

SONETTE AN ORPHEUS

Sonette an Orpheus

*Über Gesang, Verwandlung
und das Doppelreich*

Nach Rainer Maria Rilke

Bernhard Buchhas

Gloggnitz · 2018

Verfasst und gesetzt von Bernhard Buchhas

Gloggnitz · 2018

„Gesang ist Dasein.“

— Rainer Maria Rilke

KAPITEL I

Das orphische Doppel-Mahnmal

Die *Sonette an Orpheus*, erstmals 1923 veröffentlicht, bilden zusammen mit den beinahe zeitgleich vollendeten *Duineser Elegien* den metaphysischen und poetischen Höhepunkt in Rainer Maria Rilkes Spätwerk. Der Doppelzyklus von fünfundfünfzig Sonetten entstand im Februar 1922 auf Château de Muzot in einem Schöpfungsturm, dem eine lange Schaffenskrise vorausgegangen war. Was in diesen wenigen Tagen niedergeschrieben wurde, ist eine philosophisch-poetische Synthese, die sich formal in der strengen Sonettform bindet und thematisch die existentiellen Herausforderungen der Moderne mit einer Radikalität verarbeitet, die im deutschsprachigen Gedicht ihresgleichen sucht.

Die philosophische Ausrichtung des Werkes ist bereits in seiner doppelten Widmung begründet. Einerseits sind die Sonette an Orpheus gerichtet, an das Ideal des göttlichen, ewigen Sängers der antiken Dichtertradition. Andererseits tragen sie den Untertitel „Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop“ und meinen damit eine junge Tänzerin, die im Alter von neunzehn Jahren starb. Diese Dualität — das mythisch Ewige auf der einen, das irdisch Vergängliche auf der anderen Seite, verkörpert in einem Tanz, der das volle, kunstvolle Leben an der Grenze des Todes bezeichnet — bildet den Nexus für Rilkes Metaphysik der Verwandlung.

Die Krise der Sichtbarkeit

Rilkes lyrische Produktion dieser Jahre lässt sich als Antwort auf die empfundene Entgöttlichung der Welt und auf die existentielle Krise nach dem Ersten Weltkrieg lesen. Rilke diagnostizierte, dass die Sichtbarkeit des Göttlichen mehr und mehr abnehme und dass sich das Schicksal selbst ins Unsichtbare zurückziehe. Die Folge ist eine Welt, die vom Schlag und Rückschlag des

Scheinbaren ausgefüllt wird und in der das Kunstwerk als ein Verdrängtes erscheint.

Angesichts dieser Krise formuliert Rilke die dringendste Aufgabe der Kunst: dem Wesentlichen ein sichtbares Äquivalent aufzustellen. Die *Sonette an Orpheus* fordern daher eine Rückbesinnung auf Schönheit und eine Rückkehr zur großen Dichtung. Die Wahl der strengen, geordneten Sonettform ist dabei selbst schon eine philosophische Aussage. Sie setzt die musikalische Reinheit des Gesangs gegen den Ordnungsmangel und das Chaos der Moderne, das in Rilkes Worten als vergoldeter Lärm und als das platzen-de Denkmal der Leid-Stadt erscheint. Diese formale Entscheidung impliziert zugleich eine Abgrenzung von jenen lyrischen Ausdrucksformen, die aus der Erfahrung des Krieges hervorgegangen waren und die existentielle Heimatlosigkeit des modernen Menschen unmittelbar auszusprechen versuchten.

Die leere Mitte

In der literaturwissenschaftlichen Diskussion wird die Funktion des Orpheus-Motivs unterschiedlich beurteilt. Die Forschung ist sich uneins, ob Rilke lediglich einen bestehenden Mythos aufgreift, einen neuen schafft oder ob Orpheus die leere Mitte einer mythenlosen Zeit bezeichnet — eine paradoxe Lage, die man als paramythisch bezeichnet hat. Ungeachtet dieser Unterscheidungen fungiert Orpheus als Sinnbild des vollkommenen Dichters, der durch seinen Gesang die mythische Leere der Gegenwart füllen und der existentiellen Angst der Moderne entgegenwirken kann. Nur eine Gestalt, die wie Orpheus das Doppelreich von Leben und Tod durchdrungen hat, kann diese metaphysische Vermittlerrolle erfüllen.

