

Herausgegeben
von Christoph König
und Kai Bremer

Über »Die Sonette an Orpheus« von Rilke

Lektüren

, die ich kannte
den Namen nicht weiss,
en zeigen, Entwandte,
lichen Schrei!

XXVI.

Du aber, Göttlicher, Du, bist zuletzt noch verloren,
da ich der Abschied den verführtesten Mänaden befiel,
sah ich die Ordnung, Du fülltest
in veränderter Gestalt.

XV

Wartet das Spruchwort Schon ist auf der Kunst.
... Mächtig Musik nur, ein Mannchen, ein Mannchen —
Mädchen, ihr Mannen, —
taucht den Geschmack d.
Männchen, und lagst mit Geseh.

Tauzt die Augen. Du
wie sie, wie sie, wie sie
midst ihr Dämonen
du sat sie köpflief

Wallstein

Tauzt die Augen
müsst sie aus den
in Litten der Ly

I

Da hing ein Lärm. O räum Überstimmung!
O Orpheus singt! O laß den Lärm im Ohr!
Und alle Spring. Doch selbst in der Hoffnungslosigkeit
ging mein Anfang, Wink und Mundlung vor.
Ihm aus stiller Augen aus dem
gelösten Mund

Über ›Die Sonette an Orpheus‹ von Rilke
Lektüren

Herausgegeben von Christoph König und Kai Bremer
im Auftrag des Peter Szondi-Kollegs

Über
›Die Sonette an Orpheus‹
von Rilke

Lektüren

Herausgegeben
von Christoph König und Kai Bremer
im Auftrag des Peter Szondi-Kollegs



WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung.

Lektorat und Einleitung: Christoph König

Redaktion: Kai Bremer und Michael Woll

Edition der ›Sonette an Orpheus‹: Christoph König und Michael Woll

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2016

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

Umschlagabbildung: Rilke: Die Sonette an Orpheus,
aus der Handschrift H¹, DLA – Marbach.

Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen

ISBN (Print) 978-3-8353-1701-7

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-2820-4

Inhalt

Einleitung	9
----------------------	---

Die Sonette an Orpheus. Erster Teil Edition und Lektüren

I.1	<i>Christoph König</i>	19
I.2	<i>Alexander Nebrig</i>	28
I.3	<i>Mark-Georg Dehrmann</i>	32
I.4	<i>Jean Bollack</i>	37
I.5	<i>Jean Bollack</i>	39
I.6	<i>Felix Christen</i>	42
I.7	<i>Philip Ajouri</i>	46
I.8	<i>Michael Th. Taylor</i>	50
I.9	<i>Kai Bremer</i>	54
I.10	<i>Stephan Turowski</i>	58
I.11	<i>Christoph Schmälzle</i>	66
I.12	<i>Beatrice Trínca</i>	72
I.13	<i>Audrey Giboux</i>	76
I.14	<i>Silke Nowak</i>	81
I.15	<i>Christoph König</i>	86
I.16	<i>Jean Bollack</i>	90
I.17	<i>Jean Bollack</i>	93
I.18	<i>Jessica Stegemann</i>	96
I.19	<i>Sarah Fekadu</i>	101
I.20	<i>Christoph König</i>	105
I.21	<i>Marco Rispoli</i>	111
I.22	<i>Kristin Bischof</i>	117
I.23	<i>Michael Woll</i>	120
I.24	<i>Johanna Schumm</i>	124
I.25	<i>Na Schädlich</i>	129
I.26	<i>Christoph König</i>	135

Der Sonette an Orpheus zweiter Teil Edition und Lektüren

II.1	<i>Christoph König</i>	145
II.2	<i>Na Schädlich</i>	153
II.3	<i>Mark-Georg Dehrmann</i>	160
II.4	<i>Alexander Nebrig</i>	167
II.5	<i>Christoph König</i>	171
II.6	<i>Felix Christen</i>	174
II.7	<i>Philip Ajouri</i>	178
II.8	<i>Michael Th. Taylor</i>	182
II.9	<i>Kai Bremer</i>	187
II.10	<i>Stephan Turowski</i>	191
II.11	<i>Daniela Danz</i>	198
II.12	<i>Beatrice Trınca</i>	205
II.13	<i>Michael Woll</i>	210
II.14	<i>Jean Bollack</i>	216
II.15	<i>Jean Bollack</i>	218
II.16	<i>Massimo Pizzingrilli</i>	220
II.17	<i>Audrey Giboux</i>	226
II.18	<i>Jessica Stegemann</i>	231
II.19	<i>Sarah Fekadu</i>	240
II.20	<i>Joshua Robert Gold</i>	244
II.21	<i>Marco Rispoli</i>	248
II.22	<i>Christoph Schmälzle</i>	255
II.23	<i>Michael Th. Taylor</i>	262
II.24	<i>Felix Christen</i>	266
II.25	<i>Kristin Bischof</i>	271
II.26	<i>Hannah Eldridge</i>	276
II.27	<i>Christoph König</i>	282
II.28	<i>Christoph König</i>	291
II.29	<i>Christoph König</i>	303

Anhang

Editorische Anmerkungen <i>Christoph König/Michael Woll</i>	307
Rilkes Ovid. Zu den Quellen der ›Sonette an Orpheus‹ <i>Mark-Georg Dehrmann</i>	312
Bibliographie	
Werke Rilkes und Siglen	325
Korrespondenzen mit Rilke und Siglen	326
Werke anderer Autoren	327
Literatur.	328
Register der Sonette	335

Einleitung

Rainer Maria Rilke gehört zu den großen deutschen Dichtern. Weltweit ist er deren bekanntester, 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 Schwierigkeiten, die die Werke Rilkes dem Verständnis bereiten, sind nicht leicht mit deren Popularität zu verbinden, doch kann man gerade über die Rationalität Rilkes dessen Umgang mit dem Populären erläutern.

Das vorliegende Buch bringt erstmals seit fast sechzig Jahren und das zweite Mal überhaupt eine Lektüre aller ›Sonette an Orpheus‹.¹ Die Lektüren entstanden im Peter Szondi-Kolleg, das junge Forscherinnen und Forscher versammelt, und sie sind in gemeinsamer Diskussion über eine lange Zeit hin gewachsen. Sie beziehen sich – in großer Eigenständigkeit jeweils – auf kognitive Grundlagen und auf eine allgemeine Sicht Rilkes und der Sonette, die das Gespräch ermöglicht haben und zugleich im Gespräch hervorgebracht wurden. Grundlagen und Sicht möchte ich in dieser Einleitung hinsichtlich der Identität von Schwierigkeit und allgemeiner Begeisterung kurz skizzieren, deren Verständnis zu den großen Aufgaben jeder Interpretation von Rilkes Werken und der ›Sonette an Orpheus‹ insbesondere zählt. Wenn ich daraufhin die epistemologischen Grundlagen einer gemeinsamen Lektüre erläutere, erhärtet das womöglich auch die Validität der genannten Grundlagen. Die Frage schließlich, wie die Interpretationen konkret und innerhalb einer eigenen institutionellen Form möglich wurden, führt auf ein Modell der Nachwuchsförderung hin, das generell wichtige Bedingungen einer *lecture à plusieurs* klärt.

Die Rationalität der Sonette

Die populären Lesarten von Werken Rilkes sind nicht aufgrund der Einsicht in die poetischen Schwierigkeiten dieser Werke als Missverständnisse

¹ Mörchén 1958; Leisi 1987 gibt einen Kommentar, der einem Lexikon der Wörter in Rilkes Doppelzyklen dient, und Krämer 1999 interpretiert nur den ersten Zyklus.

zu verwerfen. Das wäre ein Ausweg, der sogleich in ein neues Problem führt: Das Esoterische, Mythische, Philosophische, Lebenspraktische und Gnostische sind einige der populären Wirkungsfelder, die alle ihre eigenen Interpretationstraditionen besitzen. Sie gehören zum Material- und Formbestand der Werke selbst. Rilke kennt sie, historisch ziehen sich die Linien bis heute durch, sodass das Ältere aktualisiert wird – sie sind nicht beiseite zu schieben. Man denke an den Gott des ›Stundenbuchs‹, die Engel der ›Duineser Elegien‹, die kurrenten Sätze wie ›Du mußt dein Leben ändern‹ (aus den ›Neuen Gedichten‹) oder – aus den ›Sonetten an Orpheus‹ – ›Sei allem Abschied voran‹ (II.13). Rilke hat die populären Traditionen, von der Philosophie bis zur Lebenshilfe, aufgegriffen, um sie neu zu begründen. Dazu zählt auch der Orphismus. Die herkömmliche Begründung der Traditionen lehnt Rilke ab: Sie seien vielfach unaufrichtig und unhaltbar. Das Poetische ist für ihn der Maßstab. So sucht er die Traditionen, die jene Emphase auslösen, unter poetischen Bedingungen neu zu fassen und nutzt dabei die Anziehungskraft jener Traditionen. Rilkes Leistung besteht darin, die Anziehungskraft der über die Dichtung hinausweisenden Traditionen mit seiner Dichtung, d.h. mit der Schwierigkeit des Verstehens, in eins gesetzt, also deren Identität geschaffen zu haben. Die poetische Rationalität wird als Begründung der Anziehungskraft zur neuen Form der Anziehungskraft. Sie erreicht in den ›Sonetten an Orpheus‹ eine völlig neue Konzentration.

