



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

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

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

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

---

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

## ›Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?‹

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

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

---

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

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

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

›Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?‹

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

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

## Die Lektüre

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

---

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

XXVII

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

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

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

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

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

---

<sup>3</sup> Rilke, Anm. 2, S. 271.

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

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

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

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

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

Das lyrische Subjekt spricht für eine Gruppe, die es kraft

---

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

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

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

Das Schicksal hat sich mit der Alltagszeit und dem Demi-

---

<sup>5</sup> Rilke, Anm. 2, S. 271.

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

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

---

6 Jean Bollack in einem unveröffentlichten Manuskript.

7 Rilke, Anm. 2, S. 268.

8 Ebd., S. 269.

9 Ebd., S. 270.

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

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

ter schon anverwandelt Gespenst? Eine okkulte Erfahrung, die man sonst in der Empirie der Zeitlichkeit nicht erwartet (vgl. Rilkes Interesse für den Okkultismus)? Ein anverwandelt Schicksalsorakel? Nun finden sich die rhetorischen Fragen des Beginns begründet. Es sind Scheinannahmen gewesen, Orakelsprüche aus »Rauch« (V. 11), wie in Delphi, die der Zeitlichkeit einen eigentlichen, höheren Sinn geben können. Der Rauch ist mehr, als er vorgibt zu sein. Vielleicht sogar ein ›Hauch‹, eine Inspiration, nur eben noch falsch benannt. Das pneumatologische Denken in der Moderne (vgl. Hofmannsthals »nichts als ein Hauch«<sup>10</sup>) legt die Diskursvermengung nahe.

Keine Klage wird hier geführt, sondern das »Ach« (V. 9) drückt Erleichterung aus. Es ist die Erleichterung der Dichter (man denke an ihr Herz, ihr Sprechen im Versprechen, ihre Kindheit als Ort der reinen Poesie und deren Stille danach). Das »sind« (V. 12) läßt sich emphatisch gegen Zerbrechlichkeit, Schemen und Gerüchte richten. Paradoxerweise ist gerade die Unstetigkeit die Prämisse einer stabilen Existenz der Dichter: »Als die, die wir sind, als die Treibenden,« (V. 12). Aber (und das ist wohl der Grund für die Wahl des Wortes ›treiben‹): In der Unstetigkeit sind Produktion und Verstehen verbunden. Der Dichter nutzt die zwei Möglichkeiten des ›treibens‹ von ›to drift‹ und ›to drive‹ (die Übersetzung von Herter M. D. Norton wählt mit »our driving« die aktive Option<sup>11</sup>), um neben das zunächst sich anbietende Passive das aktive

---

<sup>10</sup> Hugo von Hofmannsthal, Das Gespräch über Gedichte, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 16: Erfundene Gespräche und Briefe, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt am Main 1991, S. 74-86, hier: S. 85.

<sup>11</sup> Rainer Maria Rilke, Sonnets to Orpheus, übersetzt von Herter M. D. Norton, New York 1942, S. 128.

## ›Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?‹

Tun des Treibens (to drive) zu stellen. Natürlich ist der eine Sinn auf den anderen zu beziehen. Darin liegt der Zweck der Rilkes Idiomatik prägenden Doppeldeutigkeit. So ist im einen Wort die Bedingung des Sinns des anderen gleichlautenden Wortes genannt. Das Passive (die auferlegte Veränderung, das Getriebensein der Treibenden) wird als Voraussetzung der Aktivität genutzt. Das Argument des lyrischen Subjekts lautet etwa so: Indem wir unserer Vergänglichkeit gehorchen, die eigentlich poetisch empfänglich ist, d.h. indem wir unserem (Schreib)Trieb gehorchen bzw. orphisch ›hören‹ und darin die Inspiration finden, ergreifen wir die Initiative. Die Sinnstruktur des Wortes ›treiben‹ entspricht der des Wortes ›hören‹. So sind die Empfänglichen aus dem ersten Terzett zugleich Schöpfer – sie können empfangen (und lesen, möchte man hinzufügen), weil sie das Gespenst schon richtig gelesen oder verstanden – und damit geschaffen haben. So werden Philologie, als Vermögen des Verstehens, und Poesie, als produktive Kunst, eins.

Auf die gleiche kontrolliert ambivalente Weise wie beim Treiben und Hören wird schließlich das letzte Verb ›gelten‹ (V. 13) neu definiert: Nicht das, was andere sagen, sondern das, was Geltung und Gültigkeit hat, ist gemeint. Indem die Dichter bei Kräften bleiben (ein Wort für ihre Beständigkeit), haben sie Gültigkeit und können sich gegen die vergängliche, zerstörende, für jedermann ›geltende‹ Zeit wehren. Gegen das Vorurteil. Eine Gleichung ist entstanden: Die Geltung qua bleibende Kräfte qua poetische Produktion richtet sich gegen ein falsches Verständnis in der allgemeinen Meinung.

Dichterisch ist das aktiv-passive Treiben. Göttlich ist das Ritual, der Brauch – das, was bleibt. Insofern die Dichter für die anhaltende Wiederholung die Kräfte aufbringen (Rilke formu-

liert alltagssprachlich im Sinn von: bei Kräften bleiben), erlangen sie eine höhere, geradezu sakrale Anerkennung. Das traditionelle Verhältnis hat sich umgekehrt. Die Dichtung ist der Ursprung, und die religiöse Praxis ist davon abgeleitet. Die allgemeine Anerkennung nimmt nun hin, daß in religiösen Bräuchen sich die Dichtung äußert. Das ist der Sinn der Aussage, daß das, was die Dichter tun, der »göttliche Brauch« (V. 14) sei. Die Religion gilt in den Sonetten als eine Möglichkeit Orpheus', sich zu manifestieren (das wird im letzten Sonett II.29 sogleich ausführlich reflektiert). Die bisher »geltenden« *religiösen* oder göttlichen Bräuche werden *sub auspiciis poetarum* neu verstanden. Die Poesie ist das *explicans* des Religiösen. Auch die Mantik wird auf deren im Grunde genommen poetische *raison d'être* festgelegt. Der Brauch oder – mit Blick auf das Schicksal (V. 6) – das Ritual einer mantischen Auslegung ist eine Sache der Dichter.<sup>12</sup> Auf diese Weise verknüpft Rilke das Schicksal mit den Sternen (darauf komme ich noch zu sprechen). In den Ritualen zeigt sich eine Doppelung von produktiver Kraft und deren (späterer) Auslegung. Die Dichter legen aus, was sie bereits getan haben (oder tun). Das Objekt ihrer Analyse ist ihre dichterische Produktivität, und sind eben nicht einzelne geschaffene Werke. Ihr Treiben im Sinn ihrer Vergänglichkeit (to drift) bzw. – in den Worten der Lebensphilosophie der Epoche – ihr ›Werden‹ sind eine quasi sakrale Auslegung der eigenen Schöpferkraft, besser: des eigenen produktiven Treibens. Das Werden, das wird hier auch deutlich, setzt eine *dynamische* Produktivität voraus.

---

<sup>12</sup> Vgl. Sophia Katz' Artikel über den Dichter und Musiker Shaoyong ›Die Prophetie wurde den Toren gegeben‹, in IKGf-Newsletter, 01/2011, S.7. Rilke steht nicht allein mit einer poetischen Lektüre der Mantik.

