



Das Schicksal der Poesie. Zu Rilkes Sonett ›Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?‹

Christoph König
Universität Osnabrück
Vortrag, IKGf Erlangen, 5. Juni 2012

Hinweis: Teile dieses Vortrags entstammen meinem Buch über »Insistierendes Lesen. Zu Rilkes Zyklus ›Die Sonette an Orpheus‹«, das 2013 im Wallstein Verlag (Göttingen) erscheinen wird. Bitte zitieren Sie nicht ohne meine Genehmigung.

Statt mit einer methodischen Reflexion beginne ich sogleich mit dem Gedicht und dem Zyklus, in dem es steht, und verrate den Grund für das Hinausschieben des Theoretischen erst ganz am Ende. Nach unseren letzten zwei Diskussionen über die Frage, ob sich die Philologie theoretisch begründen lasse, werden Sie den methodischen Grund zumindest schon erahnen.¹

¹ IKGf, 9.5.2012, geleitet von Ch. König, zum Thema: »Towards a theory of philology from inside - Friedrich Schlegel's notebooks.« Die Fragestellung wurde in einem »Interdisziplinären Colloquium«, IKGf, 16.5.2012, zu

›Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?‹

Rainer Maria Rilke (1875-1926) gehört zu den großen deutschen Dichtern. Weltweit ist er unter den deutschen Dichtern der bekannteste, berühmter als selbst Goethe. Die Gedichtsammlung ›Das Stundenbuch‹ hat ihm einen immensen Leserkreis eröffnet, mit den ›Neuen Gedichten‹ und dem Roman ›Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹ (1910) begründet er seine moderne, reflexive Poesie, die schließlich im Februar 1922 ihren Höhepunkt erreicht: Innerhalb von drei Wochen schreibt er – in einem Sturm der Inspiration, auf den er zehn Jahre warten mußte – die ›Duineser Elegien‹ und ›Die Sonette an Orpheus‹.

›Die Sonette an Orpheus‹ bilden einen Doppelzyklus von 55 Gedichten. Der Titel der Sonette drückt eine Widmung aus. Die Sonette richten sich »an« Orpheus, den Mittelpunkt der orphischen, mystischen, antiken Dichtertradition. Eine zweite Widmung fügt Rilke ein. Die Sonette tragen den Untertitel »Geschrieben als ein Grab-Mal / für Wera Ouckama Knoop«. Mit Wera spricht Rilke eine junge Tänzerin an, mit der er befreundet war und die neunzehnjährig gestorben ist. Die Verbindung der beiden Widmungen sagt viel über den Sinn des Zyklus aus: Rilkes Ziel besteht darin, zu verstehen, worin seine dichterische Inspiration bzw. seine Kreativität begründet ist. Seine Annahme lautet, daß er in der Tradition des gottgleichen Dichtersängers Orpheus stehe, doch zugleich stellt er sich der Einsicht, daß dieser Gott nicht erkennbar sei. So unternimmt er es zu zeigen, was alles an Künsten nötig wäre, um Orpheus zu vergegenwärtigen. Der Tanz gilt in den Sonetten als die Kunst der Wahl, die die Präsenz Orpheus' schaffen

Peter Szondis Essay »Schleiermachers Hermeneutik heute« (1970) fortgeführt.

könnte. Die Gedichte sind Gedichte über die Bedingung der Möglichkeit orphischer Gedichte.

