

CHRISTINE A. KNOOP
Freie Universität Berlin

“Und fast ein Mädchen wars”: Zur Darstellbarkeit von Inspiration bei Rainer Maria Rilke

Der Dichter Obstfelder hat einmal, da er von dem Gesichte eines fremden Mannes sprach, geschrieben: “es war,” (wenn er zu reden begann), “als hätte eine Frau innen in ihm Platz genommen —,” es scheint mir, als paßte das auf jeden Dichter, der zu reden beginnt.
—“Brief an ein junges Mädchen” (107)¹

I

Innen im Dichter nimmt eine Frau Platz, erst dann kann er “reden” – diese Anschauung formulierte Rainer Maria Rilke in einem Brief von 1904 und sprach damit eine Idee aus, die Teil seiner Kunstauffassung wurde und auch in viel späteren Gedichten, wie den “Sonetten an Orpheus” von 1922, eine Rolle spielte. Allerdings nimmt das Bild der sich im Dichter niederlassenden Frau, die ihm seine Stimme verleiht, im Rilkeschen Inspirationsdiskurs unterschiedliche Formen und Funktionen an. Ein besonders ausgefallener und komplexer Fall findet sich im Sonett I/2 der “Sonette an Orpheus,” in dem die dem Dichter innewohnende weibliche Präsenz als “fast ein Mädchen” bezeichnet wird. Hier entwirft Rilke ein inspiratives, ontologisch uneindeutiges Wesen, das im Dichter entsteht und dessen rätselhafte Anwesenheit ihn hörend und fühlend und letztendlich zum Kunstschaffenden macht:

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

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

Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast
 du sie vollendet, daß sie nicht begehrte,
 erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.
 Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv
 erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? –
 Wo sinkt sie hin aus mir?... Ein Mädchen fast (617–18)²

Die bisherige Forschung hat bereits Verbindungen zwischen verschiedenen Gedichten Rilkes hergestellt, die weibliche Einflüsse auf die Kreativität des (männlichen) Künstlers thematisieren. Dabei wird dem Weiblichen und besonders der weiblichen Seite des dichtenden Mannes zu Recht große Bedeutung beigemessen.³ Einen weiter zugespitzten Forschungsschwerpunkt bildet die Untersuchung im Inneren des Dichters wohnender Mädchenfiguren in Rilkes Lyrik. Als Beispiel bietet sich das Sonett I/2 der "Sonette an Orpheus" ebenso an wie das Gedicht "Wendung" von 1914, während andere Gedichte intellektuell den Weg für dieses Thema bereiten oder es in unterschiedlicher Weise entwickeln.⁴ Dabei bleibt das mädchenähnliche Wesen der "Sonette an Orpheus" ebenso wie das "innere [] Mädchen," welches Rilke in "Wendung" entwirft (563–64), eine nicht klar fassbare, inhärent transitorische und inhaltlich heterogene Konstruktion — was im Kontext der Poetik Rilkes kaum überraschen mag. Umso mehr erstaunt es aber, dass Jahrzehnte der Rilke-Forschung sich damit zufrieden gegeben haben, das Wesen der "Sonette" mit dem "inneren Mädchen" aus "Wendung" in Verbindung zu setzen bzw. den Rilkeschen Ausdruck "fast ein Mädchen" auf den Begriff "Mädchen" allein zu reduzieren, ohne den eigenartig losgelösten ontologischen Status zu diskutieren, in dem sich etwas, das als "fast ein Mädchen" bezeichnet wird, zweifelsohne befindet.⁵ Mit dieser Reduktion liest die bisherige Forschung an einem Aspekt der Rilkeschen Lyrik vorbei, der, wie ich hier zeigen möchte, für sein Inspirationskonzept in den "Sonetten" von größter Bedeutung ist. Im vorliegenden Aufsatz bezeichne ich das Mädchenwesen als "Beinahe-Mädchen" — eine stilistisch etwas unbeholfene Wendung, die mir jedoch erlaubt, die Unbestimmtheit seines ontologischen Status' dauerhaft zu betonen.

