

MARIO ZANUCCHI

RILKE UND ZINZENDORF  
NEUE FORSCHUNGSPERSPEKTIVEN AUF  
*DIE SONETTE AN ORPHEUS* (1922)

*Abstracts:*

Der vorliegende Beitrag möchte die Aufmerksamkeit auf eine bisher unbeachtete intertextuelle Quelle von Rilkes *Sonetten an Orpheus* lenken: die *Geistlichen Gedichte* des Grafen Nikolaus Ludwig von Zinzendorf. Mit dem formalästhetischen wie spirituellen Experimentalismus von Zinzendorfs geistlichen Liedern zeigen Rilkes Sonette eine verblüffende Affinität, die bis hin zu zahlreichen wörtlichen Anklängen und intertextuellen Anleihen reicht und die in diesem Beitrag *en détail* untersucht wird. Der Aufsatz macht zugleich deutlich, dass Rilke eine säkulare und kontrafaktische Lektüre von Zinzendorfs *Geistlichen Gedichten* vornimmt. Sie kehrt die übliche Richtung der allegorischen Figurallektüre um, die aus Orpheus stets eine ›Figura Christi‹ machte, und verwandelt den von Zinzendorf besungenen Christus in eine ›Figura Orphei‹. So erscheint Rilkes Orpheus nicht nur als ein Dichtergott, sondern auch – in Nietzsches Nachfolge – als ein poetischer Anti-Christus, der mit seinem negierten Antipoden vielfach verbunden bleibt.

The present paper aims to draw attention to a hitherto unnoticed intertextual source of Rilke's *Sonetten an Orpheus*: the *Geistlichen Gedichte* of Count Nikolaus Ludwig von Zinzendorf. With the formal as well as spiritual experimentalism of Zinzendorf's spiritual songs, Rilke's sonnets show a striking affinity, which extends to numerous literal echoes and intertextual borrowings and is examined in detail in this article. At the same time, the paper makes clear that Rilke's reading amounts to a secular and counterfactual reversal of Zinzendorf's *Geistlichen Gedichte*. It reverses the usual direction of allegorical figural reading, which always made Orpheus a ›Figura Christi‹, and transforms the Christ sung about by Zinzendorf into a ›Figura Orphei‹. Thus, Rilke's Orpheus does not only appear as a poet-god, but also – following Nietzsche – as a poetic anti-Christ, who remains multiply connected to his negated antipode.

Die Erforschung der *Sonette an Orpheus*,<sup>1</sup> die Rilke zwischen dem 2. und 23. Februar 1922 im Château de Muzot verfasste, hat bereits eine Fülle von Ein-

1 Rainer Maria Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, Leipzig 1923. Im Folgenden nach der Erstausgabe unter Angabe von Seitenzahl, Teil- wie Sonettnummer zitiert: SO. Als Standardwerk gilt immer noch die Studie von Annette Gerok-Reiter, die sich auf formalästhetische Aspekte konzentriert und die *Sonette* in die Tradition symbolistischer Formpoetik einordnet (Annette Gerok-Reiter, *Wink und Wandlung. Komposition und*

flüssen und Lesespuren ans Licht gebracht. Ein wichtiger Auslöser für die Entstehung der Dichtungen war Rilkes Lektüre des Berichts über die Krankheit und den Tod der jungen Tänzerin und Pianistin Wera Ouckama Knoop, die 1919 im Alter von neunzehn Jahren an einer seltenen Form von fortschreitender Leukämie starb. Rilke erhielt den Bericht am 1. Januar 1922 von ihrer Mutter Gertrud<sup>2</sup> und unterstreicht selbst die Bedeutung dieses erschütternden Dokuments sowohl in seinem Brief an Gertrud vom 7. Februar 1922 als auch in der Widmung im Untertitel der *Sonette*, die diese als poetisches Epitaph für die junge Tänzerin charakterisiert: »Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop.«<sup>3</sup> Der intertextuelle Einfluss des Krankheitsberichts verband sich andererseits nicht nur mit einer Neuerfindung des Orpheus-Mythos,<sup>4</sup> sondern auch mit einer Vielzahl weiterer Impulse und Lektüren,

Poetik in Rilkes *Sonetten an Orpheus*, Tübingen 1996. Dazu anerkennend Manfred Engel, Rilke-Forschung heute. Einige Überlegungen zum Verhältnis von Autoren-Forschung und Fachgeschichte anlässlich einer Sammelrezension, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 24 (1999) H. 1, S. 106–131, insb. S. 129 f.). Rilkes mystifizierende Berufung auf Inspiration und inneres Diktat, die Gerok-Reiter noch unbefragt gelten lässt, wird von Sandra Richter in ihrer Studie *Poetiken* zu Recht problematisiert, die u. a. die denkgeschichtlichen Hintergründe von Rilkes Orphismus, seine Rezeption zivilisationskritischer, weltanschaulicher und lebensphilosophischer Literatur detailliert freilegt (Sandra Pott [Richter], *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*, Berlin und New York 2004). Vgl. auch Sandra Richter, Lesen, poetisches Lesen und poetischer Text. Rainer Maria Rilkes Auseinandersetzung mit Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* (I, 1918), in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 30 (2005) H. 1, S. 188–213. Zu den jüngsten Forschungsbeiträgen gehört eine umfassende Deutung aller *Sonette*, die am Peter Szondi-Kolleg erarbeitet wurde (Über »Die Sonette an Orpheus« von Rilke. Lektüren, hg. von Christoph König und Kai Bremer, Göttingen 2016).

- 2 Dazu Alexander Nebrig, Die Aufzeichnungen über die Krankheit und den Tod von Wera Ouckama Knoop. Eine Quelle der *Sonette an Orpheus* (1923), in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge 19 (2009) H. 3, S. 609–618.
- 3 Besonders das zweite und das fünfundzwanzigste Sonett des ersten Teils sowie das achtzehnte und das achtundzwanzigste des zweiten Teils reflektieren über ihr Schicksal. In dieser Perspektive erscheinen die *Sonette* als eine poetische Meditation über den Tod – über den Tod Weras und den Tod Orpheus' – und im letzten Sonett, wie in einer Vorahnung, über den Tod des Dichters. Rilke selbst starb am 29. Dezember 1926 ebenfalls an den Folgen einer Leukämieerkrankung.
- 4 Dazu bereits Walther Rehm, Orpheus: Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis – Hölderlin – Rilke, 2., durchgesehene Aufl., Reprographischer Nachdruck der 1. Aufl., Düsseldorf 1950, Darmstadt 1972, insb. S. 509–571. Zum »Orpheus-Komplex« gehört etwa die berühmte Federzeichnung von Cima da Conegliano (um 1505–1510) aus den Uffizien. Am 9. November 1921 erhielt Rilke von Baladine Klossowska eine Postkarte der Zeichnung. Das Bild zeigt Orpheus, der eine Lira da Braccio spielt, in einer Felsnische am Fuße eines Baumes sitzend, umgeben von

welche die Forschung allmählich ans Licht gebracht hat.<sup>5</sup> Zu nennen ist einerseits Rilkes Rezeption Paul Valérys und dessen Reflexion über Musik, Tanz und Architektur als amimetische Künste,<sup>6</sup> zum anderen die Beschäftigung mit zivilisationskritischer und lebensphilosophischer Literatur, welche die Grund-

Rehen, Hasen und einem Raubvogel, die ihm fasziniert zuhören. Die Annahme liegt nahe, dass die in der Zeichnung erkennbaren Motive – das Singen, der sich erhebende Baum, die lauschenden Tiere, die Lichtung – den Anstoß für das erste Sonett gegeben haben dürften. Hinzu kam das Geschenk einer lateinisch-französischen Ausgabe von Ovids *Metamorphosen* durch Baladine zu Weihnachten 1920. Mark-Georg Dehrmann hat wahrscheinlich die Rilke geschenkte Edition identifiziert (Mark-Georg Dehrmann, Rilkes Ovid. Zu den Quellen der *Sonette an Orpheus*, in: Über »Die Sonette an Orpheus« von Rilke, S. 312–324). Sie gehörte zu einer Ovid-Auswahlausgabe, die von 1860 bis 1875 erschien, deren Bände jedoch separat erworben werden konnten und deren Gesamttitel (*Ceuvres Choiesies*) nur auf der hinteren Interimsbroschur angegeben ist. Der Titel lautet *Les Métamorphoses d'Ovide*. Es handelt sich um eine kommentarlose, zweisprachige Ausgabe mit lateinischem Text und französischer Prosäübersetzung von Étienne Gros (1797–1836), in den 1820er und 1830er Jahren Lehrer an mehreren Pariser Hochschulen, die später von Joseph Cabaret-Dupaty überarbeitet wurde und 1866 in Paris bei den Brüdern Garnier erschien. Vgl. *Les Métamorphoses d'Ovide*. Traduction française de Gros. Refondue avec le plus grand soin par M. Cabaret-Dupaty, Professeur de l'Université, auteur d'ouvrages classiques et précédée d'une notice sur Ovide par M. Charpentier, deuxième édition, Paris 1866. Spuren der Ovid-Lektüre finden sich v. a. im ersten Sonett, welches das Incipit des XI. Buches »Carmines dum tali silvas animosque ferarum / Threicius vates et saxa sequentia ducit [...]« anklingen lässt (Ovid, *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch, übers. und hg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994, S. 562, Buch XI, V. 1 f. (»Während der thracische Sänger mit solchem Gesang die Wälder, die Herzen der wilden Tiere und die Steine, die ihm folgen, in seinen Bann zieht [...]«)) und im sechsundzwanzigsten Sonett des ersten Teils, das sich auf die von Ovid erzählte Tötung des Orpheus durch die Mänaden bezieht. Bedeutsam sind auch die Evokationen von Narziss im dritten Sonett und von Daphne im zwölften Sonett des zweiten Teils. Es handelt sich jedoch um eine hieratische und sakrale Transformation des ovidischen Textes, welche die ironische und spielerische Dimension Ovids, der mit Vergils *Georgica* eine parodistische Beziehung eingeht, völlig ausblendet.