Eine in sich geschlossene sprachliche Welt entsteht, in der Orpheus möglich ist. Diese Welt zu schaffen, ist der Sinn der Sonette. Es gelten nur der in ihnen erzeugte Raum und die Zeit des Zyklus. Wörter, Begriffe und zugrundeliegende Konzepte sind das Spielmaterial der Gedichte; in der poetischen Arbeit mit dem – oft ganz alltäglichen – Sprachmaterial werden die Voraussetzungen entwickelt, die gelten müssen, um als Dichter ›in Orpheus‹ sprechen zu können. Rilke verzichtet auf jegliche Annahmen, die das von Menschen Gemachte überschreiten. Der den Zyklus durchdringende Skeptizismus drängt daher – wie alle Skepsis – auf eine Antwort, und sie wird auf dem Weg einer Analyse der Bedingungen der Möglichkeit von Dichtung gesucht. Orpheus ist hier im Zyklus eine Bedingung, die nicht gilt und daher analysiert wird. So erweist sich die Nichtgeltung von Orpheus als die Prämisse des Zyklus. Sie zwingt den Dichter, der das lyrische Subjekt ist, Orpheus selbst zu schaffen und in einer idiomatischen, also: diesseitigen Sprechwelt zu beglaubigen. In einer neuen, nunmehr zyklusinternen Referenz der Wörter soll der Zweifel am Objekt aufgehoben werden. Das meine ich mit *Idiomatik*: Die Wörter verändern ihren Bezug und damit ihre Bedeutung. Es ist immer weniger die Referenz, die man im Lexikon nachschlagen kann, und immer mehr die Welt, die im Zyklus geschaffen wird. Die Rosen Rilkes blühen nicht im Garten. Daher führt das Ich seine Anrede »an Orpheus« oft zugleich als Selbstgespräch mit dem Dichter in ihm. Orpheus ist Teil der im Dichter entstandenen poetischen Welt geworden. Und die gedankliche Arbeit in den Gedichten führt zuletzt zu einer Poetik des Hörens, die besagt, daß Hören und Schaffen identisch sind. Hö-

›Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?‹

ren und Horchen werden aktiv als ›Erhören‹ ausgelegt: Man schafft (›er-hört‹), was man hört und wovon man dann erhört wird. »Sehet, wir dürfen / jenen erhorchen, der uns am Ende erhört.« (II.24, V. 7f.)² Das lyrische Subjekt sei, so die Poetik, Dichter und Philologe zugleich, da es sich schafft, was es danach auslegt, und die Auslegung schlägt sich als Poesie nieder.

Die Idiomatik des Sonettenzyklus entsteht in der Spekulation mit den Wörtern. Begriffe werden so zu Wörtern, und Konzepte, die nicht begrifflich gefaßt sind, gleichfalls. Diese Spekulation überschreitet die Grenzen der einzelnen Gedichte. Der Zyklus gewinnt dadurch einen eigentümlichen Rhythmus – seine eigene Historizität; noch mehr: die Rhythmen überlagern sich, da die Wörter eines Sonetts Voraussetzungen in verschiedenen früheren Gedichten aktualisieren. Das in den anderen Gedichten Geschaffene ist die neue Referenz der Gedichte. Ein komplexer Fortgang des Zyklus, darunter eine ihm eigene Zeitgeschichte entsteht.

Die Lektüre

In meinem Vortrag widme ich mich vor allem dem 27. Sonett des zweiten Teils des Zyklus ›Die Sonette an Orpheus‹ (II.27):

² Rainer Maria Rilke, Werke. Kommentierte Ausgabe, Bd. 4: Gedichte. 1910-1926, hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt am Main und Leipzig 1996, S. 269f.

XXVII

*Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?
Wann, auf dem ruhenden Berg, zerbricht sie die Burg?
Dieses Herz, das unendlich den Göttern gehörende,
wann vergewaltigt der Demiurg?*

*Sind wir wirklich so ängstlich Zerbrechliche,
wie das Schicksal uns wahr machen will?
Ist die Kindheit, die tiefe, versprechliche,
in den Wurzeln – später – still?*

*Ach, das Gespenst des Vergänglichen,
durch den arglos Empfänglichen
geht es, als wär es ein Rauch.*

*Als die, die wir sind, als die Treibenden,
gelten wir doch bei bleibenden
Kräften als göttlicher Brauch.³*

