

LITERATURBERICHT

Orpheus und die ‚beiden Reiche‘

Ein Grundmotiv im Werk von Rainer Maria Rilke

Unser Leben wird von Gegensatzpaaren und in Spannung zueinander stehenden Polen bestimmt. Tag und Nacht wechseln einander ab, Wachen und Schlafen, Nehmen und Geben, Wachsen und Abnehmen, Gewinn und Verlust, das Tagesbewusstsein wird von der nächtlichen Unbewusstheit abgelöst. In besonderer Weise können wir die rhythmische Struktur unseres Lebens beim Atem beobachten, weil sich das Einatmen, das Atemanhalten und das Ausatmen ununterbrochen ereignen.

„Gegengewicht, in dem ich mich rhythmisch ereigne“ heißt es im ersten Sonett des zweiten Teiles.¹ Rilke muss ein besonderes Verhältnis zu den Polaritäten und den elementaren Spannungen gehabt haben, denn es ist ein Grundmotiv, das in seinem Werk und in seinen Briefen immer wieder anklingt.

I. Die Schaukel und der Gegenschwung.

Im Bild von der hin- und her schwingenden Schaukel hat Rilke besonders anschaulich diese Bewegung eingefangen.

*„Ob ich nun vorwärtsschwinge oder fliehe,
vom Schwunge in den Gegenschwung gedrängt,
das alles ist noch nicht einmal der Baum.
Mag ich nun steiler schwingen oder schräger,
ich fühle nur die Schaukel; meinen Träger
gewahr ich kaum.“²*

Man spürt richtig das Ausschwingen und Hinaufschwingen des Schaukelnden, der sich ganz dem Wechsel dieses Bewegungsspiels hingibt. Aber dann wird noch eine weitere Frage gestellt, weil die Schaukel ja nicht in der leeren Luft hängen kann: wer trägt mich letztlich, der ich mich dem Vollzug des Schaukelns hingebe, ohne zu fragen, ob ich mich dem hingeben kann. Plötzlich ist es nicht einfach eine Schaukel, es geht um unser Dasein, das wir nicht begreifen und dem wir dennoch vertrauen.

¹ R. M Rilke Werke, *Die Sonette an Orpheus*. Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hrsg. von M. Engel, U. Fülleborn, H. Nalewski, A. Stahl, Frankfurt/Main und Leipzig 1996. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert:

² *Da schwang die Schaukel durch den Schmerz* (1923/24 entstanden). KA 2, 379.

*„So lass uns herrlich einen Baum vermuten,
der sich aus Riesenwurzeln aufwärtsstammt.“*

Die Gewissheit meiner ‚schaukelnden Existenz‘, das Hin- und Herschwingen in seinem permanenten Spannungsfeld ist so evident, dass ich einen geheimnisvollen ‚Träger‘ voraussetzen darf, auch wenn ich ihn nicht so wahrnehmen kann wie den Vorgang des Schaukelns. Aber es scheinen doch starke Sterne aufzublitzen, wo die ‚Göttersitze‘ wenigstens geahnt werden können.

In einem früheren Gedicht hatte Rilke das Schaukelmotiv schon einmal durchgespielt:

*„Schaukel des Herzens. O sichere, an welchem unsichtbaren
Aste befestigt. Wer, wer gab dir den Stoss,
dass du mit mir bis ins Laub schwangst.
Wie nahe war ich den Früchten, köstlichen. Aber nicht Bleiben
ist im Schwunge der Sinn. Nur das Nahesein, nur
am immer zu Hohen plötzlich das mögliche
Nahsein. Nachbarschaften und dann
von unaufhaltsam erschwungener Stelle
– wieder verlorener schon – der neue, der Ausblick.
Und jetzt: die befohlene Umkehr
zurück und hinüber in des Gleichgewichts Arme.
Unten, dazwischen, das Zögern, der irdische Zwang, der Durchgang
durch die Wende der Schwere –, vorbei: und es spannt sich die Schleuder,
von der Neugier des Herzens beschwert,
in das andere Gegenteil aufwärts.
Wieder wie anders, wie neu! Wie sie sich beide beneiden
an den Enden des Seils, diese Hälften der Lust.“³*

Es ist ein Experimentieren mit den Möglichkeiten einer Existenzerkundung. Eine bleibende Dauer kann nicht erreicht werden, aber gerade der Wechsel ist lustvoll, weil sich in jedem Moment die Situation ändert und als etwas Neues erlebt werden kann. Und wenigstens gedanklich wird erwogen, den Schaukelschwung so weit zu treiben, dass aus dem Halbkreis ein völliger Umschwung sich ergibt. Dann würde man nicht nur die beiden Pole des Schaukelpendels erfahren, sondern gleichsam das Ganze des Daseins.

In einem wieder verworfenen Entwurf hat er dieses Wagnis eines ganzen Umschwungs so ausgedrückt:

*„Aber wie sollten wir nicht, da wir nun einmal alles
ihr verdanken, der ganz unvorsehlichen
Stärke des Stoßes, glauben an jenen
größeren Stoß, der uns ins Runde hinauswirft?“⁴*

³ *Schaukel des Herzens* (am 8. November 1923 entstanden) KA 2, 294.

⁴ KA 2, 795.