- 5 Das Standardwerk zu Rilkes Lektüren stammt von Tina Simon (Rilke als Leser. Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten – ein Beitrag zur Zeitbegegnung des Dichters während des Ersten Weltkrieges, Frankfurt a. M. u. a. 2001). Der Band enthält auch eine nützliche tabellarische Übersicht zu Rilkes Lektüren zwischen 1912 und 1920 (S. 367–394).
- 6 Dazu Winfried Eckel, Musik, Architektur, Tanz. Zur Konzeption nicht-mimetischer Kunst bei Rilke und Valéry, in: Rilke und die Weltliteratur, hg. von Manfred Engel und Dieter Lamping, Düsseldorf und Zürich 1999, S. 236–259. Zur Valéry-Rezeption in den *Sonetten* vgl. auch Pott [Richter], Poetiken, insb. S. 372–377 (»Vorbild. Paul Valéry *Orphée* (1896): dunkler Hymnus und Berufsethik«) sowie Mario Zanicchi, Transfer und Modifikation – Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923), Berlin und Boston 2016, S. 549–559.

lage für Rilkes Orphismus als esoterische Sinnstiftung lieferte.<sup>7</sup> Bedeutsam wurden für Rilke insbesondere die intensiven Gespräche mit dem neuheidnischen Esoteriker Alfred Schuler.<sup>8</sup> Schulers Konzept des ›Offenen Lebens‹ – offen dem Tod gegenüber –, die Integration des Todes als die andere Seite des Lebensganzen sowie die Ablehnung des ›Besitzes‹ als Entfremdung vom

- 7 Dazu Jochen Schmidt, der auf Rilkes Rezeption der Lebensphilosophie (etwa auf Ralph Waldo Emerson, dessen Essays Rilke in der Übersetzung von Oskar Dähnert (Leipzig 1897) besaß) eingeht (Jochen Schmidt, *Dichtung als esoterische Sinnstiftung: Rilkes Sonette an Orpheus*, in: *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*, hg. von Olaf Hildebrand, Köln, Weimar und Wien 2003, S. 219–241), sowie v. a. Sandra Richter, die den Einfluss von Autoren, die in Rilkes Bibliotheksbeständen verzeichnet sind, wie Walther Rathenau (*Von kommenden Dingen*), Rudolf Kassner (*Der indische Gedanke*), Hermann Keyserling (*Unsterblichkeit*) und Carl Vogl (*Unsterblichkeit. Vom geheimen Wesen der Seele und der Überwindung des Todes*), akribisch untersucht (Pott [Richter], *Poetiken*, S. 344–361).
- 8 In seiner Korrespondenz betont Rilke selbst Schulers Einfluss auf die *Sonette*: »In den *Sonetten an Orpheus* steht vieles, was auch Schuler zugegeben haben würde; ja, wer weiß ob nicht manches davon so offen und geheim zugleich auszusagen, mir aus der Berührung mit ihm herüberstammt« (Rilke an Clara Rilke, Brief vom 23. April 1923, in: Rainer Maria Rilke, *Briefe*, Bd. 2: 1914 bis 1926, hg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, Wiesbaden 1950, S. 414. Herv. im Orig.). Ausgerechnet Weras Mutter, Gertrud Ouckama Knoop, vermittelte die Bekanntschaft zwischen Rilke und Schuler. Die Treffen zu dritt zwischen Rilke, Schuler und Frau Ouckama Knoop fanden zwischen 1914 und 1918 wöchentlich statt, wie der Zeitgenosse Max Pulver bestätigt: »Während des Krieges 1914–1918 sah ich Rilke allwöchentlich bei einer uns beiden befreundeten älteren Dame. Er und A. Schuler, der ebenfalls regelmäßig in dem kleinen Kreis erschien, entfalteteten da das Außerordentliche ihres Wesens in intimen Gesprächen« (Max Pulver, *Erinnerungen an eine europäische Zeit*, Zürich 1953, S. 62). In Rilkes Brief an Gertrud Ouckama Knoop vom 12. April 1923 aus Anlass von Schulers Tod am 8. April desselben Jahres heißt es: »Ein Mensch, der so, seit lange, im Offenen und Ganzen – in dem, was er das ›Offene‹ nannte und was der ungeheure heile Kreis-Lauf des Lebens und Todes war – verweilte, kann [...] nicht anders als einverständlich gestorben sein. Aber wie – Daß er doch die *Sonette an Orpheus* noch gekannt hätte! Er war einer von denen, die sie mit allen Untertönen zu empfangen verstünden; ich dachte oft daran, wie er sie wahrnehmen würde und ob alles darin, in seinem erhabenen und weitherkommenden Sinne, geltend und gültig sein könne« (zit. nach Siegfried Mandel, *Rilke's Reading and Impressions from Buber to Alfred Schuler*, in: *Modern Austrian Literature* 15 (1982), S. 255–276, hier S. 265. Herv. im Orig.). Zu Rilke und Schuler vgl. Gerhard Plumpe, *Alfred Schuler. Chaos und Neubeginn. Zur Funktion des Mythos in der Moderne*, Berlin 1978, S. 209–226, Karl Heinz Schuler, *Alfred Schuler und Rainer Maria Rilke. Eine Zusammenfassung*, in: *Hestia* 19 (1998/99), S. 53–68 sowie Pott [Richter], *Poetiken*, S. 361–371 (»Alfred Schulers anti-christliche und anti-semitische Kosmogonie (1915–1922): Ich-Auflösung im All-Einen«).

kosmischen Lebenszusammenhang<sup>9</sup> sollten sich für die *Sonette* als zentral erweisen.<sup>10</sup>

Es ist nicht auszuschließen, dass Rilke auch religiöse Dichtung als Modell für die Ausarbeitung seiner neuen orphischen Theologie verwertet haben könnte. Diese noch offene Hypothese soll im Folgenden einer weitergehenden Untersuchung unterzogen werden. Die von Rilke nachdrücklich betonte Lösung vom Christentum<sup>11</sup> darf nicht dazu verleiten, religiöse Lektüren auszuschließen, die Rilke doch als Materialien hätten dienen können, um seine postnietzscheanische, orphische Religion der Lebensimmanenz zu konstruieren. Die von Janssen aufgelisteten Bestände von Rilkes Bibliothek zeugen jedenfalls auch von einem Interesse für religiöse Dichtung.<sup>12</sup> Verzeichnet ist etwa Friedrich Wolters' Lieder-

- 9 »Im offenen Leben ist kein Besitz, kein Eigentum, da der Besitz der Leuchte allen gemeinsam ist. Alle leben im All. Der Urzeit ist deshalb der Begriff der *proprietas* völlig fremd. [...] Auch das Gefühl der Freiheit, welches dieser Zeit eignet, ist nichts anderes als das Gefühl des Eins-seins mit der Schrankenlosigkeit des Universums. [...] Es ist der große Feiertag des Lebens, und wo Fest, Feier, Glück ist, da ist auch das offene Leben nah [...].« (Alfred Schuler, Von offenem und geschlossenem Leben, in: Fragmente und Vorträge aus dem Nachlaß, mit einer Einführung von Ludwig Klages, Leipzig 1940, S. 159–171, hier S. 163. Herv. im Orig.)
- 10 In einem Brief charakterisiert Rilke das ›Offene Leben‹ ausdrücklich als das geistige Programm der *Sonette*: »Der im Gemüt mehr und mehr erwachende Entschluß, das Leben gegen den Tod hin offen zu halten [...]. Hier wäre, sozusagen, die ›Handlung‹ dieser Gedichte zu suchen, und ab und zu steht sie, glaub ich, einfach und stark, im Vordergrund.« (Rilke an Nanny von Escher, Brief vom 22. Dezember 1923, in: Rilke, Briefe, Bd. 2, S. 431 f.) Im Anschluss an Schuler betont Rilke in einem Brief an die Gräfin Sizzo, dass er in den *Sonetten* versucht habe, »das Wort ›Tod‹ ohne Negation zu lesen; wie der Mond, so hat gewiß das Leben eine uns dauernd abgewendete Seite, die nicht sein Gegenteil ist, sondern seine Ergänzung zur Vollkommenheit, zur Vollzähligkeit, zu der wirklichen heilen und vollen Sphäre und Kugel des Seins« (Rilke an Gräfin Margot Sizzo-Noris-Crouy, Brief vom 6. Januar 1923, in: Rilke, Briefe, Bd. 2, S. 381).
- 11 Rilke betont in seinem Brief an Hulewicz, aber auch im *Brief des jungen Arbeiters* seine inzwischen tiefgreifende Entfremdung vom christlichen Transzendenzbegriff. Anstelle des Jenseits – »ein Jenseits, dessen Schatten die Erde verfinstert«, liest man im Brief an den polnischen Übersetzer (Rilke an Witold von Hulewicz, Brief vom 13. November 1925, in: Rilke, Briefe, Bd. 2, S. 482) – tritt die Feier der Immanenz. »Das Hiesige recht in die Hand nehmen, herzlich liebevoll, erstaunend, als unser, vorläufig, Einziges: das ist zugleich, es gewöhnlich zu sagen, die große Gebrauchsanweisung Gottes«, heißt es im *Brief des jungen Arbeiters* (Rainer Maria Rilke, Schriften. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd. 4, hg. von Manfred Engel u. a., Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 738).
- 12 Hans Janssen, Rilkes Bibliothek, in: Philobiblon 33 (1989), H. 4, S. 293–319. Grundsätzlich zu bedenken ist, dass ein Teil von Rilkes Bibliothek, die im Château de Muzot aufbewahrt wird und sich im Besitz der Erben von Werner Reinhart befindet, für

sammlung *Hymnen und Sequenzen* (eine Anthologie christlicher Hymnen aus dem 4. bis zum 15. Jahrhundert), die 1914 veröffentlicht wurde, aber auch eine zweibändige Edition von Klopstocks *Messias* von 1780. Rilke besaß auch eine Ausgabe der *Hymnen* des tschechischen Avantgarde-Dichters Otokar Březina in der Übersetzung von Franz Werfel aus dem Jahr 1919, welche die religiöse Hymnenform mit Nietzsches Vitalismus verbinden. Rilke erhielt eine katholische Erziehung und fühlte sich später stark zum orthodoxen Christentum hingezogen. Aber in seiner Biographie finden sich auch Spuren eines Interesses am Pietismus, wie die *Lese-Blätter* belegen, die er 1914 über die *Lebensgeschichte* von Johann Heinrich Jung-Stilling, dem bedeutendsten Vertreter des Spät Pietismus, anlegte,<sup>13</sup> auf den er sich auch in seinem Briefwechsel mit Katharina und Anton Kippenberg bezieht. Rilkes Poetik ist reich an detaillierten Beschreibungen sinnlicher und körperlicher Erfahrungen, die zu einer begrifflichen oder geistigen Dimension erhoben werden<sup>14</sup> – und genau dieser Versuch, Gott mit allen Sinnen wahrzunehmen, die Erfahrung der Transzendenz auf eine äußerst persönliche und emotionale Weise zu modellieren, jenseits der Dogmen der Amtskirchen, war ein Erkennungszeichen des Pietismus.

Die Lyrik des Grafen Nikolaus Ludwig von Zinzendorf (1700–1760), des Begründers und zugleich größten Dichters der pietistischen Bewegung, erntete gerade wegen ihrer stilistischen Flexibilität und ihres Erfindungsreichtums Herders Lob: »Wer mag indessen auch den hingeworfensten Liedern des Grafen eine Biegsamkeit der Sprache, einen Reichtum an kühnen Wendungen und Herzensausdrücken absprechen, der oft überrascht, oft betäubet.«<sup>15</sup> Stilistisch repräsentieren Zinzendorfs Hymnen fast ein Präludium der avantgardistischen und experimentellen Poesie, mit einem freien, überbordenden Spiel von Wort-, Klang- und Assoziationseinschüben und einer ebenfalls innovativen Sakralisierung der sinnlichen Erfahrung jenseits festgelegter Dogmen.<sup>16</sup> Gerade zu Zin-

die Forschung nicht zugänglich ist und auch von Janssen nicht eingesehen werden konnte. Außerdem ist zu berücksichtigen, dass Rilke Bücher auch zu verschenken pflegte und die erhaltenen Bestände auch deshalb nur partiell sind.

- 13 Rilke, *Schriften*, Bd. 4, S. 682–684. Dazu Hans W. Panthel, *Rilkes Beurteilung älterer deutscher Literatur: Das Beispiel Jung-Stilling*, in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 6 (1979), S. 14–24 sowie Simon, *Rilke als Leser*, S. 218 f.
- 14 Antonella Castelvèdere, *Neither Religion nor Philosophy: The language of delicacy in Rilke's poetry*, in: *German Life and Letters* 63 (2010), H. 2, S. 133–145, hier S. 135.
- 15 Johann Gottfried Herder, *Adrastea. Zur Philosophie und Geschichte*, in: *Herders Sämtliche Werke*, Bd. 9, hg. von Bernhard Suphan, Stuttgart und Tübingen 1853, S. 147.
- 16 Den protoavantgardistischen Duktus von Zinzendorfs Dichtungen hat Hans-Jürgen Schrader betont: »Einerseits ist das seine vorausseilende Teilhabe am goethezeitlichen Wandel der Gelegenheitsdichtung aus konventionalisierter Sozialübung zu gesell-

zendorfs geistlichem Gesangbuch und seinem formalästhetischen wie spirituellen Experimentalismus zeigen Rilkes *Sonette* eine ausgeprägte Affinität, die bis hin zu wörtlichen Anklängen und intertextuellen Anleihen reicht.