›Die Sonette an Orpheus‹ bilden einen Doppelzyklus von 55 Gedichten. Der Titel der Sonette drückt eine Widmung aus (›an‹). 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 und Vermittlern nötig wäre, um Orpheus zu vergegenwärtigen. Der Tanz gilt in den Sonetten als die Kunst der Wahl, um die Präsenz Orpheus' schaffen zu können; als Vermittler gelten Rilke gleichfalls die Mädchen, die Kinder, Tiere, Blumen und Früchte. Diese Gedichte sind daher nicht orphische, ›mythopoetische‹ Gedichte (das wäre eine jener populären Fehldeutungen), sondern Gedichte über die Bedingung der Möglichkeit orphischer Gedichte, voller ›Erkenntnisgefühle‹ freilich.

Eine in sich geschlossene, sprachliche Welt entsteht, in der Orpheus denkbar 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 eine Bedingung, die nicht gilt und daher analysiert wird. So erweist sich die Nichtgeltung von Orpheus als die Prämisse des Zyklus und dessen ›orphischer Erkenntnis‹. Sie zwingt das lyrische Subjekt, das ein Dichter ist, Orpheus selbst zu schaffen und in einer diesseitigen Sprechwelt zu beglaubigen. In einer neuen, nunmehr zyklusinternen Referenz der Wörter soll der Zweifel am Objekt aufgehoben werden. Das nenne ich *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.

Die Idiomatik des Sonetten-Zyklus entsteht in der Spekulation mit den Wörtern. Begriffe und Konzepte, die nicht begrifflich gefasst sind, werden so zu Wörtern. Diese Spekulation überschreitet die Grenzen der einzelnen Gedichte. Der Zyklus gewinnt dadurch einen eigentümlichen Rhythmus – seine eigene Zeitlichkeit; noch mehr: die Rhythmen überlagern sich, da die Wörter eines Sonetts Voraussetzungen in verschiedenen früheren Gedichten aktualisieren. Eine komplexe Zeitgeschichte des Zyklus entsteht – das in den anderen Gedichten Geschaffene ist die neue Referenz der Gedichte. Eine Spannung von Gedicht und Zyklus stellt sich ein, die darauf drängt, das zu interpretierende Ganze (also: das Gedicht im Zyklus) zu bestimmen. Eine klassische Aufgabe philologischer Kritik. Oft sind es Minizyklen von drei oder vier zusammenhängenden Sonetten, die sich dazwischenschieben und unterschiedliche Tiefenschärfen vorgeben.

Da Orpheus Gott in einer poetisch konstituierten Welt ist, 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. Zuletzt führt die gedankliche Arbeit in den Gedichten zu einer Poetik des Hörens, die besagt, dass Hören und Schaffen identisch sind. Hören 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.) 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: in der Idiomatik, im eigenen Pronominalsystem, in der Zyklusgeschichte, in der Poetik. Die skeptische Haltung des Zyklus – als Frage: Unter welchen Umständen ist die orphische Erkenntnis möglich? – führt zu diesen poetischen Lösungen.

Dieses Buch gibt eine Lektüre des Doppelzyklus von Gedicht zu Gedicht. Im Zentrum steht jeweils das Gedicht und dessen Individualität, man kann auch sagen dessen *Subjektivität* in dem starken Sinn, dass jedes aufgenommene Gedicht die Gattung des Sonetts mitschafft, die aber nur in der Aktualisierung im einzelnen Sonett existiert. So entsteht eine Dialektik vom Zyklus als Werk und als Gattung (konstituiert von den einzelnen Sonetten), die weder einer thematisch-strukturalistischen Methode noch einem philosophischen oder auch im benannten Sinn populären Weg zugänglich ist. Es gilt daher, das Werk ›Die Sonette an Orpheus‹ in seinen Sonetten zu verstehen.

Lektüre zu mehr

Die Wissenschaftlichkeit von Lektüren samt der aus ihnen gewonnenen allgemeinen Auffassung des Sonetten-Zyklus (wie ich sie eben skizziert habe) ergibt sich in mehreren Schritten. Grundbedingung ist ein Vermögen des einzelnen Lesers, der Individualität eines Gedichts gerecht zu werden – dieser Schritt erfordert, um es im Sinne der ›Kritik der Urteilskraft‹ von Kant zu sagen, ein literarisches Werk zu verstehen, das Regeln anwendet, ohne für die Anwendung der Regeln eine Regel zu besitzen. Dieser Schritt ist praktisch: Die Praxis lässt sich in der reflektierten Übung verbessern. Das hier gewonnene Verständnis ist – in einem zweiten Schritt – in ein Argument zu überführen, das sich mitteilt. Der Übergang ist nicht abrupt, denn schon in der Ausbildung eines praktischen Vermögens wirkt das Argumentative qua Gespräch des Lesers mit sich selbst. Und schließlich muss sich, drittens, das Argument in der Diskussion mit anderen Lesern bewähren, im wissenschaftlichen Diskurs. Freilich sind diesem Diskurs kulturelle und wissenschaftsgeschichtliche Grenzen gesetzt, sodass nicht nur gilt, was anerkannt wird, sondern auch, was ein Leser kraft seiner Subjektivität und Hartnäckigkeit sich selbst gegenüber behauptet. Was sonst soll man tun, wenn die Zeit noch nicht ›reif‹ ist? Mit der Historizität der Erkenntnis ist zu rechnen. Jedoch folgen alle drei Schritte einer Maxime, die heute für die Interpretation literarischer Werke nicht selbstverständlich ist, nämlich dass es möglich ist, in Bezug auf das Werk und das, was ich des-

sen Materialität nenne, Lektüren zu verwerfen. Werke sind also keine Folien freier Sinnprojektionen und sie lösen auch Sinnansprüche nicht prinzipiell auf (wie es eine Dogmatik des Pluralismus will). Jeder Streit über ein Werk spricht als solcher schon dagegen.

Das vorliegende Buch entstand in einer systematisch gedachten Lektüre zu mehr. Das Verhältnis von Werkbezug, Diskurs, Ausbildung eines Vermögens und subjektivem Beharren bestimmt sie. Eine Gruppe von Lesern legt diese Interpretationen der ›Sonette an Orpheus‹ vor, die über Jahre hin sich mehrfach getroffen und ihre Einzellektüren diskutiert haben; und nicht nur das: Diese Gruppe ist eine Gruppe jüngerer Wissenschaftler, die im Laufe der Jahre durch mich als Dozent herausgefordert waren. Das Modell der Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses wird unter dem Gesichtspunkt der Steigerung des praktischen Lektüervermögens zu einer Hoffnung für den disziplinären Diskurs heute insgesamt. Das schließt die Praxis des Lehrers ein. Während der Arbeit im 2006 gegründeten Peter Szondi-Kolleg (so der Name dieser Gruppe von Lesern) entstand mein Buch »O komm und geh«. Skeptische Lektüren der ›Sonette an Orpheus‹ von Rilke (2014)². Zwischen diesem Buch und dem nun publizierten vollständigen Durchgang durch die Sonette besteht ein Verhältnis der Komplementarität. So wie mein Buch den Diskussionen im Peter Szondi-Kolleg viel verdankt, so gelten innerhalb der gemeinsamen Lektüren Prinzipien und Gedanken, auf die (oder auf die zu beziehen) man sich geeinigt hat – Prinzipien und Gedanken, innerhalb derer sich die Subjektivität der einzelnen Lektüren behaupten soll und die in meinem Buch entfaltet sind.

Grundlegend war die Auffassung, dass die Diskussion über ein Gedicht näher an dessen Sinn heranzuführen vermag. Des Weiteren beruhen die Lektüren auf konkreten Gedanken, die der artistischen Vernunft von Rilkes Werk gelten: auf der Vorstellung einer inneren Geschichte des Zyklus und damit einer jeweils spezifischen Gattungszugehörigkeit der Gedichte; auf dem rationalen und linearen Fortschreiten im Gedicht (das so seine Komposition begründet); darauf, dass innerhalb der Sätze die unüberschreitbare und zugleich experimentell benutzte Grammatik zählt und dass auf der lexikalischen Ebene mit der Resemantisierung von Wörtern zu rechnen ist, die eine eigene Idiomatik bilden. Dabei verdankt sich die neue Bedeutung von Wörtern dem *Prozeduralen*, das allen diesen Prinzipien zugrunde liegt. Das Prozedurale überformt alles, was eine Strukturanalyse zutage fördert. Das gilt auch für die prosodischen Elemente und für die Form des Sonetts.

2 König 2014a.

Schließlich zählt die radikale poetische Aneignung von Biographie und Wissens-Kontext zu den Gedanken, die sich der Lektüre aufdrängen: Allein das im Gedicht Angeeignete hat Geltung.