Es gibt in den Sonetten nur wenige anerkannte Praktiken, in denen ein Brauch und die Kunst sich verbinden. Der Tanz, als eine *Form* des Werdens, erweist sich als die Form der Auslegung des aktiven Treibens – als das der Kreativität eigentümliche und angemessene Ritual. Im Tanzen schreiben die Dichter gewissermaßen und legen ihre Inspiration aus. In diesem Sinn erzählt das nächste Sonett II.28 die Geschichte weiter. Die ersten Zeilen lauten:

*O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze  
für einen Augenblick die Tanzfigur  
zum reinen Sternbild einer jener Tänze,  
darin wir die dumpf ordnende Natur*

*vergänglich übertreffen. Denn sie regte  
sich völlig hörend nur, da Orpheus sang.<sup>13</sup>*

Die orphische Welt ist allein diesseits greifbar. Die Dichter legen ihr Getriebensein, ihre dynamische Existenz aus. Sie tun das durch den Tanz und verbinden den Gang (des Tanzes) und die Dynamik (der orphischen Welt) im Wort vom ›vergänglichen‹ Tanz (vgl. V. 5). Als in diesem Sinn vergängliche Kunst (eine Kunst des Ganges) kann der Tanz einen Abstraktionsgrad erreichen, der Orpheus nahekommt. Die starke These in diesem Gedicht lautet, daß Orpheus in einer Abstraktion faßbar werden könnte. Das Verhältnis von Tanz und Abstraktion führt zum Verhältnis von Abstraktion und Orpheus. Die Sterne kommen ins Spiel, da Rilke ihre Konstellationen als Formen liest. Der

---

<sup>13</sup> Rilke, Anm. 2, S. 271.

›Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?‹

Wunsch lautet nun, siderische Verhältnisse von dynamischer Qualität zu besitzen, die dem Tanz, der sich den Sternbildern nähern will, eignet. Bewegliche Sternbilder. Der Tanz schafft die abstrakt-siderische Auslegung einer dynamisch verstandenen orphischen Welt.

## Gegenlektüre<sup>14</sup>

In keiner Sprache gibt es mehr Übersetzungen von Rilkes Werken als im Chinesischen. Feng Zhi 馮至 (1905-1993)<sup>15</sup> war der erste große Vermittler. In einer Gegenlektüre zur Übersetzung läßt sich die eigene Interpretation bereichern und schärfen. Ich stelle die Übersetzung des renommierten Dichters Li Kuixian 李魁賢 (Taiwan, geboren 1937), der die erste vollständige Übersetzung der ›Sonette an Orpheus‹ (auf der Basis englischer und japanischer Vorlagen) schrieb,<sup>16</sup> in den Mittelpunkt:

---

14 Für Rat hinsichtlich der chinesischen Übersetzung danke ich Yang Zhiyi, Na Schädlich und Song Xiaokun.

15 Vgl. Artikel zu Feng Zhi, in: Internationales Germanistenlexikon 1800-1950, hg. von Christoph König, 3 Bände und eine CD-ROM, Berlin, New York: de Gruyter 2003, Bd. 1, S. 484-486.

16 Vgl. Marián Gálik, Preliminary remarks on the reception of Rilke's works in Chinese literature and criticism, in: Transkulturelle Rezeption und Konstruktion. Festschrift für Adrian Hsia, hg. von Monika Schmitz-Emans, Heidelberg 2004, S. 145-152.

第廿七首

時間，這破壞者，真的存在嗎？  
何時將搗毀立在靜謐山嶺上的城堡？  
永屬於神的此心啊，  
何時將受到造物的兇暴？

倘若命運願為我們作證，  
我們真的是如此焦慮地脆弱？  
深邃，滿懷承諾的童年  
在根底——稍後——會平靜無波？

呵，無常的亡靈啣，  
像是一陣煙，  
通過毫無邪念的感受者。

正如我們這樣，漂泊者，  
在永續的力量之間  
我們值得神的使用。

(Übersetzung von Li Kuixian)<sup>17</sup>

---

17 Die Sonette an Orpheus, Duineser Elegien, sind übersetzt in Li Er Ke 里爾克: *Li Er Ke Shiji* (I) 里爾克詩集 (I) [Rilke: Rilke. Gesammelte Gedichte, Bd. 1], übersetzt und eingeleitet von Li Kuixian 李魁賢譯/導讀, Taipei: Guiguan 桂冠 1994. Zu den englischen und japanischen Vermittlungen vgl. König 2013 (siehe einleitender Hinweis.)

›Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?‹

II.27

*Die Zeit, diese Zerstörerin, existiert sie wirklich?*

*Wann wird sie die auf dem stillen Berg stehende Burg  
zerbrechen?*

*O das für immer den Göttern / dem Gott gehörende Herz,  
wann wird (ihm) die Vergewaltigung des welterschöpfenden  
Himmels widerfahren?*

*Würde das Schicksal für uns gern bezeugen wollen:*

*Sind wir wirklich so besorgt zerbrechlich?*

*Wird die tiefe, versprechungsvolle Kindheit  
in den Wurzeln – ein wenig später – wellenlos-(be)ruhig(t)?*

*Ach, der Geist / die Totenseele ohne Beständigkeit*

*ist wie ein Rauch,*

*geht hindurch durch den den üblen Gedanken gänzlich  
fremd Empfindenden.*

*Gerade wie wir sind, die ziellosen Wanderer,*

*zwischen den fortwährenden Kräften,*

*verdienen wir, von den Göttern*

*/ von Gott gebraucht zu werden.*

(Aus dem Chinesischen übersetzt von Na Schädlich)

*Erstes Quartett.*<sup>18</sup> Die Bedrohung durch die Zeit ist unzweifelhaft. Das Futur, das Li Kuixian statt des Präsens im Original wählt, mindert den rhetorischen Charakter der Fragen erheblich und setzt sich gegen das ›wirklich‹ durch.<sup>19</sup> Der Gegensatz von Zeit und Herz/Burg ist damit unüberwindlich. Es ist nur eine Frage der Zeit, wann die Vergewaltigung geschehen wird.

*Meine Interpretation lautet, im Kontrast: Das deutsche Präsens signalisiert indes einen allgemeinen Befund, der auch für die Vergangenheit und Gegenwart gelten kann; man dürfte formulieren: Wann zerbricht die Zeit überhaupt die Burg? Rilkes Überformung der dem lyrischen Subjekt feindlichen Kräfte und ihre Anverwandlung an eine poetische Aufgabe des lyrischen Subjekts sind bei Li Kuixian ausgeschlossen. Das lyrische Subjekt ist für ihn kein Dichter, sondern ein Mensch, der an der Welt leidet.*

*Zweites Quartett.* Das Schicksal wird der Zeit gegenübergestellt. Ein Konditionalsatz bestimmt das syntaktische Gefüge: Wenn, so sagt die Übersetzung, das Schicksal für uns

---

18 Hier beginnt nach dem mit der Rückübersetzung gegebenen dritter Durchgang durch das Gedicht ein vierter Durchgang (Kommentare zur Übersetzung von Li Kuixian), dem mit meinen Kommentaren dazu ein fünfter folgt. Dieses Insistieren in Form einer wiederholten Lektüre des Gedichts fragt nach den in allen fünf Durchgängen auf die eine oder andere Weise erkennbaren Konflikten, die der Sinn von Rilkes Gedicht erzeugt. Nicht eine philosophisch motivierte Ästhetik, die nach der Möglichkeit einer Übersetzung fragt, steht im Zentrum, sondern die Übersetzung als explikative, philologische Tätigkeit. Eine philologische Ästhetik, wenn man so will. Sie begründet auch die Auswahl dieser chinesischen Übersetzung.