Überraschend ist zunächst der Befund, dass etwa ein Viertel der Reimlösungen der 55 Sonette (insgesamt ein Korpus von 385 Reimen) – also rund 100 Reime – in identischer oder leicht abgewandelter Form<sup>17</sup> auch in Zinzendorfs Gesangbuch in der Cotta-Ausgabe von 1845 (*Geistliche Gedichte des Grafen von Zinzendorf. Gesammelt und gesichtet von Albert Knapp. Mit einer Lebensskizze und des Verfassers Bildniß*) zu finden ist. Diese Ausgabe ist noch heute auf dem Antiquariatsmarkt – auch in der Schweiz – erhältlich.<sup>18</sup> Die kompatiblen Reim-

schaftlichen Anlässen wie Geburtsfesten, Hochzeiten, Neujahrsfeiern oder Leichenbegängnissen hin zu einer aus konkreten Lebenseindrücken motivierten Empfindungspoesie. Zum andern ist hier seines inspirationsgegründeten Vorgriffs auf seit dem Barock erst vereinzelt vorbereitete Ausdrucksformen einer sprachexperimentellen Dichtung zu gedenken, mit einem freien Spiel der Wortfügungen, Klänge und Assoziationen, wie sie erst in unserem Jahrhundert in der konkreten Poesie und der *écriture automatique* ihren verbreiterten Ausdruck gefunden hat« (Hans-Jürgen Schrader, Zinzendorf als Poet, in: *Neue Aspekte der Zinzendorf-Forschung*, hg. von Martin Brecht und Paul Peucker, Göttingen 2006, S. 134–162, hier S. 144).

17 Zu Rilkes Überformungsstrategien gehören insbesondere Nominalisierungen mit dem Suffix ›-ung‹ (»übersteigen«/»verschweigen« → »Übersteigung«/»Verschweigung«; »erkennen«/»trennen« → »Erkennung«/»Trennung«) sowie die Bildung von philosophisch aufgeladenen, neutralen Abstrakta (»erstarrt«/»hart« → »das Erstarrete«/»das Harte«; »verweile«/»eile« → »das Eilende«/»das Verweilende«). Selbst der bei Rilke zentrale Terminus »Wandlung« könnte auf die Nominalisierung des christlichen »Wandelns« zurückzuführen sein, das Zinzendorf leitmotivisch beschwört (»Er soll sie *wandeln* lehren / Nach seinem Plan« (Geistliche Gedichte des Grafen von Zinzendorf. Gesammelt und gesichtet von Albert Knapp. Mit einer Lebensskizze und des Verfassers Bildniß, Stuttgart und Tübingen 1845 (im Folgenden unter Angabe von Seitenzahl, ggf. Gedichttitel zitiert: GG), S. 244, *Lob für geistliches Wachstum*), »Herr Jesu, lehr' uns *wandeln* / In deiner Augen Licht!« (GG, S. 100, *Henochs Leben*), »Man soll an unserm *Wandel* seh'n, / Was unser Herz empfindet« (GG, S. 242, *Um die Gemeinschaft der Heiligen*)). In Zinzendorfs Hymnensammlung findet sich sogar die alliterierende Exhortatio, die »Wandlung« zu »wollen« (Rilke: »Wölle die *Wandlung*« (SO, S. 46, II 12), Zinzendorf: »Und *wollen* mit Euch *wandeln*« (GG, S. 335, *Hochzeitlied*), »Also hat mich Gott gelehrt. Leb' ich: also *will* ich *wandeln*, / Und hinfort mit Füßen treten alle feige Sinnesart« (GG, S. 79, *Fürstenleben in Christi Dienst*)). Wenn nicht anders angegeben, stammen sämtliche Hervorhebungen in Rilkes und Zinzendorfs Texten vom Verfasser.

18 Angeboten wird sie gegenwärtig etwa von Zürcher und Basler Antiquariaten. Die bei Cotta erschienene Ausgabe von 1845 ist ferner auch in den Universitätsbibliotheken von Zürich, Bern und Lausanne nachgewiesen. Bekanntlich bereiste Zinzendorf mehrmals die Schweiz und förderte nicht nur in der deutschen, sondern auch in der französischen Schweiz (in Montmirail nahe Neuchâtel, Sitz des mit Zinzendorf befreundeten Aristokraten Friedrich von Wattenwyl, und in Genf) die Entstehung

lösungen sind vor allem in einigen spezifischen Sonetten verdichtet (insgesamt circa 20).<sup>19</sup> Dazu zählen Reime wie etwa: »übersteigen«/»verschweigen«,<sup>20</sup> »rinnt«/»Wind«,<sup>21</sup> »Pfeil«/»Heil«,<sup>22</sup> »schwer«/»Meer«,<sup>23</sup> »Gewicht«/»nicht«,<sup>24</sup> »Boten«/»Toten«,<sup>25</sup> »Quells«/»Fels«,<sup>26</sup> »Altäre«/»wäre«,<sup>27</sup> »Schatten«/»erstatten«,<sup>28</sup>

Herrnhuter Sozietäten. Zur Verbreitung der Herrnhuter Brüdergemeine in der Schweiz vgl. Jakob Keller, Zinzendorfs Aufnahme in der Schweiz. Ein Beitrag zur Kirchen- und Litteraturgeschichte, in: Basler Jahrbuch (1888), S. 39–79, Paul Wernle, Les frères moraves en Suisse romande au XVIII<sup>e</sup> siècle, in: Revue de Théologie et de Philosophie, Nouvelle série 6 (1918), H. 27, S. 118–142 sowie Volker Schulz, Die Europäisch-Festländische Provinz, in: Die Herrnhuter Brüdergemeine (Evangelische Brüder-Unität/Unitas Fratrum), hg. von Matthias Meyer und Peter Vogt, Göttingen 2020, S. 157–169, hier 162 f. (»Schweiz«).

- 19 Affinität zu Zinzendorfs Reimpoetik zeigen im ersten Teil v. a. das erste, vierte, siebte, achte, neunte, zehnte, zwölfte, sechzehnte, neunzehnte, einundzwanzigste, zweiundzwanzigste, vierundzwanzigste, fünfundzwanzigste und sechsundzwanzigste Sonett. Im zweiten Teil sind es das erste, vierte, zwölfte, dreizehnte, achtundzwanzigste und neunundzwanzigste Sonett.
- 20 Vgl. Zinzendorf: »Hört! Ich will euch nicht *verschweigen*«/»Und die Wesen *übersteigen*« (GG, S. 27), Rilke: »Da stieg ein Baum. O reine *Übersteigung*«/»Und alles schwieg. Doch selbst in der *Verschweigung*« (SO, S. 7, I 1).
- 21 Vgl. Zinzendorf: »Und wenn durch's Todesthal ein Strom des Lebens *rinnt*, / [...] So fahren wir daher auch gegen Sturm und *Wind*« (GG, S. 16), Rilke: »lerne // vergessen, daß du aufsangst. Das *verrinnt*. / [...] Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein *Wind*« (SO, S. 9, I 3).
- 22 »Auf diesem Wege geht mancher *Pfeil*, / Geschossen zu eines Landes *Heil*« (GG, S. 169), »O ihr Seligen, o ihr *Heilen*, / [...] Bogen der Pfeile und Ziele von *Pfeilen*« (SO, S. 10, I 4).
- 23 »Darum, wie ein Fluß in's *Meer*, / Müßt ihr zu der Quelle eilen, / Denn es wird dem Geist zu *schwer*« (GG, S. 38), »Fürchtet euch nicht zu leiden, die *Schwere*, / [...] schwer sind die Berge, schwer sind die *Meere*« (SO, S. 10, I 4).
- 24 »Wenn die Netze reißen / Von des Zugs *Gewicht*: / Er, der's uns verheißen, / Spart die Hilfe *nicht!*« (GG, S. 156), »gebt sie zurück an der Erde *Gewicht*; / [...] wurden zu schwer längst; ihr trüget sie *nicht*« (SO, S. 10, I 4).
- 25 »Wir haben manche *Boten* / Und Zeugen überall; / Die warten bei den *Todten* / Auf Jesu Lebensschall« (GG, S. 281), »Er selber weckte sie vom Stand der *Todten* / Und machte sie zu seines Lebens *Boten*« (GG, S. 238), »Wir sind ja deine *Boten*, / Die Du zum Leben bracht, / Und rufen Dir die *Todten* / Aus ihrer Sündennacht« (GG, S. 233), »Er ist einer der bleibenden *Boten*, / der noch weit in die Türen der *Toten*« (SO, S. 13, I 7).
- 26 »Gleich der Silberfluth des *Quells* / Aus dem urgranit'nen *Fels*« (GG, S. XXXI), »[...] die Nymphe des geweinten *Quells* / [...] daß er klar sei an demselben *Fels*« (SO, S. 14, I 8).
- 27 »Und *sein* Mörder ist kein Volk, das noch unbeschnitten *wäre*, / [...] Keine Laien sind es, nein – die *Bewahrer der Altäre* (GG, S. 146), »Wenn dieses Kind kein Lamm gewesen *wäre*, / [...] Allein der Herr besahe die *Altäre*« (GG, S. 93), »der die Tore trägt und die *Altäre*. – / [...] das Gefühl, daß sie die jüngste *wäre*« (SO, S. 14, I 8).

»Bild«/»mild«,<sup>29</sup> »Hirte«/»schwirrte«,<sup>30</sup> »entreißt«/»heißt«,<sup>31</sup> »Kräfte«/»Geschäfte«,<sup>32</sup> »immer bleiben«/»treiben«,<sup>33</sup> »eilen«/»verweilen«,<sup>34</sup> »Flug«/»genug«,<sup>35</sup> »Herz«/»Erz«,<sup>36</sup> »Spur«/»Natur«,<sup>37</sup> »schon«/»Sohn«,<sup>38</sup> »Worte«/»Orte«,<sup>39</sup> »eilig«/»heilig«,<sup>40</sup>