Das Peter Szondi-Kolleg

Die erste Person Singular kommt ins Spiel, sobald es um das Bauen von Institutionen geht. Die Höflichkeit sucht nach Passivformen, doch kann man das ›Ich‹ nicht vermeiden, will der Begriff ›wissenschaftliche Institution‹ kein Oxymoron bleiben, sondern auf eine Erkenntnis jenseits der Konformität führen. Gerade angesichts von Peer Review und Akkreditierung wirkt es unvermeidlich als eine Provokation, zu sagen: ›Il faut avoir courage de son autorité‹. In diesem Sinn geht das Peter Szondi-Kolleg zurück auf die ›Marbacher Sommerschule Literaturwissenschaft‹ im Deutschen Literaturarchiv, die ich (nun also das ›Ich‹) nach dem Vorbild der Meisterklassen in der Musik konzipierte und in den Jahren 2003 und 2005 gemeinsam mit Horst Thomé leitete (der DAAD, der uns von Anbeginn experimentell unterstützte, übernahm das Konzept dann in das reguläre Förderprogramm). Das Marbacher Modell erlaubte es, mit einer ausgewählten Gruppe von Nachwuchswissenschaftlern drei Wochen lang zu arbeiten, doch die Intensität der gemeinsamen Arbeit fand keine Fortsetzung in weiteren Treffen. Diesen Mangel auszugleichen, war der Zweck des im Jahr 2006 gegründeten Peter Szondi-Kollegs. Das neue Modell, das in der Anfangsphase wiederum vom DAAD unterstützt wurde, sah nun regelmäßig wiederkehrende Workshops einer sorgfältig ausgewählten und jeweils behutsam ergänzten Gruppe von hoch qualifizierten jungen Forscherinnen und Forschern (an wechselnden Orten) vor – einige Kollegiaten waren schon in Marbach dabei. Literaturwissenschaftler verschiedener Disziplinen aus verschiedenen Ländern (neben Deutschland u.a. aus China, Frankreich, Italien, Kanada, Österreich, Rumänien und den USA) trafen sich. Die reflektierte, kritische Genauigkeit des Namensgebers Peter Szondi, des großen Literaturwissenschaftlers und Essayisten (1929-1971), des Begründers der ›literarischen Hermeneutik‹, gab das Vorbild. Die Emphase zugunsten großer Werke der Literatur, die mich zur Gründung der Sommerschule bewegte, blieb erhalten, indem die Workshops jeweils einem Text galten, zunächst Goethes ›Faust II‹, dann dem ›König Ödipus‹ von Sophokles, und bald Rilkes ›Sonetten an Orpheus‹.

Die Sonette nahmen uns gefangen: Nach zwei Treffen in Worpswede im Juni und im Dezember 2007 wollten wir das Verständnis systematisch vertiefen, noch ohne an ein Buch zu denken. Im Dezember 2007 nahmen auch Wolfram Groddeck und Jean Bollack als Gastdozenten teil. Die

Freiheit gegenüber dem üblichen Zwang, wissenschaftliche Zusammenkünfte in Bücher zu überführen, trug stets wesentlich zum Charakter des Kollegs bei: Man arbeitete in einer Art Universität innerhalb der Universität und las ohne die üblichen institutionellen, strategischen Zwecke. Dass auch Dichter Mitglieder waren (Daniela Danz und Stephan Turowski), war ein großer Gewinn.

Der nächste Schritt bestand darin, alle Sonette des ersten Zyklus an die Teilnehmer zu geben. Den Analysen, die nun eintrafen, begegnete ich mit einem kritischen Lektorat und darüber hinaus mit einer Lektüreskizze zu jedem Sonett von je etwa zwei Seiten, der gegenüber die Interpreten sich für die zweite Fassung ihrer Analysen verhielten. Diesen Skizzen fügte ich zudem Interpretamente von Bollack bei, der selbst, angeregt durch die Diskussion in Worpswede, begonnen hatte, den ganzen Doppelzyklus zu interpretieren. Seinen Ton vernimmt man kraft einzelner hier aufgenommener Lektüren aus seiner Hand.³ Um zum zweiten Zyklus zu gelangen, veranstalteten wir (mit Unterstützung der Fritz Thyssen-Stiftung) einen dritten Workshop im Dezember 2012 im Deutschen Literaturarchiv Marbach. In der langen, durch äußere Umstände verursachten Pause war nicht nur mein Rilke-Buch fast zum Abschluss gekommen (entscheidend war das Jahr als Fellow im Wissenschaftskolleg zu Berlin 2008/9), sondern es war auch der Plan zu einem Buch mit Lektüren zu allen Sonetten gereift. Kai Bremer, der diesen Band mitherausgibt, kommt in dieser Phase eine entscheidende Rolle zu: Er hielt an der Bedeutung des Projekts fest, übernahm die erste Redaktion der Beiträge und war Mittragsteller für die abschließende, dritte Tagung, als wir in den Genuss der Gastfreundschaft Marcel Leppers kamen. Danach lagen nun auch die Interpretationen für den zweiten Zyklus vor, und einem Teil von ihnen entgegnete ich wieder mit Lektüreskizzen, die in neuen Fassungen sich niederschlugen.

Als glücklicher Weg erwies sich eine gründliche Durchforstung der Archive nach Handschriften und Druckfahnen für ›Die Sonette an Orpheus‹. Zwei neue Zeugen fanden sich: eine erste Handschrift (die den ersten Zyklus umfasst), die Rilke direkt an Gertrud Ouckama Knoop schickte; und eine Druckfahne aus dem Jahr 1922 mit von Rilke autorisierten Korrekturen, die nun zur Grundlage einer neuen, hier vorgelegten historisch-kritischen Edition der ›Sonette‹ wird, die die Textgenese über vier Stufen hin verfolgt. Die Gedichte liegen in dieser Edition samt Variantenapparat den Lektüren zugrunde und sind ihnen im Buch je-

3 Eine französische Übersetzung der Gedichtlektüren Jean Bollacks (Bollack 2008) samt seiner neuen Übersetzung aller Sonette ins Französische wird gegenwärtig für eine Veröffentlichung vorbereitet.

weils vorangestellt. – Zugleich erschloss Mark-Georg Dehrmann die Ausgabe von Ovids ›Metamorphosen‹, die Rilke las, als er die ›Sonette‹ schrieb – Dehrmanns Darlegung ist Teil unseres Buchs.

Der letzte Schritt bestand in meinem Lektorat aller Lektüren (Sommer 2015; die Redaktion besorgte Michael Woll): In erster Linie ging es mir darum, die einzelnen Lektüren zu stärken (Stichwort: Subjektivität); Eingriffe in die Texte sollten das Argument der einzelnen Interpretation verdeutlichen und weiter befestigen (auch eine einheitliche Länge der Beiträge war kein Kriterium). Das geschah unter Rücksichtnahme auf die unterschiedlichen methodischen Traditionen, in denen die Verfasser stehen: strukturalistische, intertextuelle, dekonstruktivistische oder narratologische. Dabei erwies sich die jeweilige Methode als *praeparatio* für das Verstehen der Partikularität der Gedichte. Manche Korrekturen beriefen sich auf den gemeinsam erarbeiteten kognitiven Rahmen (den ich in den Lektüren der Ecksonette I.1, I.26, II.1 und II.27-29 exemplarisch ausbreite). Was an Hinweisen aufgegriffen wurde, gehörte naturgemäß den Verfassern. Es zeigte sich hier wie im ganzen Verlauf: Das Modell des Kollegs birgt die Chance des freundschaftlichen Umgangs, oder eines Vertrauens, das erst eigentlich das wechselseitige Annehmen von Gedanken ermöglicht.

Das Buch wahrt die Erinnerung an Jean Bollack und an Joshua Robert Gold, die nicht mehr leben.

Christoph König

Rainer Maria Rilke
Die Sonette an Orpheus

Geschrieben als ein Grab-Mal
für Wera Ouckama Knoop

Château de Muzot
im Februar 1922

Varianten

H¹, in lateinischen Buchstaben: Die Sonette an Orpheus | geschrieben als ein Grabmal für | Wera Ouckama Knoop. | Muzot, | (vom 2. bis 5. Februar 1922.)

H², in lateinischen Buchstaben: Die Sonette an Orpheus | (zwei Theile) | Geschrieben als ein Grab-Mal | für | Wera Ouckama Knoop. | Château de Muzot, | (im Februar 1922.)

Der Zusatz Château de Muzot | im Februar 1922 steht nur in D^o in der Titelei; am Rand ist in D¹ handschriftlich die Verschiebung auf die nächste Seite vermerkt (vgl. die editorischen Anmerkungen, S. 307): Klein, im Innern des Titels, an der bezeichneten Stelle!

D²: Rainer Maria Rilke | Die Sonette an Orpheus | Geschrieben als ein Grab-Mal für | Wera Ouckama Knoop – *auf der nächsten Seite:* Château de Muzot im Februar 1922 | * | Gedruckt im Frühjahr 1923 von der Offizin W. Drugulin in Leipzig – *auf der nächsten Seite:* Erster Teil

Beide Drucke (D¹ und D²) sind mit einem Impressum versehen. In D¹ lautet es: Leipzig / Im Insel-Verlag | 1922, *in D²:* 1923 | Leipzig · Im Insel-Verlag – *die Titeleien beider Drucke sind in Versalien gesetzt.*

I

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.

5 Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
10 schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, –
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.