KAPITEL 2

Der Schöpfungsturm von Muzot

Der Orpheus-Mythos hatte Rilke schon zwei Jahrzehnte vor der Entstehung der Sonette beschäftigt. Bereits 1904 verfasste er das Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes.*, das sich vor allem mit dem Eurydike-Motiv befasst und den Blick des Sängers als eine Katastrophe der Liebe entfaltet.

Die ersten fünfundzwanzig Sonette schreibt Rilke in nur vier Tagen, vom zweiten bis zum fünften Februar 1922. Den zweiten Teil, diesmal neunundzwanzig Sonette, verfasst er nach knapp zwei Wochen Arbeit an den *Duineser Elegien*, vom fünfzehnten bis zum dreiundzwanzigsten Februar. Durch diese fast gleichzeitige Entstehung mit dem zweiten Teil der Elegien erscheinen die Sonette vielfach als deren Ergänzung und Weiterführung. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass sich zahlreiche Parallelstellen inhaltlicher und thematischer, aber auch semantischer, formaler und rhythmischer Art nachweisen lassen.

Gewidmet sind die Sonette der 1919 mit erst neunzehn Jahren verstorbenen Wera Ouckama Knoop. Ihr sollen sie Grab-Mal sein, also eine Art Requiem — was sogleich an die bereits verfassten Rilkeschen Requien für Paula Modersohn-Becker, für Wolf Graf von Kalckreuth und für den kleinen Peter Jaffé denken lässt.

Motive und Orte

Über den Orpheus-Stoff hinaus weisen die Sonette zahlreiche typische Rilke-Motive auf: die Heckenrose (I 5, II 21) und die Blumen (II 5–7, II 15), das auch aus der einundzwanzigsten, neunundfünfzigsten und siebenundsechzigsten Malte-Aufzeichnung bekannte Frühlingsmotiv (I 21, II 24) oder das schon in der siebenten Elegie verwendete Reiter-Sternbild (I 11).

Ebenso begegnen Orte wieder, die aus anderen Texten vertraut sind: die

auch in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* erwähnte Gräberallee der Alyscamps im französischen Arles (I 10) oder das aus der sechsten Elegie bekannte Karnak (II 22). Auch Autobiographisches findet sich — der russische Schimmel (I 20), die Widmung für Rilkes Vetter Egon (II 8) oder das durch die in einen Lorbeerbaum verwandelte Daphne (II 12) hervorgerufene Lorbeer-Erlebnis.

KAPITEL 3

Der Mythos

Die bereits im Titel angekündigte thematische Folie ist der Mythos um den griechischen Sänger und Lyraspieler Orpheus, den Sohn der Muse Kalliope und Bräutigam der Nymphe Eurydike. Eines Tages wird Eurydike von Aristaos bedrängt; sie flieht und stirbt durch einen Schlangenbiss.

Orpheus begibt sich daraufhin in die Unterwelt, um von Hades, dem dortigen Gott, mit Hilfe seiner Melodien die Rückgabe seiner Braut zu erbitten. Hades lässt sich schließlich erweichen, stellt aber die Bedingung, dass Orpheus beim Aufstieg aus der Unterwelt vor Eurydike gehen müsse und sich während des Aufstiegs nicht nach ihr umdrehen dürfe. Als aber Eurydike während des Aufstiegs seine Hand berührt, wendet er sich zu ihr um; die Geliebte muss daraufhin zurück in die Unterwelt.

Orpheus wird später, als er in seiner Heimat unerlaubterweise ein ausschweifendes Fest beobachtet, von Mänaden, den Anhängerinnen des Rauschgottes Dionysos, gejagt und in Stücke gerissen.

In den Sonetten erscheint Orpheus von Beginn an als ein Gott, der Tiere wie Menschen mit seinem Gesang verzaubert. Als Angehöriger beider Reiche, des Reiches der Lebenden und des Reiches der Toten, kann er als bleibender Bote auch jene Vergänglichkeit überwinden, der der Mensch gerade nicht enttrinnen kann. Er ist zugleich der Rühmende und der zu Rühmende, ein Grenzgänger — und tritt damit in eine gewisse Analogie zum Dichter selbst, der sich ebenfalls als Grenzgänger bewegt: zwischen dem lebendigen Reich der Poesie und dem der Abbildung von Poesie.

