
Orpheus als Opfer:
Die Aktualisierung eines Mythos als Reinigungsritual der Sprache
in Rilkes *Sonette an Orpheus*

Angela Holzer

Diesem Verhängnis gegenüber scheint es mir die allergrößte, ja dringendste Aufgabe der Kunstforschung zu sein, dem künstlerischen Werke seine besondere unbeschreibliche Situation zu schaffen, die ihm in früheren Zeiten durch das natürliche Vorhandensein zeitloserer, ausgesparter, dem Göttlichen vergönnter Stellen erleichtert war...

Indem die Sichtbarkeit des Göttlichen... mehr und mehr abnimmt, — ja das Schicksal selbst, seine entscheidenden Bewegungen und Geschehnisse mehr und mehr ins Unsichtbare zurückzieht und es immer schwerer machen dürfte, dem Wesentlichen ein sichtbares Äquivalent aufzustellen, ergibt sich das Kunstwerk als ein auch schon Verdrängtes aus einer Welt, die bis ins Letzte vom Schlag und Rückschlag des Scheinbaren ausgefüllt ist.

Rainer Maria Rilke an Robert Heinz Heygrodt, Chateau de Muzot, 12. Januar 1922.

I. Orpheus als Motiv

Rilkes Evokation und Verarbeitung des Orpheus-Motivs in den Sonetten steht in moderner Kunst (und in seinem eigenen Werk¹) nicht alleine da: fast scheint es, als ob mit der Krise der Kunst seine Bedeutung gestiegen wäre. Es wird in Musik (zahllose Werke seit dem 18. Jahrhundert) und Lyrik, selbst im Film (Cocteau, 1950 und 1960) bearbeitet. Jean Cocteau verwendet es 1926, um seinen Bruch mit dem Dadaismus zu formulieren. Das Motiv wird besonders bedeutsam in symbolistischer Dichtung und im Expressionismus.² Die Bearbeitungen des Mythos betonen verschiedene Aspekte des mythischen Materials, und ändern dadurch nicht nur den Mythos, sondern auch seine Bedeutung für die jeweilige Gegenwart. Die Forschung ist sich in Rilkes Falle nicht einig, ob nur ein alter Mythos aufgegriffen wird; ob dadurch ein neuer Mythos geschaffen wird; ob der Mythos hier die „leere Mitte“ einer mythenlosen Zeit bedeutet, eine Paradoxie die als „paramythisch“ bezeichnet wurde (Allemann, *Rilke und der Mythos* 24); oder ob er lediglich das „Phantasma eines isolierten Ich“ verbildlicht.³

Hans-Egon Holthusen wollte 1937 Rilke selbst als Orpheus sehen, sein Gedicht als Gesang und den Mythos als Inhalt und Ausdruck gegenüber einer Gegenwart, welche die Göttlichkeit des Sängers vergisst: „...was wäre eine Lehre, die nicht

der Gegenwart gesagt würde! Gerade dem zeitgenössischen Menschen der Antennen, Banken und Flugzeugen wird der Mythos verkündigt. Der Dichter ist am Ziel seiner Sehnsucht, ist ‚Wirklicher unter Wirklichem‘ geworden“ (13). Orpheus gerät hier zur Antithese der Moderne, die Technik zum Gegenteil der Kunst.

Holthusens Idee sind zwei Momente inne: was thematisch und formal im Gedicht zum Tragen kommt, Reinheit des Gesangs Orpheus‘ soll im Moment der Gegenwartsbezogenheit aktualisiert und nach außen gerichtet werden. Insofern ist also das Credo der *l'art pour l'art* verwirklicht in ihrem paradoxen Bezug auf die Außenwelt. Der Mythos des Orpheus dient nicht nur der innergedichtlichen Reflexion, sondern potenziert die Sehnsucht nach zweckloser Kunst in der Rezeption durch Rilkes Sprache. Der Bruch des Bezugs zwischen Kunst und Welt, der in der Moderne erfahren wird, die Sprachkrise, spiegelt sich allerdings auch im Gedichtzyklus wieder. So einseitig wie Holthusen die Relation sehen will, ist sie nicht. Die Momente der Krise sind im Gedicht nicht ausgeschlossen; der Mythos ist nicht bruchlos adaptiert. Auch ist er inhaltlich nicht einfach wiederholt.

Martin Heidegger integrierte einen Verständnisversuch der *Sonette* in seinem „Wozu Dichter?“ (1950). Die Interpretation enthält Ideen seines philosophischen Werkes; eine Zusammenfassung dieser Interpretation müsste den Aufsatz wiederholen und die enthaltene Weltanschauung adaptierend erläutern, belassen wir es deshalb bei wenigen Einsichten. Der Sänger hält noch die Spur des Heiligen, das mit den Göttern aus der modernen Welt entwich. Die *Sonette an Orpheus* sind in gewisser Weise ein Sagen des Seins, das durch den Wagenderen gewagt wird, der durch seine Nähe zum Abgrund (Abwesenheit des Seinsgrundes durch Fortgang der Götter, die Weltnacht), und sein sagenderes Sagen, des Seins im Haus der Sprache, die Wende zum reinen Bezug des Seins, herbeiführen kann.

Der Dichter, hier also Rilke in der Nachfolge des Sängers Orpheus (und hinter Hölderlin zurückbleibend), erhält hier existenzielle Bedeutung für eine Rettung des Seins gegen den Abschied vom „Offenen“ in einer technisch verstellten, her- und vorgestellten Welt. In beiden Deutungen ist der Dichter, bzw. die Dichtung als heilsam oder heilbringend gedacht, zumindest als den „Abschied“ der Menschen vom Offenen abwendend. Rilke selbst glaubte an die Kunst als absoluten Selbstzweck: der Künstler schaffe nur für sich; die Rezeption müsse heilig, und der Künstler ungestört sein.⁴ Er ist, als Verehrer Valéry's, ein Anhänger der „Theologie der Kunst.“ Walter Benjamin sah hierin den letzten Rückzug des Rituals, das „säkularisierte Ritual im Schönheitsdienst.“ Wie sich diese Theologie in den *Sonetten an Orpheus* ausdrückt, ist das Thema dieses Essays.

Ich möchte mich dem Gedichtzyklus auf folgende Art annähern: Indem der Aspekt des Gesanges und der des Todes von Orpheus in der Adaption/ Evokation

des Mythos durch Rilke betont wird, scheint es, als könne man das an Orpheus vollzogene Opferritual auf struktureller, formaler und inhaltlicher Ebene als Wiederholung der Narration des Opfern verstehen, die eine damit verbundene Heiligung und Reinigung der dichterischen Sprache hervorbringt. Der mythische Bezug ist dem Ritual inne, das, als Text, auf eine Krise reagiert und gleichzeitig eine Läuterung und Stärkung des Glaubens bewirkt.

Der Gedichtzyklus Rilkes *Sonette an Orpheus* bringt damit nicht nur formal und thematisch, sondern auch selbstreflexiv den rituellen Charakter der Kunst zum Ausdruck. Hier wird die Struktur und Bedeutung des Rituals und die Verankerung der Kunst in ihm selbst zum Thema. Mehr noch: Alle Rituale werden als wirkungslos, als entzaubert eingeschrieben und erfahren, und die Prozesse des Künstlerischen, des Lyrischen selbst geraten zum Ritual. Orpheus wird, als Getöteter eines Opferrituals, das die Moderne mit ihren technischen und sozialen Auswirkungen am mythischen Sänger und damit am Gesang wiederholt, zur Chiffre einer Errettung, Verwandlung und Reinigung der Sprache im Moment ihrer Gefahr. In den *Sonetten an Orpheus* wird, durch eine künstlerische, inhaltlich-formale Reflektion, das Ritual, der Kult aus dem die Kunst kam, zum Kult der Kunst.