Varianten

- V. 2 Orpheus] in *H*¹ und *H*² in lateinischen Buchstaben
V. 3 schwieg] schwing in *D*^o
V. 9 Hören.] Hören, in *D*^o

Lektüre

Das lyrische Subjekt, ein Ich eher als ein Wir, führt sich durch die Anrede an ein »du« (V. 14) ein und unterscheidet zugleich zwei Zeitebenen: die eigene und die Zeit eines früheren Ohrenzeugen, dessen Lage das Ich skizziert. In beiden Zeitebenen ist die Zeit des Orpheus nicht enthalten. Der Ohrenzeuge hört das Geschehen: »O hoher Baum im Ohr!« (V. 2). Die drei Ausrufe bezeugen eine Präsenz, die dem Ich nicht unmittelbar zugänglich ist, da die Ausrufe in der Vergangenheit (»stieg« V. 1) angesiedelt sind. Die in den Ausrufen gegenwärtige Begeisterung des lyrischen Subjekts hat ihren Grund nicht im direkten Erleben, sondern – wie sich noch zeigen wird – in der gelungenen Rekonstruktion einer Begeisterung. Der narrative Bericht des Ich, der das ganze Gedicht ausmacht, widmet sich in den ersten zwei Zeilen einer Analyse seitens des Ohrenzeugen, der damit im Gedicht zur Sprache kommt.

Die Lage jenes früheren Ohrenzeugen, eines Dichters, wie sich herausstellen wird, ist freilich sekundär und nicht direkt auf Orpheus bezogen. Orpheus ist vernichtet: Das ist das Resultat der im ersten Zyklus

durchgeführten Analyse, ein Resultat, das im letzten Sonett des ersten Zyklus (I.26) formuliert wird. Wenn der verlorene Gott, wie es in jenem Sonett heißt, sich nicht zu offenbaren vermag, ist die Interpretation der Natur allein die Bedingung dafür, die Natur hören zu können. Und diese Interpretation ist in hohem Maße linguistisch. Das Argument sucht in der Sprache seine konkrete Begründung.

Die Sprachgebundenheit des Arguments ist der Sinn des Chiasmus der ersten beiden Zeilen, einer rhetorischen Figur in der Form »abba«. Ein Chiasmus erlaubt, in der Mitte das zweite Argument zu verdoppeln, und bietet so die Möglichkeit, dieses zweite Argument (b) zu reflektieren und daraus für das erste Argument (a), sobald es am Ende wiederkehrt, Schlüsse zu ziehen. Die Argumentation führt in den Versen 1 und 2 vom Baum (»Da stieg ein Baum.«) zur Reflexion (b: »O reine Übersteigung!«) und von der in einem konkreten Ereignis realisierten Reflexion (b': »O Orpheus singt!«) zum Baum (a': »O hoher Baum im Ohr!«) weiter. Die Bewegung des steigenden Baums, selbst schon eine Analyse von Ovids Erzählung der Bäume, die sich Orpheus den Hügel hinauf nähern,¹ wird weiter abstrahiert. Das Verbalsubstantiv »Übersteigung« (V. 1) ist Rilkes Sprachschöpfung. Man wird sie in keinem Lexikon finden. Das Wort ist als *transcendence* im Französischen möglich, in dessen literarischer Tradition Rilke steht.² Indem Rilke den deutschen Neologismus wählt, verzichtet er auf die philosophische Festlegung, die mit dem Fremdwort verbunden wäre. Die chiasmatische Reflexion des Gedichts ist an die Konkretion im Sprachmaterial gebunden. Dieser Sprachgedanke (b) ist der Sinn des Berichts von Orpheus' Gesang (b'), der zuletzt als Explikation der ersten Beobachtung (a) aufgefasst wird: Es ist eine orphisch reflektierte Beobachtung und kritisch, insofern deren Bedingungen nun bekannt sind. Jemand hat den Aufstieg des Baums erkannt und reflektiert – der Ohrenzeuge.

1 Met. 10,78-144.

2 Zum Französischen (vor allem Paul Valéry's) als Substrat der deutschsprachigen Gedichte Rilkes vgl. König 2014a, Kapitel 3.2. Zur Analyse des Wortes »Übersteigung« vgl. Hoffmann 1987, S. 204, der von seinem Symbolismus-Verständnis her darin eine Identität von Wortbildung und Effekt des Wortes interpretiert: »Die im Verbalnomen sich begrifflich konsolidierende Bewegung wird hier durch die in der Wortbildung sich vollziehende Transformation des vorausgehenden Verbums zum sinnfälligen Prozeß. Die hörbare Verwandlung des Verbums in ein Nomen in der Wiederkehr des Verbalstamms in gewandelter Lautung und das dadurch geweckte Mitschwingen der elementaren Wortbedeutung des Verbs und der konkreten Aussage des ihm zugehörigen Satzes versinnlichen den abgeleiteten Begriff. Das »stieg« schimmert in »Übersteigung« durch.« Statt der Reflexion akzentuiert Paul Hoffmann die Verwandlung und zieht daraus leider philosophische Schlüsse. Zu Hoffmann vgl. allgemein König 2014a, Kapitel 5.8.

Doch der frühere Ohrenzeuge wird durch die Sprache und den Bericht des lyrischen Subjekts vermittelt. Das Ich hat ihn gewissermaßen als zweiten Erzähler im Gedicht geschaffen und ihm die eigene Sprache des lyrischen Subjekts gegeben. Freilich setzt diese Verdoppelung eine frühere Verdoppelung voraus. Vom aktuellen, verdoppelnden Sehepunkt aus stellt sich die Lage des Ohrenzeugen ebenso doppelt dar: Er hörte nicht nur, sondern er wurde auch produktiv und erwies sich also selbst als Dichter. Er hörte den Baum, der in sein Ohr gelangt war. Diesen Baum hatte er in der Reflexion für sich wahrgenommen. Der Baum wurde zum Einsager des Dichters von ehemals, der das Geschöpf seiner eigenen Reflexion hörte und der dann – im Hören, das mit dem Schweigen verbunden ist – singen würde: als »Mund der Natur« (I.26, V. 14) im letzten Sonett des ersten Zyklus. Auf der Grundlage der Stille (»Verschweigung«, V. 3) entsteht im weiteren Verlauf des Gedichts eine neue gedankliche Bewegung (»ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor«, V. 4), die dann die Tiere – auch sie werden mit Gehör begabt – erfassen wird. Eine fortlaufende gedankliche Durchdringung ist am Werk.

Das Ich des Gedichts ist selbst ein Dichter, wie das Interesse für Orpheus' sprachlich-akustische Produktivität bezeugt; allerdings ist das Ich ein zeitgenössischer Autor. Er ist Zeitgenosse der Welt der Sonette, in denen er ›lebt‹. Die Sprache, die als Sprache des Gedichts partikular ist, hat das lyrische Subjekt der herkömmlichen Dichter- und Alltagssprache abgerungen. Ein Dichter des Ungewöhnlichen, der im Ungewöhnlichen heimisch – und dort nicht mehr Dichter als andere – ist. Indem dieser dem Gedicht zeitgenössische Autor die Abstraktion formuliert und zur Sprache bringt, führt er das in der Vergangenheit der Sonette angesiedelte Geschehen zu sich heran. Sprachlich schafft er eine neue Figur (den Ohrenzeugen) und eine neue Zeit, bereitet also das historische Präsens des Ausrufs »O Orpheus singt!« (V. 2) vor. Die *Gestaltung* der Reflexion gehört der Zeit des Gedichts an. Das Gedicht rekonstruiert mit ›heutigen‹ Mitteln eine vergangene Situation.

Es ist die Gegenwart, in der das lyrische Subjekt am Ende Orpheus anspricht, von dem er zuvor – als Ekstase des Ohrenzeugen – nur Bericht gibt. Was mit dem früheren Dichter geschah, erregt ihn, es geht ihn als Dichter, der in der Welt der ›Sonette an Orpheus‹ lebt, direkt an (vgl. V. 14). Er findet eine Erregung vor, die im Ausruf und in dessen Form bezeugt, dass die Erregung gedanklich durchdrungen ist. Womöglich ist er angezogen von einer Erregung ob der in der Analyse aufgefundenen Produktivität – dem Baum im Ohr. Der erregten Analyse, dem Erstaunen des Ohrenzeugen über die produktive Kraft seiner Analyse, leiht er sein Wort. Was der Ohrenzeuge hörte, wird in diesem Gedicht produktiv.

Die Doppelheit von früherem Geschehen und Gegenwart, die im historischen Präsens schmerzlich empfunden wird, dient der Präzision, denn es gilt, zwischen (früher) *Reflexion* und (später) *Sprache* zu unterscheiden. Hinzu tritt die Kreativität. Denn da Rilke die Kreativität im gedanklichen Eingriff in die Sprache entstehen lässt, bindet er Reflexion, Sprache und Kreativität eng aneinander. Das Besondere von I.1 ist die Aufgabe, kraft der Reflexion in der heutigen Sprache des lyrischen Subjekts kreativ zu sein, um eine frühere Erkenntnis zu schaffen. Es geht um die Erkenntnis des Erkannten und die Erkenntnis der Differenz zwischen den beiden. Wie kann, lautet die Frage, die eigene Sprache der allgemeinen poetischen Reflexion, an der der frühere Dichter Anteil hat, unterworfen werden, und zwar der Erkenntnis des Abstands zuliebe?