KAPITEL 4

Die Form

Unter der lyrischen Form des vor 1250 am Hofe Friedrichs II. entstandenen Sonetts versteht man ein vierstrophiges Gedicht, das aus einem Aufgesang in Form zweier Quartette (Oktave) und einem Abgesang in Form zweier Terzette (Sextett) besteht, also aus insgesamt vierzehn Versen.

Versmaß

Was das Versmaß betrifft, haben sich im Laufe der Geschichte des Sonetts verschiedene bevorzugte Formen herausgebildet. Für den deutschsprachigen Raum war lange Zeit die von August Wilhelm Schlegel entwickelte Idealform des jambischen Pentameters maßgebend — ein Maß, das allerdings lediglich acht der *Sonette an Orpheus* aufweisen. Weitere acht sind trochäische Pentameter; das Versmaß der übrigen neununddreißig Sonette ist der sonettuntypische Daktylus.

Auffallend ist überdies, dass die Verse des zweiten Teils deutlich länger sind als die des ersten. Während dort zwei- bis vierhebige Verse vorherrschen, sind es hier zumeist vier- bis sechshebige.

Reimschemata

Die einzelnen Quartette weisen entweder einen umarmenden Reim (abba) oder einen Kreuzreim (abab) auf; der Paarreim (aabb) kommt dagegen nur ein einziges Mal vor (II 17). Daraus ergibt sich als häufigstes Schema der Oktave der alternierende Reim abab cdcd. Analog dazu überwiegen auch die alternierenden Kadenzen; Ausnahmen bilden hier die ausschließlich weiblich endenden Reime in I 24 und die ausschließlich männlich endenden Reime in I 20 und II 4.

Die Terzette sind demgegenüber freier in der Reimgestaltung — etwa efg gfe, eef ggf, efg efg, efe gfg, eff geg oder efe fgg —, ohne deshalb die Grundreimordnung zu stören, nach der jeder Reim genau zweimal vorkommt und das Sextett demnach drei Reimpaare enthält. Insgesamt ergeben sich so viele Kombinationsmöglichkeiten, dass immerhin fünfzehn Sonette ein individuelles Reimschema aufweisen. Umgekehrt ist das am häufigsten verwendete Schema abab cdcd efe gfg, dem insgesamt vierzehn Sonette folgen.

Eine formale Zusammengehörigkeit der fünfundfünfzig Sonette, wie sie etwa bei Tenzonen oder Sonettenkränzen charakteristisch ist, liegt nicht vor — wenngleich sich zuweilen formale und inhaltliche Ähnlichkeiten benachbarter Sonette beobachten lassen. Die Gesamtheit der Sonette wird durch Titel und Widmung nur lose zusammengefasst.

KAPITEL 5

Gesang ist Dasein

Der Kern von Rilkes Ontologie in den Sonetten ist in der Maxime „Gesang ist Dasein“ enthalten. Diese Formulierung erhebt das Dichten über eine bloße Ausdrucksform hinaus zur primären Bedingung und höchsten Verwirklichung des Seins selbst. Sie fordert den Leser auf, über die bloße Existenz hinauszugehen und das wahre Potential zu entfalten.

Orpheus, der Sänger, der Götter und Natur in seinen Bann zog, dient als Sinnbild für diesen vollkommenen Dichter. Sein Gesang ist dadurch charakterisiert, dass er zweckfrei und einfach ist, was ihn von der menschlichen Liebe und dem Begehren unterscheidet, die oft von Endlichkeit und von einem bestimmten Ziel geprägt sind. Der orphische Gesang ist reine schöpferische Kraft, die ihren Wert im Akt des Singens selbst findet.

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

— Rainer Maria Rilke, I 3

KAPITEL 6

Die Poetik des Hörens

Das erste Sonett illustriert den metaphysischen Schöpfungsakt des Gesangs: „Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung! O Orpheus singt!“ Der Baum symbolisiert das aus der Musik aufsteigende, verwandelte Leben und die Rekreation der Welt aus Unordnung in Kunst.

Die Fähigkeit des Gesangs zur Verwandlung wird besonders in der Umdeutung der mythischen Zerstörung hervorgehoben. Selbst die scharfen Steine, die man nach dem Herzen des Sängers warf, wurden zu Sanftem an ihm und begabt mit Gehör. Der Klang des Orpheus ist eine Macht, die Materie sublimiert.