II. Moderne Lyrik und der Ritualbegriff

Benjamin kommt, im vierten Abschnitt des Essays über das „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ zu der Einsicht, dass die Einzigkeit, die Echtheit des Kunstwerkes sein „Eingebettetsein“ in den Zusammenhang der Tradition sei. Die ursprüngliche Art solcher Einbettung wiederum zeige sich im Kult:

Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit anderen Worten: *Der einzigartige Wert des „echten“ Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.* Diese mag so vermittelt sein wie sie will, sie ist auch noch in den profansten Formen des Schönheitsdienstes als säkularisiertes Ritual erkennbar. (IV, 16f.)⁵

Es ist nicht eindeutig wie sich das „säkularisierte Ritual“ ausweist. Geht es in die Struktur der Kunst in einem qualitativen Umschlag ein? Wird „Kunst“ an sich zum Glauben?

Es lässt sich spekulieren, ob dem Ausstellungswert, bzw. der Kunst im reproduktiven Zeitalter nicht ein Kultwert innezuwohnen beginnt, d.h. anstatt sich auszuschließen könnten beide Werte sich verschränken und übersteigern: Durch die ökonomischen, sozialen und technischen Bedingungen, durch die Ausstellbarkeit und Ent-Auratisierung flüchtet sich der Kultwert ins Innere des Kunstwerkes. Ein qualitativer Umschlag findet statt, der auch eine Bewertung der Kunst als solcher nach sich zieht. So nimmt zum Beispiel Rilke einen ähnlichen Aura-Begriff, der nach Benjamin zuvor dem Kunstwerk zukam, in den Sonetten auf, wenn er die „fühlbare Ferne“ (I 2) beschreibt und umrundet, die sich nur mehr im Wort erfahren lässt.

Rilke versucht, in dem eingangs zitierten Brief, die kultischen Rezeptionsbedingungen für das Kunstwerk zu retten; das Verhängnis ist für ihn die mit der öffentlichen Verbreitung einhergehende Entwertung der Bedeutung der Kunst, und, als Symptom, das Interesse am Künstler, das, übermäßig und oberflächlich, seiner Tätigkeit und letztlich der Kunst schadet. Das Interesse, die Ver-Öffentlichung und Zugänglichmachung der Kunst, führt, seiner Meinung nach, dialektisch zu ihrem Untergang. Die Reaktion darauf ist der Versuch zur Rettung der Sprache, Benjamins „Theologie der Kunst,” das Sprachritual, der Kunstkult, der somit als versuchte Problemlösung gelten kann in einem Bereich, der auf die Ursachen der Probleme der Moderne einflusslos bleibt. In diesem Sinne wird die Anrufung von Orpheus, werden strukturelle Momente, Wiederholung und Bezug auf den Mythos, Aktualisierung und versuchte, sprachliche Sinngebung (der Sprache), in den *Sonetten an Orpheus* zur rituellen Handlung welche auf Ursprung, Qualität und Wesen der Dichtung durch sich selbst reflektiert.

Walter Burkerts Charakterisierung der Religion lässt sich auf die moderne Dichtung übertragen, die in sich die Werte der Religion aufnimmt (Mallarmés Ursprungs-Buch aus dem die Welt entsteht, Georges „Weihe“-Dichtung für die Eingeweihten, auch schon Schlegels Universalität), und der Umkehrschluss erscheint einleuchtend: Die Dichtung ist nicht mehr nur Medium und Agens sondern wird Gegenstand der Dichtung.

Jeder Religion eignet der Charakter des Absoluten. In ihrem Anspruch, von innen gesehen ist Religion sich selbst genug, sie fundiert und erklärt ihrerseits und bedarf keiner Erklärung. Ein Sprechen über Religion wird darum in diesem Kraftfeld meist wie von selbst zu einem religiösen Sprechen, zumal Religion selbst in ihrem Wesen auf Ausdruck und Mitteilung zielt. Damit freilich wird die Religion, statt Gegenstand zu sein, selbst zum Agens und Medium der Mitteilung. (*Homo necans* 2)

Aber nicht nur in der Poetik und der Theoretisierung der *poésie pure* als Religion, sondern auch in der modernen Theorie ihrer Auslegung (Rilkes „Kunstforschung“) finden sich Elemente des Religiösen; wie anders lassen sich Peter Szondis Worte zur philologischen Erkenntnis verstehen, denn als Aktualisierung der Erfahrung des Absoluten? Nicht zum hohlen Ritual solle Interpretation gerinnen, sondern der Sinn der einzelnen Gedichte müsse zu jedem Zeitpunkt neu erfahren werden: dadurch bleibt eine Bindung an das Kunstwerk gewährleistet, die vielleicht schon eher Kierkegaards Glauben näher steht, während das philologische Wissen der Religion näher zu stehen scheint, welche kulturelle Identität und Tradierung herstellt, aber ohne inneren Inhalt eher zur Ablenkung vom Gehalt als zu ihm hinführt. Auch Mörchen beginnt seine ausführlichen Studien der *Sonette an Orpheus* in dem Glauben an Kunst: „Nicht als fixierbares Ergebnis, sondern nur in der dichterischen ‚Lösung‘ kann das ‚Geheime,‘ das darin bewahrt wird, in unser Inneres eingehen und uns zu ‚Mitwissenden‘ machen“ (35).

Nach der Erschütterung des „profanen Schönheitsdienstes“ durch das „revolutionäre Reproduktionsmittel, der Photographie,“ reagiere die Kunst mit der „Lehre vom *l'art pour l'art*, die eine Theologie der Kunst ist. Aus ihr ist dann weiterhin geradezu eine negative Theologie in Gestalt der Idee einer ‚reinen‘ Kunst hervorgegangen... (In der Dichtung hat Mallarmé als erster diesen Standort erreicht.)“ (Benjamin, *Kunstwerk* IV 17). Nicht erst die Fotografie, sondern schon die Buchpresse bereitet aber medientheoretisch und sozial-ökonomisch diese Krise der Schrift vor; so sieht auch Norbert Bolz mit Nietzsche den Umschlag zur Kunstreligion in der Profanisierung des Wortes begründet, die nach Gutenberg einsetzt. Die mediale Profanisierung ist umfassend, Subjekt, Schrift und Religion selbst werden entwertet:

In diesen Koordinaten wird nun die Entzauberung der Welt, die man heute auch das philosophische Projekt der Moderne nennt, medientheoretisch beschreibbar: Auge und Buchstabe haben das Leben profanisiert; seit Uhr und Alphabet die Lebenswelt in visuelle Segmente zerhacken, verklingt die music of interrelation. Die Gutenberg-Technologie hat die Sprache abgestumpft und krank gemacht; gerade dadurch aber ist diese „eine Gewalt für sich geworden“ ein Alp, der „mit Gespensterarmen die Menschen fasst (F.N. KA Bd. 1 S. 455).⁶

In der Tat kann dann die Entstehung der Idee der *poésie pure* an sich als eine Reaktion der Sprache auf ihre Profanisierung, der Kunst auf ihre Entwertung gesehen werden. Anders als durch die „Reinigung“ der Sprache kann ihre Rettung nicht statt finden.

Ihr Anspruch gleicht demjenigen, der strukturell einem Ritual innewohnt: Das Unausprechliche zu schützen im Tabu, den direkten Zugang zum Absoluten abzulenken, nur einem Kreise Eingeweihter zu gewähren, seine Existenz aber durchscheinen zu lassen, oder eher, nach neueren Ansichten⁷, den Glauben ans Göttliche der Sprache zu produzieren durch performative, festgelegte, exakte Wiederholung einer Kommunikation.⁸

Nicht zuletzt wird dann die Funktion des Rituals hier verstanden als gerade dann von lebendiger Notwendigkeit, wenn eine Gruppe oder Einzelpersonlichkeit in ihrem Überleben oder Selbstverständnis bedroht ist. Das Ritual dient der Entstehung der Identität einer Gruppe, die gegenüber anderen ihre Eigenheit manifestiert. Im Glauben an das Sakrosankte des Wortes werden diese in der Moderne die reinen Dichter; damit einher geht die Berufung auf einen fundierenden Mythos, seine Wiederholung und Anpassung. Aus dem Kult geht ursprünglich die Sprache hervor, um sich wieder in der Anrufung des Mythos von Orpheus als göttlich zu feiern. Zuletzt so im vollen Bewusstsein ihrer Form, ihrer Musik und ihres Klanges als Reaktion auf die Entsinnlichung in der Moderne. Rilkes *Sonette an Orpheus* feiern jedoch nicht nur den Sänger, das „Rühmen“ der Kunst, sondern sie reflektieren auch auf die Entstehung des Mythos, auf die Göttlichkeit des Sängers, den erst seine Opferung zu dem Unendlichen macht, das er darstellt.