19 Anders als Li Kuixian setzt Lü Yuan kein Futur. Vgl. Li Er Ke 里尔克: *Li Er Ke Shixuan* 里尔克诗选 [Eine Auswahl aus Rilkes Gedichten], übersetzt von Lü Yuan 绿原. Illustrierte Ausgabe der Erstausgabe von 1996, Beijing: Renmin Wenxue Chuanbenshe 人民文学出版社 2006.

Zeugnis ablegt, dann stellt sich doch die Frage, ob wir wirklich so zerbrechlich – und man muß hinzufügen: so der Zeit ausgesetzt – sind. (Die chinesische Übersetzung hat für einen chinesischen Leser keinen Sinn; nur *vordergründig* darf man sagen, wenn meine Hypothese über den Sinn der Übersetzung stimmt.) Das Schicksal gehört einer freieren Sphäre als der mit der (physischen) Zeit verbundene welterschöpfende (und insofern aufs Physische wirkende) Himmel an (s.u. zu einer entsprechenden Unterscheidung von Thomas von Aquin bei Rilke). Die positive Schicksal-Auffassung scheint auch die Verse 7 und 8 zu bestimmen: Die Kindheit wird aufgefaßt, als ob sie von der Zeit und der Zerstörung bedroht sei, doch kann sie später Ruhe finden. Der Übersetzer scheint das Bild der wellenlosen Ruhe mit Bezug auf das »besorgt« (V. 6) gewählt zu haben. Die *catachrèse quadrisillabique*, ein Stilmittel der klassischen chinesischen Dichtung, verbindet die Zeichen für flach, still, und Welle miteinander. Ein geradezu buddhistisches Meer entsteht vor dem Auge (und eben nicht dem Gehör) des Lesers. Das Wort wird nicht akustisch genommen.

*Rilke hingegen setzt das Schicksal mit der Zeit gleich. In seinem Gedicht reflektiert das Schicksal die Zeitzerbrechlichkeit der lyrischen Subjekte. Die Reflexion, als deren Instanz das Schicksal auftritt, bestätigt die ausgestoßene, freilich wirkungslose Drohung. Sie versucht sie ›wahr zu machen‹. Der Gegensatz zur rettenden, bewahrenden Kindheit bleibt bestehen. Dieser Gegensatz erfährt eine Charakterisierung, die der orphischen Poetik der Sonette angehört: Die Charakterisierung ist tatsächlich akustisch.*

*Erstes Terzett.* Nun tritt die Exegese deutlich an den Tag.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Lü Yuan, Anm. 11, übersetzt V. 9 mit das »Gespenst des Ephemeren«,

Der Übersetzer greift auf die buddhistische Vorstellung von Unbeständigkeit (pāli: *anicca*, chin. *wuchang* 無常) zurück, die als Ursache allen Leids gilt; und vielleicht ist auch der chinesische Ahnenkult im Spiel. Daran könnte die »Totenseele« (*wangling* 亡靈) im chinesischen Gebrauch erinnern, um das Wort »Gespenst« (V. 9) zu übertragen. Der »Geist / die Totenseele ohne Beständigkeit« geht durch den hindurch, d.h. tangiert ihn nicht, der selbst von unreinen Gedanken frei ist. Gemeint ist die mit dem chinesischen Wort für »übel« (*xie* 邪) gemeinte Abkehr vom Rechten. Ist es buddhistisch oder konfuzianisch (vgl. den Kommentar des Konfuzius, das ›Buch der Lieder‹, *Shijing* 詩經, sei ein Denken ohne jeglichen bösen Gedanken)?<sup>21</sup> Wie dem auch sei, das lyrische Subjekt hätte

---

im Sinn von kurzlebigen Blüten. Auch bei ihm beginnt mit den resümierenden Terzetten die kulturelle Aneignung. Die pragmatische Überzeugung (typisch für die kommunistische Ideologie Chinas), man soll nicht aufgeben, das flüchtige Schöne und Gute zu fassen, bestimmt in der Übersetzung die Logik der letzten zwei Strophen. Die Pragmatik richtet sich gegen das Künstlerische. Die Rückübersetzung ins Deutsche (Na Schädlich) lautet:

*Aha, das Gespenst des Ephemeren,  
aufgrund Leichtgläubigkeit und übermäßiger Gefühle,  
geht gleichsam ein leichter Rauch verloren und unter.  
Kraft unserer (wahren) Natur samt unserem Antreiben,  
legen wir immer noch / dennoch Wert auf  
die ausdauernden Kräfte der göttlichen Tradition.*

Von den zwei Zeiten, die Lü Yuan in den Terzetten schafft, der ephemeren und der andauernden, hat er sich für die andauernde entschieden.

21 Die Übersetzung zehrt vom Kommentar des Zhu Xi 朱喜 (1130-1200), des führenden neokonfuzianischen Intellektuellen, über Konfuzius' Kommentar zum ›Buch der Lieder‹: »Die ›Dreihundert Lieder‹, sind, in einem Wort ›*si wu xie*‹« (Analects 2.2). Dieses ›*si wu xie*‹ 思無邪 kann verstanden werden im Sinn von ›Unschuldiges denken‹ oder ›keine lasterhaften Gedanken haben‹. Dabei ist unklar, wer denkt: sind es die Autoren der Oden,

›Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?‹

es sich selbst zuzuschreiben, im Sinn einer (ethischen) Unzulänglichkeit, wenn es sein Schicksal verfehlt und der Zeit ausgeliefert bleibt. Das Terzett formuliert eine Mahnung.

*Man darf nicht mißachten, wie der Übersetzer es tut, daß Rilke mit der Alltagssprache dichtet. Gespenster sehen, heißt die Zeitlichkeit anzweifeln, doch als Realität bezieht sich das Gespenst (etwa im Sinn der siderischen Geister, oder einer Idee) auf eine Zeitlichkeit, die vergänglich ist. Rilke dichtet mit der Alltags- und Dichtersprache, indem er sie umdeutet. Im Wort ›vergänglich‹ ist der Gang des tanzenden (und insofern dichtenden) Dichters enthalten. Das wird erst recht Gegenstand des Sonetts II.28 sein. Damit ist in dem ersten Terzett hier eine Übereinstimmung zwischen den reinen Empfänglichen und der neu gedachten und ausgedrückten Zeitlichkeit vorbereitet. Wenn man so will, führt Rilke vor, wie die Mahnung, an die der Übersetzer Li Kuixian denkt, ernst genommen werden kann.*

*Zweites Terzett.* In der letzten Strophe wird nun eine reinere, höhere, den Göttern nahe, vielleicht sogar astrologische Welt konstruiert. Eine Welt fortwährender Kräfte. Solange die Sprecher in dieser Welt als Wanderer unterwegs sind, solange sind sie es wert, von den Göttern / Gott gebraucht oder verwendet zu werden. Oder noch direkter gedacht: Indem sie sich diesen Kräften aussetzen, erfahren sie die göttliche Gewalt.

*In Rilkes Sprache wird dem passiven Treiben ein aktiver Sinn gegeben, und zwar in einer poetischen Welt. Nicht indem sie dem Schicksal oder (wie ich nun zeigen will) den Sternen gehorchen, sondern indem sie diese konstruieren, und also*

---

der Leser der Oden oder die Gedichte selbst.

›Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?‹

*erdichten, um ihnen zu folgen, können die Akteure sakrale Rituale vermittelnd nutzen. Die Götterwelt, auf die die Übersetzung zuläuft, wird im Original auf ihre poetischen Prämissen hin durchdacht.*

## Rilkes Astrologie

Gedichte wie das Zeit- und Schicksalssonett II.27 werden in der Regel als poetische und damit höhere Wege zur Welt aufgefaßt, von der im Gedicht die Rede ist, also zur Zeit, zum Schicksal, zu den Sternen letztlich. Der Weg, den die Interpreten nehmen, ist freilich oft zu einfach: Das Thema wird mit außertextlichen Instanzen verbunden, um von diesen her eine poetische Struktur des Themas im Gedicht zu supplieren. Die Beschäftigung Rilkes mit Astronomie, Astrologie und Okkultismus seiner Zeit scheint eine starke Erklärung für unser Gedicht zu sein. Dabei macht sich in den Interpretationen eine Hierarchie extrapoetischer Instanzen bemerkbar. Die Biographie<sup>22</sup> ordnet sich gern der Diskursgeschichte und diese der Ontologie unter. So rekonstruiert Martina King (2005) die siderischen Interessen Rilkes zurecht vor dem Hintergrund einer um 1900 zeitgemäßen Diskursidentität

---

<sup>22</sup> Man zitiert gern aus Rilkes ›Briefe an einen jungen Dichter‹ (1904): ›Wir müssen unser Dasein so weit, als es irgend geht, annehmen; alles, auch das Unerhörte, muß darin möglich sein.« (Rilke, Anm. 2, S. 541).

von Astrologie und Astronomie,<sup>23</sup> von Okkultismus<sup>24</sup> und Wissenschaft, die auf der Imitation des einen durch das andere beruht. Das markante Beispiel gibt Carl Freiherr von Du Prel, der Begründer des deutschen Spiritismus und Okkultismus, dessen Werke Rilke las, *père spirituel* auch der Münchner spiritistischen Kreise, an denen Rilke teilhatte. Du Prel definierte den Okkultismus als »unbekannte Naturwissenschaft«,<sup>25</sup> der man mit naturwissenschaftlicher Redeform gerecht werde. Die von King ins Spiel gebrachten Diskursparallelen zu Rilke heißen in diesem Zusammenhang: Wie die Astrologie setze auch die Poesie die Wissenschaft der Astronomie voraus. Die Parallelsetzung gilt dieser Methodik als Beleg dafür, daß Rilke mit poetischen Mitteln astrologische Ziele besser erreichen konnte, »da nur er [der Dichter] die physiologischen Grenzen der Wahrnehmung – sei sie magisch oder empirisch vermittelt – sprengen kann.«<sup>26</sup> Der Indikativ regiert diese gedankliche Verlängerung. Dem Indikativ liegen weit verbreitete Ansichten der Germanistik über eine tiefenhermeneutische Funktion der Dichtung zugrunde. Dichtung bedeutet in dieser Fachtradition ein privilegiertes Verstehen profunder Schichten des Menschen. Von Dilthey zu Heidegger und Gadamer reichen die Protago-

---

23 Rilke, Rainer Maria / Erwein von Aretin, Der Dichter und sein Astronom. Der Briefwechsel zwischen Rainer Maria Rilke und Erwein von Aretin, hg. von Karl Otmar von Aretin und Martina King, Frankfurt am Main und Leipzig 2005.

24 Vgl. Rainer Maria Rilke / Waldemar von Wasielewski, Ein Briefwechsel, mit einer Einleitung von Michael von Wasielewski, in: Blätter der Rilke-Gesellschaft 24, 2002, Frankfurt am Main und Leipzig 2002, S. 186-195.

25 Zit. nach Martina King, Nachwort. Astronomie und Dichtung, in: King 2005, Anm. 23, S. 154-204, hier: S. 175.

26 Ebd., S. 204.

nisten dieses Denkens. Auch der Rilke-Forscher Manfred Engel, der Herausgeber der Kommentierten Ausgabe und des Rilke-Handbuchs, steht in dieser Tradition. Auf ihn beruft sich Martina King mit ihrem astrologischen Interesse an zentraler Stelle. Engel ordnet Rilkes siderische Zwecke anthropologischen Zielen unter, etwa in dem Sinn, daß die poetische Astrologie Rilkes Einsicht in tiefere, ›mythopoietische‹ Dimensionen des Menschen erlaube. »Die Zeichenfunktion des ›Sternischen‹,« schreibt Martina King, »ist wandelbar und reicht vom Orientierungsrahmen der möglichen Beziehungen zwischen Subjekt und Weltraum [der Diskurs wird in Poesie übertragen] über den Einsatz von ›Sternbildern‹ als,« und nun zitiert King Manfred Engel respektive Gadamer, »›archetypisch gültigen Basismetaphern der *condition humaine*«.<sup>27</sup> Über den Weltraum oder die Existenz, oder auch beides zugleich – höher oder tiefer geht es nicht – gebe die Dichtung privilegiert Auskunft. Die Poesie ist dienstbar gemacht.<sup>28</sup>

Solche Übertragungen auf Rilkes Sonett funktionieren nur, wenn verkannt wird, daß das poetische Argument im Gedicht sich als *kritisches* Argument versteht und sich daher auf eine möglichst radikal geformte Welt der Dichtung beschränkt. Tatsächlich prägen drei geläufige, in Thomas von Aquins Abhandlungen ›De sortibus‹ und ›De iudiciis astrorum‹ konzis resümierte und erstaunlicherweise von Thomas selbst approbierte Unterscheidungen das Sonett II.27. Gemeint sind

---

<sup>27</sup> Ebd. 198.

<sup>28</sup> Zum Verhältnis von Exegese, Interpretation und Lektüre, sowie zu den Einsichten, die selbst in der Exegese erschließbar sind, vgl. Christoph König, Hintergedanken. Zu einer Wissenschaftsgeschichte der Textlektüre, in: Geschichte der Germanistik. Mitteilungen 39/40, 2011, S. 38-42 .

die Abstufungen nach (a) körperlich wirkendem Schicksal, (b) geistiger Freiheit gegenüber dem Schicksal (hierher gehört Ptolemäus' Satz ›sapiens homo dominatur astris‹) und (c) nach den Dämonen oder Engeln, die nur über die Sterne, als deren Bewirker sie gelten, eruierbar sind.<sup>29</sup> Dabei gelten die Himmelskörper zwar als höhere, aber immer noch natürliche Ursachen, und in den Bildern der Himmelskörper wirken nicht Formen, sondern die Bilder werden instrumentalisiert von getrennten, dämonischen Substanzen. Rilkes radikale Transformation in seinem Sonett besteht darin, jenes astro-physische System allein *poetisch* zu bestimmen – innerhalb der Dichtung sind alle Effekte auch nach dem Urteil des modernen, kritischen Bewußtseins *natürlich*. Die Sterne figurieren in Rilkes Gedichten als abstrakte Formen, die der Kunst (dem Tanz wie dem Gesang) zugrunde liegen und der (orphischen) Instanz (qua Dämonen/Engeln) nahekommen könnten, die die Dichtung ermöglichen (vgl. II.28). Weniger wird nicht behauptet, aber auch nicht mehr.

Rilkes Astrologie mündet in die Dichtung und analysiert insofern die Bedingungen der Astrologie. Die okkulten Experimente, an denen er auf dem Schloß Duino von Marie von Thurn und Taxis im Jahr 1912 teilnahm, enttäuschten ihn; er erinnert sich später an die »fatalen Unbeholfenheiten, Halbheiten und [...] zahllosen Mißverständnisse«<sup>30</sup> der Séancen.

---

29 Vgl. Loris Sturlese, Thomas von Aquin und die Mantik, in: Mantik, Schicksal und Freiheit im Mittelalter, hg. von dems., Köln 2011 S. 97-107; zu dieser Struktur des Sternenglaubens in der Dichtung vgl. Hellmuth Reitz, Sternenglaube in der Dichtung, in: Welt und Wort 7, 1952, S.1-4.