Die Entscheidung, "fast ein Mädchen" auf die Parameter der Mädchenhaftigkeit zu reduzieren, es ohne genauere Betrachtung mit anderen Weiblichkeitskonzepten aus Rilkes Werk gleichzusetzen und das "fast" nur am Rande zu berücksichtigen, ist in der Tat verlockend, geht aber auf Kosten der Frage nach Darstellbarkeit, Bildlichkeit und dem Verhältnis von Sprache und Konzept bei Rilke. Immerhin handelt es sich hier um eine Beschreibung, die alles Konkrete offen lässt außer der einfachen Erkenntnis, dass "fast ein Mädchen" vieles sein kann, nur eines sicher nicht: ein Mädchen. Das "fast" postuliert die Ähnlichkeit zu einem Mädchen, verbietet aber gleichzeitig logisch eine direkte Identifikation.

Der vorliegende Aufsatz beschäftigt sich mit genau diesem Aspekt, d.h. mit der Inspiration des Dichters durch etwas, das definitorisch und logisch

nicht zu fassen, aber entgegen aller mangelnden Vorstellbarkeit sinnlich fühlbar, phänomenologisch erkennbar und metaphorisch beschreibbar ist. Gleichzeitig wird hinterfragt, welches der metaphorische Gehalt einer Aussage sein kann, die sich der Vorstellbarkeit in einer Weise verweigert wie "fast ein Mädchen." "Fast ein Mädchen" ist nicht vorstellbar; es ist fast vorstellbar. Dieses Problem der Darstellbarkeit und seiner Konsequenzen für Form und Inhalt des Rilkeschen Inspirationsmoments soll im Folgenden in Bezug auf die Begriffe der Innerlichkeit, des Göttlichen, des Schlags und des Weiblichen bei Rilke bezogen und um Rekurse auf Gedichte Rilkes, in denen explizite Weiblichkeit als Inspirationsmerkmal gefasst wird, erweitert werden. Die letztliche Undarstellbarkeit des Beinahe-Mädchens ist dabei, wie hier gezeigt werden soll, keineswegs als Zeichen semantischer Unbesetztheit zu werten; obwohl das zentrale Phänomen konkret unvorstellbar bleibt, lassen sich seine semantischen Qualitäten doch propositional ausformulieren.

Die Tatsache, dass "fast ein Mädchen" eben *kein* Mädchen ist, spielt hier insofern eine Rolle, als dieser Aufsatz sich von traditionelleren, eine textimmanente Hermeneutik mit biographischer Kontextualisierung verbindenden Ansätzen löst, die sich mit Rilkes Erforschung von Weiblichkeit und der Realität seiner Beziehung zu Frauen beschäftigen. Hier geht es nicht darum, wie Weiblichkeit vom Dichter Rilke erfahren wird, und nicht vorrangig darum, wie sie dargestellt wird. Vielmehr soll gezeigt werden, inwiefern das Konzept der Sonette eher ein Inspirations-, Wahrnehmungs- und Bildlichkeitskonzept denn ein Weiblichkeitskonzept ist; also eines, dem mit zeitgenössischen ebenso wie mit historischen Diskursen zu Frauenbildern und Weiblichkeitsentwürfen nicht gänzlich beizukommen wäre. Dennoch darf natürlich nicht die Frage vernachlässigt werden, warum es sich um "fast ein *Mädchen*" handelt, d.h., um mit Foucault zu sprechen, um die Evokation eines Aspekts als diskursives Konstatieren seiner Abwesenheit.

II

Das Sonett I/2 der "Sonette an Orpheus" beginnt mit dem unauffälligen Wörtchen "und," das hier durchaus einige Bedeutung hat; es bildet den Anschluss an das vorangegangene Sonett, in dem beschrieben wird, wie Orpheus, der in den "Sonetten" als Gott begriffen wird, durch seinen Gesang den wilden Tieren "Tempel im Gehör" schafft, sie also hörend und fühlend werden lässt (617). Aus dem orphischen Gesang geht die Gestalt des Beinahe-Mädchens hervor, welches nicht als weibliche Seite im Mann enthalten ist, sondern vielmehr vorübergehend in ihn eintritt. Ganz offensichtlich ist es ein mit gängigen Geschlechtszuschreibungen nicht eindeutig fassbares Wesen, bei dem höchstens die Ähnlichkeit mit einem Mädchen überwiegt; es ist nur "fast ein Mädchen." Dieses geheimnisvolle Geschöpf ist Ausgeburt der orphischen