III. Strukturelle Elemente des Opferrituals

Walter Burkert weist darauf hin, dass die antiken Legenden über Hesiod seinen Tod zum Mittelpunkt haben:

Zurück zur hohen Dichtung und zugleich in eine dem Palaimon-Mythos vergleichbare Düsterteit führt die Sage vom Tod des Hesiod. Schon die Athener des Peloponnesischen Krieges wussten, daß er in einem Heiligtum umkam, dem des Zeus Nemeios unweit Oineon und Naupaktos. In einer sakralen Sphäre angesiedelt, wird dieses Sterben im Schema des Opferrituals erzählt; es beginnt mit der Mädchentragedie: man warf dem Sänger vor, er habe eine Jungfrau geschändet; und darum haben ihre Brüder Hesiod im Heiligtum des Zeus erschlagen und ins Meer geworfen. Am dritten Tag danach jedoch, als die Lokrer bei Rhion ans Meer zogen, das Ariadne-Fest zu feiern, brachte eine Schar von Delphinen den Leichnam ans Ufer. Man setzte Hesiod im Heiligtum des Zeus Nemeios bei—wo dieses Grab ist, wissen allerdings nur die Eingeweihten... So ist der Tod des

Dichters, der mit seiner Theogonie den Griechen ihre Götter gab, in die Struktur des Heiligen, des Opfers aufgenommen, mit seiner Ambivalenz; am Ende steht wohl doch die Begnadung, die Erhöhung zur Dauer im Heiligtum; ja die Sukzession wird eben durch die Katastrophe hindurch vollzogen: Sohn jener tödlichen Verbindung, erzählte man, sei der nächste große Gestalter der Mythen gewesen...
(*Homo necans* 226)

Hierin zeigt sich, dass die Entstehung der Mythen als ein Geschenk im Austausch gegen ein Opfer begriffen werden konnte; das Opfer war der Dichter, der dann ‚geheiligt‘ wurde.

Der Tod wird (u.U. nachträglich) mit Sinn erfüllt, gerechtfertigt. Rache ist das Motiv, das den Tod heiligt, sie erfolgt selbst nach heiligen Prinzipien; nach Ablauf des Opferrituals wird das Opfer sakral überhöht, gewinnen die Beteiligten neue Lebenskraft. Im fehlerfreien Handlungsablauf der Tötung wird neues Leben begründet. Nicht nur „fundiert das Kunstwerk im Ritual“ sondern der Mythos, die Narration des Ursprungs und Grunds des Seins selbst entsteht hier im Austausch.

Im Opferritual ist das (ursprünglich buchstäbliche, nahrungsreiche) Überleben der Gruppe verbürgt. Auch hier sieht man: Die Tradition der Mythendichter erhält sich in der Struktur der Opferung, der Katastrophe. Weihung und Erhöhung des Opfers gehen oft seiner Opferung voran, können ihr aber auch folgen. Ein Fest, oder Festmahl, schließt die Opferhandlung ab. Ein strikter Ablauf wird befolgt. Geschrei und Gesang begleiten häufig den Totschlag des Tieres.⁹ In der *Orestie* zeigen sich noch die antiken Opferhandlungsstrukturen („Unschuldskomödie“) in der Ermordung Agamemnonns.

Orpheus' Tod begründet in historisch-mythenhafter Überlieferung ebenfalls neues Dasein:

...das Haupt des Orpheus sei, erzählte man, nach der Zerreißung des Sängers durch die thrakischen Mänaden zusammen mit der Leier nach Lesbos übers Meer getrieben; Fischer haben es aufgefischt, und es wurde in einer unterirdischen Höhle beigesetzt, in Antissa ‚dort wo jetzt das Bakchos-Heiligtum ist.‘ Ans Begräbnis des im dionysischen Taumel Zerrissenen schließt sich die Feier, in der die Leier des Toten neu zum Klingen kommt (Burkert 224).

Im Zentrum des Heiligen steht, nach Burkert, der Akt der Tötung: Opfern ist Handlung schlechthin. In der gemeinsamen Aggression erfasst die Gruppe sich als sol-

che. Gemeinschaft entsteht nur durch Opfer (45, 56). Das Göttliche wird erfahren im Schrecken des Todes. Im Ritual wird, so Burkert, ein Paradox, das Erlebnis des Lebens im Töten, ausgespielt und verallgemeinert: „...was bestehen und gelten soll, muß durchs Opfer hindurchgegangen sein, das den Abgrund des Nichts aufreißt und wieder schließt“ (49). Das In-Stücke-Reißen (*σπαράγμους*) sei die „wildeste Form der Vernichtung“ (52).

Grundgegebenheiten werden, einfacher als durch logische Analyse, erlebnismäßig erfasst, wobei zugleich deutlich wird, daß die Struktur eines Rituals und einer mythischen Erzählung ein zeitlicher Vollzug ist, nicht ein System umkehrbarer Permutationen. So führt das Opferritual von der Vorbereitung über das ‚unsagbare‘ Zentrum zur ‚Errichtung‘ einer Ordnung, was sich wiederholen, nicht aber umkehren lässt (6).

Diese funktionalen Analysen und historischen Berichte von der Bedeutung des Opfers und der Heiligung der Überreste von Orpheus mögen uns helfen das Orpheus-Motiv im Rilkeschen Gedicht zu begreifen. Die Sonette sind in zwei Teile geordnet, der erste besteht aus 26, der zweite aus 29 Sonetten. Rilke berichtete von dem „Diktat ihrer Entstehung zwischen dem 2. und dem 23. Februar 1922, und beließ sie beinahe in der „eingegebenen Reihenfolge.“¹⁰

IV. Orpheus als Opfer

Im ersten Teil des Zyklus ist das Orpheus-Motiv¹¹ in seiner Direktheit zentraler als im zweiten (zwölfmal wird Orpheus im ersten Teil direkt evoziert, zusätzlich zu Epitheta und Antonomasien; im zweiten Teil fällt der Name nur im vorletzten Sonett.) „Orpheus ist ohne Zweifel die *voix principale*, die noch das Leitmotiv des frühverstorbenen Mädchens betrifft, tonangebend für den gesamten Zyklus“ (Gerok-Reiter 44). Ich beschränke die Interpretation hauptsächlich auf die für den Orpheus-Opferungsaspekt und seine Verschränkung mit der Kunst relevanten Verse des ersten und zweiten Teils, eine detaillierte Form und Metaphernanalyse ist hier nicht möglich.¹² Es scheint mir allerdings, als ob die eingesehenen Interpretationen das oft variierte Thema Tod nie als eigenen Opfertod Orpheus reflektierten. Ich glaube, dass diese Betrachtungsweise jedoch auch andere strukturelle Elemente des linearen Ablaufs und der Bedeutungskonstellationen, die in das Gedicht eingeflochten sind, zu erhellen hilft.

Fünf zentrale Themen und Stationen des Opferrituals isoliere ich: Weihung, Vermittlung, Opferung, Verwandlung und neue Ordnung.