- 28 »Das wünschen wir dem Kind im *Erdenschatten*: / Fehlt etwas noch, o Licht, wo wollst's *erstatten!* –« (GG, S. 131), »auch unter *Schatten*, / [...] ahnend *erstatten*« (SO, S. 15, I 9).
- 29 »Der König wende sich zu dir / Mit seiner Narde *mild*, / Und wandle gnädiglich noch hier / Dich in Sein heilig *Bild!*« (GG, S. 301), »Wisse das *Bild* // [...] ewig und *mild*« (SO, S. 15, I 9).
- 30 »Dem Schäflein, das der *Hirte*, / [...] Wenn's Frühlingsvöglein *schwirrte*« (GG, S. 107), »eines frohen erwachenden *Hirten*, / [...] denen entzückte Falter *entschwirren*« (SO, S. 16, I 10).
- 31 »Was dein Gott Dich tragen *heißt*, / Wenn dein Geist sich gleich vor Zagen / Fast dem müden Leib *entreißt*« (GG, S. 32), »alle, die man dem Zweifel *entreißt*, / [...] die schon wußten, was schweigen *heißt*« (SO, S. 16, I 10).
- 32 »Richte meiner Seelen *Kräfte* / Auf die geistlichen *Geschäfte*« (GG, S. 29), »Alle menschlichen *Geschäfte* / Gehen überhaupt nicht gut. / Wo man sie durch eig'ne *Kräfte*, / Und nicht aus der Gnade thut« (GG, S. 84), »Reine Spannung. O Musik der *Kräfte!* / Ist nicht durch die läßlichen *Geschäfte*« (SO, S. 18, I 12).
- 33 »Thut gleich das Herz einmal einen Flug / Dorthin: es kann doch nicht dort *immer bleiben*, / Und kein Versöhnter wird täglich *treiben*, / Was man dort schaut« (GG, S. 270), »Wir sind die *Treibenden*. / [...] im *immer Bleibenden*« (SO, S. 28, I 22).
- 34 »Vom Leben, ob es sich auch noch so sehr *verweile*, / Bekennet Jedermann, der sterblich ist, es *eile*« (GG, S. 8), »Alles das *Eilende* / [...] denn das *Verweilende*« (SO, S. 28, I 22).
- 35 »Dann sind Ewigkeiten *genug!* – / Thut gleich das Herz einmal einen *Flug* / Dorthin: es kann doch nicht dort immer bleiben« (GG, S. 270), »O erst dann, wenn der *Flug* / nicht mehr um seinerwillen / wird in die Himmelstillen / steigen, sich selber *genug*« (SO, S. 29, I 23).
- 36 »Für dich, liebes *Herz!* – / Schreib's in Stahl und *Erz!*« (GG, S. 172), »anhielt, als göß man ihr Jungsein in *Erz*; / [...] fiel ihr Musik in das veränderte *Herz*« (SO, S. 31, I 25).
- 37 »Wir folgen deiner *Spur* / Zur göttlichen *Natur!*« (GG, S. 108), »O du verlorener Gott! Du unendliche *Spur!* / [...] sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der *Natur*« (SO, S. 32, I 26).
- 38 »Wir seh'n im Geiste *schon*, / Wie Gott den lieben *Sohn*« (GG, S. 276), »Wie viele von diesen Stellen der Räume waren *schon* / [...] sind wie mein *Sohn*« (SO, S. 35, II 1).
- 39 »Drück' in uns Deine lebendigen *Worte*, – / Mache Dich herrlich von Orte zu *Orte!* –« (GG, S. 46), »Jesus predigt dir im *Worte* / Immerdar, an jedem *Orte*« (GG, S. 82), »Bei einer Zeugenschaar sind viele *Worte*, / Und doch kein Ueberfluß an einem *Orte*« (GG, S. 232), »Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger *Orte?* / Rundung und Blatt meiner *Worte*« (SO, S. 35, II 1).
- 40 »Eure Brüder wollen *eilig* / Rufen: Heilig! Heilig! *Heilig!* –« (GG, S. 212), »So wie dem Meister manchmal das *eilig* / nähere Blatt [...] das *heilig* / einzige Lächeln« (SO, S. 36, II 2).

»seid«/»Zeit«,<sup>41</sup> »nicht gibt«/»geliebt«,<sup>42</sup> »Falls«/»Hals«,<sup>43</sup> »begeistert«/»meistert« – sowohl bei Zinzendorf als bei Rilke in Bezug auf eine Flamme –,<sup>44</sup> »schliefe«/»Tiefe«,<sup>45</sup> »geblieben«/»geschrieben«,<sup>46</sup> »Rauch«/»Brauch«,<sup>47</sup> »Figur«/»Natur«,<sup>48</sup> »regte«/»bewegte«,<sup>49</sup> »Mitte«/»Schritte«,<sup>50</sup> »deine Sinne«/»rinne«. <sup>51</sup> Ins Gewicht fällt auch die Wahl unbedeutender Reimwörter wie »fast« – Rilke: »ein Mädchen *fast*« (SO, S. 8, I 2), Zinzendorf: »die Last / [...] Welche unsre Schwachheit *fast* / Möcht' erdrücken« (GG, S. 103 f., *Segen der Liebe Jesu*) – und

- 41 »Wohlan ihr, die ihr in der Welt / Von Gott erhöht *seid*, / Und an das Regiment gestellt, / Ihr Herrn in dieser *Zeit*« (GG, S. 19), »was ihr in euerem Wesen *seid*. / [...] erfüllten Zwischenräume der *Zeit*« (SO, S. 37, II 3).
- 42 »Der nimmt, was Er *nicht gibt*, / [...] Was Er zuvor *geliebt* (GG, S. 103), »O dieses ist das Tier, das es *nicht gibt* / [...] bis in des stillen Blickes Licht – *geliebt*.« (SO, S. 38, II 4)
- 43 »Drunter, o du Trost des *Falls*, / Beugt sich willig unser *Hals*« (GG, S. 328), »Sie wußtens nicht und habens jeden *Falls* / – sein Wandeln, seine Haltung, seinen *Hals*« (SO, S. 38, II 4).
- 44 »Du hast [...] / Dich unserer Kraft *bemeistert*, / [...] Mit deiner Gluth *begeistert*« (GG, S. 251), »Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme *begeistert*, / [...] jener entwerfende Geist, welcher das Irdische *meistert*« (SO, S. 46, II 12).
- 45 »Gnade wirkt in die *Tiefe*. / [...] Erstlich scheint's, als ob sie *schliefe*« (GG, S. 202), »Darum geht es in die *Tiefe*, / Als wenn Leib und Seele *schliefe*« (GG, S. 230), »Nähme sie einer ins innige Schlafen und *schliefe* / [...] anders zum anderen Tag, aus der gemeinsamen *Tiefe*« (SO, S. 48, II 14).
- 46 »Über'm Kreuze stand's *geschrieben*, / Daß der Heiland König ist. / Sterbend ist Er noch *geblieben* / Unsres Gottes Sohn und Christ« (GG, S. 30), »Und in den Bildern: ist nicht die Zeichnung *geblieben*, / [...] rasch an die Wandung der eigenen Wendung *geschrieben?*« (SO, S. 52, II 18)
- 47 »Die Freude [...] / Steigt auf nach Geistes *Brauch* / Als ein gerader *Rauch*« (GG, S. 76), »das Gespenst des Vergänglichen [...] / geht es, als wär es ein *Rauch*. / [...] als göttlicher *Brauch*« (SO, S. 61, II 27).
- 48 »Wie würden wir erschrecken, / Wenn Du nicht wolltest decken / Die göttliche *Natur*, – / Wenn Dir's nicht, uns zum Segen, / Beliebt hätt', anzulegen / Die arme menschliche *Figur!*« (GG, S. 262), »ergänze / für einen Augenblick die *Tanzfigur* / [...] darin wir die dumpf ordnende *Natur* // vergänglich übertreffen« (SO, S. 62, II 28).
- 49 »Herr Jesu! der Du dich als Kindlein *regtest*, / Wir opfern Dir die ganze Kinderschaar, / Die je und je dein Herzenslustspiel war, / Und die Du schon so manches Mal *bewegtest*« (GG, S. 92), »Denn sie *regte* / [...] Du warst noch die von damals her *Bewegte*« (SO, S. 62, II 28).
- 50 »Genießt in seines Volkes *Mitte* / Wie's jeder täglich kann / Vom ersten bis zum letzten *Schritte* / Was Er für Euch gethan!« (GG, S. 303), »[...] Die unerhörte *Mitte*. // Für sie versuchtest du die schönen *Schritte*« (SO, S. 62, II 28).
- 51 »Ach Er gewinne / All *deine Sinne!* / Sein Blut, es *rinne* / Tief in dein Herz!« (GG, S. 115), »Zauberkraft am Kreuzweg *deiner Sinne*, / [...] zu der stillen Erde sag: Ich *rinne*« (SO, S. 63, II 29).

»oft«.<sup>52</sup> Zieht man Goldsmiths und Schneiders Konkordanz<sup>53</sup> zurate, so zeigt sich, dass einige Reimlösungen, die mit Zinzendorfs Sammlung übereinstimmen, für Rilke neu sind und in seinem früheren Werk nicht vorkommen, darunter: »Pfeil«/»Heil«, »eilig«/»heilig«, »Falls«/»Hals«, »Quells«/»Fels«, »rinnt«/»Wind«, »kannte«/»entwandte«, »schliefe«/»Tiefe«, »eilen«/»verweilen«, »Schatten«/»erstatten«, »meistert«/»begeistert«, »verbinden mag«/»Tag«, »immer bleiben«/»treiben«, »deine Sinne«/»Rinne«.

Hinzu kommen zahlreiche stilistische, lexikalische und metaphorische Affinitäten. Rilke verwendet nicht nur die für die religiöse Dichtung typische hymnische Epiklese »Herr«, er gebraucht auch seltenere Formen, die ebenfalls bei Zinzendorf vorkommen, wie die von einer Exclamatio eingeleitete doppelte Du-Anrufung – Rilke: »O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!« (SO, S. 32, I 26), Zinzendorf: »O du ewiges Gesicht! Oh, du Glanz der Herrlichkeit« (GG, S. 85).<sup>54</sup> Hier wie dort haben die Apostrophen manchmal die Form eines an Gott gerichteten Fragesatzes, der sich auf das Hören bezieht (Zinzendorf: »Hörst Du's, Ältester?« (GG, S. 305, *An Jesum, den Aeltesten der Gemeinde*), Rilke: »Hörst Du das Neue, Herr?« (SO, S. 24, I 18)). Wie bei Zinzendorf wird auch bei Rilke das Göttliche mit der Sphäre des Archaischen verbunden (Zinzendorf: »Ewig-Alten«, Rilke: »Uralten«).<sup>55</sup> Eine weitere Besonderheit des hymnischen Stils sind die Imperative, die vor allem an die Gläubigen gerichtet sind.<sup>56</sup> Sowohl Zinzendorf als auch Rilke rügen zuweilen auch das beschränkte Fassungsvermögen der Gemeinde, welche nicht in der Lage ist, die offenbarten Glaubenswahrheiten adäquat nachzuvollziehen – Zinzendorf: »Ihr Herzen, ei, daß ihr das nicht begreift« (GG, S. 56, *Trost des Glaubens*),<sup>57</sup> Rilke: »O wie

52 »[...] Auf welchen Juda hofft, / [...] drum zeuget Er so oft« (GG, S. 108), »Jenes so oft / [...] Immer erhofft« (SO, S. 59, II 25).

53 Rainer Maria Rilke: a verse concordance to his complete lyrical poetry, hg. von Ulrich Karl Goldsmith und Thomas Schneider, Leeds 1980.

54 Vgl. auch »O du innig Wesen, / O du Mensch in Gnaden« (GG, S. 216), »O du seligtes Erglühen / O du feuriges Bemühen« (GG, S. 95).

55 Rilke: »alles Vollendete fällt / heim zum Uralten« (SO, S. 25, I 19), Zinzendorf: »Ich neige mich vor deinem Thron, / Vor'm Stuhl des Ewig-Alten« (GG, S. 120), »Mitten in dem Thron vor dem Ewig-Alten / Strahlet, für Einen bereit gehalten, / Ein Wundersitz« (GG, S. 190), »Bis uns Sein Antlitz droben strahlt / Vom Thron des Ewig-Alten!« (GG, S. 275).

56 Vgl. »Kommt, tretet in die Harmonie« (GG, S. 54), »O ihr Zärtlichen, tretet zuweilen« (SO, S. 10, I 4); »Darum fürchtet euch vor nichts« (GG, S. 226), »Fürchtet euch nicht zu leiden« (SO, S. 10, I 4).