30 Rilke an Nora Purtscher-Wydenbruck, 11.8.1924, in: ders., Briefe, hg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, 3 Bde., Frankfurt am Main 1987, Bd. 3, S. 872.

Rilke orientierte sich weniger am Okkultismus seiner Zeit, dessen deutsches Zentrum in München lag, sondern an der »historischen Tradition einer astrologischen Astronomie«,<sup>31</sup> mit Tycho Bracho als Helden und dem Astronomen und Astrologen Erwein von Aretin als Mittler. Erwein von Aretin und Rilke korrespondierten von 1915 bis 1922. Aretin wurde 1912 an der Universität Göttingen promoviert (seine Dissertation galt seiner Entdeckung des Sterns ›Lambda tauri‹ im Sternbild der Stieres) und arbeitete danach an der Wiener Sternwarte, bevor er die Astronomie durch die Zeitgeschichte ersetzte und als politischer Journalist zu einem frühen erklärten Hitlergegner mit monarchistischen Positionen wurde; dem damaligen Diskursdoppel von Astronomie und Astrologie entsprechend erstellte Aretin auch Horoskope (1922 etwa noch für Rilkes Tochter Ruth).

Rilke analysiert die Bedingungen der Astrologie. Er prüft, inwiefern er die Astrologie als Wissenschaft für seine Kunst anerkennen kann. Er könnte sie als Wissenschaft für seine Poesie anerkennen, wenn sie sowohl wissenschaftlich wäre, also auch die Lektüre involvierte. Die Lektüre macht ihm Aretin vor, der den Sternenhimmel als ein Buch betrachtet; Aretin schreibt mitten im Ersten Weltkrieg, an dem er zu verzweifeln beginnt, an Rilke: »wenn unsere Unwissenheit dieses riesenhafte und älteste Buch einmal als wertlos zugeklappt hat, so mag ein Versuch es wieder zu öffnen zu einer Zeit nicht unangemessen erscheinen, wo unsere Weisheit an ihrem Ende steht.«<sup>32</sup> Wenn die Sterne lesbar sind, kann Rilke die entsprechende Deutungslehre gebrauchen. Doch inwiefern ist sie ei-

---

31 King 2005, Anm. 25, S. 192.

32 Ebd., S. 68.

ne Wissenschaft?

Dem Verhältnis von Astrologie und Dichtung als Verhältnis von Wissenschaft und Kunst geht Rilkes Versuch einer Funktionalisierung der Astronomie voraus. Er setzt zunächst mit Hilfe von Aretin alles daran, um astronomische und mathematische Grundkenntnisse sich anzueignen. Lehrbuch sollen die ›Errungenschaften der Astronomie nach den Originalarbeiten der führenden Forscher‹ (1912) von Hans Hermann Kritzinger, selbst Astronom und Astrologe, sein: »ich bin offenbar von diszipliniertem Einsehen zu weit abgekommen innerlich, da muss ich mich schon klein machen und Schüler werden für eine Zeit und, offengestanden, ich bin ganz durstig danach. Ich stelle es mir schon ganz nützlich vor, wenn sich etwa ein einigermaßen unterrichteter Student fände, der mit mir ein Buch wie das Kritzinger'sche einfach gemeinsam läse und mir keine Zeile durchgehen ließe, die nur halb begriffen bleibt.«<sup>33</sup> Doch zu rasch, will es scheinen, unterzieht er die Astronomie seinem poetischen Interesse – und sucht, für seine Zwecke, ihren Anwendungsbereich zu erweitern. Er schreibt zwei Wochen später nochmals an Aretin und interpretiert seinen naturwissenschaftlichen Drang: »Gleichviel ob es hernach noch zur Astronomie kommen mag oder nicht. Irgendwie (will mir scheinen) ist sie im Spiel, auch wo wir sie scheinbar daraus lassen (ist sie doch recht eigentlich die Kunst der Verhältnisse)«. <sup>34</sup> Als Wissenschaft der Form enthält sie das Versprechen einer – um mit Friedrich Schlegel zu sprechen – totalisierbaren Wissenschaft und damit zur Kunst (vgl. auch das legendäre

---

<sup>33</sup> Rilke / Aretin, Anm. 23, 14.3.1915, S. 36.

<sup>34</sup> Ebd., 1.4.1915, S. 37.

Kronennaht-Experiment, das Rilke vorschlägt). Rilke sucht die Wissenschaften als philologisierende Tätigkeit, d.h. als Textwissenschaften in Dienst zu nehmen (das erklärt die erstaunliche Erklärungskraft von Friedrich Schlegels Projekt einer ›Philosophie der Philologie‹). Philologisieren meint, den Gegenstand (also die Sterne) als Werke nach den Gesichtspunkten von Ganzheit, Notwendigkeit und Auto-reflexion zu konstruieren.<sup>35</sup> Sein Reiter-Sonett basiert auf einer Realität, einem astronomisch-astrologischen Befund, doch geht er vom Namen aus, wodurch das Sehen zu einem Lesen wird. Sowohl das Sehen als auch das Lesen hält er für produktiv, insofern sie eine innere Erfahrung ausdrücken. Das Reiter-Sonett I.11 beginnt so:

*Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild ›Reiter‹?  
Denn dies ist uns seltsam eingepägt:  
dieser Stolz aus Erde. Und ein Zweiter,  
der ihn treibt und hält und den er trägt.*

*Ist nicht so, gejagt und dann gebändigt,  
diese sehnige Natur des Seins? (V. 1-6)<sup>36</sup>*

Was er im Lesen zu erfassen sucht, ist der Sinn der Sternbilder. Der Sinn in seinem Himmel ist gleichzusetzen mit der Instanz, die ihn zum Schreiben treibt. Es ist eine innere Instanz (›eingepägt‹). In der Krise wird dieser Vorgang besonders deutlich. Rilke schreibt an Erwein von Aretin am 7. Au-

---

<sup>35</sup> Vgl. Verf., Die Philologie ist die Poesie. Friedrich Schlegels Notate ›Zur Philologie‹ als Sehe-punkt für den Roman ›Lucinde‹, in: ders., Philologie als Poesie, Berlin: Akademie-Verlag (in Vorbereitung für 2013).

<sup>36</sup> Rilke, Anm. 2, S. 246.

gust 1915: »ich bin verhältnismäßig frei, unbeschäftigt, wenn man es streng ausdrücken will. Die Gründe meiner Bedrückt-heit, um die Sie sich so liebenswürdig besorgen, liegen wohl am Tiefsten in diesem ›Freisein‹, in diesem Ausbleiben des inneren Befehls und Berufs, auf den unsereiner hoffnungslos angewiesen ist. Pathmos [die Insel des Apokalyptikers Johannes] ist eine dürre Insel, und es ist ein trübes Ansehen auf ihr, wenn einen nicht das ungeheuerste Diktat überstürzt, dass man ihm mit beiden Händen nachschreibe ...«.<sup>37</sup> Die Sternkunde sollte den Weg dorthin öffnen. Aber: »Die Versuche nach der Astronomie hin mögen indessen wirklich aus einem antidotischen Instinkte [gegen jenes Freisein] hervorgegangen sein. Wir haben zu hoch angefangen, das trieb uns dann auch ins Vague und Grenzenlose«. <sup>38</sup> Mit der Astronomie gelingt Rilke nicht, was mit der Astrologie möglich schien, aber ohne Astronomie aufzugeben ist. Letztlich gab Rilke seine astronomischen Studien auf,<sup>39</sup> weil er nicht davon überzeugt war, man könne die Astrologie wissenschaftlich, also über die Astronomie, begründen. Er sucht daher deren Legitimation anderswo, nämlich in einer poetischen Form, die dem Menschen nötig sei.<sup>40</sup> Rilke schreibt am 19. August 1915 an Are-

---

37 Rilke / Aretin, Anm. 23, S. 47.

38 Ebd. Rilke entscheidet sich stattdessen für die Arbeit *mit* dem Gift, das seine Säfte verunreinige (auch ein mantisches Konzept).