Wenigstens dieses Verlangen nach dem Ganzen und Runden behalten wir in unserem Inneren und hoffen eigentlich immer auf den Anstoß, der uns über die gewöhnlichen Grenzen hinausführt. Wer kann sich abfinden mit dem Viertel- oder dem Halbkreis, wenn es die ‚andere Seite‘ gibt, die volle Gestalt.

II. Die Nacht und das Totenreich

Diese Suche nach der ‚anderen Hälfte‘, nach dem uns abgewandten Teil des Daseins, lässt sich im gesamten Werk Rilkes beobachten. Der Mensch lebt nicht eindimensional, er ist nicht nur einem einzigen Bereich zugeordnet, sondern fragt immer nach den Dimensionen, die ebenfalls zu unserem Leben gehören, aber versteckt sind. Wie viele Gedichte an die Nacht hat Rilke geschrieben, weil er in ihr etwas von dieser ‚anderen Hälfte‘ ahnte:

„*Dein Atem
ging über mich. Dein auf weite Ernste verteiltes
Lächeln trat in mich ein*“.⁵

Auch im frühen Werk Rilkes meldet sich schon dieses geheime Wissen um eine verborgene Schicht des Daseins, die nur in ‚Dunkelstunden‘ vernommen wird, aber dazu beiträgt, die eigene Existenz auszuweiten. Im ‚Stundenbuch‘ heißt es:

„*Aus ihnen kommt mir Wissen, dass ich Raum zu einem zweiten zeitlos
breiten Leben habe*.“⁶

Aber dieses ‚zweite Leben‘ scheint etwas mit dem Totenreich zu tun zu haben. Dieser Bereich ist jedoch unserem Leben zugeordnet, offensichtlich sind dort Urkräfte und Potenzen, die für unser Leben wichtig sind, und dorthin mündet das Leben auch wieder, in den Ursprung hinein.

„*Ich denke oft: Schatzhäuser müssen sein,
wo alle diese vielen Leben liegen (...)
Und wenn ich abends immer weiterginge
aus meinem Garten, drin ich müde bin, –
ich weiß: dann führen alle Wege hin
zum Arsenal der ungelebten Dinge*.“⁷

Und gerade dann, wenn Rilke mit dem Sterben eines ihm nahestehenden Menschen konfrontiert wurde, dachte er nach über einen größeren Zusammenhang von Lebenswelt und Todeswelt. Im Schlussteil des ‚Buches der Bilder‘ findet sich ein ‚Re-

⁵ *Die große Nacht* (im Januar 1914 entstanden), KA 2, 91.

⁶ „*Ich liebe meines Wesens Dunkelstunden*“ (am 12. September 1899 entstanden), in: *Das Stundenbuch*, KA 1, 158. Vgl. H. J. Tschiedel, *Orpheus und Eurydice*. Ein Beitrag zum Thema: Rilke und die Antike, in: *Antike und Abendland*, 1973.

⁷ „*Ich bin nur einer deiner Geringsten*“ (19. September 1901), KA 1, 210f.

quiem', das Rilke im November 1900 geschrieben hat, als er vom Tod Gretel Kottmeyers erfuhr, einer Freundin seiner Frau Clara. Darin heißt es:

*„ und du lebstest in Ungeduld,
denn du wusstest: das ist nicht das Ganze.
Leben ist nur ein Teil Wovon?
Leben ist nur ein Ton Worin?
Leben hat Sinn nur, verbunden mit vielen
Kreisen des weithin wachsenden Raumes.“⁸*

Das Schlüsselerlebnis, das Rilke 1912 in Duino hatte und wie eine Initiation empfand und das er ein Jahr später in Ronda aufzeichnete, war also vielfach vorbereitet. In dem mit Recht berühmten Text ‚Erlebnis‘ heißt es, er sei „auf die andere Seite der Natur geraten“, in einen Bereich, wo die „einst so unentbehrlich genommene Welt“ plötzlich unwichtig geworden ist.⁹ Das Dasein scheint hinter ihm zu liegen, alles berührt ihn jetzt „aus geistigerem Abstand“. So sehr hat er den Eindruck in einem Grenzbereich zu stehen, dass ihn das Erscheinen von längst verstorbenen Menschen nicht beunruhigen würde, das Auftauchen der vertrauten Hausgenossen dafür umso mehr. Die klare Grenzziehung von Lebenswelt und Todeswelt wird auf einmal fragwürdig, die beiden Bereiche sind aufeinander bezogen und haben mehr miteinander zu tun, als wir das wahrhaben wollen.

In der gleichen Zeit, als Rilke dieses ‚Erlebnis‘ gehabt hat, ist ja die erste Duineser Elegie entstanden, in der es heißt:

*„ Und das Totsein ist mühsam
und voller Nachholn, dass man allmählich ein wenig
Ewigkeit spürt. – Aber Lebendige machen
alle den Fehler, dass sie zu stark unterscheiden.
Engel (sagt man) wüssten oft nicht, ob sie unter
Lebenden gehen oder Toten. Die ewige Strömung
reißt durch beide Bereiche alle Alter
immer mit sich und übertönt sie in beiden.“¹⁰*

Während wir Menschen gewöhnlich nur die uns zugewandte Seite des Daseins wahrnehmen und diese ‚Lebenswelt‘ für die einzige halten, die denkbar ist, stehen die Engel durch ihre andere Seinsform der Totenwelt genauso nah wie der Lebenswelt. Rilke will also die Grenzziehung relativieren und beide Bereiche wieder aufeinander beziehen. Und weil unsere Organe so blind sind und unbrauchbar, um ‚das Ganze‘ zu erkennen, weist er auf die Engel hin, die unsere Grenzziehungen nicht teilen und damit zu einem Symbol werden für die Erfassung der beiden Seiten des Daseins.