57 »Sein Weg hat Grund, sey's heiter oder trübe. / Ihr Herzen, ei, daß ihr das nicht begreift, / Und euch nicht stets auf diesen Felsen steift! –« (GG, S. 56, *Trost des Glaubens*).

er schwinden muß, *daß ihrs begriff!*« (SO, S. 11, I 5) In den Sonetten wird eine sakrale Lexik eingesetzt, die auch bei Zinzendorf stilbildend ist. Sie lässt sich etwa an der Vorliebe für Verbformen wie »heilig« und »weihen« belegen.<sup>58</sup> Das »Rühmen« – eine Schlüsselkategorie des späten Rilke, die auch in den *Sonetten* exponiert ist<sup>59</sup> – gehört bereits zu den Leitworten von Zinzendorfs Hymnen.<sup>60</sup> Zu den auffallendsten Korrespondenzen im Hinblick auf die sakrale Lexik gehört ferner nicht nur, dass der Heilsgruß hier wie dort Verwendung findet, sondern auch, dass er in Kombination mit dem Reim »Tag! / »mag« vorkommt – Rilke: »*Heil dem Geist, der uns verbinden mag* / [...] neben unserm eigentlichen *Tag*« (SO, S. 18, I 12), Zinzendorf: »*Du Licht der Welt, du Seelentag, / [...] Heil Dem, der Dich aus aller Fern' / In's Herze ziehen mag!*« (GG, S. 57, *Abendlied*)

Nicht weniger markant sind die Anklänge in der Metaphorik. Die Sonette beschwören immer wieder die Stille – angefangen bei den »Tieren aus Stille« des Eröffnungssonetts. Nicht weniger als dreizehn Vorkommen für den Begriff »Stille« und dessen Varianten lassen sich zusammenzählen.<sup>61</sup> Gerade die »Stille« ist ein zentraler Begriff im Pietismus. Die Pietisten erhielten auch die – bibli-

- 58 »So *heiligt* er die äuß're Kreatur« (GG, S. 91, *Auf Mariä Verkündigung*), »Einzig das Lied überm Land / *heiligt* und feiert« (SO, S. 25, I 19); »Laß uns die Erde allenthalben *weihen*, / Und uns des Kreuzessegens drauf erfreuen!« (GG, S. 245, *Zur geistlichen Wanderfahrt*), »Sein Bild: ich *weih's*.« (SO, S. 26, I 20)
- 59 »Rühmen, das ist! Ein zum Rühmen Besteller« (SO, S. 13, I 7).
- 60 »Wir *rühmen* deine Liebe / Wir freun uns deiner Treu«, heißt es an einer Stelle (GG, S. 49), oder »Und der, dem Herrn der Könige zum Preis, / Von seiner Kreuzeschmach zu *rühmen* weiß! –« (GG, S. 44). Das »Rühmen in Christo« wird mehrmals programmatisch beschworen: »Also *rühmen* wir in Christo, / Und sind ferner guten Muths« (GG, S. 99), »Wir *rühmen* uns des großen Herrn der Herren« (GG, S. 194).
- 61 »Tiere aus *Stille*« (SO, S. 7, I 1), »Sieh, um Ihre *stillen* Schultern fröh't / das Gefühl, daß sie die jüngste wäre / unter den Geschwistern im Gemüt« (SO, S. 14, I 8), »Oder jene so öffnen, wie das Aug / eines frohen erwachenden Hirten, / – innen voll *Stille* und Bienensaug – / denen entzückte Falter entschwirren« (SO, S. 16, I 10), »O erst dann, wenn der Flug / nicht mehr um seinetwillen / wird in die *Himmelstillen* / steigen [...]« (SO, S. 29, I 23), »O dieses ist das Tier, das es nicht gibt. / Sie wußtens nicht und habens jeden Falls / – sein Wandeln, seine Haltung, seinen Hals, / bis in des *stillen* Blickes Licht – geliebt« (SO, S. 38, II 4), »in den *stillen* Blütenstern gespannter / Muskel des unendlichen Empfangs« (SO, S. 39, II 5), »wie ein *still* spielendes Kind aus unendlicher Paarung« (SO, S. 43, II 9), »allen den *stillen* Geschwistern im Winde der Wiesen« (SO, S. 48, II 14), »Und das Lamm erbittet reine Schelle / Aus dem *stilleren* Instinkt« (SO, S. 50, II 16), »Blühte nicht, daß ihn dein Schwingen von vorhin umschwärme, / plötzlich sein Wipfel von *Stille*? [...]« (SO, S. 52, II 18), »[...] wieder den menschlichen Takt / in der verhaltenen *Stille* des starken / Vorfrühlingserde. [...]« (SO, S. 59, II 25), »Ist die Kindheit, die tiefe, versprechliche / in den Wurzeln – später – *still!*« (SO, S. 61, II 27), »*Stillere* Freund der vielen Fernen [...] / zu der stillen Erde sag: Ich rinne« (SO, S. 63, II 29).

sche (Ps. 35, 20) – Apostrophierung der »Stillen im Lande«. In seinen Hymnen evoziert Zinzendorf oft die Stille als Voraussetzung für die ›Unio mystica‹.<sup>62</sup> In den Sonetten findet sich ferner auch eine Abwandlung der typisch pietistischen Formulierung »im Segen aus- und eingehen«<sup>63</sup> – »Und geh'n im Segen ein und aus!« (GG, S. 265, *Gemeinde-Lied um wachsende Treue*) –, nämlich die paränetische Aufforderung »Geh in der Verwandlung aus und ein« (SO, S. 63, II 29). Auch die mit dem Schlaf beziehungsweise dem Tod verbundenen Bilder des zweiten Sonetts im ersten Teil – darunter der Ausdruck »jemandem oder sich ein Bett machen«<sup>64</sup> sowie die Vorstellung eines Ruhehauses, aus dem man aufzuwachen »nicht begehrt«<sup>65</sup> – haben genaue Entsprechungen in Zinzendorfs Hymnenbuch. Hier wie dort figuriert das Betreten des Tores als Metapher für den Tod. Die junge Tänzerin »trat in das trostlos offene Tor.« (SO, S. 31, I 25) Ähnlich alliterierend apostrophiert Zinzendorf den »Greisen-Chor« der »Väter«: »Bevor ihr an das Thor / Der Todesfurcht getreten, / O so gewinnet Zeit / Und denkt der Ewigkeit!« (GG, S. 326, *Neujahrswunsch an die Stadt Dresden*)

Auffallend ist Rilkes programmatische, zuweilen geradezu polemische Entchristlichung von Zinzendorfs Bildersprache. Bei Zinzendorf sind es die »Sünden«, welche »schwinden« »müssen«,<sup>66</sup> eine Formulierung, welche das fünfte Sonett des ersten Teils auf Orpheus umwidmet, um damit dessen provokatorische Vergänglichkeit zu betonen: »O wie er *schwinden muß*« (SO, S. 11, I 5). In derselben Hymne, *Von der Einigkeit des Geistes*, charakterisiert Zinzendorf Christus als »Seelenüberwinder«, dem man »gehörchen« müsse – »Hört den Seelenüberwinder / Und gehorcht ihm wieder gern!« (GG, S. 204, *Von der Einigkeit des Geistes*) –, während Rilke die »Überwindung« sowie das »Gehor-

62 Vgl. August Langen, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, 2., ergänzte Aufl., Tübingen 1968, S. 166.

63 Wie Langen dargelegt hat (vgl. ebd., S. 263), handelt es sich um einen biblischen Ausdruck, der die gesamte Tätigkeit des Menschen umschreibt (»Aber ich will mir einen zuverlässigen Priester bestellen, der nach meinem Sinn und Willen handelt; dem will ich ein dauerndes Haus bauen, daß er allezeit vor meinem Gesalbten aus- und eingehen soll« (1 Samuel 2, 35), »Jahwe wird dein Aus- und Eingehen behüten von nun an bis in Ewigkeit« (Ps. 121, 8)). Im Anschluss daran dürfte die pietistische Redewendung entstanden sein, dass die Seele bei Gott bzw. Gott bei der Seele aus- und ingeht – ein Bild, welches das Durchdringensein von der göttlichen Gnade evoziert.

64 »Und machte sich ein Bett in meinem Ohr« (SO, S. 8, I 2), »Mach' für sie ein sanftes Bett« (GG, S. 152, *Von der Obrigkeit*).

65 »Daß sie nicht beehrte / erst wach zu sein« (SO, S. 8, I 2), »Lieben siehet also aus: / Wunderhände / Führen in ein Ruhehaus / So behende, / Und so lieblich, daß man noch / Keins gehöret, / Das heraus begehret« (GG, S. 104, *Segen der Liebe Jesu*).

66 »Auch die Sünden / Müßen schwinden, / Denn das Wort, in's Fleisch gekommen, / Hat die Sünde weggenommen« (GG, S. 203, *Von der Einigkeit des Geistes*).

chen« als Vollzug der kosmischen Verwandlung dem Orpheus zuweist: »*Und er gehorcht*, indem er *überschreitet*« (SO, S. 11, I 5). Während bei Zinzendorf kein Werk, das Gott zu seinem eigenen erklärt hat, »verloren« geht,<sup>67</sup> ist bei Rilke Orpheus ein selbst »verlorener Gott«.<sup>68</sup>

Für einige Sonette lassen sich gar intertextuelle Parallelgedichte bei Zinzendorf erkennen. So besitzt das sogenannte »Reiter-Sonett« (SO, S. 17, I 11) eine ausgeprägte konzeptionelle Affinität zu dem Epithalamion *Für christliche Ehegatten*. Hier wie dort ist von einer – aus einer zugrundeliegenden Zweiheit hervorgegangenen – Einheit die Rede, welche prekären Charakter trägt und stets zu zerfallen droht. Bei Zinzendorf ist es die Fühlung des Herzens mit Gottes »stolzem« Frieden<sup>69</sup> beziehungsweise die Eintracht der Eheleute als Ergebnis ihres Glaubens an Christus: »Dieses ist die reine Spur, / Welche Zwei zur Einheit treibet! / Außer Ihm sind Zwei entzweit! / Nur in Ihm ist Einigkeit [...]« (GG, S. 38), eine Einheit, die »ritterlich« errungen werden soll.<sup>70</sup> »Weicht« aber das Herz »einen Schritt / Auf die Seite« »aus«, ohne vom Heiland begleitet zu sein, dann verblasst das Zeichen der Gnade, »das sein Geist ihm *ingedrückt*«. <sup>71</sup> Unschwer lassen sich in diesen Zeilen etliche Bilder aus Rilkes »Reiter-Sonett« wiedererkennen. Das Spektrum der intertextuellen Anleihen reicht vom »*ingedrückten*« Zeichen Gottes – Rilke: »Denn dies ist uns seltsam *eingepägt*« (V. 2) – über die *Ritterlichkeit* der erstrebten Einheit, die Verbindung des Herzens mit dem *Stolz* – bei Zinzendorf Gottes »stolzem« Frieden, bei Rilke dem Pferd als »Stolz aus Erde« (V. 3) –, die »Spur« oder »Lebensbahn«, <sup>72</sup> die bei Rilke in die von Reiter und Pferd zurückgelegte Bahn verwandelt wird, das »Treiben« zur Einheit, das bei Rilke zum Antreiben des Pferdes durch den Reiter wird (»der ihn treibt«, V. 4), bis hin zum auffälligen Einsatz der Kardinalzahlen »eins« und »zwei« – Zinzendorf: »Welche *Zwei* zur Einheit treibet!«, »in *Ihm* allermeist / *Eines* sey'n nach Leib und Geist« (GG, S. 38), Rilke: »Und die *zwei* sind *eins*.« (V. 8). Bei Rilke lässt sich nicht nur eine Säkularisierung von Zinzendorfs Dialektik beobachten, die jetzt auf die innerweltliche Spannung von Geist und Kreatur sowie auf die poetologische von Intellekt und Inspiration übertragen

67 »Weil wir für Dich in diese Welt geboren, / So geht kein Werk, das Du gebeust, verloren.« (GG, S. 286, *Punkt der seligen Einheit*)

68 »O du verlorener Gott!« (SO, S. 32, I 26)

69 »Vormals stund das Herz so still / In des Heilands *stolzem* Frieden« (GG, S. 37).

70 »Ja, das helfe euch der Herr / Bald und *ritterlich* erringen [...]« (GG, S. 38).

71 »Wenn es aber einen Schritt / Auf die Seite ausgewichen, / Und der Heiland ging nicht mit, / Und das *Zeichen* war verblichen, / Das sein Geist ihm *ingedrückt*: / O da war es schnell berückt! [...]« (GG, S. 37).