Der Zyklus ist als Grabmal für Wera Ouckama Knoop geschrieben, eine jung verstorbene Tänzerin aus dem weiteren Bekanntenkreis Rilkes. Sie erscheint nicht na-

mentlich, aber die Figur eines „Mädchens“ kann auf sie gemünzt sein. „Tanz“ und „Mädchen“ sind Chiffren des „Seins,“ das für sich existiert und sich in sich vollendet (wie Tod, Baum und Gesang). Beide Begriffe stehen dem Orphischen damit nahe; strukturell finden sich die sogenannten „Wera-Sonette,“ die ihren Tanz und ihre Krankheit thematisieren, jeweils vor den „Orpheus-Sonetten“ und begleiten sie. (I 25, II 28). Es wurde somit nahegelegt, „Mädchen“ auch als „Eurydike“ zu verstehen, die ihr Für-sich-Sein im Tode gewinnt, genau wie die beklagte Tänzerin.¹³

Hymne, Weihung

Das erste Quartett des ersten Sonetts¹⁴ des Zyklus ruft Orpheus an; er entsteht durch die Kraft seines Gesangs; melodisch entfaltet er sich aus dem „O Orpheus...“ geht aus seiner Wirkung hervor und kündigt sich metonymisch durch die Bewegung des Baumes an, ist sie zugleich:

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
 O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
 Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
 Ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Das deiktische „Da“ verweist auf den Mythos und aktualisiert ihn gleichzeitig in der Gegenwart: Die mythische Zeit wird zum Raum. In der Chiffre des „steigenden Baums“ kündigt sich ein Thema an: Dynamisch-organische und universale Wirkung des Gesangs, Ekstase und Ehrfurcht. Der „Baum“ ist aber „im Ohr“— gleich wird bedeutet, dass der Mythos symbolisch für innere Vorgänge ist, ein Bild des Innen entwirft. Mörchen erklärt nun, dass das Mythische darin besteht, ein innen Wahrgewordenes in ein sichtbares Bild zu übersetzen. Beides findet verschränkt statt, Innen und Außen verwandeln sich ineinander; ebenso die Zeit: Die Vergangenheit (stieg) wird zur Gegenwart (singt) und wird wieder zur, nun vielleicht zeitlosen, Vergangenheit (und alles schwieg). Die Zeitlosigkeit, der ewige Wechsel von Präsenz/Absenz der Vergangenheit, das Zyklische des Mythos und die Ewigkeit der Kunst werden später direkter genannt: „...Ein für alle Male/ists Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht“ (I 5). Das hymnische, wiederholte „O“ ist nicht nur ein Ausruf und Anruf; es ist auch musikalischer Teil eines Vokal-Konzerts (o, i, a), das mimetisch die gehörte Musik durch den Bericht des Vernehmens fortträgt. Musik ist das eigentlich „Übersteigende.“ Sie ist das Heilige und zugleich Innerste des Menschen, das in der symbolistischen Dichtung zurückgeholt werden will:

Du Fremde: Musik. Du uns entwachsener
Herzraum. Innigstes unser,
das, uns übersteigend, hinausdrängt,---.... („An die Musik“ 1918).

Der äußere Ort verwandelt sich in einen inneren; die Produktion der Kunst (singt) wird zu ihrer Rezeption (O hoher Baum im Ohr!). Der Effekt des Gesangs ist Schweigen, Zeichen der Andacht, Ehrfurcht. Im zweiten Quartett wird die Stille der Tiere, das Tier aus Stille, durch ein Leerzeichen bildlich, sichtbar und hörbar, gemacht: „Tiere aus Stille drangen aus dem klaren/gelösten Wald von Lager und Genist.“ Die Kunstaufnahme als kultische Tat wird bereits im letzten Terzett des ersten Sonetts zum Anliegen, ein Echo des wenige Wochen zuvor verfassten Briefes. Orpheus wird jetzt direkt apostrophiert: „da schufst du ihnen Tempel im Gehör“ (I, 1). Die Rezeption schafft also „Tempel im Gehör“ und verwandelt den äußeren Gesang in ein inneres Heiligtum. Nur durch den Gegensatz wird das Schweigen, nur durch den Tod des Sängers später das ewige Leben des Gesangs möglich; strukturell kündigt sich hier die Kontrastierung und dialektische Verbindung der Gegensätze an, die sich im gesamten Gedicht immer wieder zeigt. Die „Verschweigung“ ist außerdem Ursprung, Anfang von etwas Neuem, von „Wink und Wandlung.“ In nuce ist das Opferritual vorstrukturiert: der Weihende Anruf ist die erste, die Verschweigung die zweite, die Verwandlung die dritte Stufe. In Ovids *Metamorphosen* schweigen die Tiere, hier aber schweigt „alles.“

Man nimmt an, dass sich das Schweigen auf die „hörenden“ Tiere bezieht; jedoch spricht nichts dagegen, einen größeren Umkreis und eine Ambivalenz des „alles“ anzunehmen; so kann sich hier bereits der kurze Moment des Todes Orpheus ankündigen, indem mit ihm die Welt schweigt, bevor sie die Klage um ihn beginnt und durch seinen Gesang beseelt wird. Als „Mitte“ der Krise ist dann das Schweigen, das Opfer zu verstehen (zwischen Weihe und neuer Ordnung, die aus der Verwandlung entsteht). Jeder Vers des ersten Quartetts trägt sein Schweigen, das gleichzeitig Ehrfurcht und Hören, Verstummen und Opferung bedeuten kann, als Diärese in der Mitte; im ersten ist es verständlich als Zeichen der Erkenntnis; im zweiten der Euphorie; im dritten des Verstummens; im vierten ein Innehalten im Prozess eines neuen Anfangs.

Im zwanzigsten Sonett wird schließlich das Bild des Schimmels¹⁵ geweiht. Es steht für den „geschlossenen Kreis,“ in dem Gesang und Gehör, Sein für sich vollendet ist. „Sein Bild: ich weih's“ (I 20). „Das Weihnen ist ein bewusster Akt. Es ist ein mittelbares, ein über Differenz zwischen Orpheus und dem Sprechenden vermitteltes Danken. Die Notwendigkeit, aus der Unmittelbarkeit herauszutreten, kommt in der überzähligen letzten Zeile zur Darstellung, in der der Sprechende das Erinnern zum

Bild wendet" (Krämer 134). Das bedeutet aber auch, dass erst zum Bild gewendet werden muss, was geweiht werden kann. Hier spielt die Dialektik des Totems eine Rolle, die Innen und Außenraum vermittelnd verbindet.

Vermittlung: Halbgott und Opfer

Leisi bemerkt zu recht, dass der antike Orpheus kein Gott war, sondern ein „Sänger“ oder „Halbgott.“ Überliefert ist seine Abstammung von Kalliope und Oïagros (thrakischer König oder Flussgott) oder von Apollon.¹⁶ In den *Sonetten* wird er zum ersten Mal „Gott“ genannt, und zwar, antonomasisch, „singender Gott“ (I 2). Wann wurde Orpheus zum Gott? Was *ist* er?

Er wird als „zum Rühmen Besteller“ (I 7) bezeichnet, der aus des „Steins/ Schweigen“ hervorging; wieder erscheint er aus dem Nichts, der Stille, dem (Opfer)Tod. Das antike Opfer fand statt auf einem Opferstein; er war von zentraler Bedeutung für den Ablauf. Im Mythos wird Orpheus „gesteinigt.“

Wie sie auch rangen und rasten, und alle die scharfen
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen... (I 26)

Orpheus ist mächtig der Stimme, „wenn ihn das göttliche Beispiel“ ergreift, ist „ein bleibender Bote,“ reicht in die „Türen der Toten“ (I 7). Als Bote und als Opfer stellt er eine Vermittlung der Bereiche des Göttlichen und Irdischen da, oder *ist* diese Vermittlung; er kennt Leben und Tod, und bezieht sie in sich auf sich selbst, wodurch der „reine Bezug“ ausgedeutet wird; er hat Anteil an der Sphäre des Heiligen, das das Dasein schlechthin ist.

Ist er ein Hiesiger? Nein, aus beiden
Reichen erwuchs seine weite Natur.

Wenn ich bis jetzt Wert gelegt habe auf die „Mitte“ der Struktur, so weil sie im Opfer-ritual das „unsagbare“ (Burkert) Zentrale ist, der sakrale Moment der Erfahrung des Heiligen.

Nicht nur im linearen Ablauf, auch in der Bedeutungskonstellation ist dieser Moment vermittelnd: Zwischen Gott und Mensch, Leben und Tod. Etwas steht im Zentrum; dieser Moment der „unerhörten Mitte“ ist auch der Moment der Seinsumkehr, der Seinswendung zu sich, und diese ist, als Zentrum des „reinen Bezugs,“ in der Metapher des Gesangs und des Tanzes verbürgt und zwar als Bewegung und Wendung (II 28):

Du wusstest noch die Stelle, wo die Leier
 sich tönend hob-; die unerhörte Mitte.
 Für sie versuchtest du die schönen Schritte
 und hofftest, einmal zu der heilen Feier
 des Freundes Gang und Antlitz hinzudrehn.