Die Wörter ›Schicksal‹, ›Zeit‹, ›Kindheit‹, ›Herz‹, ›still‹, ›Götter‹ und ›treiben‹ geben in diesem Sonett den Takt an. Die Wörter haben jeweils ihre individuelle Zyklusgeschichte. Es ist daher nötig, die Grenzen der einzelnen Gedichte zu dem Zyklus, der auch als Werk für sich dasteht, entlang der Wörterbeziehungen zu erweitern, um die Gedichte analysieren zu können. Die Bestimmung des zu interpretierenden Ganzen (also: des Gedichts im Zyklus) gehört zur klassischen philologischen Kritik (ich erinnere an unsere

³ Rilke, Anm. 2, S. 271.

reading session über Friedrich Schlegels Arbeitshefte ›Zur Philologie‹). Unmittelbar – vom Sonett II.27 aus gesehen – ist es die Geschichte einer kleinen Gruppe von Gedichten, deren Überlegungen das Sonett II.27 auf eine höhere Abstraktion führt und damit beschließt. Die Überlegungen gehen vom Vorfrühling (II.25) aus und gelten der Wiederholung des Erwachens der Natur und der Arbeit im Feld und damit Zeitideen, die das Sonett II.27 in den Mittelpunkt rückt, und ebenso einem Wunsch nach (orphischer) Ordnung der Vorfrühlingsakustik (II.26), die nun im Sonett II.27 in einen zeitlichen, dynamischen Kontext gebracht wird: Wie, so lautet die Frage, stehen die Dichter in der vergänglichen Welt? – Weiter zurück in den Zyklus gespannt, antwortet die Verbindung von Zeit/Schicksal und Gesang/Dichtung, die das Sonett II.27 schafft, auf die Gedichte seit dem Sonett II.17, wo die Gedankenkomplexe von Schicksal (erstmalig II.20), Kunst/Herz und Göttererkenntnis sich ausbilden. Dabei treten einzelne Gedichte als Resümees hervor, die selbst wiederum resümiert werden (II.21 – II.24 – II.27), Brückenköpfe gewissermaßen; andere Sonette bereiten die Überwindung von II.27 im darauffolgenden Tanz-Sonett II.28 vor (wie II.18, quasi eine tänzerische Erfüllung des Traums vom Baum aus II.17, oder das Gedicht II.23, das die Figur des abgewandten Orpheus einführt). Der Tanz entwickelt seine Geltung erst in dem Sonett, das auf II.27 folgt und dessen Gedanken weitertreibt. Im Sonett II.27 selbst gilt der Tanz noch kaum etwas.

Vier rhetorische Fragen bestimmen die beiden Quartette (›Giebt es wirklich ...‹, ›Wann zerbrechen sie ...‹, ›Sind wir wirklich‹, ›Ist die Kindheit ...‹). Das Rhetorische zeigt sich im wiederholten Wort »wirklich« (V. 1 und V. 5) sofort an. Be-

gründet wird der im Rhetorischen enthaltende Zweifel an der Gültigkeit von Zeit und Schicksal erst, indem die zwei – in Frageform vorgestellten – Antworten im zweiten Quartett die Fragen des ersten Quartetts klären. Schon der Einschub, »das unendlich den Göttern gehörende« in V. 3, baut im *Herz* das nötige Gegengewicht gegen den mit der Zeit alliierten Demiurgen auf. Das Wort ›Herz‹ ist schon seit dem Sonett II.21 mit einem spezifischen Sinn eingeführt. Seit dann wird es als *kreative Instanz* charakterisiert (vgl. auch Rilkes Korrespondenz mit Merline).⁴

Mit rhetorischen Mitteln wird also die Macht der Zeit in Zweifel gezogen. Doch es ist nicht die ›Zeit‹ als solche, sondern eine, die spezifiziert wird. Eine *spezielle* Zeit wird in Frage gestellt. Das nachgestellte Adjektiv ›zerstörend‹ ist daher entscheidend: Nur eine »zerstörende« Zeit gebe es nicht – die Zeit, mit der weiterhin zu rechnen ist, muß, so lautet der Auftrag des Gedichts, neu bestimmt werden. Am Ende werden sich die »Treibenden« (V. 12) als Ausweg erweisen. Die Treibenden treiben *in der Zeit* (passiv) und sie treiben *die Zeit* (aktiv): Beides ist im Deutschen möglich.