72 »*Dieses* ist die Lebensbahn« (GG, S. 38; Herv. im Orig.).

wird. Als Sternbild in Mallarmés und Valéry's Nachfolge<sup>73</sup> usurpiert Rilkes poetologische Figur des »Reiters« den christlichen Himmel. Die gegenüber der poetischen Figur angebrachte Haltung ist die des »Glaubens« – »Doch uns freue eine Weile nun, / der Figur zu *glauben*« (V. 13 f.) –, der jetzt allerdings zu einem ästhetischen und metafiktionalen Credo wird, welches das Bewusstsein der Irrealität seines Gegenstandes programmatisch miteinschließt.

Abschließend sei noch exemplarisch auf drei Momente der christlichen Theologie eingegangen, die Zinzendorfs Hymnen prägen und die Rilke in Kategorien seiner neuen postchristlichen Weisheitslehre umwandelt:  $\alpha$ ) die Theologie des Hörens,  $\beta$ ) die Nachfolge Christi und  $\gamma$ ) das Erlösungsgeheimnis. Der spirituelle Experimentalismus, der Rilkes religiöses Frühwerk, vor allem das *Stundenbuch*,<sup>74</sup> durchzieht, lässt sich auch in seinem Spätwerk beobachten, mit dem Unterschied, dass die christliche Symbolik in den *Sonetten* auf eine auf Orpheus zentrierte, heidnisch-esoterische Poetologie umgewidmet wird. Der Fundus der christlichen Überlieferung wirkt als Bildlieferant und steuert die Materialien bei, mit denen der Dichter seinen neuen orphischen Kult konstruiert. In der Perspektive dieses postmetaphysischen Experiments nimmt Rilke eine säkulare und kontrafaktische Lektüre von Zinzendorfs *Geistlichen Gedichten* vor. Sie kehrt die übliche Richtung der allegorischen Figurallektüre um, die aus Orpheus stets eine »Figura Christi« machte, und verwandelt den von Zinzendorf besungenen Christus in eine »Figura Orpheus«, indem er dem Archipoeta die Attribute des christlichen Messias zuweist.<sup>75</sup>

73 Vgl. u. a. Zanucchi, Transfer und Modifikation, S. 559–568 (mit weiterführender Bibliographie).

74 Der experimentelle und anti-metaphysische Aspekt von Rilkes Religiosität, deren Ausgangspunkt die Gewissheit der Unwirklichkeit Gottes ist und in welcher Gott und das lyrische Ich stets zusammenfallen, ist von Alberto Destro untersucht worden (Alberto Destro, Rilke. Il dio oscuro di un giovane poeta, Padova 2003).

75 Dass Rilkes Orpheus nicht als religiöser Dichter-Gott missverstanden werden darf, da er vielmehr – in Nietzsches Nachfolge – als poetischer Anti-Christus auftritt, der mit seinem negierten Antipoden vielfach verbunden bleibt, hat bereits Rehm betont: »Rilke erneuert das Orpheus-Symbol und den Orpheus-Mythus, aber er tut es [...] nach Nietzsche, in bewusster Wendung gegen das Christliche und gegen Christus. Jede Gestalt, die aus dem antiken Bild- und Seelenraum in den nachantiken christlichen und seine neue, vorher so nicht vorhandene Innendimension eintritt und in ihr fort dauert, vorzüglich eine antike Heilbringer-Gestalt, erfährt bei solchem Über-Stieg und Transitus wie von selbst in ihrer Mächtigkeit eine Transfiguration und Brechung; denn sie steht in einem neuen Ordnungs- und Wertungsbezug und muß sich vor und in ihm verantworten. [...] Gerade, wenn Orpheus bewußt und unbewußt als Gegen-Gestalt, als dichterischer Anti-Christus gedacht ist (aber nicht als ein »religiöser Dichtergott«), erhält er einen eigentümlich schweren Akzent und ein Leben, das seinen

### α) Theologie des Hörens

Das Eröffnungssonett, das die Verzauberung der Tiere durch Orpheus' Musik schildert, rückt die Erfahrung des Hörens in den Vordergrund:

DA stieg ein Baum. O reine Übersteigung!  
 O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!  
 Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung  
 ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

- 5 Tiere aus Stille drangen aus dem klaren  
 gelösten Wald von Lager und Genist;  
 und da ergab sich, daß sie nicht aus List  
 und nicht aus Angst in sich so leise waren,  
 sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr  
 10 schien klein in ihren Herzen. Und wo eben  
 kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,  
 ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen  
 mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, –  
 da schufst du ihnen Tempel im Gehör.<sup>76</sup>

Die zivilisierende Wirkung des orphischen Gesangs auf die Tiere, welche den ursprünglich wilden und triebhaften Zustand des Menschen repräsentieren, wurde in der Überlieferung oft hervorgehoben, vor allem von Horaz.<sup>77</sup> Die ehemals vom Überlebensinstinkt diktierte Vorsicht wird als »Hören« zum

Sinn und seine charismatische Fülle im letzten doch nur aus dem abgelehnten, gleichwohl vorhandenen und erkennbaren »unbeschreiblichen Bezug« zum Gegenbild zieht« (Rehm, Orpheus: Der Dichter und die Toten, S. 567 f. Herv. im Orig.).

<sup>76</sup> SO, S. 7, I 1.

<sup>77</sup> In der *Epistula ad Pisones* schreibt Horaz der orphischen Musik einen zentralen zivilisatorischen Beitrag zu und macht den Archipoeta zum Begründer der Zivilisation: »silvestris homines sacerin terpresque deorum / caedibus et victu foedo deterruit Orpheus, / dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones [...]« (Horaz, *Epistula ad Pisones*, V. 391–393). Im Hintergrund steht die antike Vorstellung, dass Musik der kosmischen Ordnung entspricht, die Lehre von der Sphärenharmonie, die auf die Pythagoräer zurückgeht und auch in Ciceros *Somnium Scipionis* aus dem *De re publica* dargelegt wird. Wenn Musik im Wesentlichen Harmonie, also vollkommene Ordnung ist, dann macht sie nicht nur den Kosmos für den Menschen wahrnehmbar, sondern repräsentiert auch die harmonische Ordnung. Musik stellt nicht nur die harmonischen Beziehungen des Kosmos dar, sondern hat auch eine harmonisierende und ordnende Wirkung auf den Menschen selbst.

Symbol für die humanisierende Veredelung durch den Gesang. Gerade im Hinblick auf die Dimension des »Hörens« zeigt Rilkes Sonett überraschende Affinitäten zu Zinzendorfs Hymne *Das Wort von Anfang*.<sup>78</sup> Auch bei Zinzendorf erscheint das Hören als Erfahrung spiritueller Erhebung. Der im Lied verinnerlichte, zum Klang gewordene Baum wird bei Rilke als »hoch« (V. 2) bezeichnet – und auch Zinzendorf beschwört zu Beginn die »Höhen« und lässt Paulus Gott bitten, ihm »höher zu zeigen«. Zinzendorf beschreibt die Transzendierung des Realen als »Übersteigen«. Rilke verwandelt das Verb in ein Substantiv (»Übersteigung«), das wie bei Zinzendorf in Reimstellung ist, wie er auch das Prädikat »verschweigen«, ebenfalls ein Reimwort, aus Zinzendorfs Hymne aufgreift und zu »Verschweigung« umwandelt. Ferner erscheint das Zuhören als das Ergebnis der Verzauberung durch eine höhere Macht. In der zweiten Strophe des Hymnus *dringt* Paulus durch das Gebäude der Sterne; bei Rilke, ebenfalls in der zweiten Strophe, *dringen* die Tiere aus dem Wald. Hier

- 78 Entgegen der irrümlichen Darstellung in Albert Knapps Ausgabe von 1845 handelt es sich hier nicht um eine deutsche Fassung von *Audite nova*, einem weltlichen Madrigal von Orlando di Lasso, sondern um den Hymnus *Audite, canto mystica et magna transcendentia* von Johann Wilhelm Petersen aus dem sogenannten »Marcheschen Gesangbuch« von 1731: »Avdite, canto mystica & magna transcendentia, supersubstantialia & unicum & omnia. / Audivit Paulus arrheta, erectus super sidera, audivit illa tertio coelorum tabernaculo. [...]« (Sammlung Geist- und lieblicher Lieder, Eine grosse Anzahl der Kern-vollesten alten und erwecklichsten neuen Gesänge enthaltende [...]: Nebst einer Vorrede des Editoris, worinnen die Ordnung der Titel und zugleich Eine ziemlich deutliche Einleitung in das ganze Geschäft der Seeligkeit zu befinden. Herrnhut und Görlitz, Zu finden bey M. Christian Gottfr. Marchen 1731, S. 44–46, Nr. 39). In Zinzendorfs Übersetzung: »Hört! ich will euch nicht verschweigen / Tiefen, so die Höhen zeugen, / Und die Welten übersteigen / Einen, welcher Alles ist! // Paulus drang durch's Sterngebäude / Und die Himmel alle beide, / Und im dritten Saal der Freude / Hört er Unaussprechliches. [...]« (GG, S. 27). Der Text beginnt mit einer imperativen Aufforderung an die Gemeinschaft der Gläubigen, zuzuhören: »Hört!« Schon bei Zinzendorf erschließt das Hören die Sphäre des Göttlichen. In der zweiten Strophe verlässt der Apostel Paulus die irdische Welt und betritt einen transzendenten Raum, in dem er Unaussprechliches »hört« (»arrheta«): »Und im dritten Saal der Freude / Hört er Unaussprechliches«. Es handelt sich um ein doppeltes Hören: das Hören der Gemeinschaft auf den Hymnus, das seinerseits im Hören des Paulus seine Voraussetzung hat. Diese Gemeinschaft der Hörenden hat sakralen Charakter. Das Lemma *ἐκκλησία* kommt von dem Verb *καλεῖν* (rufen) und bezeichnet somit die Hörenden, die Berufenen, die durch das Wort Gerufenen. In beiden Fällen, bei Zinzendorf und Rilke, schafft das Zuhören eine Gemeinschaft der »Gerufenen«, eine *ἐκκλησία*, und ist mit der Idee der Erhebung und Transzendenz verbunden. Hinzu kommt, wenn man die Stellung des Sonetts als Initialgedicht betrachtet, die Gemeinschaft der Leser, die ebenfalls vom Dichter angerufen werden und eine Kirche der »Gerufenen« bilden.
- 79 »Süßer Heiland, zeuch mich höher, / Deinem Herzen immer näher« (GG, S. 28).

wie dort suggeriert das »Dringen« einen »Drang«, die Einwirkung einer höheren Notwendigkeit.

Spuren der Zinzendorf-Lektüre finden sich auch im Sextett, das um das Problem der Empfängnis des orphischen Geistes kreist (V. 11) und das christliche Weihnachtsfest heranzitiert. Die behelfsmäßige »Hütte« beziehungsweise der »Unterschlupf« mit den einsturzgefährdeten Pfosten ist nicht in der Lage, das orphische Lied aufzunehmen – ein Bild, das auch Zinzendorf in einem Weihnachtslied evoziert:

Die Gnade, die Er schenkt,  
Ist unaussprechlich,  
Und wär' die *Hütte* nicht  
Noch *zu gebrechlich*,  
Die ganze Füll' des Herrn  
Recht *aufzufassen*:  
Man könnte sich oft nicht  
Genügen lassen.<sup>80</sup>

Die (unmögliche) Aufnahme des göttlichen Geistes wird übrigens auch in einem anderen Weihnachtslied zum Thema, in welchem auch der Reim »empfangen«/»verlangen« aus Rilkes erstem Sonett präfiguriert ist.<sup>81</sup> Darüber hinaus kommt das Bild von der Schwelle mit den zitternden Pfosten überraschenderweise schon in *Ursache des Christenhasses* ebenfalls in Reimstellung vor (Rilke: »mit einem *Zugang*, dessen *Pfosten beben*«, Zinzendorf: »dass so *Schwell'* als *Pfosten bebet*«).<sup>82</sup> Dort begegnet man übrigens auch einem weiteren Schlüsselwort, dem numinosen »Wink«, der wie bei Rilke mit der Vorstellung eines heiligen »Anfangs« verbunden ist (Zinzendorf: »*Wink* von *Anfang*« (GG, S. 146, *Ursache des Christenhasses*), Rilke: »Neuer *Anfang*, *Wink*«).