Ein Jahr später ist Rilke in Spanien, wo ihn in besonderer Weise die Bildwelt El Grecos angezogen hat. Und da sind es gerade die Engeldarstellungen Grecos, die

⁸ „Requiem“ (20. November 1900). *Das Buch der Bilder zweiter Teil*, KA 1, 343.

⁹ „Erlebnis“, KA 4, 667.

¹⁰ „Duineser Elegien“, KA 2, 203.

ihm wieder die grenzüberschreitende Wirksamkeit der Engel nahe bringen, die er mit dem beweglichen und überall hinfließenden Wasser vergleicht. In sein Taschenbuch trägt er folgende Gedanken ein:

„Der Engel ist bei ihm nicht mehr anthropomorph wie das Thier in der Fabel, auch nicht das ornamentale Geheimzeichen des byzantinischen Gottesstaates. Sein Wesen ist fließender, er ist der Fluss, der durch beide Reiche geht, ja, was das Wasser auf Erden und in der Atmosphäre ist, das ist der Engel in dem größeren Umkreis des Geistes, Bach, Thau, Tränke, Fontäne des seelischen Daseins, Niederschlag und Aufstieg.“¹¹

Weil wir uns die Verbindung der beiden Reiche mit unseren begrenzten Sinnen gar nicht vorstellen können, muss das Wasser als sprechendes Symbol dazu dienen, die Verbundenheit von ‚oben‘ und ‚unten‘, von ‚hier‘ und ‚dort‘, von ‚sichtbar‘ und ‚unsichtbar‘ zu veranschaulichen. Das Wasser kümmert sich nicht um die Grenzen, überall dringt es ein, steigt aber auch in die Höhe, macht sich überall bemerkbar. Wie das Aufgreifen dieses Gedankens wirkt ein Satz in einem Brief Rilkes an Marie von Thurn und Taxis im Dezember 1913, also nach der Rückkehr aus Spanien:

„Was ist Leben und Tod ungeheuer, wenn man nicht beides immerfort in Einem sieht und fast nicht unterscheidet. Aber das ist ja eben Sache der Engel, das zu thun nicht unsere; oder unsrige nur ausnahmsweise, für langsam erschmerzte Augenblicke.“

Als Rilke im Winter 1914/15 in München Vorträge von Alfred Schuler hörte, muss er sehr verblüfft gewesen sein, weil darin ganz ähnliche Gedanken geäußert wurden wie seine eigenen: Die Totenwelt wurde als eigenständige Wertigkeit und Wichtigkeit herausgestellt. Am 18. März 1915 schreibt er der Fürstin:

„Stellen Sie sich vor, dass ein Mensch, von einer intuitiven Einsicht ins alte kaiserliche Rom her, eine Welterklärung zu geben unternahm, welche die Toten als die eigentlich Seienden, das Totenreich als ein einziges unerhörtes Dasein, unsere kleine Lebensfrist aber als eine Art Ausnahme davon darstellte.“¹²

*„So trat er täglich durch den vollen Fluss –
Ahnherr der Brücken, welche steinern schreiten, –
und war erfahren auf den beiden Seiten
und fühlte jeden, der hinüber muss.“¹³*

Die Brücken selbst sind Symbole für den ‚Übergang‘, für das ‚Übersetzen auf die andere Seite‘, in gewisser Weise in die andere Dimension (wie sehr liebte Rilke die alttestamentliche Gestalt des Jakob mit seiner Leiter- oder Treppenvision), und Christofferus ist nun der Inbegriff eines, der ‚beide Seiten‘ kennt und es als seine Lebensaufgabe ansieht, die Menschen ‚hinüber‘ zu geleiten. – Es mag ja sein, dass Rilke durch manche Darstellung des Christofferus in plastischer Form oder an den Kirchenwänden zu seinem Gedicht angeregt wurde, wichtiger aber ist, dass er auf

¹¹ Aufzeichnung vom Januar 1913, zitiert in: I. Schnack, *R.M. Rilke, Chronik seines Lebens und seines Werkes*, 1. Band. Frankfurt/Main 1990, 421.

¹² R.M. Rilke und Marie von Thurn und Taxis, *Briefwechsel* 1. Band. Frankfurt/Main 1986, 409.

¹³ *Sankt Christofferus*, KA 2, 58.

der Suche nach Metaphern und Gestalten ist, die ihm dazu dienen, die innerweltliche Verengung des Daseins aufzubrechen.