Die zentrale Bedeutung des Hörens wird durch die Tiere aus Stille betont, die aus dem Wald hervorbrennen und sich versammeln. Sie hören nicht aus Angst oder List, sondern aus Hören. Diese Geschöpfe der Stille empfangen den Gesang in ihrem Inneren. Das lyrische Ich beschreibt, wie Orpheus ihnen einen Tempel im Gehör schafft, wo zuvor nur ein primitiver Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen bestand. Der Gesang verwandelt den inneren Raum des Zuhörers in einen sakralen Ort.

Die genauere Beobachtung dieser Passagen legt nahe, dass die Sonette in erster Linie eine Reflexion über die Bedingungen und Möglichkeiten orphischer Dichtung darstellen und nicht der Gesang selbst sind. Das Referenzsystem des Zyklus ist die Reflexion, durchsetzt mit Erkenntnisgefühlen, nicht die reine Sprachlichkeit des Gesangs. Die ontologische Formel „Gesang ist Dasein“ ist somit eine philosophisch reflektierte Meta-Aufforderung zur Selbstermächtigung durch die Kunst.

Der Tod des Orpheus durch die Mänaden wird im Zyklus nicht als Niederlage, sondern als notwendige Voraussetzung für die Unsterblichkeit des Werkes umgedeutet (I 26). Die physische Zerstörung führt zur universalen Gegenwart seines Klanges, der in die Natur verteilt wird als unendliche Spur. Rilke postuliert, dass gerade weil Orpheus reißend zuletzt die Feindschaft verteilte, die Menschen heute die Hörenden sind und ein Mund der Natur.

KAPITEL 7

Der erste Teil

Der erste Teil beginnt mit der Vorstellung des orphischen Gesangs — „O Orpheus sing!“ (I 1) —, der sich als etwas Übernatürliches darstellt, das der Mensch nicht und nie erreichen kann. Der orphische Gesang ist nicht Begehrt, nicht Werbung, wie es die siebente Elegie in verwandtem Zusammenhang formuliert, sondern Da-Sein (I 3).

Inmitten dieses Gesangs erscheint „fast ein Mädchen“, vollendet vom singenden Gott (I 2). Wera ist hier zweifellos gemeint, die „erstand und schlief“. Besonders dieses zweite Sonett bildet zusammen mit dem vorletzten Sonett den Wera-Rahmen des ersten Teils, während das erste und das letzte Sonett den übergeordneten Orpheus-Rahmen bilden. Beide Sonettpaare zusammen lassen sich thematisch als Orpheus und das tanzende Mädchen zusammenfassen.

Der Zugehörige beider Reiche

Mit Gestalt und Erscheinung des Orpheus beschäftigen sich auch die Sonette fünf bis sieben, in denen der singende Gott vor allem als Zugehöriger der beiden Reiche gepriesen wird — „aus beiden Reichen erwuchs seine weite Natur“ — und als Überwinder der Vergänglichkeit:

*Einer der bleibenden Boten,
der noch weit in die Türen der Toten
Schalen mit rühmlichen Früchten hält.*

— Rainer Maria Rilke, I 7

Jener Vergänglichkeit also, der der Mensch so ausweglos ausgesetzt ist, die aber durch Orpheus und das Lied überwunden wird, denn „einzig das Lied überm Land heiligt und feiert“ (I 19). Die Doppelzugehörigkeit des sechsten Sonetts wird im neunten Sonett erneut beschrieben, diesmal als Voraussetzung für die ewigen Stimmen: „Erst in dem Doppelbereich werden die Stimmen ewig und mild.“

Die im siebenten Sonett beschriebene Lobpreisung des göttlichen Sängers erinnert an die siebente der *Duineser Elegien*, wo es in der vorletzten Strophe heißt, der

Atem reiche für die Rühmung nicht aus. Das lyrische Ich der Elegie muss die Lobpreisung noch in fremde Hände legen; das lyrische Ich des Sonetts dagegen kann sich der Lobpreisung selbst hingeben.