Damit thematisiert Rilke seine eigene Geschichte als Dichter, der seine neue orphische Dichtung unter dem Szepter der Reflexion aus einem Sprachmaterial schafft, das oft genug heutig, alltäglich, ja oft vulgär war. »Unterschlupf« (V. 12) ist so ein gewöhnliches Wort. Von Anfang an, seit den frühen Gedichten hat Rilke eine Tradition der poetischen Emphase in eine ihm eigene, niedrigere, verständlichere und verlässlichere Sprache gebannt. Mit dieser Aneignung des Vernakularen fördert Rilke zugleich das Verstehen und wahrt den Abstand. Nun vollzieht er *in actu*, im Sonett, die eigene Geschichte als Dichter nach, er nimmt diese besondere Verwendung des Sprachmaterials zum Thema der hohen Dichtung. Die autopoetische Reflexion konstituiert in dieser linguistischen Hinsicht die ›Sonette an Orpheus‹.

Rilke erweitert insgesamt die in der Sprache der hohen Literatur überlieferten Möglichkeiten. In diesem Prozess hat der Gebrauch des Gewöhnlichen seinen Ort. Einerseits schöpft Rilke die Sprachregeln aus und schafft so seine semantischen Neologismen (etwa in der ›Übersteigung‹), andererseits wendet er diese Umsetzung ins Idiomatische, Dichtersprachliche auch auf das Gemein-Gewöhnliche an.³ Neue, erst zu ergründende, jeweilige Bedeutungen entstehen nach Maßgabe des Kontexts. Im Ausschöpfen der Sprachregeln nimmt er sich oft alle Freiheiten. Zu dem Zweck, eine syntaktisch scheinbar unzulässige Formung als grammatisch korrekt zu ›retten‹, entsteht der neue Wortsinn. Man nehme etwa die Wendung »da ergab sich« (V. 7), die das biblische, hochzielende ›es begab sich‹ ersetzt und die Formel in die alltagssprachliche Wendung ›etwas ergibt sich‹ dreht, im Sinn von ›etwas folgt daraus‹. Da das Adverb ›daraus‹ bzw. die entsprechende Valenzstelle des Verbs fehlt,

3 »Rilke bestreitet den Umschlag aus eigener Kraft. Er liefert das Material der Überhöhung aus der eigenen, nicht esoterischen ›boutique‹. Das steht ihm zur Verfügung, er eignet es sich nicht an.« (Bollack 2008).

ist die Formulierung sprachlich geradezu unmöglich. Schließlich kann es, um die sprachliche Korrektheit zu erhalten, nur um die Gunst im Sinn von ›da kam es zur Gabe‹ gehen, mit dem Ton der Nächstenliebe. Eine syntaktisch erzwungene neue Bedeutung.⁴

Orpheus äußert sich im Gedicht nicht unmittelbar. Die Lage des früheren Dichters erweist sich damit, wie eben gezeigt wurde, von vornherein als sekundär: Er reflektiert die Naturbewegung (»O hoher Baum im Ohr!«) und geht davon aus, dass diese Reflexion von Orpheus zeugt. Hierin ist er auf das aktuelle sprachliche Material des späteren Dichters angewiesen. Doch auch in einem zweiten Sinn scheint die Lage sekundär; es gibt überzeugende Hinweise darauf, dass der Dichter als Ohrenzeuge nicht der erste in dieser Lage war. Mit anderen Worten: Er nahm nicht Orpheus, sondern die Reaktion (bzw. die Erregung angesichts von Einsichten) noch älterer Dichter zum Ausgang. Die Analyse gilt nicht dem Gesang Orpheus', sondern der orphischen Dichtertradition, auf die der Ohrenzeuge sich stets beziehen kann. In kühner Syntax drückt Rilke das aus: Der Anruf selbst regiert, da das Komma fehlt, als Subjekt den Satz. Es ist der Vokativ »O Orpheus«, der singt. Nicht der emphatische Ausruf derer wird ausgedrückt, die Orpheus hörten, sondern das Erstauen der vielen, die Orpheus vom Hörensagen kennen. Die Emphase, die dann im Ausrufezeichen festgehalten wird, ist die Emphase des lyrischen Subjekts angesichts der Begeisterung anderer; sie tritt auf als die Tat des Gedichts, als Kommentar zur Esoterik, die ein direktes Hören Orpheus' implizieren würde. Der Kommentar besagt: Die Esoterik war stets nur im Gesang der Menschen vermittelt und über diesen Gesang zugänglich. In der Wendung »O Orpheus singt!« (V. 2) manifestiert sich bereits der durch den Tod Orpheus' vollzogene Bruch, der dann in I.26 ausdrücklich zum Gegenstand wird. Heute – so das lyrische Subjekt – könne man nicht mehr den Gesang des Orpheus rühmen (»O, [Komma] Orpheus singt«), sondern der Ausruf (den das Ausrufezeichen meint) entspringe der heutigen Reflexion über die Dichtungstradition.

4 Jana Schuster steht in einer Tradition von Hans-Georg Gadamer und Beda Allemann bis Ulrich Fülleborn und Manfred Engel (vgl. die Lektüreporträts in König 2014a, dort die Kapitel 5.11, 5.18, 5.19 und 5.20); sie verbindet für ihre Analyse einer ›Poetik der Bewegung‹ (Schuster 2011) Strukturanalyse (dabei ist die Syntax den vielfältigen Beziehungen im Textgewebe unterworfen; vgl. Schuster 2007, S. 363) und Rezeption und vertraut auf eine Tiefenwirkung; sie spricht angesichts der Formulierung ›da ergab sich‹ von einem »*Evidentwerden* [...] in der Wahrnehmung eines Betrachters«, sodass der »Mythos des alle bewegenden Gesangs« auf das Publikum übergehe und »das geschriebene Wort zum interaktiven, korporalen Ereignis einer rituellen ›communio‹ werden« (Schuster 2007, S. 372) könne. Solche Thesen ergeben sich, wenn man übersieht, dass in Rilkes Werken die Syntax die Struktur kommentiert.

Die Tatsache, dass syntaktisch der Vokativ »O Orpheus« das Subjekt sein muss, widerlegt die Erinnerung an das konventionell korrekte Komma nach dem »O«.⁵ Die Emphase des Ich gilt daher der Abstraktion des wiederholten Erstaunens, dessen Gegenstand die ›Übersteigung‹ (eine Reflexion) ist, und die, in sekundärer Begeisterung, im Ohr des Dichterzeugen eine kreative Fortsetzung findet. Die Aufforderung zur Kreativität ist im Ausruf geradezu enthalten; man kann dem Schwebenden der Formulierung so gerecht werden: »O Orpheus [hört man es allenthalben – und so fällt ein und] singt!« Der Sinn des Lautes ›o‹, der im zweiten Vers fünfmal vorkommt, ist die prosodische Akklamation einer sekundären Freude. Das alles ist wie vor Kennern oder einem Publikum gesprochen, das um die wiederkehrende Erscheinung der Figur des Orpheus in der Geschichte der Lyrik weiß.⁶

Der Dichterzeuge bezieht sich auf eine »Übersteigung«, einen Gedanken über die Bewegung des Baums, der in der Tradition geschaffen wurde und der deren fester Bestandteil ist. Der Akzent liegt auf dem »Über-« und dem Adjektiv »reine« (V. 1), das, in dieser Nahstellung, von ›pur‹ herkommt und den abstrakten Sinn aus dem Französischen präzisiert: Die Reinheit ist durch die Loslösung, mithin das Ungemischte definiert. Man kann die Reinheit auf das Verhältnis von Hören und produktivem Schweigen beziehen. Der Dichter, der den Baum im Ohr hört, ist schweigsam. Davon zeugt der ganze Rest des Gedichts. Schon in den ersten beiden Zeilen werden die Gründe formuliert: Insofern das Hören (in der Tätigkeit des Abstrahierens) produktiv ist, erzeugt es Stille. Das

5 Ein symbolistisches Argument könnte lauten: Selbst die Betrachtung der kommalosen Wendung als Apostrophe hat zum Gegenstand eine Phrase, nämlich die Rede vom Gesang des Orpheus: »Orpheus singt«. Folgt man diesem Argument, so bezieht sich der Ausruf auf eine sprachliche Wendung. Jemand hat formuliert, dass Orpheus singt. Dafür spricht wenig, denn die Reflexion und nicht eine pure Sprachlichkeit bilden das Referenzsystem, das sich im Chiasmus ausbildet.