So kann ihm auch die Gestalt der Maria (im ‚Marienleben‘) hilfreich sein. Es werden Öffnungen gesucht, damit sich die Mauer unserer üblichen Erfahrung als porös erweist und neue Dimensionen sichtbar werden. In dem Gedicht ‚Verkündigung über den Hirten‘ heißt es:

*„Nun soll ein Neues sein,
von dem der Erdkreis ringender sich weitet.“¹⁴*

Und schon bei der ‚Darstellung Mariae im Tempel‘, als das Mädchen Maria – nach der Legende – als Tempeljungfrau eingeführt wird, scheint sie berufen zu sein, Grenzen zu überschreiten und einen Blick gewährt zu bekommen in einen verborgenen Bereich:

*„Bist du so weit, ist alles in dir Stein,
Wand, Aufgang, Durchblick, Wölbung –, so probier
den großen Vorhang, den du vor dir hast,
ein wenig wegzuzerrn mit beiden Händen:
da glänzt es von ganz hohen Gegenständen
und übertrifft dir Atem und Getast.
Hinauf, hinab, Palast steht auf Palast,
Geländer strömen breiter aus Geländern
und tauchen oben auf an solchen Rändern,
dass dich, wie du sie siehst, der Schwindel fasst“¹⁵*

Der Dichter fragt: „Wie hältst du’s aus?“. Aber das kleine Mädchen geht auf den gold-strahlenden Hohenpriester unbefangen und mit Selbstvertrauen zu, weil sie offenbar einen anderen Vorhang als den des Tempels weggeschoben hat.

*„Doch sie ging durch alle,
klein wie sie war, aus jeder Hand hinaus
und in ihr Los, das, höher als die Halle,
schon fertig war, und schwerer als das Haus.“*

Das ‚Marienleben‘ wird bei den Germanisten gewöhnlich nicht besonders hoch eingeschätzt, und bekanntlich hat auch Rilke selbst diese Dichtung nicht als zentrales Werk angesehen. Aber in unserem Zusammenhang ist es doch aufschlussreich, wie Rilke gleichsam überall Ausschau hält nach transparent werdenden Gestalten, die dazu beitragen, dem ‚Ganzen des Daseins‘ gerecht zu werden und die Blickfeldverengung zu überwinden.

¹⁴ „Das Marien-Leben“ KA 2, 28.

¹⁵ AaO 23 f.

IV. Das „andere Reich“ in der seelischen Tiefe

Das Leiden an der menschlichen ‚Halbheit‘ und der unzureichenden Schaukraft wird aber auch daran erkennbar, dass wir die eigenen seelischen Tiefen nicht wirklich ausloten können. Schon am 13. Dezember 1905 schrieb Rilke an Arthur Holitscher:

„Unser Herz ist tief, aber wenn wir nicht hineingedrückt werden, gehen wir nie bis auf den Grund. Und doch, man muss auf dem Grund gewesen sein.“¹⁶

Rilke verwendet hier den Ausdruck ‚Grund‘, den die Mystiker oft gebrauchen, um die geheimnisvolle Tiefenschicht der Seele zu kennzeichnen. Wie sehr ihn diese abgründige Tiefe und Weite der Seele beschäftigt hat und welche Bedeutung Rilke ihr beimaß, wird vor allem in einem späten Brief Rilkes an Nora Puttscher-Wydenbruck (vom 11. August 1924) spürbar, in dem es heißt:

„So ausgedehnt das ‚Außen‘ ist, es verträgt mit allen seinen siderischen Distanzen kaum einen Vergleich mit den Dimensionen, *mit der Tiefendimension unseres Inneren*, das nicht einmal die Geräumigkeit des Weltalls nötig hat, um in sich fast unabsehlich zu sein. Wenn also Tote, wenn also Künftige einen Aufenthalt nötig haben, *welche* Zuflucht sollte ihnen angenehmer und angebotener sein, als dieser imaginäre Raum? Mir stellt es sich immer so dar, als ob unser gebräuchliches Bewusstsein die Spitze einer Pyramide bewohne, deren Basis in uns (und gewissermaßen unter uns) so völlig in die Breite geht, dass wir, je weiter wir in sie niederzulassen uns befähigt sehen, desto allgemeiner einbezogen erscheinen in die von Zeit und Raum unabhängigen Gegebenheiten des irdischen, des, im weitesten Begriffe, *weltlichen* Daseins.“¹⁷

In der menschlichen Ganzheit sind also ‚beide Reiche‘ angelegt, das ‚Außen‘ gehört zu unserer Alltagserfahrung, aber das ‚Innen‘ entzieht sich unserem Zugriff; wenn wir jedoch einen Blick hineinwerfen können, stellen wir staunend seine ungeahnten Dimensionen fest. Vielleicht müssen wir solche Erfahrungen als eine der Voraussetzungen der ‚Sonette an Orpheus‘ bedenken, die sich für Rilke überraschend im Februar 1922 einstellten, aber in ihrer gedanklichen Substanz lange vorbereitet waren.

V. Orpheus, der das Schattenreich kennt

In den Sonetten ist es nicht der Engel, der als Schlüsselfigur gewählt wird, auch nicht Christofferus oder Maria, es ist eine Gestalt des altgriechischen Mythos: Orpheus. Wenn wir die Mythen als die verdichteten Erfahrungen der menschlichen Geschichte verstehen, in denen Angebote gemacht werden zum besseren Verständnis des Daseins, dann können sie immer wieder in verwandelter Form lebendig werden und eignen sich auf diese Weise als elementare Bildersprache seelischen Lebens.

¹⁶ R.M. Rilke, *Briefe* aus den Jahren 1902–1906. Leipzig 1930, 285.

¹⁷ R.M. Rilke, *Briefe aus Muzot* 1921–1926, Leipzig, 291.