Die Neudefinition der Zeit hat von einer Präzisierung der beiden Instanzen auszugehen, die ihr angeblich ausgesetzt und die in den zwei Fragen bzw. Antworten vorgestellt sind: von der Macht der Welt (Burg) und des Dichtens, dessen poetisches Organ das »Herz« ist. Es wird sich zeigen, daß weder außen (Burg) noch innen (Herz) die herkömmlich verstandene Zeit zerstörerisch wirken kann.

Das lyrische Subjekt spricht für eine Gruppe, die es kraft

⁴ Vgl. Rainer Maria Rilke, Baladine Klossowska, *Correspondance: 1920-1926*, hg. von Dieter Bassermann, Zürich 1954.

des gemeinsamen ›Herzens‹ zu sich zählt; es spricht für sich und für andere Dichter wie ein Chorführer. Die Rede des Ich richtet sich an ein Du, das nicht deutlich wird. Ist es Orpheus, oder ist es der Sänger selbst, der in der Tradition Orpheus' steht? Auf jeden Fall ist Orpheus sein Gott, in unmittelbarer Folge des vorausgehenden Sonetts: »Ordne die Schreier, / singender Gott!« (II.26, V. 12f).⁵ Das gilt auch im Fall eines Selbstgesprächs, das sich in einem orphischen Argumentationssystem (mit ›Herz‹ und ›Stille‹ etwa) bewegt, das auch die Götter umfaßt, von denen vom Anfang bis zum Ende die Rede ist. Das Ich weiß sich zunächst in einer akustischen und insofern orphischen Verbindung mit den Göttern (›ge-hörend‹, vgl. V. 3). Und am Ende sieht das lyrische Subjekt die eigene (poetische) Tätigkeit in deren Zeichen (als »göttlicher Brauch«, V. 14). Als entscheidend erweist sich die Opposition des Orphischen zum *Schicksal*.

Denn durch die Berufung auf Orpheus' Autorität wird ausdrücklich eine Auskunft des Schicksals, oder besser und angemessener: dessen *in der Deutung aufscheinendes Orakel* ausgeschlossen. Das Ich hätte sich an das Schicksal wenden können. Es wäre ein möglicher, etwas ›wahr machender‹ Sprecher, der aber freilich – dem Doppelsinn des Wortes »wahr machen« (V. 6) entsprechend – den Frager täuschen würde. ›Wahr machen‹ ist Rilkes Neuprägung zu ›weismachen‹. Die Neuprägung spitzt den gängigen Sinn von ›weismachen‹ (als Vortäuschen einer Wahrheit) zu und kommentiert alle Prophetie bzw. jede Weissagung (das Wort liegt dem ›weismachen‹ zugrunde) abschlägig.

Das Schicksal hat sich mit der Alltagszeit und dem Demi-

⁵ Rilke, Anm. 2, S. 271.