Die Mehrdeutigkeit des zweiten Terzetts ist gleichzeitig ihre Bedeutung: Sie dreht Gang und Antlitz zu der Feier des Freundes; aber sie dreht auch des Freundes Gang und Antlitz hin zu der heilen Feier; im „reinen Sein“ ermöglicht sich die doppelte Wendung.

Die Mitte des Seins, die „unerhört“ ist, zeigt sich im vorletzten Moment der Sonette. Was als Paradoxon der Struktur und Semantik erscheinen mag, ist aufgehoben im mythischen Gehalt des Gedichts. Nicht nur sind die Momente hier Metamorphosen der Dinge, die bereits früher benannt waren, sind Echos und Metaphern („Freund“ ist Orpheus aber eben auch nicht); sondern die „unerhörte Mitte“ befindet sich auch in der Mitte des neuen Zyklus, der mit dem Ende des alten beginnt, und in der angekündigten Fortsetzung, im Imperativ, den nachfolgenden „Sänger“ antizipiert:

Zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
 Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin. (II 29)

Das orphische Prinzip der Verwandlung wird weitergegeben, tradiert. Die Tradition ist Grundlage und Konsequenz des Rituals:

denn das Verweilende
 erst weiht uns ein. (I 22).

Im 28. Sonett des zweiten Teils steht die „Mitte“ am Ende des Zykluses, das durch eine neue Zeit wieder zur Mitte der Dichtung wird; ebenso wie die beschreibende Opferung in der letzten Strophe des ersten Teils stattfindet und als Höhe- und zugleich Wendepunkt den Übergang zur Ordnung des zweiten Teils vermittelt. Sie bleibt aber „unerhört,“ ungesagt, unsagbar.

Opferung

Nur wer mit Toten vom Mohn
 aß, von dem ihren,
 wird nicht den leisesten Ton

wieder verlieren. (I 9)

Die Dialektik und Gleichzeitigkeit des Opfers drückt sich auf subtile Weise aus in der Ambivalenz der Wendung „Ton verlieren.“ Gesang und Tod verschränken sich hier auf widersprüchliche Weise, in einer Art, die Burkerts Charakterisierung der Ambivalenz des Opfers in sich trägt. „Keinen Ton verlieren“ bedeutet ebenso „schweigen“ wie „nie mehr des Wortes verlustig gehen.“ Erst durch die Erfahrung des Todes wird das möglich.

Das Sonett, das am klarsten den Tod Orpheus' zum Thema hat, ist das letzte des ersten Teils:

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.

Keine war da, daß sie Haupt dir und Leier zerstör.
Wie sie auch rangen und rasten, und alle die scharfen
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,
wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör.

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur. (I 26)

Die Elemente des Opferrituals treten zu Tage: Geschrei der Mänaden, das rechtfertigende Motiv der Rache, die Verbindung von Leben und Tod. Hier ist sie erhöht durch die Dimension des Gesangs, des singenden Sagens, des eigentlichen Seins. Die Ungenauigkeit der Adaption des Mythos steht nun in der Untersuchung nicht im Vordergrund; die Verschmähung tritt als Motiv in den überlieferten Mythos erst nach dem Tod durch die Mänaden ein. Im zweiten Teil wird das Thema wieder aufgegriffen, an paralleler Stelle: „Ordne die Schreier, /singender Gott! daß sie rauschend erwachen, /tragend als Strömung das Haupt und die Leier“ (II 26). Wie im ersten Teil ist das Überleben des Gottes in seinem Tod, durch die „Strömung“ (Tradition) möglich.

Das „Ord nende“ des Gesangs tritt hinzu, das wir später betrachten. In diesem Sonett erkennt man deutlich wieder, wie Zeitwechsel eine ewige Gegenwart produzieren: Damals geschah die Ermordung, aber „jetzt“ (zwei Mal emphatisch genannt) ist sie in ihren Konsequenzen erkennbar, jetzt sind „Hören“ und „Mund sein“ möglich, weil das Opfer statt fand.

Das Paradoxon des Opfers ist allein schon im Oxymoron des letzten Terzetts ausgedrückt: „Verlorener Gott.“ Wenn Gott als das „absolute Sein“ erkannt wird, kann er sich nicht verlieren, kann nicht verloren sein. Er ist es nicht: Sein Dasein ist im Gesang verbürgt, der noch jetzt verweilt. Wichtig ist auch das Moment des „Geschreis“: es ist nicht nur Teil des antiken Opferrituals, sondern es wird zur Allegorie des Chaos. Dionysisch, könnte man meinen, gegen das apollinische Prinzip des Gesanges gesetzt, aber in der orphischen Tradition ist eher die Synthese der beiden Pole angestrebt, so dass eine Interpretation hier vorsichtig sein sollte.¹⁷ Dennoch kann die Wiederholung des Wortes Ordnung gegenüber des „Geschreis“ an zwei Stellen im Zyklus nicht bedeutungslos sein. So eröffnet das 26. Sonett des zweiten Teils, durch Thematisierung und Variation des „Schreiens“ einen Blick auf seine existenziell-ontologische Bedeutung. Dort wird ein „Vogelschrei“ wider das menschliche Geschrei gesetzt. Des Vogels Schrei geht ein in das Sein, aus dem er „einmal erschaffen“ wurde und geht wieder ein in den „Weltraum“—„heil,“ wie „Menschen in Träumen.“

Der Schrei des Menschen aber ist „Zufall“— der Zufall wird geschrien, ist im Menschen durch das Geschrei: „Aber die Kinder schon, spielend im Freien,/ schreien an wirklichen Schreien vorbei./Schreien den Zufall.“ (II 26). Im Schreien, das am „Wirklichen“ vorbei geht, drückt sich die zwiespältige Natur des Menschen aus. Die „Kinder“ schon, nicht erst die älteren Menschen, „treiben (sie) ihre, des Kreischens, Keile“ in „Zwischenräume des Weltraums“; im Schreien verbirgt und zeigt sich das zerstörerische, uneinige Sein des Menschen, das im „Atem“ des Dichters zu Beginn des zweiten Teils seine göttliche Möglichkeit und Entsprechung hat. Wenn das Schreien aber den Menschen in seiner Übergriffligkeit darstellt (und nicht umsonst wird in diesem 26. Sonett die „Freiheit“ mit der „Zerfetzung“ in Verbindung gebracht, die wieder an Orpheus erinnert), und wir „freier, wie die losgerissenen Dachen“ „halbhoch jagen“ so ist hier in der dichterischen Gegenwart das Opfer lexikalisch wiederholt, zeitlich variiert. Jetzt jagen und schreien wir, selbst Zerfetzte, und schaffen „Flugzeuge“ und „Sturmhelme, Jägerhorn,“ die brechen. Nicht zum Sein führt all das: Es bricht, während das „Biegen“ den Ort der Umkehr beschreibt „Dieser erst oben doch/ biegt sich zur Leier“ (I 17). Der Ort des Opfers ist in mythischer Präsenz eingeschrieben. Erst durch das dialektische Verständnis der Einheit von Leben und Tod, deren Emblem das Opfer ist, wird der Satz klarer, der

in diesem „Doppelbereich“ „die Stimmen/ ewig und mild“ werden lässt (I 9). Das Verhältnis von Geschrei und Gesang, der ordnend wirkt, sehen wir im letzten Teil der „neuen Ordnung.“ Heilung und Verteilung sind in ihrer vollen Doppeldeutigkeit erfasst.

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 (I 16)

Wandlung, Verwandlung

Orpheus selbst ist das Gesetz der Verwandlung; nicht nur „verwandelt“ er durch seinen Gesang, sondern Gesang an sich ist „Verwandlung.“ Auch überlebt er selbst in der „Verwandlung,“ als „Stimme in allem.“ Indem Rilke nicht nur den Orpheus-Mythos narrativ einbettet, sondern ihn variiert, wird sein Gedicht zum verwandelnden Prinzip und ist „Metamorphose.“ Verwandlung ist schließlich das „Herz-Werk“ im „Weltinnenraum,“ das innen Gesehenes in Worte zu verwandeln hat. Auch spielt das Prinzip der Verwandlung eine zentrale Rolle im Opferritual: „Verwandlung wirkt das Opfer, eine neue Stufe wird erreicht im Durchgang durch die nicht rückgängig zu machende Tat. Wo immer bewusst und unwiderruflich ein neuer Schritt getan wird, ist er daher mit Opfern verbunden“ (Burkert, *Homo necans* 50).