Wer ist nun Orpheus in Rilkes Sehweise? Natürlich ist er zunächst der Sänger, dessen Gesang eine verwandelnde Kraft hat. Aber darüber hinaus ist er ein Repräsentant des ungeteilten ‚Ganzen‘ der beiden Hälften des Daseins, des Offenen und des Verborgenen, des Oberen und des Unteren, des Lebensreiches und des Totenreiches. Weil er es – nach der mythischen Tradition – wagte, in den Hades hinunterzusteigen, um seine Geliebte wieder ins Leben zurückzuführen, ist er zu einem Kundigen des unteren Reiches geworden und hat damit Einblick in die beiden Hälften des Daseins bekommen.

*„Ist er ein Hiesiger? Nein, aus beiden
Reichen erwuchs seine weite Natur.
Kundiger böge die Zweige der Weiden,
wer die Wurzeln der Weiden erfuhr“ (I.6).*

Weil aus der dunklen Tiefe auch das Leben kommt, muss der Kundige die Wurzelbereiche kennen, muss hinabsteigen und das helle Tageslicht verlassen, dann kommt er den geheimnishaften Vorräten des Daseins nahe. Erst wer das Wagnis unternommen hat, sich in den Nachtbereich zu begeben, bekommt eine Ahnung von dem „Doppelbereich“:

*„Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.“ (I/9)*

Warum ist Orpheus in den Hades gestiegen? Die Liebe hat ihn genötigt, hat ihm die Kraft gegeben, das eigentlich Unmögliche zu wagen. Wer in das ‚Land ohne Wiederkehr‘ hineingeht, der denkt nicht mehr an sich und an sein Überleben, er wird nur noch von der Liebe bestimmt. Wie im altsumerischen Mythos von Ischtars Hadesfahrt ist das Nachtabenteuer ein riskantes Unternehmen. Die Göttin der Liebe steigt in den finsternen (also auch lieblosen) Bereich hinab, wird aber von ihrer Schwester Ereschkigal lieblos empfangen und gefangen gesetzt. Wenn also die Liebesgöttin das Dunkel nicht auflichten, die Lieblosigkeit nicht liebesfähig machen kann, kann es da noch Lösung und Erlösung geben? Auch der sumerische Mythos kennt nur einen möglichen Rettungsweg: die Musik. Tammuz, der Geliebte, legt all seine ans Herz gehende Sehnsucht in seine Musik und kann damit sogar das dunkle Herz der Unterwelt aufbrechen und mitfühlend machen. Zum ersten Mal gibt das Totenreich einen Gefangenen wieder frei und weckt damit die Hoffnung, dass der Tod nicht das letzte Wort hat.¹⁸

Rilkes Orpheus hat allerdings einen anderen Charakter. Er ist der Kommende und Gehende, der Sich-Wandelnde, der nicht festgelegt und festgehalten werden kann. Er ist kein „Bleibender“, wenn wir aber aufmerksam und hell-sichtig sind, wenn wir vor allem sensible Ohren haben, dann können wir ihm immer wieder begegnen.

¹⁸ Vgl. H. Saner „Der Schatten des Orpheus“, Basel 2000, 9–31.

*„Seine Metamorphose
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen
um andre Namen. Ein für alle Male
ists Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht“ (I/5).*

Er hat offenbar eine Musik in die Welt eingestiftet, die nicht mehr verloren gehen kann; *„neuer Anfang, Wink und Wandlung“* (I/1).

ist gewährt worden, ja, ein ‚Tempel im Gehör‘ musste geschaffen werden, damit diese Musik wirksam werden kann. Aber es ist eine anspruchsvolle Musik, die zum Klingen kommen soll, eine kosmische Harmonie, die ihrem Schöpfungsauftrag entspricht, nicht nur ein dahingehauchtes Gesäusel.

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

Auch wenn in den Sonetten der Jubel dominiert, die Klage fehlt nicht ganz, denn das Halb-Sein ist immer noch unser Schicksal. *„Wann aber sind wir?“* wird eindringlich gefragt (I/3), aber die Klage ist auf einem Lernweg und deshalb dürfen wir uns trösten:

*„Jubel weiß, und Sehnsucht ist geständig, –
nur die Klage lernt noch“ (I/8).*

VI. Verwandlung durch Musik

Im 19. Sonett wird eine erstaunliche Hoffnung ausgesprochen: Wir Menschen sind zwar – wie alles in der Welt – wandelbar und unstetig, vom Zerfall bedroht, aber dahinter wird ein Dauerndes und Bleibendes geahnt. Wenn in der fünften Duineser Elegie der Engel aufgefordert wird, das Lächeln der Artisten nicht vergehen zu lassen, sondern wie ein kleinblütiges Heilkraut zu pflücken und in einer Vase zu verwahren, so wird hier die Zuversicht ausgesprochen:

*„Alles Vollendete fällt
heim zum Uralten.“*

Wir Menschen sind zwar noch lange nicht soweit, die Gestalt zu haben, die uns vom Schicksal zugedacht ist, aber die geheimnisvolle Musik des Orpheus hat schon eine verborgene Wirkung.

