht, jene Stunde, die besondere, aber nicht unbedingt die letzte, sondern vielleicht die Stunde der wahren Lektüre, ist so nah – in dem wunderbaren Vergleich mit dem »flehenden Gesicht von Hunden« – und doch »weggedreht«, in dem Moment, in dem man glaubt, sie zu »erfassen«. Wie Apoll Daphne, die Geliebte, die ihm »widersteht«, zu »fassen« versucht, versucht der Leser, das Gedicht zu verstehen und zu besitzen, das sich ihm aber genau dann entzieht, wenn er meint, den Sinn solcher »Verwandlungen« »endlich zu erfassen«. Es ist das Paradox des poetischen Verstehens: Nur dergestalt »Entzognes« gehört dir, in dem Moment, in dem es sich im Verstehen entzieht und wegdreht – wie ein Hund oder wie »ein Wind«.