Im „Überschreiten,“ „Übersteigen“ zeigte sich das Verwandelnde des Gesangs im ersten Sonett; ein „Baum“ wird zum „Baum im Ohr,“ der Prozess der Metapher an sich ist nicht nur vergleichend, sondern verwandelnd: eine Sache wird in eine andere überführt. Schließlich ist Verwandlung die Voraussetzung zum Überleben, die erst in einer „neuen Ordnung“ nach dem Opfer möglich ist. Das „Verwandeln“ des Raumes in Zeit, der Zeit¹⁸ an sich haben wir an verschiedenen Stellen gesehen. Die Bedeutung der „(Ver)Wandlung,“ als zentrales poetologisches Prinzip in Rilkes Spätwerk können wir hier nicht ausleuchten.¹⁹

Indem sein Wort sein Hiersein übertrifft,
ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet.
Der Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hände.
Und er gehorcht, indem er überschreitet. (I 5)

Neue Ordnung: Regime des Gesangs

„Ordne die Schreier“ und „hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner“: In den jeweils sechsundzwanzigsten Sonetten kommt die „Ordnung“ als Prinzip der Kunst in den Blick. Wie ist nun ihr Verhältnis zum Geschrei?

Paradoxerweise ist sie „lauter“ als das Geschrei im ersten Teil. Ihre Wirkung wird also als gewinnend beschrieben; ihr Wesen ist die „Harmonie des Gesangs,“ der „jäh geordneten Oktave“ (Entwürfe aus zwei Winterabenden, 1922).²⁰ Im 19. Sonett des ersten Teils wird die Stärke des Gesangs sogar dem Gesetz des Wandels überhoben, der, aus dem Opfer kommend, erst seine Bedeutung erreichte; hier findet eine letzte Wendung statt, die - im Medium der Kunst - wieder zu einer statisch-zeitlichen „Figur“ werden wird welche in sich „Bild“ und „Wendung“ vereinigt. Zuerst aber wird eben der Gesang auch der Vor-Gesang, Orpheus Gesang als Vor-Bild, und der Gesang, der unverteilt noch dem Opfer harrete als Überlebendes und Heiligendes gefeiert, Gesang der stärker ist als der Wandel selbst.

Über dem Wandel und Gang
weiter und freier,
währt noch dein Vor-Gesang
Gott mit der Leier.

Nicht sind die Leiden erkannt,
nicht ist die Liebe gelernt,
und was im Tod uns entfernt,

ist nicht entschleiert.
Einzig das Lied überm Land
heiligt und feiert. (*Sonette an Orpheus*, I/XIX (I/19))

Die übermäßig bändigende und gar „heilige“ Wirkung der Musik und des gedichteten Wortes scheint hier überdeutlich; trotzdem der Mensch noch (ebenso) unwissend ist wie seit je in den Bereichen, die das Innerste seiner Existenz betreffen (aber als Wissender Flugzeuge baut, der Hybris anheim fällt), bleibt ihm als Zugang zu Innerstem, zum Sein und zum Reinen nur die Kunst; er geht in sie ein wie in ein „vergöttlichtes Haus,“ das den „Tempel im Gehör“ und die Architekturmetaphorik des ersten Sonettes als Echo mit sich trägt; erst was aus äußerster Zerstörung hervorging wird als „Erbautes“ zum „Erbaulichen.“

Aber noch ist uns das Dasein verzaubert; an hundert
 Stellen ist es noch Ursprung. Ein Spielen von reinen
 Kräften, die keiner berührt, der nicht kniet und bewundert.
 Worte gehen noch zart am Unsäglichen aus...
 Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen,
 baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus. (I 10)

Die Dimension der Zeit scheint hier von großer Bedeutung—was ist dieses dreimal wiederholte „noch“? Die Bedrohung scheint von der „Maschine“ zu kommen, vor allem von der, die „sich erdreistet, im Geist, statt im Gehorchen, zu sein.“ Das nächste Opfer könnte also größer werden, indem der Gesang seinen „Ursprung“ in uns als Hörende verlieren könnte; dann gäbe es keine Möglichkeit mehr zur „Verzauberung“ weniger noch zum „Dasein.“

So lässt sich der Vers: „Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.“ (I 3) vielleicht verstehen. „Dasein“ und „Gesang“ sind hier identisch. Gesang ist Gegenwart; Gesang ist Sein. Dieser Gedanke setzt sich fort in anderen semantischen Metamorphosen, der „Gott, der singt“ ist Gott, weil er singt. Wie der Gott existiert der Gesang für sich, zwecklos, an sich zurückgebend, ist „Atem“ und „Wind“:

In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.
 Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind. (I 3)

Andererseits ist er nur „für den Gott“ ein Leichtes. Für den Menschen bleibt das Dasein im Gesang eine Anstrengung zum reinen Sein („Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll/ ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?“ I 3) allerdings seine einzige Möglichkeit.

Kunst ist dann Möglichkeit per se; Möglichkeit zum Sein, aber auch eben Möglichkeit der Verwandlung des Geschreis, der entzweiten Äußerungen des Seins. Es kann zum Rauschen geraten, das als Strömung „Haupt und Leier“ trägt. Der „Atem,“ mit dem der zweite Teil des Zyklus einsetzt ist möglich geworden durch das Opfer: der „Mund der Natur,“ Ergebnis des zerteilten Gottes, „atmet,“ und schließt so den Kreis des Seins, ist Wort und Hauch, eingetauschter Weltraum, der die Grenzen überkommt, ist Weltinnenraum des Dichters, der sich feiert im Wort, so er es denn ordnet. „Der Weltinnenraum, die unsichtbar im Innern wiedererstehende Welt, ist die in klingende Mündlichkeit, in die innere, auditive Selbstaffektion umgesetzte Schrift. Gerade die phonozentrische Grundierung erweist Rilke als den Dichter der Zeit der Schrift.“ (Steiner, *Zeit der Schrift* 402). Die Überzeitlichkeit und Eigenheit der Sphäre dieses schaffenden Weltinnenraums ist wiederholt ausgedrückt im Begriff der

„Figur,“ die als Ausdruck den künstlerischen Verwandlungsprozesses beinhaltet, bei Rilke aber einen reichen Assoziations- und Bedeutungsballast mit sich bringt²¹:

Heil dem Geist, der uns verbinden mag;
denn wir leben wahrhaft in Figuren. (I 12)

Zwar trägt unter Umständen das Sternbild, als Symbol der universalen, zeitlosen Ordnung, aber „uns freue eine Weile nun/ der Figur zu glauben. Das genügt“ (I 11).

Ach, der Erde, wer kennt die Verluste?
Nur, wer mit dennoch preisendem Laut
sänge das Herz, das ins Ganze geborne. (II 3)

Letztlich ist Musik, und auch eben die der Sprache, das „durchaus lebensordnende Element“ (Rilke). (Marie von Thurn und Taxis, *Erinnerungen* 78)
Rilke schreibt von Fabre d'Olivet:

Hier ist die Stelle, wo manches zu erfahren wäre, was mit meinem Gefühl, Musik gegenüber, zu thun hat...daß die Musik nur so erlaubt sein darf, daß sie zur Gesetzmässigkeit verführe, zum Gesetz selbst. Denn in ihr allein tritt der unerhörte Fall ein, daß das Gesetz, das doch sonst immer befiehlt, flehentlich wird, offen, unendlich unser bedürftig. Hinter diesem Vorwand von Tönen nähert sich das All, auf der einen Seite sind wir, auf der andern, durch nichts von uns abgetrennt als durch ein bisschen gerührte Luft, aufgeregt durch uns, zittert die Neigung der Sterne. (Ibid.)