*„Nicht sind die Leiden erkannt,
nicht ist die Liebe gelernt,
und was im Tod uns entfernt,
ist nicht entschleiert.
Einzig das Lied überm Land
heiligt und feiert.“*

Es ist also schon ein bleibendes Klingen in der Welt, ein Grundakkord oder eine Melodie, die nicht mehr vergehen kann. Aber es ist ja nach wie vor noch das Sterben in der Welt, oft genug das frühe Abbrechen eines Lebensbogens. Rilke hat ja die Sonette ‚als ein Grab-Mal für Wera Quckama Knoop‘ geschrieben, sie also einem jung gestorbenen Mädchen gewidmet, dessen Schicksal Rilke sehr bewegte. Es dominiert jedoch nicht das Gefühl der Trauer, sondern der Zuversicht. Sie scheint in das ‚Ganze‘ hinübergenommen worden zu sein, ohne vorher die einzelnen Schritte des Reifungsweges gegangen zu sein. Ohne wirklich zu erwachen, ist sie einem anderen Zustand zugeführt worden.

*„Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast
du sie vollendet, dass sie nicht begehrte,
erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief“ (I/2).*

Wenn Orpheus der große Verwandler ist, dann bewährt sich seine musikalische Wirkung gerade gegenüber den Toten: „Alles wird Weinberg, alles wird Traube“, wächst unter seiner Sonneneinstrahlung, um die Süßigkeiten hervorzubringen.

*„Er ist einer der bleibenden Boten,
der noch weit in die Türen der Toten
Schalen mit rühmlichen Früchten hält“ (I/7).*

Dabei ist Orpheus nicht der triumphale Sieger, gerade der Sänger des Lichtes wird verfolgt und attackiert. Die Mänaden wollen ihn von seinem Weg wegdrängen und setzen ihm gewaltsam zu, er aber lässt sich nicht von seinem „Lied überm Land“ abbringen. Er wird zu einem Geopferten und Zerrissenen.

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

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!“ (I/26)

Der Überwältigte und ‚Besiegte‘ erweist sich aber als der Überlegene und Fortdauernde. Er übertönt das Geschrei der Mänaden mit ‚Ordnung‘, die zerstörerischen Kräfte hemmen nicht sein ‚erbauendes Spiel‘. Ja, die verwendeten Waffen, die scharfen Steine, werden sanftmütig und bekommen hörbereite Ohren und die Bruchstücke des zerrissenen Sängers verteilen sich so in die Welt, dass eine neue Hörbereitschaft ermöglicht wird.

Diese in die Welt eingestiftete „Musik der Kräfte“ ist das Hoffnungspotential der Schöpfung, es verknüpft die Vereinzelten, bereitet eine mögliche Ordnung vor. Es ist ‚nur‘ ein Gesang, kein systematisches Lehrgebäude, nur ein Poem, kein durchformuliertes Manifest. Aber gerade diese Beschränkung auf den weitergehenden Klang soll eine Vibration erzeugen, die immer weiter geht. Als Rilke im November 1925 seinem polnischen Übersetzer Witold Hulewicz zu einem besseren Verständnis der Elegien verhelfen wollte, schrieb er ihm:

„Die ‚Elegien‘ zeigen uns an diesem Werk, am Werke dieser fortwährenden Umsetzungen des geliebten Sichtbaren und Greifbaren in die unsichtbare Schwingung und Erregtheit unserer Natur, die neue Schwingungszahlen einführt in die Schwingungssphären des Universums.“¹⁹

Die Sonette sind an diesem Werk genauso beteiligt wie die Elegien, die innere Einheit und Verwobenheit kommt gerade in diesem Gedanken einer ‚musikalischen Verwandlung‘ zum Ausdruck. Eine geheimnisvolle Geistwirkung schafft neue Beziehungsfelder:

*„Heil dem Geist, der uns verbinden mag;
denn wir leben wahrhaft in Figuren.(...)*
*Ohne unsern wahren Platz zu kennen,
handeln wir aus wirklichem Bezug.*
Die Antennen fühlen die Antennen ...“ (I/12)

Hier wird kein ausformuliertes ‚Credo‘ verkündet, wir sind Suchende und Tastende, aber ein verborgenes Bezugssystem ist gestiftet worden, das Vertrauen ermöglicht und die Zukunft offen hält.

*„Selbst wenn sich der Bauer sorgt und handelt,
wo die Saat in Sommer sich verwandelt,
reicht er niemals hin. Die Erde schenkt“ (I/12).*

Es kommt also nicht nur auf die besorgte Handlungsweise des Menschen an, die Natur trägt uns, die Erde hat noch Geschenke für uns bereit. Wir dürfen uns in einem tragenden Beziehungsnetz aufgehoben wissen. Unser Wissen ist minimal, aber der ‚wirkliche Bezug‘ scheint uns eingesenkt zu sein, wie eine immerwährende Grundmelodie begleitet ein Lebenslied unseren Weg.

VII. Die Brücke zwischen den Bereichen

Und immer wieder stellt Rilke die Frage, ob wir auch die Toten und ihren Bereich mit in unsere Gedankengänge einbeziehen. Wenn aus diesem Wurzelbereich das Leben heraufkommt, dann ist es nötig, ihrer in Dankbarkeit zu gedenken, weil sie die eigentlich Schenkenden sind.