Früchte, Hund und Herr

Die Sonette dreizehn, vierzehn und fünfzehn bilden eine weitere thematische Einheit, die mit verschiedenen Fruchtmotiven Verwandlungen und Erfahrungen darstellt und schließlich, nicht zuletzt in Anlehnung an Wera, die tanzenden Mädchen auffordert: „Tanzt die Orange.“ Als Gegenstück zu diesen Sonetten kann das siebzehnte Sonett des zweiten Teils gelten, das die Früchte der Tröstung sucht und herbeisehnt.

Das sechzehnte Sonett, an einen Hund gerichtet, stellt Orpheus als Herrn des Dichters vor: „Doch meines Herrn Hand will ich führen und sagen: Hier. Das ist Esau in seinem Fell.“ Bezug genommen wird hier auf die Episode um Jakob, der mit einer List den eigentlich seinem Bruder Esau gebührenden Erstgeburtssegen des Vaters Isaak gewinnt (1. Mose 27). Das lyrische Ich führt nun die Hand des Orpheus, seines Herrn, zu dem Hund, damit dieser teilhabe an allem Menschlichen.

Das letzte Sonett des ersten Teils schließlich beschreibt den gewaltsamen Tod des Orpheus durch die Mänaden und zugleich die Überwindung der Vergänglichkeit, denn der orphische Gesang lebt weiter in Belebtem und Unbelebtem: „Dort singst du noch jetzt.“ Ähnlich hatte Rilke den Tod des heiligen Franz von Assisi am Schluss des dritten Teils des *Stunden-Buches* beschrieben:

*Und als er starb, so leicht wie ohne Namen,
da war er ausgeteilt: sein Samen rann
in Bächen, in den Bäumen sang sein Samen
und sah ihn ruhig aus den Blumen an.
Er lag und sang.*

— Rainer Maria Rilke, Das Stunden-Buch

Orpheus' Geliebte Eurydike wird in diesem ersten Teil nicht ausdrücklich erwähnt. Sie schwimmt in der ebenfalls nicht namentlich genannten Wera und in den meist tanzenden Mädchen, die im achten Sonett auch als Klage erscheinen.

KAPITEL 8

Die Maschine

Ein in diesem mythologischen Kontext eher ungewöhnliches Thema bildet die Kritik am eben aufgekommenen Industriezeitalter, die sich in zwei Sonetten zeigt (I 18 und II 10). Wie eine Störung brechen die Maschinengeräusche in die orphische Welt ein. „Hörst du das Neue, Herr“, fragt das lyrische Ich und offenbart kurz darauf:

*Sieh, die Maschine:
wie sie sich wälzt und rächt
und uns entstellt und schwächt.*

— Rainer Maria Rilke, I 18

Auch die Maschine ist belebt und tätig; alles Erworbne bedroht sie und erdreistet sich, im Geist statt im Gehorchen zu sein. Doch trotz der Bedrohung bleibt Trost: „Aber noch ist uns das Dasein verzaubert; an hundert Stellen ist es noch Ursprung.“

KAPITEL 9

Der zweite Teil

Der zweite Teil der Sammlung beginnt mit der Hinwendung an Atem und Luft — „Atem, du unsichtbares Gedicht!“, „Erkennst du mich, Luft ...“ —, gefolgt von drei Sonetten, die sich mit dem Themenbereich Mädchen, Spiegel und Einhorn beschäftigen.

Diese drei Elemente treffen in den Legenden um das Einhorn zusammen, denn diesem Fabeltier wird ein besonderes Vertrauen zu Jungfrauen nachgesagt. Dieses Vertrauen soll so weit gehen, dass sich eine Jungfrau nur an den Rand eines Einhornwaldes zu setzen braucht, wenn sie einem Einhorn begegnen will. Das Tier kommt, sobald es die Jungfrau wahrgenommen hat, aus dem Wald heraus, legt sich neben sie, bettet seinen Kopf in ihren Schoß und schläft ein. Der Spiegel wiederum steht für die Eitelkeit des Einhorns, das sich selbst gern betrachtet; aus diesem Grund verfügen alle Einhornwälder über einen See, in dem sich das Tier spiegeln kann. Ebenso geht die Kunde, das Einhorn sei nur in einem Spiegel zu sehen, den ihm eine Jungfrau vorhält — die Jungfrau, als Symbol der Reinheit, wird in diesem Fall einem zweiten Spiegel gleichgesetzt.