39 Vgl. seine Kenntnisse des Sterns Mizar bzw. Zeta Ursae Majoris und seinem Begleiter Alcor bzw. 80 Ursae Majoris (genannt auch: Reiterlein).

40 Rilkes Hochschätzung von Waldemar von Wasielewskis Buch ›Telepathie und Hellsehen. Versuche und Betrachtungen über ungewöhnliche seelische Fähigkeiten‹ (1921), der er in seinen Briefen an den Verfasser vom März bis zum Juni 1922, also unmittelbar nach dem Schreiben der ›Sonette an Orpheus‹, Ausdruck gibt, ist von seinem Ziel bestimmt, das Unerklärliche in seine (dichterische) Welt einzubeziehen. Das habe ihn letztlich stets

tin: „So grob und schließlich anmaßend der Fehler des Menschen seit jeher war, wenn er Erscheinungen der über ihn fort handelnden und träumenden Natur sich zum Schrecken oder zur Warnung nahm, irgendwie korrigiert dieser Fehler diese Ziellosigkeit unseres Gemüths und bestärkt die Zusammenhänge, auf die wir nun einmal hier angewiesen sind, so vorläufig sie sonst auch sein mögen.“<sup>41</sup> Die Astrologie bestärkt eine (auf einem anderen Brett gelegene) Formkonstitution des Menschen, deren Charakter freilich wechselhaft sei. Vorläufig, sagt Rilke und läßt offen, ob das zeitlich oder kritisch gemeint ist: Sie seien vorläufig wohl deshalb, weil die Erkenntnisse in einem Erkenntnisprozeß stehen, der schließlich, ans Ende geführt, die Erkenntnis verneint.<sup>42</sup> Die Astrologie hat für ihn als Schaffenden keine wissenschaftliche Überzeugungskraft,

---

›zu künstlerischer Leistung verpflichtet‹ (Rilke / Wasielewski, Anm. 25, S. 191). Drei Phasen der Anerkennung okkulten Wissens unterscheidet er: Zweideutigkeit, Unerklärlichkeit und wissenschaftliche Erklärung. Wasielewskis Leistung habe darin bestanden, die okkulten Phänomene von der Zweideutigkeit in den Bereich des Unerklärlichen gehoben zu haben. Wenn auch die Wissenschaft noch nicht möglich sei, so erkenne Wasielewski auf jeden Fall an, daß die Phänomene einen poetischen Sinn haben und damit eine Validität in der Dichtung erlangen können. Rilke zeigt sich besonders davon beeindruckt, daß Wasielewski von Telepathie und Hellsehen als den ›beiden großen und schönen Kräften der menschlichen Seele‹ (vgl. ebd., S. 188) spreche. Ästhetik und Bedeutung/Realität zeichnen hier das große Wort ›Kraft‹ aus. Auch im Okkultismus erweist sich das Philologisieren als Basis. – Dagegen reiht Gisli Magnusson, Rilke und der Okkultismus, in: Metaphysik und Moderne. Von Wilhelm Raabe bis Thomas Mann; Festschrift für Børge Kristiansen, hg. von Andreas Blödorn und Søren R. Fauth, Wuppertal 2006, S. 144-172, Rilke unter die Okkultisten ein.

41 Rilke / Aretin, Anm. 23, S. 65.

42 Vgl. die erkenntniskritischen Zeilen im Reiter-Sonett: »Doch uns freue eine Weile nun, der Figur zu glauben. Das genügt.« (II.11, V. 13f.), Rilke, Anm. 2, S. 246.

aber ihr Prinzip ist wichtig, weil es poetisch sei. Rilkes persönliche Analyse läuft auf zweierlei Ergebnis hinaus. Erstens könne die Astrologie nur poetisch verfaßt sein. Das ist hinsichtlich der Bedingung, eine Textwissenschaft zu sein, konsequent. Und zweitens sei das Prinzip einer poetischen Astrologie die Dynamik, wovon bereits Rilkes Verlangen nach changierenden Sternbildern spricht.

Eine poetische Astrologie ist keine mehr. Die Referenz von Schicksal und Stern hat sich bei Rilke ganz in sich gekehrt. Der Dichter wird im Gedicht von einem Sterne bildenden Orpheus getrieben, dessen Ungreifbarkeit keine transzendente Realität zeigt, sondern eine transzendente, kritische Funktion hat. In diesem Sinn macht Rilke in den Briefen und in den Sonetten Gebrauch von seinem astrologischen Wissen. Die Radikalität der Transformation wird nur dem Leser sichtbar, der die Veränderung der Wortbedeutungen im Gedicht nachvollzieht. Im allgemeinen jedoch werden von den Interpreten die eigenen Auffassungen der Wörter eingesetzt, um Klarheit zu gewinnen. Ihre Überlegung lautet: Das Gedicht eröffnet einen Zugang zu den Tiefen der Konzepte, die in den mitgebrachten Wörtern enthalten sind. Die Wörter gelten als Begriffe, und das Gedicht als deren Exploration. Das geschieht freilich auf Kosten der sprachlichen Materialität der Werke.

## **Interpretationskritik, oder: Wie Gadamer Rilke von einem Komma her kuriert**

Gadamers Rilkeauffassung läßt sich von einem Komma her studieren. Sein Vorschlag, an einer bestimmten Stelle ein Komma zu setzen, obwohl das Gedicht es nicht tut,

mißachtet die Syntax und stellt sich damit gegen eine materiale Hermeneutik. Gadamers Überlegungen zu ›Poesie und Interpunktion‹<sup>43</sup> (1961) bringen die Provokation, die Gadamers Hermeneutik des Gesprächs für die Buchstabentreue einer philologischen Hermeneutik bedeutet, früh schon auf den Punkt. Es handelt sich um ein pointierendes Exerzitium zu dem ein Jahr zuvor erschienenen Klassiker ›Wahrheit und Methode‹ (1960). Wie zu Li Kuixians Übersetzung ist auch hierzu eine Gegenlektüre nötig und produktiv. Die Beschränkungen folgen jeweils demselben Prinzip, der Unterordnung unter Traditionen.

In ›Wahrheit und Methode‹ entwickelt Gadamer seinen Standpunkt, daß die Überlieferung und die Tradition mehr wiegen als das Geschriebene.<sup>44</sup> Unter Überlieferung versteht Gadamer nicht die überlieferte Schrift bzw. Materialität, sondern die Sphäre des Sinns, in der das Wort seine Idealität und eigentliche Tiefe gewinnt. Diese Sphäre werde von der »Kontinuität des Gedächtnisses«<sup>45</sup> konstituiert. Die Realität eines Sinns, der sich frei macht von der »Handschrift als ein Stück von damals«,<sup>46</sup> wird innerhalb eines Verstehensmodells begründet, das sich am Gespräch orientiert. Die ›schriftliche Überlieferung‹ innerhalb einer Gedächtnistradition wird so mit dem Gesprochenen assoziiert. Wie im Gespräch könne in der

---

43 Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, Bd. 9: *Ästhetik und Poetik. Hermeneutik im Vollzug*, Tübingen 1993, S. 282-288.

44 Vgl. v.a. das Kapitel ›Sprache als Medium der hermeneutischen Erfahrung‹, in: Gadamer, *Gesammelte Werke*, Bd. 1: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990, S. 387-409.