*„ Sind sie die Herren, die bei den Wurzeln schlafen,
und gönnen uns aus ihren Überflüssen
dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssen?“ (I/14)*

Eine sich durch den Orpheus-Zyklus ziehende Frage betrifft das Problem der Zeit. Ist die Zeit nicht eine relative Größe, die ganz unterschiedlich erfahren werden kann? Der Schrecken unserer Zerbrechlichkeit, das Nichtfesthaltenkönnen des Au-

¹⁹ Briefe aus Muzot, 374.

genblicks, sie setzen uns zu, aber wir müssen offensichtlich auf einen anderen Zeitbegriff setzen.

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

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

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

*Als die, die wir sind, als die Treibenden,
gelten wir doch bei bleibenden
Kräften als göttlicher Brauch“ (II/27).*

Da wir uns als „Treibende“ und „Eilende“ erleben, werden wir daraufhingewiesen, dass es auch das „Bleibende“ gibt und dass wir erst vom „Verweilenden“ eingeweicht werden. Auch die Wandlungsprozesse lassen sich nicht erzwingen und nicht im Eiltempo erreichen. Eine Gelassenheit scheint nötig zu sein, damit ein glaubwürdig Dauerndes erreicht werden kann.

*„Alles ist ausgeruht:
Dunkel und Helligkeit,
Blume und Buch“ (I/22).*

In dem schon erwähnten Brief an Witold Hulewicz geht Rilke auch auf das Zeit-Problem ein, es heißt da:

„Wir, diese Hiesigen und Heutigen sind nicht einen Augenblick in der Zeitwelt befriedigt, noch in sie gebunden: wir gehen immerfort über und über zu den Früheren, zu unserer Herkunft und zu denen, die scheinbar nach uns kommen. In jener größten ‚offenen‘ Welt sind alle, man kann nicht sagen ‚gleichzeitig‘ denn eben der Fortfall der Zeit bedingt, dass sie alle *sind*. Die Vergänglichkeit stürzt überall in ein tiefes Sein.“²⁰

In diesen Sätzen kommt eine Sehweise zur Erscheinung, die große Ähnlichkeit mit der Sprache und Vorstellungswelt mancher Mystiker hat; vor allem Meister Eckhart hat immer wieder die Relativität unserer Zeiterfahrung betont und auf das „ewige Nu“ hingewiesen. Auf ähnliche Weise möchte auch Rilke die Barrieren zwischen den Welten in Frage stellen und die gängigen Grenzziehungen überwinden:

„Es gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit, in der die uns übertreffenden Wesen, die ‚Engel‘ zu Hause sind.“²¹

²⁰ AaO 372 f

²¹ AaO, 372.

Und auf die Sonette angewandt, möchte man ergänzen: Als Symbolgestalt dieser großen Einheit dient Orpheus, der hinüber und herüber gehen kann, der das Oben und das Unten kennt und eine neue musikalische Sprache spricht, die überall verstanden werden kann.

Wie sehr sind die Sonette von einer zuversichtlichen Hoffnung getragen, dass wir trotz aller Verluste die Gewinner sind, dass das Entzogene unser sein wird, dass sich das scheinbar Alternde verjüngt:

„Jede Stunde, die hingeht, wird jünger“ (II/25).

Erwartet wird die Ankunft eines (heilbringenden) Kindes;

*„Immer erfüllter von dem künftigen Kind,
dass es uns einst, übersteigend, erschüttere, später“ (II/24).*

Es wären noch viele Passagen aus den Sonetten zu nennen, in denen dieser Brückenschlag der ‚Hemisphären‘ gekennzeichnet wird, wo also das Gegenwärtige und das Künftige, das dunkel Untergründige und das Offenbare in Beziehung gebracht wird. Es gehört ja zu den charakteristischen Akzenten im Werk Rilkes, dass er zwar immer die Schrecken und das Furchtbare in der Welt sieht und benennt, dass er aber nie eine letzte Heilheit des Daseins bezweifelt:

*„Aber noch ist uns das Dasein verzaubert; an hundert
Stellen ist es noch Ursprung. Ein Spielen von reinen
Kräften, die keiner berührt, der nicht kniet und bewundert.*

*Worte gehen noch zart am Unsäglichen aus ...
Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen,
baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus“ (II/10).*

Nach dem Abschluss der Sonette und der Elegien hat Rilke besonders in den Briefen an Gräfin Sizzo das Thema noch einmal aufgegriffen, um die Verflochtenheit von Leben und Tod aufzuweisen. In immer neuen Ansätzen fordert er dazu auf, sich mit dem Tod „zu vertragen“ und ihn nicht nur als den „Neinsager“ anzusehen. Am Drei-Königs-Tag 1923 schrieb er ihr:

„Nichts, ich bin sicher, war je der Inhalt der ‚Einweihungen‘, als eben die Mitteilung eines ‚Schlüssels‘, der erlaubte, das Wort ‚Tod‘ *ohne* Negation zu lesen; wie der Mond, so hat gewiss das Leben eine uns dauernd abgewendete Seite, die *nicht* sein Gegen-Teil ist, sondern seine Ergänzung zur Vollkommenheit, zur Vollzähligkeit, zu der wirklichen heilen und vollen Sphäre und Kugel des *Seins*. (...) Unser effort, mein ich, kann *nur* dahin gehen, die Einheit von Leben und Tod vorauszusetzen, damit sie sich uns nach und nach erweise. (...) Das Leben sagt immer zugleich Ja und Nein. Er, der Tod (ich beschwöre Sie, es zu glauben!) ist der eigentliche ‚Ja-Sager‘. Er sagt *nur*: Ja. Vor der Ewigkeit.“²²

Orpheus, der Kundige, der die Tiefen geschaut hat und dann wieder auf die Höhen gestiegen ist, um das Licht zu preisen, er kennt beide Reiche, aber auch er ist noch nicht am Ziel, sondern wandelt sich weiter:

²² *Die Briefe an Gräfin Sizzo*, Frankfurt/Main 1985, 53–55.