Das Motiv des Einhorns erscheint bereits in einem gleichnamigen Gedicht der *Neuen Gedichte* von 1907 und in den Wandteppichen, anhand derer in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* das Wesen Abelones beschrieben wird.

Sei — und wisse zugleich

Das dreizehnte Sonett, wie das vorhergehende durch Imperative strukturiert, spielt mit Gegensätzen und Paradoxien — „Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter dir“ — und expliziert das Eurydike-Motiv: „Sei immer tot in Eurydike.“ Die für den Menschen fast unerfüllbare Forderung lautet hier: „Sei — und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung.“

Die Tänzerin, also Wera, scheint im zweiten Teil in den Sonetten achtzehn und achtundzwanzig auf. Während sich das achtzehnte Sonett aus rein menschlich-irdischer Perspektive um Trost bemüht und das Bleibende hervorhebt — „er trug, dein Baum der Ekstase ... ist nicht die Zeichnung geblieben“ —, beschreibt das vorletzte Sonett die Tänzerin bereits als Teil der göttlich-orphischen Welt:

*O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze
für einen Augenblick die Tanzfigur
zum reinen Sternbild ...*

— Rainer Maria Rilke, II 28

Das letzte Sonett schließt den Kreis zum ersten des zweiten Teils und greift den Atem wieder auf, der jetzt den Raum vermehrt und dadurch das Wandern zwischen den Welten, die Verwandlung, möglich macht: „Geh in der Verwandlung aus und ein.“ Kraft der Zugehörigkeit zu beiden Welten ist es möglich, das Eine, das Ganze zu suchen und sich dem ganzheitlichen Da-Sein hinzugeben:

*Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.*

— Rainer Maria Rilke, II 29

KAPITEL IO

Wolle die Wandlung

Die Verwandlung ist das grundlegende ethische und existentielle Gebot des Zyklus; sie vertieft Rilkes Auftrag zur Verwandlung der Erde. Ihre schärfste Formulierung findet sie im zwölften Sonett des zweiten Teils: „Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert, drin sich ein Ding dir entzieht.“ Dies ist eine Forderung nach radikaler Bejahung der Vergänglichkeit und des Prozesses.

Rilke kritisiert alles Statische als existentielle Gefahr. Das Streben nach Sicherheit führt zur Erstarrung: „Was sich ins Bleiben verschließt, schon ists das Erstarrte.“ Wer Schutz im unscheinbaren Grau sucht, wird durch den abwesenden Hammer gewarnt, der zum Ausholen bereit ist und das Harte, das Unbewegliche, heimsucht. Der entwerfende Geist strebt im Gegenteil nach dem wendenden Punkt.

Die Verwandlung stellt den metaphysischen Akt der Überwindung des irdischen Begehrens dar, hin zur reinen, zweckfreien Liebe des Orpheus. Indem das Subjekt die Wandlung will, ergießt es sich als Quelle und wird von der Erkennung durch das Leben geführt. Die gelungene Verwandlung führt zur vollendeten Subjektivität, die im Kunstwerk kulminiert. Mythisch verknüpft Rilke den Verwandlungsgedanken mit der Geschichte der Daphne, die sich in einen Lorbeerbaum verwandelt; sie will, dass der Betrachter sich nun selbst in Wind verwandle. Die Verwandlung ist somit ein ethisch-existentieller Imperativ.

KAPITEL II

Tod und Doppelreich

Der Tod ist in den Sonetten nicht als Gegensatz zum Leben, sondern als dessen integraler Bestandteil begriffen. Die Widmung an Wera Knoop verankert das Werk im Kontext des Grab-Mals und der Bejahung des Todes. Orpheus ist der Vermittler zwischen den Welten, da er selbst den Tod Eurydikes erfahren und das Reich der Unterwelt betreten hat.

Die ganzheitliche Bejahung des Daseins, die Rilke anstrebt, schließt Tod und Stille mit ein, die als Textur des Lebens angenommen und gefeiert werden. Die Zerstückelung des Orpheus durch die Mänaden dient Rilke dabei als kritisches Gegenbild zur Gefahr des Chaos. Dieses Gegenbild macht die Bedrohung spürbar, die im Lärm und in der falschen, aus Übertönung gemachten Stille der modernen Gesellschaft liegt.