V. Opferaspekte

Trotz der reduktiven Aufmerksamkeit, die ich auf die Aspekte der Verschränkung von antikem Opferritual und moderner Kunstauffassung in Rilkes Sonetten gelenkt habe, hoffe ich, einzelne Aspekte dieser selbstreflexiven Verbindung ausgeleuchtet zu haben. Keinesfalls möchte ich implizieren, dass der vorgeschlagene Gedankengang eine angemessene und ausreichende Interpretation der *Sonette* ist, höchstens dass man diesen thematischen und formalen Aspekt des Opferrituals in einer weiteren Verfeinerung des Verstehens und mit einem Verständnis des Gesamtwerks abwägen könnte.

Die Aktualisierung des Orpheus-Motivs sah ich als Versuch, durch eine Re-

flexion auf den mythischen Ursprung des Gesangs und durch die Thematisierung der Wiederholung der Tötung der Kunst (zur deren Symbol Orpheus wird) durch moderne menschliche Hybris und Technik, in einer spezifischen historischen Situation der wahrgenommenen Bedrohung der Kunst das Opferritual strukturell und thematisch dienlich zu machen, um die Möglichkeit einer Verwandlung, einer Stärkung, Reinigung und Rettung der Sprache durch die Musik in der modernen Lyrik zu erreichen. Leisis „Gesamtinterpretation“ (15-33) des Zyklus sieht zwar auch, dass der „Gott“ noch immer „aufgerissen“ und „verteilt“ wird, und erkennt Orpheus als einen Gott der ursprünglichen Einheit von Seinsursprung und Seinsziel. Wo immer diese Einheit zerissen wird, da wird auch Orpheus zerrissen. Der Mensch zerreißt Orpheus um so mehr, je mehr er – bei sich selbst, bei seinen Mitmenschen und bei Tieren, Pflanzen und Dingen – die Identität von Seinsursprung und Seinsziel durch Verzweckung trennt. Nur wenige Möglichkeiten, den orphischen Kreislauf zu verwirklichen, sind dem Menschen noch geblieben: Schlaf, Spiel, Spiegelung, Tanz und vor allem Gesang, also Dichtung (31).

Das „Für-sich-Sein“ der Kunst, absolute Zweckfreiheit, ist in der Tat ausgedrücktes Credo Rilkes. Wenn man nun die Einsicht berücksichtigt, dass die Opferung, die Burkert zufolge ursprünglichen Zusammenhalt und Gesellschaftsbegrndung bedeutet, aus dem Entstehungsmythos der Kunst und aus dem Mythos von Orpheus nicht wegzudenken ist, aber auch nicht Rilkes „leise Berührung,“ sondern einen gröbsten und aggressivsten Eingriff und die gerechtfertigte Vernichtung anderen Lebens darstellt, die im Orpheus-Mythos erst den Gesang in allen Dingen begründet, dann gelangt man zur Frage, ob die *poésie pure* als Kunstform die Notwendigkeit des Opferns überwunden hat, und ob das Zerreißen nicht vielmehr Voraussetzung für die Kunst überhaupt ist. Die Antwort deutet sich in Versen an:

Tten ist eine Gestalt unseres wandernden Trauerns...
Rein ist im heiteren Geist
was an uns selber geschieht. (II 11)

Das Selbstzerreien des Menschen kann hier mitgedacht werden. Leisis Interpretation ist also nicht ganz annehmbar, denn damit würde das Zerreißen „heiter.“ Es stellt sich also vielmehr die Frage, ob das Ritualhafte, dem auch Tötung eingeschrieben ist, nicht notwendig als Bedingung der Kunst verbleibt. Das Schöne entzieht sich aber auch in Form eines Engels, dem man nicht mehr durch Opfer nahe sein kann. Das Höchste an Dasein, das dem Menschen in allen Formen möglich ist, ist „Gesang,“ der aber nicht seinen Ursprung vergessen, sich nur „bereinigen“ kann.

Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich. (*Erste Duineser Elegie*)

Princeton University

Anmerkungen

¹Ein früheres Gedicht ist „Orpheus. Eurydike. Hermes“ (1904). Bereits zu diesem Zeitpunkt ist Rilke beeinflusst von dem Orpheus-Relief, das diese drei darstellt; er sah es zuerst in Paris; auch die Plastik von Rodin, „Orpheus und Eurydike“ (1894) ist ihm bekannt.

²Wir finden es in: Valéry; Emmanuel; K. van de Woestijne (Orpheus, 1910; Edschmid (1916); Y. Goll (1918); F. Werfel (1919); G. Benn (1927 und 1946); O. Kokoschka (1910-18); V. Segalen (1921); J. Anouilh (1942). T. Williams (1957).

³Forschungsstand und Diskussion dieses Themas: Siehe Annette Gerok-Reiter 45.

⁴Im eingangs zitierten Brief ausgeführt. Das Interesse am Künstler wird zum „Verhängnis.“

⁵Ich beziehe mich lediglich auf den revidierten Essay, der in dieser Form in den *Gesammelten Schriften* des Suhrkamp Verlags abgedruckt ist. Die Angaben beziehen sich auf Abschnitt und Seite in der Einzel-Ausgabe der edition suhrkamp 28. Der Text ist identisch mit GS I, Teil 2.

⁶Norbert Bolz, *Armaturen der Sinne* 142.

⁷Nicht Vorstellungen bringen Riten hervor, sondern Riten erzeugen und gestalten die Vorstellungen, sogar Erleben und Empfinden. (Levi-Strauss *Das Ende des Totemismus*).

⁸Cf. Walter Burkert: „Ritus, als Mitteilung, ist eine Art Sprache; so ist es selbstverständlich, daß das leistungsfähigste Kommunikationssystem des Menschen dazu in Beziehung tritt, die objektbezogene Wortsprache. Sprache ist ja, so sehr ihre Leistung in der Mitteilung von Gegenständlichem, in dem Entwurf eines Wirklichkeitsmodells liegt, stets zugleich in enormem Maße ein soziales Phänomen: sie stellt den gegenseitigen, persönlichen Kontakt her und erhält ihn; sie entscheidet, wer zur Gruppe gehört; scheinen doch die besonderen Tics der Grammatik und Phonetik oft eigens dazu bestimmt zu sein, den Kreis der Zugehörigen klein zu halten“ (*Homo necans* 39). Die Idee, die wir von Burkert ableiten, ist folgende: Ist der Ritus eine Art Sprache, könnte sich auch die Sprache, unter bestimmten zusätzlichen Bedingungen, als eine Art Ritus denken lassen: So in ihrem Sonderfall der *poésie pure* Rilkes in den Sonetten, die nicht nur in sich, sondern auch durch ihre Rezeption einen „Kreis der Zugehörigen“ festlegen; und in der rituellen Aufeinanderbezogenheit ihrer Sprachelemente, die in sich Göttliches tragen, ohne es direkt zu sagen. Die Evokation des Mythos Orpheus und der sakralen Kraft der Dichtung ist ein Weiteres, das inhaltlich und formal dem Ritusbegriff eignet. (Bezug auf Tradition, Mythos. Anrufung des Göttlichen (Totem).

⁹Genaue Schilderung der Struktur und Varianten von Opfer- und Totenriten findet man in W. Burkert, *Homo necans* 1-85, besonders 10f.

¹⁰ Der ästhetische Wille wirkte dennoch: Was genau weggelassen und umgeordnet wurde, sieht man schön tabellarisch in Annette Gerok-Reiter 18-20; Leisi widmet dem ebenfalls ein paar Seiten („Fragmente und getilgte Fassungen“ 185-189).

¹¹ Zur Bedeutung, die das Motiv anscheinend für Rilke gewinnt siehe Mörchen 205: „Diese Bedeutsamkeit, die Orpheus für Rilke gewinnt, muß verstanden werden aus einer Anfänglichkeit seines Erfahrens heraus, die ihn die Sprache des Mythos in ihrer ursprünglichen existentiellen Gewichtigkeit, im Sinne des Wortes: ‚tua res agitur‘ vernehmen lässt. Der Mythos sagt ihm unmittelbar das Grundgeschehen des Seins aus“ etc.