45 Ebd., S. 394.

46 Ebd.

›Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?‹

Lektüre die Reduktion bzw. Entfremdung aufgehoben werden, die der schriftlich überlieferte Text dem in ihm Gesagten zufügt. Die Übersetzung gilt als ein abschreckendes Muster solcher rationaler »Überhellung«.47 Gadamer formuliert seine Überlegung: »So ist fixierten Texten gegenüber die eigentliche hermeneutische Aufgabe gestellt. Schriftlichkeit ist Selbstentfremdung. Ihre Überwindung, das Lesen des Textes, ist also die höchste Aufgabe des Verstehens. Selbst den reinen Zeichenbestand einer Inschrift etwa vermag man nur richtig zu sehen und zu artikulieren, wenn man den Text in Sprache zurückzuverwandeln vermag. Solche Rückverwandlung in Sprache [...] stellt aber immer zugleich ein Verhältnis zum Gemeinten, zu der Sache her, von der da die Rede ist. Hier bewegt sich der Vorgang des Verstehens ganz in der Sinnsphäre, die durch die sprachliche Überlieferung vermittelt wird.«48

Gadamer richtet – unter expliziter Berufung auf sein Buch ›Wahrheit und Methode‹ – die Aufmerksamkeit auf den zweiten Vers im Sonett II.27 von Rilkes Gedichtzyklus ›Die Sonette an Orpheus‹:

*Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende  
Wann, auf dem ruhenden Berg, zerbricht sie die Burg?  
(V. 1f.)*

Gadamers Vorschlag lautet, vor den Akkusativ »die Burg«

---

47 Zu den philosophischen Voraussetzungen und zu den Konsequenzen für die Textauslegung in historischem Abstand vgl. Jean Bollack, Sinn wider Sinn. Wie liest man? Gespräche mit Patrick Llored. Aus dem Französischen von Renate Schlesier, Göttingen 2003, S. 86-89.

48 Gadamer, Anm. 44, S. 394.

ein Komma zu setzen und somit aus dem Akkusativ einen nachgestellten Nominativ zu gewinnen, und das transitive ›zerbrechen‹ (mit der Burg als Objekt) in ein intransitives Verb zu verwandeln (mit der Burg als Subjekt). Der Vorschlag leitet sich aus Gadammers Philosophie her, die dem Gespräch den Vorrang im Verstehen gibt. Klang und Rhythmus gehören für Gadamer zum Gespräch, das zum Gesagten führe. Gadamer geht von seinem Erlebnis des Klangs und des Rhythmus dieser Zeilen aus. Sie haben Priorität gegenüber der Zeichensetzung, die er den »Konventionen der Schriftlichkeit«<sup>49</sup> zurechnet – eine Lesehilfe des Autors und nicht mehr. Gadamer empfindet den zweiten Vers als »bis zur Atemlosigkeit skandiert«<sup>50</sup> und verlangt den rhythmischen Einschnitt auch vor der Phrase »die Burg«.

Das Rhythmusempfinden ist also unmittelbar an die Sinnggebung gebunden – sie gehören für Gadamer derselben Sphäre an. Gadamer kreierte durch das Komma einen Gegensatz zweier Optionen, den Rilke schon entschieden hat. Indem Gadamer an dem Gegensatz festhält, macht er Rilkes Formgebung rückgängig. Die Optionen betreffen die ›Zeit‹. Die erste Option (a) sieht in der Zeit den Akteur des Zerbrechens, die zweite Option (b) geht von dem nunmehr intransitiven Gebrauch des Verbs ›zerbrechen‹ aus. Für die zweite Option entscheidet sich Gadamer, und er beansprucht, das im Sinn von Rilke zu tun. Gadammers Begründung lautet: Die Zeit und die Vergänglichkeit seien nicht gewalttätig und zerstörerisch, sondern haben als die Normalität des Vergänglichen und des Vergehens zu gelten. Das meine auch

---

49 Gadamer, Anm. 43, S. 282.

50 Ebd., S. 285.

die Rede von den »Treibenden« (V. 12) im letzten Terzett. Das Vergängliche des Menschen ist für Gadamer, der hier eigene allgemeine, mehr als nur philosophische Traditionen und Werturteile heranzieht, kein Gewaltakt der Zeit (insofern sie etwas zerbreche), sondern die Gewalt existiert nicht, wenn das Vergängliche das Übliche ist, wie es im letzten Terzett heiße; Gadamer schlägt folgende Erfahrung vor: »Ist unsere Vergänglichkeit am Ende ganz anderer Art, keine Zerstörung, die eintritt, wenn ein ermattender Widerstand zum Erliegen kommt, sondern ein Vergehen, das ›richtig‹ ist, fast mehr wie ein Brauch, das heißt etwas Gepflogenes und Gepflegtes, jedenfalls etwas, was keinen Urheber oder gar Schuldigen hat, auch nicht ›die Zeit?‹«<sup>51</sup>

Allein, mit dieser Argumentation hebt Gadamer die zuvor verteidigte Priorisierung des Rhythmus und auch das imaginäre Setzen des Kommas aus. Tatsächlich basiert die Rechenschaft, die Gadamer sich gibt (sein Klangerleben), auf einer Lektüre, die sich ohne das Satzzeichen – im Einklang mit dem ganzen Gedicht – ergibt. Die im ersten Vers erkannte rhetorische Frage gilt auch für den zweiten Vers, und die Frage findet im nächsten Quartett (»Sind wir wirklich so ängstlich Zerbrechliche, / wie das Schicksal uns wahr machen will?« V. 5f.) eine Fortsetzung. Die rhetorische Frage ohne Komma (V. 2) schafft innerhalb Gadamers Zeitdenken die Bedingung, ein Komma zu erfinden. Die Burg zerbricht nicht, weil es die zerbrechende Zeit nicht gibt. Die sanfte Zeitvorstellung, die Gadamer bevorzugt, wird rhetorisch beglaubigt. Was die rhetorische Frage in V. 1 in Abrede stellt (und auch in V. 2), soll das Komma anzeigen – Gadamer müßte es gar nicht setzen.

---

51 Ebd., S. 285.

## ›Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?‹

Freilich lehnt das Gedicht, indem es kein Komma setzt, diese Konsequenz ab. Wenn auch Gadamer besser liest, als er mit dem supplierten Komma eingesteht (indem er das Rhetorische der Fragen erkannt hat), so liest er nicht weit genug. Das ist der Ort, wo sich das diskursgeschichtliche, philosophische oder auch theoretische Vorurteil durchsetzt.

Das Gedicht entfaltet nämlich innerhalb der Ablehnung der ›Zerstörung‹ einen neuen Sinn von Zeit, den Gadamer mittels seines allgemeinen (philosophischen) Vorurteils nicht erreicht. Eine Zeit, die, so das Gedicht, mit dem poetischen Treiben harmonieren soll. Die methodischen Prämissen des Gesprächsmodells zeigen sich: Wenn es vor dem Werk eine mündliche Verständigung mit der Tradition gibt (so das Modell), dann ist das Werk selbst ein – vom Interpreten auszugleichendes – Defizit. Gadamers Theorie bleibt unzugänglich, daß ein Werk durch die *Stellungnahme* zu den Zeit- und Schicksals-Traditionen, d.h. in einem vom Dichtersubjekt herbeigeführten Bruch entsteht, auch als Stellungnahme zu im Gedicht vorbereiteten Auffassungen. Meine Lektüre zeigt genau das: Das Sonett II.27 führt die Debatte von Zeit und zugehörigem Schicksal in einem poetischen Raum, der dem Schicksal und dessen ›Zeit‹ entgegengestellt wird und zu überwinden ist. Die Burg erwies sich als die von der (neu zu denkenden) Zeit geschützte Zitadelle der schreibenden Dichter.