„O, wie er schwinden muss, dass ihrs begriff!
 Und wenn ihm selbst auch bangte, dass er schwände.
 Indem sein Wort das Hiersein übertrifft,
 ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet.
 Der Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hände.
 Und er gehorcht, indem er überschreitet“ (I/5).

VIII. Orpheus und der ‚andere Sänger‘

Bekanntlich hatte Rilke ein gespanntes Verhältnis zur Christusgestalt. Er lässt seinen jungen Arbeiter in einem Brief schreiben:

„Wer ist denn dieser Christus, der sich in alles hineinmischt (...) und der immer wieder verlangt, in unserem Leben der Erste zu sein. Oder legt man ihm das nur in den Mund?“²³

Vor allem der Gedanke, dass wir für unseren Gottesbezug einen Mittler bräuchten, war ihm fremd. Er glaubte, eine unmittelbare Offenheit für Gott zu haben. Mit Christus verband er offenbar immer die bedrohliche Figur eines Moralpredigers, der uns unsere Sündhaftigkeit einredet, damit wir davon erlöst werden können. „Ich will mich nicht schlecht machen lassen um Christi willen, sondern gut sein für Gott“, lässt er seinen jungen Arbeiter schreiben.²⁴

Umso erstaunlicher ist aber nun, dass Rilke in seinem Werk immer wieder ‚Mittlergestalten‘ einführt, die entweder als Künder und Botschafter Gottes auftreten, die Engel nämlich, die sogar etwas vom Gottesschrecken ausstrahlen. Auch Maria, Christofferus, sogar Mohamed, könnte man als vermittelnde Gestalten ansehen, Johannes auf Patmos: sie werden transparent auf das göttliche Geheimnis hin.

Ist nicht auch Orpheus für Rilke eine Mittlergestalt? Er macht ihn zu einem göttlichen Wesen, betont, dass er eine neue Ordnung heraufführt und das Chaos überwindet („Ordne die Schreier, singender Gott“ II/26). Er wird von feindlichen Mächten überwältigt und zerrissen, er geht aber auch aus diesem Untergang als ein Verwandelter hervor („aus dem Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel“ I/26). Der Abstieg in die Unterwelt des Totenreiches hatte seine Wandlung vorbereitet, sein eigener Tod wird dann zur Heils-Chance der Welt, wenn der neue Klang gehört wird („da schufst du ihnen Tempel im Gehör“, I/1).

Vermutlich hat Rilke nicht gewusst, dass ein bedeutender christlicher Theologe der Frühzeit, Clemens von Alexandrien († 215) auch schon auf Orpheus zurückgriff und in ihm eine symbolische Gestalt sah, die über sich hinausweist. Er wollte nicht nur alttestamentliche Gestalten einbeziehen, die auf den Messias hinweisen, sondern auch die Heroen des griechischen Mythos. So sagt er von Orpheus, dass er durch bloßen Gesang die wilden Tiere zähmte, ja sogar die Bäume, die Eichen durch seine Musik verpflanzte. Für ihn ist Christus der zweite, der größere Orpheus, von ihm sagt er:

²³ *Der Brief des jungen Arbeiters*, KA 4, 735.

²⁴ A. a. O., 746.

„Er singt der neuen Harmonie ewige Melodie, die von Gott ihren Namen hat, das neue Lied, ein süßes und wirksames Mittel gegen Leid. Sieh, was das neue Lied vollbrachte: Menschen hat es aus Steinen, Menschen aus Tieren gemacht. Und die sonst wie tot waren und keinen Anteil am wahren Leben hatten, sie wurden wieder lebendig, sobald sie nur Hörer des Gesanges geworden waren. – Dieser gab auch dem All eine harmonische Ordnung und stimmte den Missklang der Elemente zu geordnetem Wohlklang, damit die ganze Welt ihm zur Harmonie werde.“²⁵

Diese Hinweise sollen nicht dazu dienen, Rilke hier als anonymen Christen zu vereinnahmen und seine Orpheusgestalt als verkappte Metapher für den messianischen Heilbringer sichtbar zu machen, es geht nur darum, in aller Vorsicht auf Gemeinsamkeiten und Verwandtschaften in der Bilderwelt und poetischen Symbolsprache hinzuweisen. Eines der Hauptwerke von Clemens heißt: ‚Teppiche‘. Und wie heißt es im 21. Sonett des II. Teiles:

„Seidener Faden, kamst du hinein ins Gewebe.

*Welchem der Bilder du auch im Innern geeint bist
(Sei es selbst ein Moment aus dem Leben der Pein),
fühl, dass der ganze, der rühmliche Teppich gemeint ist.“*

Otto Betz, Passau

²⁵ Clemens von Alexandrien, *Mahnrede an die Heiden*, in: *Christliche Geisteswelt*. Hanau 1986.