¹² Man findet eine sehr feine Besprechung bei Annette Gerok-Reiter. Leisi stellt ein Bedeutungsglossar nach Parallelstellen zusammen; Konkordanz und Kommentar kommen von August Stahl. Hermann Mörchen hat 1958 die erste ausführliche Kommentierung jedes einzelnen Sonettes unternommen. Ich stütze mich auf alle, und integriere Strukturanalysen in meiner Interpretation, wo sie mir sinnvoll erscheinen. Auch Bassermann, Allemann und Fülleborn haben schöne, genaue Analysen betrieben.

¹³ Genaue Struktur und ein Chiffren-Glossar finden sich in Leisi 182 f.

¹⁴ Es wird angenommen, dass eine reproduzierte Zeichnung dieses erste Sonett inspirierte: Cima da Coneglianos „Orpheus“ (ca. 1500) zeigt Orpheus an einem Baum, Tiere nähern sich im Hintergrund. Rilke hatte die Zeichnung an der Wand seines Arbeitszimmers gegenüber des Schreibtisches in Muzot (von „Merline“). Schnack und Leisi stellen eine Abbildung bereit: Leisi 244.

¹⁵ Eine Erinnerung an Russland, wie er Lou Andreas-Salomé schreibt, Brief vom 11. 2.1922, 93ff (Rilke über Dichtung und Kunst).

¹⁶ Apollodoros, Bibliothek 1, 3, 2.; Hyginus, Fabulae 14; Ovid: 10, 11; Vergil, Georgica, 4, 453-527. (aus: Lexikon der antiken Gestalten, Hrsg. Moormann, Kröner Verlag, Stuttgart, 1995).

¹⁷ Man vergleiche zu dem Komplex dionysisch-apollinisch-orphisches Mörchen 204 ff.

¹⁸ Die metaphysische Bedeutung und Ausdeutung des Zeit-Begriffes bei Rilke scheint kompliziert und umstritten; ihr Zusammenhang mit dem Begriffs des Seins diskutiert Mörchen 391f.

¹⁹ Man siehe dazu: Mörchen und Stahl, Jacobs (*Telling Time*) und Allemann.

²⁰ Erstes Zitat ist von Mörchen 390.

²¹ Man siehe nur Leisi unter dem Eintrag „Figur,“ und Gerok-Reiter ab 42.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W. *Noten zur Literatur*. Berlin: Suhrkamp, 1958.

Allemann, Beda. *Zeit und Figur beim späten Rilke: ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*. Pfullingen: Neske, 1961.

Andreas-Salomé, Lou. *Rainer Maria Rilke*. Leipzig: Insel-Verlag, 1928.

Bassermann, Dieter. *Am Rande des Unsagbaren: neue Rilke-Aufsätze*. Berlin: H. Hübener, 1948.

---. *Der späte Rilke*. Essen: H. von Chamier, 1948.

Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt:

- Suhrkamp Verlag. Edition suhrkamp 28, 2001.
- Burkert, Walter. *Homo necans: Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*. Berlin, New York: De Gruyter, 1972.
- Burkert, Walter and Gemelli Marciano, M. Laura. *Kleine Schriften*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.
- Durkheim, Emile. *The Elementary Forms of the Religious Life*. London: George Allen & Unwin, 1915.
- . *Les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie* Paris: PUF, 1985.
- Engel, Manfred and Lamping, Dieter. *Rilke und die Weltliteratur*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 1999.
- Falk, Walter. *Leid und Verwandlung: Rilke, Kafka, Trakl und der Epochenstil des Impressionismus und Expressionismus*. Salzburg: O. Müller, 1961.
- Fülleborn, Ulrich. *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes: Voruntersuchung zu einem historischen Rilke Verständnis*. Heidelberg: Winter, 1973.
- Geering, Agnes. *Rainer Maria Rilkes Sonette an Orpheus: Versuch einer Einführung*. Frankfurt am Main: J. Knecht, 1948.
- Gerok-Reiter, Annette. *Wink und Wandlung: Komposition und Poetik in Rilkes "Sonette an Orpheus."* Tübingen: M. Niemeyer, 1996.
- Heidegger, Martin. *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1963.
- Holthusen, Hans Egon. *Rilkes Sonnette an Orpheus: Versuch einer Interpretation*. München: Neuer Filser-Verlag, 1937.
- Jacobs, Carol. *The Dissimulating Harmony: the Image of Interpretation in Nietzsche, Rilke, Artaud, and Benjamin*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- . *Telling Time: Lévi-Strauss, Ford, Lessing, Benjamin, de Man, Wordsworth, Rilke*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- Klatt, Fritz. *Sieg über die Angst: die Weltangst des modernen Menschen und ihre Überwindung durch Rainer Maria Rilke*. Berlin: L. Schneider, 1940.
- Korg, Jacob. *Ritual and Experiment in Modern Poetry*. New York: St. Martin's Press, 1995.
- Kramer, Thomas. *Rilkes "Sonette an Orpheus," Erster Teil: ein Interpretationsgang*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Kunisch, Hermann. *Rainer Maria Rilke: Dasein und Dichtung*. Berlin: Duncker und Humblot, 1975.
- Leisi, Ernst. *Rilkes Sonette an Orpheus: Interpretation, Kommentar, Glossar*. Tübingen: G. Narr, 1987.
- Lorenz, Otto. *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin, Rilke, Celan: Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989.
- Mágr, Clara. *Rainer Maria Rilke und die Musik*. Wien: Amandus-Verlag, 1960.
- Mörchen, Hermann. *Rilkes Sonette an Orpheus*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1958.
- Ovid. *Metamorphosen*. München: dtv, 1997.
- Rehm, Walther. *Orpheus, der Dichter und die Toten: Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis, Hölderlin [und] Rilke*. Düsseldorf: L. Schwann, 1950.
- Rilke, Rainer Maria. *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*. Frankfurt und Leipzig: Insel

- Verlag Sonderausgabe, 2000.
- Rilke, Rainer Maria and Barnstone, Willis. *Sonnets to Orpheus*. Bloomington, Indiana: Sackett & Mill, 1995.
- Rilke, Rainer Maria and Engelhardt, Hartmut. *Über Dichtung und Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Rilke, Rainer Maria and Goldsmith, Ulrich K. *Rainer Maria Rilke: A Verse Concordance to his Complete Lyrical Poetry*. Leeds, England: W. S. Maney, 1980.
- Rilke, Rainer Maria, et al. *Briefe aus Muzot, 1921 bis 1926*. Leipzig: Insel-Verlag, 1935.
- Rilke, Rainer Maria and Rilke-Archiv. *Gedichte, 1902 bis 1926: Sammlung der verstreuten und nachgelassenen Gedichte aus den mittleren und späteren Jahren*. Wiesbaden: Insel Verlag, 1953.
- Ryan, Judith. *Rilke. Modernism and Poetic Tradition*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1999.
- Salis, Jean Rodolphe de. *Rainer Maria Rilke: The years in Switzerland: A contribution to the biography of Rilke's later life*. Berkeley: University of California Press, 1964.
- Schank, Stefan. *Rainer Maria Rilke in der Schweiz: " - gleich ferne von bekannt und unbekannt."* Freiburg: Eulen, 2000.
- Shaw, Mary Lewis. *Performance in the texts of Mallarmé: the passage from art to ritual*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1993.
- Stahl, August et al. . *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*. München: Winkler, 1978.
- Steiner, Uwe. *Die Zeit der Schrift: die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*. München: W. Fink, 1996.
- Stevens, Adrian and Wagner, Fred. *Rilke und die Moderne: Londoner Symposium*. München: Iudicium, 2000.
- Szondi, Peter. *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- . *Hölderlin-Studien: Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1967.
- Thibaut, Matthias. *Sich-selbst-Erzählen: Schreiben als poetische Lebenspraxis: Untersuchungen zu diaristischen Prosatexten von Goethe, Jean Paul, Dostojewskij, Rilke und anderen*. Stuttgart: H. D. Heinz, 1990.
- Thurn und Taxis, Marie. *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke*. 3rd ed. München, Zürich: R. Oldenbourg, 1937.
- Wagner, Annemarie. *Unbedeutende Reimwörter und Enjambement bei Rilke und in der neueren Lyrik*. Bonn: L. Röhrscheid, 1930.
- Zweig, Stefan. *Abschied von Rilke: Eine Rede*. Tübingen: R. Wunderlich, 1928.