6 Die Interpreten haben bisher auf die reflexive Situation und den singenden Vokativ nicht geachtet. Exemplarisch für die geltende Meinung ist folgende Aussage: »Dargestellt wird in extremer Verkürzung die ›Übersetzung‹ der gegenständlichen Erscheinungswelt in Sprache: der poetische ›Urakt‹, demonstriert an Orpheus.« So Gerok-Reiter 1996, S. 46; ähnlich zuletzt Schuster 2007, S. 364: »Das erste Wort der zyklischen Mythopoesie vergegenwärtigt also den mythischen Anbeginn der Sprache«. Gerok-Reiter achtet sodann auf die Wirkung des orphischen Gesangs, doch werden der produktions- und der rezeptionsästhetische Aspekt (»O hoher Baum im Ohr«, V. 2) in eins gesetzt: Aus dem Gegenstand werde Dichtung, und der Gesang ordne anschließend die Erscheinungswelt neu, Außen und Innen verbinden sich zum »Weltinnenraum«, vgl. Gerok-Reiter 1996, S. 47. Mein Einwand lautet: Nur wenn man die Position b' in die gedankliche Bewegung setzt, die der Chiasmus vorgibt, kann man den Vokativ und den Wegfall des Kommas verstehen. Es ist die Bewegung einer sich intensivierenden Reflexion eines nur referierten Ereignisses.

schweigende bzw. mit dem Schweigen alliierte Hören führt die Dinge auf eine ›pureté‹ zurück, aufgrund derer das lyrische Subjekt sie formulieren kann. Aus dem Schweigen entsteht die Kunst, weil der Sinn des Schweigens Abstraktionen sind. Darin vollzieht sich – kraft des reinen, stillen ›über‹ – das ›Steigen‹. Dieser Bereich ist allein der Kunst zugänglich. Der Ohrenzeuge vernimmt, indem er produktiv hört, Dichtung. Das ist das Resultat der ersten Verse des Sonetts. Das Resultat zeigt, dass die Verse der Analyse der poetischen Inspiration dienen.

Diese Inspiration ist modernisiert, sie wird in Bezug auf die Orpheustradition erläutert und hat sich insofern von Orpheus befreit, der nicht mehr angerufen wird. Er könnte schlicht ein anderer Dichter sein. Denn Rilke denkt säkular und nimmt von daher Stellung zur Mythisierung von Orpheus in der Tradition. Im Grunde historisiert Rilke in seiner poetischen Aktualisierung und wird dem Charakter der Orpheus-Mysterien gerecht. Sie entstanden, weil Orpheus nicht der traditionellen Mythologie angehörte. Orpheus kommt bei Homer nicht vor, er ist vielmehr eine nachepische Erfindung von Leuten, die mit Texten umgingen: den Orphikern, für die das Literarische Sinn in der Gestaltung des Lebens hatte. Daher fasst man die Orpheus-Mysterien am besten als Exerzitien auf, die nun – umgekehrt, von Rilkes Sonetten her – als meisterliche Stilübungen gelten können. Nicht das Leben, sondern dessen Konstruktion in der Künstlichkeit stand (und bei Rilke: steht) im Zentrum.

Nach den ersten beiden Zeilen rücken das Schweigen und dessen Einfluss auf die Natur ins Zentrum. Zwar teilt der Ohrenzeuge das Schweigen mit der Natur, doch tut er das auf eine produktivere Art und Weise. Er steht dem Baum, mit dem er beginnt, näher als den Tieren, die nun folgen, und später im Sonettenzyklus wird man den Grund darin zu sehen lernen, dass der Baum ein vom Tanz durchdrungener und geschaffener Baum ist (vgl. II.18 und II.28). Der Baum ist daher privilegiert. Eine Rangfolge liegt vor. Der getanzte Baum erweist sich in Gestalt des reinen Walds (vgl. V. 5 f.) als Prämisse für die Tiere. Das vorliegende Sonett demonstriert, dass die Künstlichkeit des Baums ein Schweigen schafft, das die Tiere erst hellhörig macht.

Das Schweigen aller wird sogleich nach den ersten zwei Zeilen durch die Abstraktion geführt und innerhalb der reflektiert-gestalteten Form des Verbalsubstantivs »Verschweigung« (V. 3) produktiv. Das Wort ist produktiv, weil es durch das Präfix ›Ver-‹ den Blick auf einen Umschlag öffnet, der das Schweigen vor allem prägt; zudem kennzeichnet das abstrahierende Suffix ›-ung‹ das Schweigen als ein Dichterschweigen.⁷ Die

7 Hoffmann 1987 schlägt vor, dass die Wendung »in der Verschweigung« den abstrakten Begriff verräumlicht; vgl. ähnlich Holthusen 1937, S. 125. Das weist

Priorität des Prozesshaften wird formuliert: das »ging [...] vor« (V. 4) verweist nicht – oder: nicht nur – auf einen Vorgang, sondern eher auf dessen Überwiegen: »vor« wie »voran« oder »voraus«. Der Umschlag, der in seiner Abfolge von »neuer Anfang, Wink und Wandlung« (V. 4) analysiert wird, vollzieht sich innerhalb des herkömmlichen – namentlich akustischen – Materials: Der »neue« Anfang schiebt alte Normen auf die Seite und führt zu einem erhöhten Zustand, möglich durch ein Zeichen (»Wink«), das aus der Ferne der Tradition kommt, die Beteiligten erwählt und zur Metamorphose in der Sprache (der »Wandlung«) einlädt. Das Material, in dem sich die Wandlung vollzieht, ist schon als der »Stille« (V. 5) korrespondierende Hohlform akustisch, doch geht es in den Strophen zwei bis vier, die erläutern, wie das Geschehen aufgrund der ersten Strophe möglich geworden ist, um die Sublimierung des Animalischen als Lärm. Mag das Vorbild der Sublimierung die Psychoanalyse sein, so ist deren Realität der dichterische Raum. Die Tiere werden schließlich in die Lage der Dichter selbst gebracht.

Die Tiere finden sich in einem Wald, der aus den im Hören geschaffenen und purifizierten Bäumen (vgl. V. 1f.) besteht. Der Vorrang des »Baums« wird deutlich. Die Tiere setzen die poetische Analyse schon voraus, die ihre Welt schuf. Sie dringen aus dem Wald hervor, insofern er reflektiert ist, und nehmen daher dessen Form an, sie bestehen »aus Stille« (V. 5). Der Wald ist gezähmt. Das Wort »klar« nimmt das Wort »reine« aus dem ersten Vers auf, »gelöst« meint das in der Übersteigung möglich gewordene »Hohe«. Das Partizip »gelöst« ist auf die präpositionalen Objekte »von Lager und Genist« (V. 6) (zurückbeugend) verbunden (»der von Lager und Genist gelöste Wald«) – nur zersplittert lässt sich die Syntax verstehen. Die Klärung befreit also von kulturellen und familiären Bindungen. Daher setzen sich auch die Tiere vom politischen Kalkül und der Unterwerfung (der »List« und der »Angst«, V. 7f.) ab. Befreit treten sie aus dem »klaren | gelösten Wald« (V. 5f.).

In den Tieren selbst (»in sich«, V. 8) hat sich, in radikaler Entgegensetzung, ein Ort gebildet, der mit dem Wort »leise« (V. 8) verbunden ist, eine angeborene poetische Intuition, die dem anderen, dem fernen Gesang zu folgen vermag. Sie hören den überformten Wald, bei dem es sich mithin um die Sprache handelt, die sich auch wild – wie eine Wildnis – gebärden kann. Das leise Auftreten der Tiere bleibt zwar der Stille verhaftet, es verdrängt den Lärm. Noch hat es sich allerdings nur graduell angenähert: Leise zu sein heißt noch nicht still zu sein. Der radikale Umschlag

womöglich voraus auf das Sonett II.1. Doch denkt er ontologisch, wenn er von einem *transitiven*, das Verschwiegene implizierenden produktiven Potential ausgeht, vgl. Hoffmann 1987, S. 206.

hat sich noch nicht vollzogen. Von der Ausbildung der hierfür nötigen Instrumente und Medien handeln die beiden Terzette. Das neue »Hören« (V. 9) gilt der Stille und negiert den Lärm. Im Raum der Kunst treten »Brüllen, Schrei, Geröhr« (V. 9) kaum auf. Die Formulierung »schien klein« (V. 10) meint wohl das ästhetische »Scheinen«, im Sinn von »auf-scheinen«, als ein Urteil der Herzen, die auf anderes ausgerichtet sind. Erstmals taucht das Herz als orphisches Hörorgan auf (vgl. I.25, V. 7f.). Die Zeilenzäsur »Geröhr | schien klein« vollzieht den Bruch buchstäblich. Ein früherer Zustand wird entschieden zurückgewiesen. Die Hütte war als ein »Unterschlupf«, der der unreflektierten (>dunkelsten<) Leidenschaft galt (und insofern mit »Lager und Genist«, V. 6, verbunden ist), unfähig, das Getöse zu »empfangen«. Das Wort »empfangen« ist hier wohl – wie gerade eben das klein Aufscheinen – im Sinn des ästhetischen Scheins zu verstehen. Die Vorstellung, ein leidenschaftliches Gehäuse könne gerade die Leidenschaft nicht aufnehmen, bleibt nur so lange paradox, als man im Wort »empfangen« die purifizierende, reflexive Tat verdrängt. Mit dem Empfang geht die Analyse einher (vgl. auch I.12, V. 7f.). Daher ist nicht die Hütte das genuine Medium des Herzens, sondern der Tempel, der (etymologisch abgeschnittene) Raum des Poetisch-Heiligen.