Doch wozu soll die Ideologie der Klang-Lektüre dienen? Was ist der Zweck der Begrenzung der eigenen Lektüre? Klang und Prosodie sind der Weg zum *common sense*, auf den Gadamer seine Hermeneutik gründet. Sie stehen mit den verbreiteten Urteilen über den Mensch in Verbindung (›in Einklang‹, *sit venia verbo*) und öffnen diesen die Tür.

Klang und Prosodie erhalten eine philosophische Tiefenstruktur. Das psychologische Medium sei das ›Fühlen‹ (von dem Gadamer im Aufsatz ›Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien‹ ausgeht). Damit meint Gadamer eine Texteigenschaft, die Rilke anstrebe. Der ›Klang‹, der durchaus prosodisch und technisch gemeint ist, verkörpert eine Art Stimmung des Texts, die durch das ›Fühlen‹ möglich sei. Und hier erfolgt der entscheidende Gedankensprung: Das Fühlen selbst bilde die Summe von Erfahrungsurteilen. Solche Urteile lauten bei Gadamer: »Aber jedermann weiß, daß Schmerz nach innen treibt und eben deshalb vertieft.«<sup>52</sup> Der Satz ist auf die Verbindung von Nacht und Schmerz in der Vierten Elegie bezogen.<sup>53</sup> Oder: »Das Kind will das nicht hergeben, woran es doch würgt.«<sup>54</sup> Das Urteil soll folgende Verse aus derselben Elegie erklären: »Wer macht den Kindertod / aus grauem Brot, das hart wird, – oder läßt / ihn im runden Mund, so wie den Gröps / von einem schönen Apfel?«<sup>55</sup> (V. 78-81) Gemeine Erfahrungen gehen, denkt Gadamer, in das Fühlen des Texts ein, das so umgewandelt wird, daß es im Klang (und in der dichterischen Sprache überhaupt) sich ausdrückt. Der Dichter beglaubige, was er in dieser Tiefe der Erfahrungen sage, unmittelbar – durch den Bezug zum Fühlen. Die solcherart beglaubigte Erfahrung sei eine mythische Erfahrung, und weil die Beglaubigung poetisch erfolge, spricht Gadamer von *Mythopoesie*. In einer Art Pauschalabsolvenz wird den von Gadamer an Rilke

---

52 Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien, in: ders., Anm. 43, S. 289-305.

53 Vgl. ebd., S. 299.

54 Ebd., S. 298.

55 Rilke, Anm. 2, S. 211-213, hier 213.

›Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?‹

aufgefallenen Stilmanierismen diese Funktion zugeschrieben. Im Grunde sind sie ihm fremd, und so muß er auf sie nicht im einzelnen eingehen. Letztlich greift Gadamer, wie oft beobachtet wurde, auf seine Bildungstradition und den Geschmack zurück, der sich in ihr ausgebildet hat.

Die Aufgabe der hermeneutischen Interpretation bestehe daher in der Rückübersetzung der mythopoietischen Umkehrung Rilkes, als der im dichterischen Objekt des Fühlens präsenten Erfahrung, in der Rückgewinnung des nun nobilitierten Bildungs- und Erfahrungswissens. ›Präsenz‹ ist ein zentraler Begriff in dieser Konstruktion, weil damit der Nachweis, wie das Geschriebene das Gefühl ausdrückt, umgangen werden kann. Zur Explikation schwieriger Stellen werden unversehens Sätze des Alltagsdenkens herangezogen, anstatt die Arbeit am Sinn historisch zu rekonstruieren. Ein im Wortsinn unverbindliches Projekt.

## Philosophie der Philologie

Wer ist nun die Autorität und Instanz, die darüber entscheidet, ob ein Werk in seiner textlichen Ganzheit vor uns liegt, ob wir den Sinn des Werks richtig verstanden haben, ob das Werk tatsächlich groß und bedeutend genug ist, um überhaupt interpretiert zu werden? Wir haben entschieden, das Spektrum unseres Gedicht auf den Sonetten-Zyklus insgesamt zu erweitern (in der philosophischen Theorie ist das die Aufgabe der Kritik), den Sinn in einer poetischen Kritik des Schicksals zu erkennen (Hermeneutik), und das Werk als groß und damit als befähigt beurteilt, idiomatische Feinheiten zu schaffen (Werturteil bzw. Rhetorik). Wer ist die Instanz der Kritik, die auf

die Ganzheit achtet, der Hermeneutik, die auf den Sinn zielt, und des Werturteils, welches das Werk rhetorisch legitimiert? Wer ist, faßt man die drei Tätigkeiten von Kritik, Hermeneutik und Rhetorik in eine Tätigkeit zusammen, die Instanz der Interpretation oder, um Friedrich Schlegels Begriff aufzugreifen, des Philologisierens? Nochmals, nach der Nennung der philologischen Vermögen im Sinn von Friedrich Schlegel und seinen Notaten ›Zur Philologie‹, greife ich auf unsere Diskussionen zuletzt in *reading session* und Colloquium im Kolleg zurück.<sup>56</sup> Wir bemerkten das philologische Paradox, daß eine kunstgemäß gehandhabte Philologie sich selbst annihiliert. Die Hoffnung ruht auf einer Klugheit, die der Lektüre eigen sein kann. Darauf spielte Schlegel in einer der Aufzeichnungen schon an, die wir nun kennen: »Aber wenn sie nicht ihr Geschäft als Zweck an sich trieben: so würde alles Künstlerische, was noch in ihnen ist, durchaus verlohren gehen.«<sup>57</sup> Schlegels Fragment meint: Das Künstlerische, das in der Lektüre (noch) in uns ist, kann sich durchsetzen, wenn wir keinen Zweck verfolgen. Das schließt auch einen argumentativen Zweck aus. So verfolge ich also nicht eine theoretische Überlegung darüber, inwiefern die mantische von der philologischen Divination lernen kann, sondern ich stelle eine Lektüre an den Anfang und denke darüber nach. Meine Antwort auf die Frage nach der Instanz soll heute Abend dieser Satz sein: *Die gesuchte Instanz ist die insistierende Lektüre*. Auf das Insistieren kommt es an, da allein das Insistieren die Verbesserung der Lektüre verbürgt. Der Diskurs mit anderen In-

---

<sup>56</sup> Vgl. Anm. 1.

<sup>57</sup> Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 16: Fragmente zur Poesie und Literatur, mit Einleitung und Kommentar hg. von Hans Eichner, München u.a. 1981, S. 33-81, I/65.

›Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?‹

terpreten wird in dieser Lektüre zentral, denn die Kritik der Bedingungen von Lektüren anderer schärft auf Dauer die eigene Intuition. Zur insistierenden Lektüre gehören daher sowohl der mehrfach Durchgang durch das Gedicht, als auch die Auseinandersetzung mit der Lektüregeschichte der Gedichte. Sie tritt an die Stelle einer vorgefaßten Literatur- oder Kulturtheorie. Meine Beispiele waren Li Kuixian, Gadamer und die Astrologiehistoriker unter den Rilkeforschern. Und selbst diese abschließende Reflexion, die eine Theorie der Praxis vorführt, muß selbst wieder zu einem Element dieser insistierenden Lektüre werden. Ich habe diese Antwort bis zuletzt verschwiegen, da auch das Insistieren nicht der *begriffliche* Zweck einer Lektüre sein darf.