Rilkes Metaphysik funktioniert demnach dialektisch: Die Feier des harmonischen orphischen Gesangs ist notwendig motiviert durch das ständige Bewusstsein der Bedrohung durch Zerstörung und Chaos. Der erste Teil endet denn auch mit dem gewaltsamen Tod des Orpheus — und mit der Gewissheit, dass sein Gesang überlebt. Der zweite Teil nimmt das Eurydike-Motiv explizit auf, im Kontext der Gegenüberstellung von Sein und Nicht-Sein, und endet mit dem Ausdruck der Suche nach dem Ganzen und dem Da-Sein.

KAPITEL 12

Der Weltinnenraum

Die Verwandlung manifestiert sich metaphysisch im Begriff des Weltinnenraums, der das Verhältnis von Subjekt und Objekt neu organisiert.

Die Arbeit der Verinnerlichung

Das höchste Ziel der menschlichen Existenz ist die Umsetzung des Sichtbaren und Fassbaren in die unsichtbaren Schwingungen und Erregungen der eigenen Natur. Der Weltinnenraum impliziert, dass die Welt nicht mehr als getrenntes Objekt erfahren wird, sondern als ein Subjekt, dessen Teil wir sind. Die Welterfahrung wird zu einer verkörperten Handlung des Menschen.

Das dichterische Schaffen und Verwandeln, die Überwindung des Dualismus also, schafft eine Überlappung, Verschmelzung und Trennung von erinnerten und imaginierten Landschaften im Inneren. Dieses Verinnerlichen löst das ontologische Problem des modernen, isolierten Ichs, das Rilke in anderem Zusammenhang als das Phantasma eines isolierten Ich bezeichnete. Die metaphysische Leistung der Sonette ist eine tief verinnerlichte Form des Monismus, die dem Menschen die Fähigkeit zuschreibt, die Wirklichkeit durch geistige Tätigkeit neu zu ordnen.

Die Theologie der Kunst

Rilke propagierte die Kunst als absoluten Selbstzweck und bekannte sich, in Verehrung Paul Valérys, zu einer Theologie der Kunst. Sein Ideal war eine künstlerische Produktion, die als störungslos ausfließendes Epiphänomen eines kontemplativen Lebensvollzugs stattfand — was er als Herz-Werk im Gegensatz zum Hand-Werk verstand. Darin liegt seine Ablehnung einer mechanischen oder rein handwerklichen Kunstauffassung.

Walter Benjamin interpretierte diese Haltung als den letzten Rückzug des Rituals und als säkularisiertes Ritual im Schönheitsdienst. Die Kunst soll somit das spirituelle Vakuum füllen, das durch den Rückzug der göttlichen Sichtbarkeit entstanden ist.

Die Sonette markieren in Rilkes Werk zugleich eine Entwicklung, die die frühere Ding-Poetik, welche auf die Realisierung am Ding abzielte, endgültig hinter sich lässt. Die Forderung nach der Entziehung des Dinges in die Flamme der Verwandlung legt den Fokus nicht mehr auf die vollkommene sprachliche Entsprechung des Konkreten, sondern auf dessen restlose Überführung in die innere, unsichtbare Schwingung.

KAPITEL 13

Rilke und Nietzsche

Die existentielle Haltung Rilkes in den Sonetten und Elegien weist eine tiefgreifende Affinität zum Denken Friedrich Nietzsches auf. Beide Denker teilen die Erfahrung, Enterbte zu sein, denen die Vergangenheit nicht mehr gehört und noch nicht die Zukunft.

Dionysische Bejahung und Amor fati

Die zentrale Stimmung von Rilkes Spätwerk stimmt unmittelbar mit Nietzsches dionysischer Affirmation überein. Nietzsches Forderung nach bedingungsloser Bejahung des Schicksals — Amor fati, ewige Wiederkehr — verlangt, dass die Bejahung einer einzigen Freude auch die Bejahung aller Not einschließt, mit dem Wunsch, alles zurückzuwollen, alles aufs Neue, alles ewig.