Die Verbindung zwischen »Verschweigung« und »Gehör«, welche die Komposition zwischen entfernt gelegenen Zeilen behauptet, ist nun im Gedankenverlauf des Gedichts eingeholt, und das will sagen: begründet worden. Wie »Verschweigung« (V. 3) ein vielfaches Schweigen ausdrückt, so »Gehör« (V. 14) ein vielfaches Hören (wie etwa »Geschrei« zu »Schreien«). Die Vorgänge sind formidentisch. Die »Tempel im Gehör« sind die Kultstätten des vervielfachten und vielleicht nur *verdoppelten* Hörens. Denn einerseits wird dort das vormalige, laszive Brüllen – nach Maßgabe von »Empfangen« – sublimiert (daher bildet »Gehör« den Endreim zum vorausgehenden »Geröhr«); das Brüllen wäre dann der Ursprung des Dichterischen und das notwendige akustische Material, das »über-« und »durchtönt« wird (wie in I.26). Und andererseits tritt zum Hören des eigenen Sublimierten das Hören dessen, was der Wald (als »hoher Baum im Ohr«) den Tieren zu sagen hatte: Hinzu tritt also die Aufnahme der orphischen Dichtungstradition. Auch deshalb ist das »Hören« in V. 9 ein »Gehör«. Die Tiere, den Dichtern gleichgestellt, hören eigene Lieder und die Lieder vorgängiger Dichter, Lieder also, die allesamt aus überholter Leidenschaft fabriziert sein mögen. Dem allen gibt der Zeitgenosse, das »Ich« des Gedichts, das die orphische Begeisterung reflektiert, seine Sprachgestalt. Bäume und Tiere dienen dem lyrischen Subjekt als Medien und erweisen sich darin selbst als Sänger und Konkurrenten.

Christoph König

II

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
und machte sich ein Bett in meinem Ohr.

- 5 Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.
Die Bäume, die ich je bewundert, diese
fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese
und jedes Staunen, das mich selbst betraf.

- 10 Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast
du sie vollendet, daß sie nicht begehrte,
erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.

Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv
erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? –
Wo sinkt sie hin aus mir? ... Ein Mädchen fast...

Varianten

- V. 6 ich] *fehlt in D^o*
V. 7 nach Ferne,] (und) *getilgt H² (Sofortkorrektur)*
V. 8 das] *daß in D^o*
V. 12 Motiv] *Motiv in H¹ und D²*
V. 14 ?] *fehlt in H¹*
fast...] fast.... in H²

Lektüre

Das zweite Sonett enthält eine Entzugsbewegung. Die Einverleibung eines Mädchens in das lyrische Ich wird geschildert, um es in der letzten Strophe, die von der Vergangenheit in die Gegenwart wechselt, wieder zu verlieren. Wer das Mädchen ist, wird aus dem Bezug zum ersten Sonett verständlich.

Vom ersten zum zweiten Sonett wechseln die Wahrnehmungsperspektive und die Beschaffenheit der von Orpheus evozierten Welt der Töne: Aus dem Tempel im Gehör der Tiere wird ein Mädchen im Ohr des lyrischen Ich. Beschreibt dieses im ersten Sonett die »Wirkung des orphischen Gesangs« auf die Welt, so in diesem zweiten Sonett seine Wirkung auf das Dichter-Ich¹: »Und fast ein Mädchen wars« (V. 1). Der Übergang

1 Vgl. den Kommentar von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, in: KA II,

ist *vierfach* markiert: *Erstens* knüpft das »Und« des Eingangsverses an das vorausgehende Sonett an, das in der Metapher ›Tempel im Gehör« (V. 14) endete. Diesen Bezug bestärkt *zweitens* das Personalpronomen »es« (in der Kontraktion »wars«). *Drittens* verweist auf das erste Sonett die demonstrative präpositionale Bestimmung des zweiten Verses – »aus diesem einigen Glück von Sang und Leier« (V. 2). Mit den Wendungen ›O hoher Baum im Ohr« und ›Tempel im Gehör« des ersten Sonetts korrespondiert *viertens* das ›Mädchen im Ohr«: »und machte sich ein Bett in meinem Ohr.« (V. 4). Dinge werden jeweils zu akustischen Medien, die nicht hörbar sind; der Klang wird körperlich und räumlich erfahrbar.

Räumlich entspricht den Tempeln im Gehör der Tiere die Schlafstätte im Ohr des lyrischen Ich, dessen (Dichter-)Vorgänger vormals den Baum im Ohr hatte. Die Tiere sind Orpheus rezeptiv ergeben; ihr Verhältnis zu ihm wird über den Sakralbau als das einer Anbetung erkennbar. Dagegen hört das lyrische Ich das »Glück von Sang und Leier« mit dem produktiven Verlangen, selbst orphisch zu dichten. Für den Sprecher geht aus der orphischen Dichtung ›fast ein Mädchen hervor«, dem er die Schlafstätte des Bettes stellt. Der orphische Gesang versteinert nicht zum Tempel, sondern sucht sich als Mädchen zu personifizieren. Aus der intersubjektiven Konstellation zwischen Dichter und Mädchen ergibt sich die Möglichkeit einer Inspiration durch Orpheus – wohlgemerkt nur die Möglichkeit, denn der Versuch dieses zweiten Sonetts scheitert.

Alle vier Strophen haben das ›Mädchen« zum Gegenstand, wobei die Quartette es beschreiben, die Terzette es zum Objekt der Apostrophe an ein Du machen. Es liegt angesichts des Titels ›Sonette an Orpheus« sowie der Argumentation des ersten Sonetts nahe, in der rhetorischen Figur eine Wendung an Orpheus zu sehen.

Die Beschreibung des Mädchens erfolgt in der Vergangenheit durch die sechsfache anaphorische Wiederholung der Konjunktion ›und«, indem sechs parallel geschaltete Attribute dem Mädchen zugewiesen werden. Der Schlaf ist zentrales Merkmal des Mädchens, das durch das adverbiale »fast« semantisch vorerst in der Schwebe gehalten wird; der Sinn des Adverbs wird durch das spätere »noch« (V. 13) präzisiert. Es geht um den Grad der künstlerischen Ausreifung, um die Vollendung des Mädchens, das somit nie die Identität eines Mädchens in diesem Sinn gewinnt. In der ersten Strophe legt es sich, verdeckt hinter einem »Frühlings-schleier«, im Innern des lyrischen Ich nieder. Die zweite Strophe thematisiert den Schlaf des Mädchens, der vierfach bestimmt wird in Form einer Setzung: Der Schlaf des Mädchens sei ›alles«, d.h. die Bäume, die

S. 730: Das Sonett beziehe sich auf »das Dichter-Ich, das die Wirkung des orphischen Gesangs in seinem Innern erfährt.«

Ferne, die Wiese und das Staunen. Die dritte Strophe, die hauptsächlich im apostrophischen Modus steht, fasst diesen Vorgang in einem Halbvers zusammen: »Sie schlief die Welt.« (V. 9). Der transitive Gebrauch von »schlafen« schafft damit einen semantischen Übergang vom Mädchen zur Welt, der von der personalpronominalen Struktur des Gedichts unterstützt wird.

Das grammatisch eigentlich neutrale Geschlecht dieses Mädchens wird ab dem dritten Vers aufgegeben zugunsten seines femininen biologischen Geschlechtes. Die Folge davon ist eine Zweideutigkeit der Referenz der sieben Personalpronomina in der dritten Person – »ihre« (V. 3), »ihr« (V. 5, 12), »Sie« (V. 9, 10, 11, 14). Wenn Rilke das grammatisch korrekte neutrale Pronomen »es« nicht gebraucht, kann man ihn beim Wort nehmen und die femininen Formen gleichzeitig auf das andere Hauptwort des Gedichts beziehen, das mit »Mädchen« auf das Engste verknüpft ist: »Welt« (V. 9).²

Das Spiel mit der grammatikalischen Lizenz, für das Neutrum »Mädchen« das feminine Personalpronomen »sie« zu setzen, hat zur Folge, dass man die sieben weiblichen Personalpronomina im Gedicht auf die »Welt« beziehen kann, das einzige Femininum, das mit Mädchen syntaktisch auf derselben Ebene ist.