80 GG, S. 212, *Trieb zum Werke des Herrn*.

81 »Wie soll man Dich *empfangen*? / O aller Welt *Verlangen!* – / Du kommst, die Welt zu segnen; / Wie soll man Dir begegnen?« (GG, S. 180, *Weihnachts-Harmonie*)

82 »Wenn Er [d. i. Christus] in den Gliedern schweigt, und für sich ganz *stille* lebet, / Bleibt es in diesen Zeiten noch bei bloßem Spott und Hohn; / Rührt Er aber Mosis Stuhl, daß *so Schwell'* als *Pfosten bebet*, / Kommt er, wo nicht auf die Schlachtbank, doch in Inquisition« (GG, S. 146, *Ursache des Christenhasses*). Dies ist ein Topos, den Rilke resemantisiert und als Variation des zugrunde liegenden Themas einfügt: die Unzulänglichkeit der Wohnung, in der sich der Geist offenbaren soll. Bei Zinzendorf dagegen verweist das Bild auf die Rebellion Christi und dann der pietistischen Gemeinschaft gegen die offizielle Kirche, wobei ein biblisches Bild variiert wird – die auf dem Sitz des Mose sitzenden Pharisäer (Matth. 23, 33) – ein Sitz, an dem die wahren Christen rütteln und den sie ins Wanken bringen.

Mit der Problematik der adäquaten Empfängnis der göttlichen Gnade evociert Rilke im Eröffnungssonett somit, in Zinzendorfs Nachfolge, nichts anderes als die christliche Weihnachtsfeier – allerdings nur, um die Überlegenheit der ›orphischen Weihnacht‹ zu markieren. Rilke lässt zunächst das für die christliche Weihnacht charakteristische Missverhältnis zwischen dem Messias und dem Ort seiner Offenbarung anklingen. Auch für Jesus in der christlichen Weihnachtsgeschichte gab es bekanntlich »kaum eine Hütte«. Die ›orphische Weihnacht‹, die Rilke im Einleitungssonett beschreibt, erweist sich allerdings nicht als das Fest der Menschwerdung, sondern der *Klangwerdung* Gottes. Die Empfängnis des Göttlichen erfolgt jetzt im Hören. Im Unterschied zu Christus schafft Orpheus als Musiker sich und seinen Hörern seinen eigenen Tempel – »da schufst du ihnen Tempel *im Gehör*« (V. 14). Darin wird nicht nur die Überlegenheit der orphischen Offenbarung, sondern auch das ästhetische Adelsprädikat der Musik deutlich: die poetische Erschaffung einer zweiten Wirklichkeit im Klang.

### β) Nachfolge Christi und ›Imitatio Orphei‹

Das zweite Moment, die Orpheus-Nachfolge, ist nach dem Vorbild der ›Imitatio Christi‹ modelliert. Um sie kreist das dritte Sonett des ersten Teils:

- EIN Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll  
 ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?  
 Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier  
 Herzwege steht kein Tempel für Apoll.
- 5   Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,  
 nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;  
 Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.  
 Wann aber *sind* wir? Und wann wendet er  
 an unser Sein die Erde und die Sterne?
- 10   Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch  
 die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne  
 vergessen, daß du aufangst. Das verrinnt.  
 In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.  
 Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.<sup>83</sup>

83 SO, S. 9, I 3. Herv. im Orig.

Die Anklänge an die Christomimesis, die besonders im Pietismus eine herausragende Rolle spielte,<sup>84</sup> werden im Incipit von Rilkes Sonett deutlich: »Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll / ein Mann ihm folgen durch die *schmale* Leier?« Im Hintergrund steht die biblische Metapher des »schmalen Weges« aus der Bergpredigt, die auch bei Zinzendorf beliebt ist<sup>85</sup> und die Rilke säkularisiert, indem er sie als »schmale *Leier*« auf das unerreichbare Ideal poetischer Orpheus-Nachfolge bezieht.

Vor allem die Lektüre der *Danksagung für die Erkenntniß des Gekreuzigten*, die ebenfalls um die ›Imitatio Christi‹ kreist, dürfte die Konstruktion von Rilkes Sonett maßgeblich geprägt haben. Rilke verwandelt die dort formulierte Frage nach der menschlichen Identität – »Wer sind wir?« (GG, S. 79, *Danksagung für die Erkenntniß des Gekreuzigten*) – in eine auf den ontologischen Status des Menschen abzielende Zeitfrage – »Wann aber *sind* wir?« –, welche die Aporie der Orpheus-Nachfolge und die Unmöglichkeit für den Menschen reflektiert, die orphische Identität von Existenz und Gesang zu verwirklichen. Gemeinsam ist auch der Gegensatz zwischen der menschlichen und der göttlichen Sphäre. Bei Zinzendorf ermahnt Christus den Menschen, die Gelehrsamkeit zu vergessen: »Verlerne die Gelahrtheit« (GG, S. 79). Auffallend ähnlich ist Rilkes Aufforderung an den »Jüngling«, seinen eigenen Gesang zu vergessen: »lerne // vergessen, daß du aufsangst«, wobei Zinzendorfs Imperativ »verlerne« bei Rilke zu »lerne vergessen« wird. Die Metaphern, welche die Eitelkeit des Wissens und die Vergeblichkeit des Singens beschreiben, sind ähnlich: »das verfliegt«, sagt Zinzendorf, »das verrinnt«, heißt es bei Rilke. Im Hymnus ist es der Atem des göttlichen Geistes, der die Gelehrsamkeit verschwinden lässt: »Denn das verfliegt vor Deines Geistes Wehen!« (GG, S. 79) – und genau diese Metapher aus dem Johannesevangelium (3, 8) drückt auch bei Rilke das Ideal poetischer Vollkommenheit aus: »In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch. / Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind«. Übrigens fordert Christus in der gleichen Hymne vom Gläubigen auch, *nichts* zu wollen – »So wolle *Nichts*,« erinnerte mein Meister« (GG, S. 79), im Sinne eines Verzichts auf den eigenen Willen –, eine Vorstellung, die Rilke ebenfalls poetologisch transformiert, indem er den vollkommenen Gesang als einen »Hauch um *nichts*« bezeichnet.

84 Als Rückbesinnung auf die ursprüngliche christliche Botschaft bot sie sich zugleich als Voraussetzung für die Wiederherstellung der mit der Reformation und dem Dreißigjährigen Krieg verlorenen christlichen Einheit an.

85 »Das weist schlechterdings auf eine enge Pfort'; / Es redet überall von einem *schmalen Wege*« (GG, S. 81, *Einem Unbeständigen*).

## γ) Orphische Erlösung

Im Sonett 26 des ersten Teils wird schließlich eine orphische Erlösungslehre entwickelt, die von der christlichen abgeleitet ist. Rilke knüpft an die allegorische Tradition an, die in der Katabasis eine Vorwegnahme der Passion sah,<sup>86</sup> und verleiht dem *σπαραγμός* einen dem Opfertod Christi ähnlichen Heilswert:

DU aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,  
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,  
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,  
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.

- 5 Keine war da, daß sie Haupt dir und Leier zerstör',  
wie sie auch rangen und rasten; und alle die scharfen  
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,  
wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör.

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

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!  
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,  
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.<sup>87</sup>

Orpheus' Opfertod und Auflösung in die All-Natur schaffen in Rilkes Ätiologie die mythische Voraussetzung für das menschliche Hören und Singen. An die Stelle des christlichen Messias tritt der antike Sänger, der zum Mittelpunkt einer neuen poetischen Soteriologie wird. Trotz seines Todes ist Orpheus immer noch gegenwärtig. Dies betont Rilke auch durch die Distinktion zwischen dem apostrophierten »Du« (V. 1), dem noch lebendigen und allgegenwärtigen Gott, und dem durch die dritte Person – »ihn« (V. 2) – evozierten historischen Orpheus, der zum Opfer der Mänaden wurde. Kraft seiner Auferstehung in der Natur, wo er »noch jetzt« singt (V. 11), schafft Orpheus die Voraussetzungen für den menschlichen Gesang und nimmt die erlösende Rolle Christi ein.

Diese Agonalität zwischen Orpheus und Christus geht auch aus dem intertextuellen Befund hervor. Die epideiktischen Epitheta, die Zinzendorf dem Heiland

86 Vgl. Patricia Vicari, *Sparagmos: Orpheus among the Christians*, in: *Orpheus: The Metamorphoses of a Myth*, hg. von John Warden, Toronto 1982, S. 63–83.

87 SO, S. 32, I 26.

zuschreibt (»Ein Gott der Ordnung«, »der Schönste«),<sup>88</sup> werden jetzt zu orphischen Attributen (»hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner«, V. 3). Hinzu kommen markante Affinitäten in der Reimpoetik des Sextetts, die ebenfalls von einer Umwidmung der christlichen Bildlichkeit auf den orphischen Kontext zeugen – Rilke: »von der Rache *gehetzt*«/»Dort singst du noch *jetzt*«, Zinzendorf: »Wie im Anfang, so *zuletzt* / Hat das Fleisch den Geist *gehetzt*« (GG, S. 73, *Kreuzessinn*); Rilke: »*Du* unendliche *Spur*«/»Mund der *Natur*«, Zinzendorf: »Preis Dir in deiner Krippen / Von Herzen und von *Lippen*! / Wir folgen *deiner Spur* / zur göttlichen *Natur*« (GG, S. 108, *Dem Menschengewordenen Heiland*). Diese sowie weitere Korrespondenzen – etwa die Kombination von »Ertönen« und »Geschrei«<sup>89</sup> sowie die Vokabel »Feindschaft« in Bezug auf die Widersacher Christi beziehungsweise Orpheus<sup>90</sup> – verdeutlichen einmal mehr, wie Rilke Zinzendorfs Gesangbuch als Bilderarsenal nutzte, aus dem er schöpfen konnte.

Christologische Züge trägt Orpheus' Passion übrigens auch im siebten Sonett des ersten Teils, das auf die christliche Ikonographie der mystischen Weinpresse (»Torculus Christi«) zurückgreift:

RÜHMEN, das ists! Ein zum Rühren Besteller,  
ging er hervor wie das Erz aus des Steins  
Schweigen. Sein Herz, o vergängliche Kelter  
eines den Menschen unendlichen Weins.

5 Nie versagt ihm die Stimme am Staube,  
wenn ihn das göttliche Beispiel ergreift.  
Alles wird Weinberg, alles wird Traube,  
in seinem fühlenden Süden gereift.

10 Nicht in den Grüften der Könige Moder  
straft ihm die Rühmung Lügen, oder  
daß von den Göttern ein Schatten fällt.

Er ist einer der bleibenden Boten,  
der noch weit in die Türen der Toten  
Schalen mit rühmlichen Früchten hält.<sup>91</sup>

88 »So bist Du doch zu gleicher Zeit / Ein Gott der Ordnung, Maß- und Zieles.« (GG, S. 76, *Führung der seligmachenden Liebe*), »Er bleibt doch der Schönste! / Nichts ist Ihm zu gleichen« (GG, S. 252, *Um die Hirtenpflege Jesu*).