Rilke nimmt diese radikale Erdverbundenheit und Bejahung des Daseins an, indem er die höchsten Ideale rein irdisch konstruiert. Nietzsches Erkenntnis, dass das Leben ohne Musik ein Irrtum wäre, findet ihren poetischen Höhepunkt in Rilkes Satz „Gesang ist Dasein“; beide betonen, dass ein gefährliches, intensives Leben seinen Sinn in sich selbst trägt. Rilkes ethischer Imperativ „Wolle die Wandlung“ fungiert als ästhetisches Äquivalent zum Willen zur Macht, indem er die schöpferische Verwandlung als höchsten Seins-Akt etabliert.

Engel und Übermensch

Die Figur des Rilkeschen Engels, die in den Sonetten mit dem Gott Orpheus austauschbar verwendet wird, konvergiert begrifflich mit Nietzsches Übermenschen. Rilke erklärte seinen Engel ausdrücklich als rein irdisch, zutiefst irdisch, glückselig irdisch und distanzierte sich damit vom christlichen Verständnis. Der Engel ist jene Kreatur, in der die Umgestaltung des Sichtbaren in das Unsichtbare vollendet erscheint. Er stellt somit die Inkarnation des vollendeten menschlichen Strebens dar.

Die Merkmale des Engels verschmelzen mit denen von Nietzsches Übermenschen, der ebenfalls eine Figur der Selbstüberwindung und der Neuschöpfung von

Werten ist. Nietzsche selbst bezeichnete Götter und Übermenschen als Dichtergleichnisse, Dichterlügen. Rilke, indem er die höchsten Ideale rein immanent konstruiert, bietet eine Lösung für Nietzsches Diagnose der Sinnkrise an: Er etabliert die Kunst als letzte Instanz der metaphysischen Sinnstiftung.

KAPITEL 14

Heideggers Lesart

Martin Heidegger integrierte die *Sonette an Orpheus* in seine ontologische Untersuchung *Wozu Dichter?* aus dem Jahr 1950 und bestätigte damit Rilkes Stellung in der Philosophie des zwanzigsten Jahrhunderts. Heidegger sah in Rilke den Dichter, der in der modernen Weltnacht, in der Abwesenheit des Seinsgrundes also, noch die Spur des Heiligen festhält.

In Heideggers Interpretation stellen die Sonette ein Sagen des Seins dar, das nur von demjenigen gewagt wird, der die Nähe zum Abgrund wagt — zur Leere des Seinsgrundes. Der Dichter in der Nachfolge des Orpheus führt die Wende zum reinen Bezug des Seins herbei. Er erhält eine existentielle Bedeutung für die Rettung des Seins und wendet den Abschied der Menschen vom Offenen ab, das in einer technisch verstellten Welt verloren zu gehen droht.

Heideggers Lesart bestätigt, dass der Orpheus-Zyklus ein Schlüsseltext zur philosophischen Reflexion über das Sein und über die Rolle der Sprache in der Moderne ist.

Schlussbetrachtung

Die *Sonette an Orpheus* stellen eine kohärente metaphysische Vision dar, in der Gesang als Ontologie, Verwandlung als Ethik und Weltinnenraum als Metaphysik zu einer ganzheitlichen Ästhetik des Daseins zusammengeführt werden. Die Verwandlung ist der Schlüssel zur Überwindung der irdischen Begrenztheit.

Die philosophische Botschaft des Werkes ist untrennbar mit einer Ästhetik der Bewegung verbunden. Der Tanz, vertreten durch Wera Knoop, und die Musik, vertreten durch Orpheus, sind die zentralen Künste des Zyklus, da sie als Ausdrucksformen der reinen Bewegung die Prinzipien der Wandlung und des Flusses ideal verkörpern und sich der dinglichen Erstarrung entziehen.

So sind die Sonette eine tiefgründige Reflexion über die wechselseitige Natur von Sterblichkeit und Schöpferkraft. Sie dienen als Hymne an die unsterbliche Kraft der Kunst, die als erlösende Qualität die Komplexität menschlicher Existenz bewältigt. Die philosophische Botschaft kulminiert in der Erkenntnis, dass das menschliche Dasein nur durch die freiwillige Bejahung der Verwandlung und durch die schöpferische Arbeit im Weltinnenraum zur Vollendung gelangen kann. Rilke etabliert in Orpheus das Ideal eines Sängers, dessen Zerstörung in der physischen Welt die Voraussetzung ist für die ontologische Kontinuität und für die Sinnstiftung in der Moderne.