Diese bereits im Schriftbild vorhandene Zweideutigkeit wird im Hörbild verstärkt. Das Femininum »Welt« wird mit Beginn der Terzette, genau an der Stelle eingeführt, wo sich das Ich erzählend an den »singenden Gott« wendet: »Sie schlief die Welt.« (V. 9). Der Handlungsträger »sie« bezieht sich im Schriftbild, da kein Komma gesetzt ist, eindeutig auf das »Mädchen«, und so liest man das Prädikat »schläft« transitiv. Wenn man den Vers nur hört, kann man den transitiven, produktiven Gebrauch verstehen (»sie schlief die Welt«), doch genauso die »Welt« als den nachgestellten Handlungsträger (»sie schlief, die Welt«). Diese im Hörbild begründete Zweideutigkeit findet sich ebenfalls im Ausgangssatz dieser Strophe als *geminatio*: »Sieh, sie erstand und schlief.« (V. 11). Zudem fällt in dieser dritten Strophe vier Mal das feminine Personalpronomen »sie«, und die Irritation über dessen Referenz erhöht sich, da die Strophe nur ein weiteres Nomen enthält, den eigentlichen Adressaten der Sonette, Orpheus, den »singenden Gott« (V. 9). Er hat »sie« – das die Welt (er-)schlafende

2 Leisi 1987, S. 81, sieht die Doppeldeutigkeit nur in der Frage: »Wo ist ihr Tod?« (V. 12): »Das Pronomen »ihr« in »ihr Tod« ist allerdings mehrdeutig, es kann sich auf »die Welt« beziehen, oder nochmals auf das »Mädchen« in Zeile 1.« König 2014a, S. 122–127, bezieht die entsprechenden Personalpronomina durchwegs auf das Mädchen, nicht zuletzt durch den Hinweis auf den erotischen Ton im Gedicht; das Mädchen übernehme die schaffende Aufgabe vom lyrischen Subjekt, dem Dichter, doch erst durch ihren Tod ließe sich die Aufgabe vollenden.

Mädchen und damit das Mädchen, das die im Schlaf sich befindende Welt ist – so »vollendet, daß sie nicht begehrte, | erst wach zu sein« (V. 10f.).³ Es handelt sich also um eine Erschaffung allein für den schlafenden Zustand. Das Mädchen, das die Welt schläft und zugleich die schlafende Welt als ihr Erzeugnis symbolisiert, bettet sich im Ohr des lyrischen Ich.

In der letzten Strophe wendet sich der Sprecher mit der Frage nach dem Tod des Mädchens an Orpheus und wechselt von der Vergangenheit in die Gegenwart. Geschildert wird die Erfahrung eines Entzugs bzw. einer nicht erfolgten Verabschiedung: »Wo sinkt sie hin aus mir?« (V. 14). Das schlafende Mädchen – »ihr[en] Schlaf« (V. 5) – hat das Ich beinahe erfahren, nicht aber dessen Tod: »Wo ist ihr Tod?« (V. 12) Führt man die Fragen nach dem Entzug (»Wo sinkt sie hin aus mir?«) und nach dem Tod (»Wo ist ihr Tod?«) zusammen, geben sie indirekt eine Antwort: Der Tod des Mädchens ist außerhalb des Ich, als Gesang nicht hörbar. Das Mädchen im Weltschlaf wäre dann nur eine Vorstufe.

Dass sich das lyrische Ich von Orpheus' »Glück aus Sang und Leier« inspirieren lassen will, wird in der letzten Strophe deutlich. Merkwürdig ist der selbstbezügliche Gebrauch des reflexiven Verbums »sich verzehren«: Das sich verzehrende Lied ist Medium orphischer Inspiration und zugleich das zweite Sonett; Orpheus und Ich werden für einen Augenblick überlagert. Die Bedingung dafür ist freilich, dass das als Gedicht von Orpheus imaginierte Sonett die Rede des lyrischen Subjekts über dieses Gedicht mitenthält. Das Ich fragt, ob Orpheus das Motiv des gestorbenen Mädchens noch erfinden werde: »O, wirst du dies Motif | erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte?« (V. 12f.). Der letzte Vers bestätigt, dass dieses Lied dasjenige des zweiten Sonetts sein könnte. Denn genau am Schluss verschwindet das Mädchen wieder, und der Kreis schließt sich: »Ein Mädchen fast« lauten die letzten drei Worte, die den Beginn variieren: »Und fast ein Mädchen«.

Die Kongruenz von Orpheus' Lied, das sich am Ende des Sonetts verzehrt, und dem Sonett-Lied Rilkes wird dadurch erhärtet, dass das lyrische Ich meint, für die Zeit des zweiten Sonetts vom orphischen Gesang erfüllt zu sein. Dieser bettet sich als Mädchen, das die Welt schläft, in seinem Ohr – wobei wie schon im Eröffnungssonett das Reimpaar »[her]vor – Ohr« anagrammatisch auf Orpheus anspielt. Am Beginn des dritten Sonetts hat der orphische Gesang das lyrische Ich wieder verlassen, und die Inspiration ist in Reflexion übergegangen.

Alexander Nebrig

3 Rilke setzt auf die Stelle der *versura* das Verbum »begehrte«, so dass für einen kurzen Moment der Eindruck entsteht, die Vollendung des Mädchens sei ihr [bzw. »sein«] Nicht-Begehren.

III

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.

- 5 Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber sind wir? Und wann wendet er

an unser Sein die Erde und die Sterne?

- 10 Dies ist nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch
die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne

vergessen, daß du aufsangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

Varianten

- V. 2 ihm] ihn in *D*^o
V. 4 Herzwege] Herz-Wege in *H*ⁱ
V. 8 er] in *H*ⁱ und *H*² in lateinischen Buchstaben; er in *D*² ohne Sperrung
V. 9 Sterne?] Sterne? – in *H*ⁱ
V. 13 singen,] singen in *H*ⁱ

Lektüre

Das dritte Sonett steht an einer bedeutenden Position.¹ Die ersten beiden Gedichte haben das Thema des »Singende[n] Gottes«² (I.2, V. 9) und seines Gesangs exponiert, indem sie Gott und Gesang vergegenwärtigend zeigten: »O Orpheus singt!« (I.1, V. 2); und: »wie hast | du sie vollendet« (I.2, V. 9f.). Das dritte Sonett stellt nun explizit die Frage nach der Möglichkeit des göttlichen Gesangs für den Menschen: »Wie aber, sag mir, soll | ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?« (V. 1f.) Es eröffnet die Sequenz der folgenden Gedichte, in denen über den rechten Gesang reflektiert wird.

- 1 Die Deutung geht zurück auf meine ausführlichere Interpretation des Gedichts im Kontext des Zyklus; vgl. Dehrmann 2008.
- 2 Rilke – darauf muss hier verwiesen werden – versteht Orpheus selbst als Gott, was in der Tradition nicht ungewöhnlich ist, aber doch eine Modifikation gegenüber den antiken Überlieferungen darstellt.

Das Verhältnis von Gott und Ich bzw. Mensch ist zentral für das Sonett. Und mit der schmerzlichen Frage, ob und wie der Mann dem singenden Gott folgen könne, steht das ganze Gedicht, sogar der gesamte Zyklus auf dem Spiel. Die Antwort aber gibt der letzte Vers: Orphisches Dichten sei »Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.« (V. 14). Es vermittelt nicht nur propositionale Erkenntnis, sondern führt das gelungene Sprechen selbst vor. Aus ihm geht hervor, dass das »Wie« (V. 1) der Eingangsfrage nicht bloß metasprachlich »gesagt« (vgl. V. 1) werden kann, sondern dass »wahres« Singen – »In Wahrheit singen« (V. 13) – in einem richtigen (sprachlichen) Handeln liegt. Zu dieser Erkenntnis leitet das Gedicht, indem es sich selbst als Entwicklung vom Fragen zum Gelingen inszeniert, indem es sein propositionales Sprechen auch performativ einlöst.

Die Pronominalstruktur des Gedichts wirft ein Problem auf, denn im zehnten Vers wechselt der Adressat. Nun wird kein Du mehr angesprochen, das um den rechten Gesang weiß, sondern der Jüngling, der ihn lernen möchte. Auch das Ich ändert damit seine Funktion; es wird vom Fragenden zum Lehrer.

Aus diesem Befund entstehen zwei Lektürehypothesen. Erstens lässt sich das Sonett als Zwiegespräch zwischen einem Schüler und einem Lehrer deuten: Der Schüler entwickelt in den Quartetten seine schmerzliche Frage. Mit dem Übergang zu den Terzetten antwortet der Lehrer, der um den wahren Gesang weiß, indem er ihn vorführt. Allerdings: Für eine im wörtlichen Sinne dialogische Anlage – die also die zitierte Rede eines anderen oder etwa des Orpheus selbst enthält – gibt es im gesamten Zyklus kein Beispiel. Das Ich spricht überall als es selbst, in seiner eigenen Sprache. Plausibel erscheint diese erste Lesart daher nur, wenn man beide Positionen als Rollen eines Ichs ansieht und damit das Gedicht als Selbstgespräch eines lyrischen Subjekts mit sich in den Rollen als (mit seiner eigenen Lehre unzufriedener) Meister und als Schüler. Zweitens kann das Gedicht als durchgehende Rede eines Ichs gedeutet werden, deren Adressat wechselt. Demnach apostrophiert das Ich eingangs zunächst Orpheus in der dritten Person, in seiner Eigenschaft als Gott. Hiermit wäre die Differenz zwischen Ich und Gott gesetzt. Im Verlauf des Gedichts holt das Ich diese Differenz in einem Lernprozess ein und kann schließlich sein Wissen an ein zweites Du, den Jüngling, weitergeben. Beide Hypothesen führen zur These des Selbstgesprächs, innerhalb dessen dieselbe Pointe gilt: Das Gedicht bewegt sich von einer Frage auf die Antwort, auf den gelungenen Gesang zu, wobei dieses Gelingen in einer Erkenntnis gründet, die das Gedicht im *Selbstgespräch* bzw. in inszenierter *Dialogfolge* entfaltet.