89 Vgl. Rilke: »*Ertöner*«/»hast ihr *Geschrei* übertönt«, Zinzendorf: »So mag der Feinde *Hohngeschrei* / *Ertönen*« (GG, S. 21, *Weihnachtslied*).

90 Vgl. Rilke: »Nur weil dich reißend zuletzt die *Feindschaft* verteilte«, Zinzendorf: »Doch siehe! wie trug Er die *Feindschaft* geduldig« (GG, S. 59, *Gottes Sohn auf Erden*).

91 SO, S. 13, I 7.

Orpheus' Charakterisierung als »vergängliche Kelter / eines den Menschen unendlichen Weins« (V. 3 f.) beleiht offenbar die Ikonographie des Torculus Christi: Jesus wird in einem traubengefüllten Bottich dargestellt, während Gottvater die Weinpresse bedient, die mittels des Kreuzes ihn niederdrückt. In einen Kelch fließt daraus sein Blut, als ob es Wein wäre. Bereits der heilige Augustinus vergleicht in seinen Kommentaren zu den Psalmen die Kelter mit dem Kreuz, an dem Christus zum Heil der Menschen gepresst wurde.<sup>92</sup> Zinzendorf bedient sich häufig dieser Symbolik – »Die Kelter drückte Dich für mich, / Daß Dir das Blut entging« (GG, S. 175, *Der Held im rothen Gewand*) –, die Rilke auf Orpheus umwidmet. Aber auch die Paronomasie zwischen »Herz« und »Erz«, die Rilke ebenfalls im ersten Quartett einsetzt, ist schon bei Zinzendorf belegt.<sup>93</sup>

Auch das zweite Quartett, das die Weinmetaphorik wieder aufgreift (vgl. V. 7 f.), zeigt die Spuren von Rilkes Dialog mit dem pietistischen Dichter. Adaptiert hat Rilke den metaphorischen Gegensatz zwischen dem »Staub« der Vergänglichkeit und dem Zustand göttlicher Ergriffenheit (Zinzendorf: »Hier liegen wir in unserm *Staub*! / Jedoch *ergreift* Dich unser Glaube« (GG, S. 207, *Gemeinde-Lied*), Rilke: »Nie versagt ihm die Stimme am *Staub*, / wenn ihn das göttliche Beispiel *ergreift*«, V. 5 f.). Bei Zinzendorf ist es der Glaube der Christen, der Gott rührt, ihn »ergreift«. Rilke transponiert diese christliche Metaphorik auf eine poetologische Ebene. Das ergreifende »göttliche Beispiel« verhindert jetzt das Versagen der dichterischen Stimme und umschreibt das Gepackwerden durch die poetische Intuition.

Schließlich zeugt auch das letzte Terzett vom produktiven Charakter der Zinzendorf-Lektüre. Die Darstellung von Orpheus als »Bote«, der bei den »Toten« in einer liminalen Region verweilt, ist ein Bild, das erneut von Zinzendorf profitiert, bei dem die »Boten« des Glaubens (die »Zeugen«, das heißt die Märtyrer) ebenfalls im Jenseits bei den »Toten« warten:

Wir haben manche *Boten*  
Und Zeugen überall;

92 »Primus botrus in torculari pressus est Christus. Cum ille botrus passione expressus est, manavit illud unde calix inebrians quam praeclarus est« (Psal. XXII 5)!« Enarratio in Psalm. LV, in: Migne XXXVI, S. 646–661, hier S. 649. Vgl. auch Thomas Alois, Art. »Kelter, mystische«, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Freiburg i Br. 1970, S. 497–504.

93 »Der Heiland sey geehrt, / Daß er am Kreuz verschieden / Unter tausend Schmerz / Für dich, liebes *Herz!* – / Schreib's in Stahl und *Erz!*« (GG, S. 172, *Weihnachtsgruß*) oder »und wider diesen Schmerz / Verpanzert sich sein *Herz* – wär's Stahl und *Erz!*« (GG, S. 303, *Der ewiggleiche Predigtstoff*)

Die warten bei den *Todten*  
Auf Jesu *Lebensschall*<sup>94</sup>

Im Hymnus erwarten die Boten des Glaubens den »*Lebensschall*« Christi, der die Auferstehung ankündigt (nach Johannes 5, 29). Christi »*Lebensschall*« wird bei Rilke durch Paronomasie zur *Lebensschale* des Orpheus. An der Schwelle der Toten hält er »*Schalen* mit rühmlichen Früchten« hoch:

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

Rilke greift die biblische Metapher vom Wort als Frucht<sup>95</sup> auf und transformiert erneut Zinzendorfs Vorlage im poetologischen Sinne. Nicht mehr die Märtyrer, sondern Orpheus ist nun der Bote, der als Vermittler zwischen Toten und Lebenden wirkt, während an die Stelle des »Schalls« der christlichen Auferstehung die »Schale« von Rilkes Poesie tritt.

Lässt sich die ans Licht gebrachte Zinzendorf-Lektüre noch kontextualisieren? Einen Hinweis scheint der Briefwechsel mit einer Rilke sehr nahestehenden Person bereitzuhalten: Katharina Kippenberg (1876–1947),<sup>96</sup> Ehefrau von Anton Kippenberg, dem Leiter des Insel Verlags und Rilkes wichtigstem Verleger ab 1905, als das *Stundenbuch* bei Insel erschien. Der Briefwechsel mit Katharina begann im Januar 1910 und dauerte bis zum Tod des Dichters im Dezember 1926.<sup>97</sup> Im Dezember 1921, kurz vor Beginn der Niederschrift der *Sonette*, schrieb sie Rilke einen Brief aus Königfeld im Schwarzwald. Darin schwärmt sie von diesem Kurort, der eine planmäßige Siedlung der Herrnhuter Brüdergemeine aus dem Jahre 1806 war:

94 GG, S. 281, *Der Lauf des Evangeliums*.

95 Vgl. »Wie goldene Äpfel in silbernen Schalen, so ist ein Wort, gesprochen zur rechten Zeit« (Spr. Salomos 25, 11). Den Hinweis verdanke ich Philip Ajouri, Kommentar zum Sonett I 7, in: Über »Die Sonette an Orpheus« von Rilke, S. 46–49, hier S. 49.

96 Als eine der intellektuell begabtesten Frauen ihrer Zeit und als Mit-Leiterin des Insel Verlags gehörte Katharina Kippenberg zu den Förderern junger Dichter – wie Edzard Schaper, Johannes R. Becher und eben Rilke. Über sie liegt inzwischen eine Biographie vor: Sabine Knopf, Katharina Kippenberg: »Herrin der Insel«, Beucha und Markkleeberg 2010.

97 Auch in seinen letzten Worten an den Leipziger Arzt, den die Kippenbergs nach Glion in die Valmont-Klinik geschickt hatten, wo der Dichter stationär behandelt wurde, gedachte Rilke der Freundin (»Grüßen Sie Katharina Kippenberg von mir. Das ist eine edle Frau«. Zit nach Rainer Maria Rilke und Katharina Kippenberg, Briefwechsel, hg. von Bettina von Bomhard, Wiesbaden 1954, S. 616).

An diesem Ort ist etwas, das man sofort fühlt und bald auch seinen Grund. Die Leute, wie sonst grade nicht in einem Kurort, haben eine so würdige Anständigkeit, eine freimütige Freundlichkeit, die man in jedem »Guten-tag« auf dem Wege spürt. Das ist die Herrnhuter Brüdergemeinde, die 1806 hier eine Niederlassung gegründet, eine höchst angenehme Empire-Kirche und Häuser besten Stils gebaut hat und dem Orte den Ton angibt. Wie vornehm, wie sehr vornehm ist doch der Deutsche, wenn er dem Erwerbsleben fernsteht und unter einem höheren Gesetz lebt!<sup>98</sup>

In seinem Antwortschreiben vom 14. Dezember 1921 aus Muzot zeigte Rilke großes Interesse an Kippenbergs Bericht sowie an dem Ort ihres Aufenthalts und bedauerte, Königsfeld nicht besucht zu haben: »Überhaupt wärs eben schon öfter Zeit gewesen, daß wir einander wieder ansähen, liebe Freundin. – Königsfeld –: ein Milieu von 1806 her? Schade, daß ichs nicht besucht habe, öfter früher von Rippoldsau hinüber hätt's ein Leichtes sein mögen.«<sup>99</sup>

Die Lektüre des Gesangbuches dürfte also für Rilke zunächst das Medium einer virtuellen Gemeinschaftsstiftung mit der Freundin dargestellt haben und wurde dann – vielleicht unerwarteterweise – zu einer signifikanten Quelle für die Ausarbeitung seiner neuen orphischen Poetik. Es ist vor diesem Hintergrund kein Zufall, dass Rilke – nachdem er bereits einer Vielzahl anderer Briefpartnerinnen von den Sonetten berichtet hatte<sup>100</sup> – Katharina Kippenberg in einem Brief vom 23. Februar 1922 den Abschluss des Zyklus ankündigte,<sup>101</sup> ja

98 Katharina Kippenberg an Rilke, Brief vom 11. Dezember 1921, in: Rilke und Kippenberg, Briefwechsel, S. 442 f.

99 Rilke an Katharina Kippenberg, Brief vom 14. Dezember 1921, in: Rilke und Kippenberg, Briefwechsel, S. 445.

100 In einem Brief vom 7. Februar kündigte Rilke Gertrud Ouckama Knoop als erster die Entstehung der Sonette an und übermittelte ihr eine Abschrift des ersten Teils. An demselben Tag sandte er Jean Strohl ebenfalls eine Abschrift (ohne das Sonett 23). Auch an Lou Andreas-Salomé berichtete er von den Sonetten, zusammen mit der Nachricht der vollendeten Elegien, in einem Brief vom 11. Februar. An Nanny Wunderly-Volkart erzählte er dann am 18. Februar von der Fülle der inzwischen verfassten weiteren Sonette. Am 23. Februar entstand zuletzt das erste Sonett des zweiten Teils. Vgl. Ingeborg Schnack, Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875–1926. Erweiterte Neuausgabe, hg. von Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. und Leipzig 2009.

101 »Sie haben, meine liebe Freundin, noch in Ihren winterlichen Wäldern – und fast als Letztes dort – das Geräusch gehört, mit dem die Leier unwillkürlich aufklang, da man sie hervorholte. Hier ist nun, was sie seither unter wirklichen Griffen getönt hat: *Die Sonette an Orpheus*.« (Rilke an Katharina Kippenberg, Brief vom 23. Februar 1922, in: Rilke und Kippenberg, Briefwechsel, S. 454. Herv. im Orig.)

ihr freie Hand in Bezug auf Anordnung, Auswahl und gar Fortlassungen gab.<sup>102</sup> Am 24. Juli desselben Jahres, während eines Besuchs des Ehepaars in Sierre, las er ihr die Sammlung vor, und am 25. überreichte er ihr das Manuskript des gesamten Zyklus mit einer Widmung.<sup>103</sup>

- 102 »Für die Möglichkeit früherer oder späterer Herausgabe (falls wir sie ins Auge fassen mögen) empfehle ich, verehrte und liebe Freundin, das Ganze und Einzelne *Ihrem* Beistand: sowohl, was die *Umordnung* der Folge beträfe, als auch in Bezug auf Fortlassung alles nicht ganz Zugänglichen (wenn Sie wollen, der Hälfte!)« (ebd., S. 456. Herv. im Orig.).
- 103 »Katharina Kippenberg (in diesen schon so weit erworbenen Besitz dankbar einsetzend) Rilke, Sierre, am 25. July 1922« (zit. nach Rainer Maria Rilke und die Schweiz, hg. von Jacob Steiner, Zürich 1992, S. 40).