urgen (aus Vers 4) zusammengetan, der »nicht den Gott an höchster Stelle« bezeichnet, »sondern in der gnostischen Tradition den untergeordneten Schöpfer der abwegigen Körperwelt im Gegensatz zum reinen Geist.«⁶ Die poetischen Spekulationen in den vorausgehenden Sonetten, die hier fortgeführt werden, haben das Wort ›Schicksal‹ bereits vorbereitet. Es meinte zunächst im Sonett II.19 *soziologisch* einen gesellschaftlichen Zwang, gegen den die den Göttern hörbare Hand des *Bettlers* steht. Auch wurde die *Kunst* schon direkt gegen das ›Schicksal‹ ausgespielt (in II.22 zeichnet sich die Kunst gegen die Eile und den Zwang durch »Überflüsse«, V. 1, aus).⁷ Umgekehrt wurden die Götter, die der Mensch schafft und von denen der Mensch erhört wird, im besonders programmatischen Sonett II.24 vom Schicksal bedroht: »Götter, wir planen sie erst in erkühnten Entwürfen, / die uns das mürrische Schicksal wieder zerstört.« (V. 5f.)⁸ Die Bedrohung verlief im Nichts, denn die Hoffnung ruht im Sonett II.24, in einer Adaption der Prophetie des Alten Testaments, auf »dem künftigen Kind« (V. 10)⁹ namens Orpheus. Auf ihn als Messias mag sich auch das »später« in V. 8 des vorliegenden Sonetts richten. Hier tritt das Schicksal als Reflexionsinstanz auf. Es will in seiner soziologisch und kunstfeindlich gefärbten Reflexion der Zeiterbrechlichkeit diese bestätigen.

Die Instanzen, denen die mit dem gesellschaftlichen ›Schicksal‹ assoziierte, irdische, zerstörerische Zeit droht, der Berg, die Burg und das Herz, werden ausgedeutet, und damit räumt das Gedicht auch mit üblichen Vorurtei-

6 Jean Bollack in einem unveröffentlichten Manuskript.

7 Rilke, Anm. 2, S. 268.

8 Ebd., S. 269.

9 Ebd., S. 270.

len auf. Das »Zerbrechliche« nimmt Bezug auf die Burg, doch hat es seinen eigenen Sinn durch das »ängstlich«. Die Dichter sind zwar zerbrechlich, doch keinesfalls auf ängstliche Weise, und das heißt auch: nicht als Opfer einer übermächtigen, schicksalhaften Gewalt. Auch die Auslegung des ›Herzens‹ der Dichter wird erweitert. Rilke akzentuiert die Kindheit; darauf bezieht sich eine allenfalls drohende Vergewaltigung, und da es sich um ein Sprechherz handelt, wäre es still. Doch das Wort »versprechliche« (V. 7) führt das drohende Mißverständnis (das als ›Versprecher‹ in der Wendung gegenwärtig ist) auf ein eigentliches, in die Zukunft weisendes Sprechvermögen zurück, das als ›Versprechen‹ wirkt. Im Sich-Versprechen ist das orphische Versprechen (*promise*) enthalten. Das Herz wird vom in der Kindheit (und deren Reinheit, wie man in den Sonetten zu lesen gelernt hat) angelegten dichterischen Vermögen definiert. Dichten heißt Schweigen, und zwar – wie man inzwischen gleichfalls im Zyklus gelernt hat – im Hören auf einen zu schaffenden Orpheus (vgl. I.1). Die Burg ist die Zitadelle der innerhalb ihrer Kindheit, d.h. auf der *Grundlage* ihrer Kindheit schreibenden Dichter. Sie realisieren das Versprechen der Kindheit.

Im Topos des Vergänglichen nimmt das Sonett seine Reflexion auf die Erkenntnisfrage, die mit der Diskussion der Redewendung vom ›wahr machen wollen‹ (vgl. V. 6) eingeführt wurde, wieder auf. Die Terzette gelten dem Verhältnis von Erkennenden und Erkanntem. Zunächst wird das Vergängliche und also Zerstörte als Gespenst entlarvt, im alltagssprachlichen Sinn von Gespenster sehen. Die kindliche (vgl. V. 7) *Arglosigkeit* scheint dem Gespenst seine Bedeutung zu nehmen. Doch das Hindurchgehen meint womöglich auch eine Übereinstimmung. Handelt es sich etwa um ein jedem Dich-