Kunst, die aus zwei durch Orpheus' Gabe miteinander zur Einheit verschmelzenden Teilen besteht: "Sang und Leier," die sich zu einem "einige[n] Glück" verbinden. Die Einigkeit des orphischen Gesanges ist der entscheidende Ausgangspunkt für Kunstschaffen bei Rilke, wie auch Annette Gerok-Reiter feststellt: "Allein der Rückbezug auf die Einheit des mythischen Ursprungs ermöglicht und begründet die Identität des dichtenden Ich" (151).

Das Beinahe-Mädchen ist eine paradoxe Erscheinung: Einerseits ist es durch "Frühlingsschleier" verdeckt, andererseits aber glänzt es "klar" durch diese hindurch und wird somit "verschleiertes Geheimnis und offenbarer Glanz in einem" (Mörchen 58). Dadurch, dass im Zusammenhang mit der Verschleierung des Beinahe-Mädchens das Wort "Frühling" eingebracht wird, entsteht zusätzlich eine Ahnung von Neubeginn und erwachendem Leben, die im zweiten Quartett und zu Beginn des ersten Terzetts verstärkt wird durch den Frühling, der sich durch das Eintreten des Beinahe-Mädchens im Bewusstsein des lyrischen Ich abspielt: Es erwacht gleichsam zum Leben als fühlender und sehender Mensch.⁶

Die Figur des "Bett[es]" im "Ohr" erinnert an die Wendung der "Tempel im Gehör" aus dem ersten Sonett. Es handelt sich in beiden Fällen um eine Einrichtung, die dabei hilft, das Individuum hörend zu machen: Der Tempel als Ort der Anbetung öffnet den Menschen der Kunst, "die keiner berührt, der nicht kniet und bewundert" (SO 636); das Bett im Ohr als Ort des Schlafes und damit der existentiellen Introvertiertheit macht den Menschen empfindsam für die Wunder der Welt, die in seinem eigenen Inneren beginnen. Das Beinahe-Mädchen singt also nicht selbst "durch" den Dichter; vielmehr macht sein Schlaf im Ohr des Dichters ihn hörend und letztlich singend. Die Figur des Bettes ist allerdings deutlich anders konzipiert als die des Tempels. Der Tempel ist der Ort der *Anbetung* der Götter, während der Schlaf, hier synekdochisch dargestellt durch das Bett, der Ort ist, an dem man mit der Welt eins werden und die Götter *hören* kann. Insofern ist das Bett hier als eine Ergänzung, nicht aber als Ersatz für den Tempel zu verstehen, wie Thomas Krämer annimmt, wenn er schreibt: "Die Tempel, die Orte der Gegenwart der Götter, sind nun zu einem Bett, einem bloßen Ort der subjektiven Ruhe degradiert" (53).

Der Schlaf des Mädchens umhüllt die gesamte Welt des Dichter-Ichs wie die "Frühlingsschleier" das Mädchen und verändert sie, wobei es sie in ein Ganzes, "ein einige[s] Glück" zusammenführt: "Und alles war ihr Schlaf." Das Ich ist dadurch nicht nur in der Lage, die Schönheit der Welt zu bewundern, es erfährt auch sich selbst mit "Staunen" als Teil der Welt-Einheit. Mörchen merkt an: "Es ist nun sehr merkwürdig, wie dies nur mythisch beschreibbare einige Sein als Sich-Auftun eines Raumes vorgestellt wird, in dem sich 'gefühlte' Dinge konstituieren. 'Welt' kommt hier gar nicht als ein draußen, an sich, Seiendes und uns Gegenüberstehendes in Betracht, sondern als Fühlwelt" (60). Hier greift das Rilkesche Muster von systematischer Verweigerung logischer Kohärenz als ästhetischem Prinzip: Die Unbegreiflichkeit der dichterischen

schen Inspirationserfahrung spiegelt sich wider in der Unbegreiflichkeit ihrer Darstellung. Dichterisches Schaffen wird in Rilkes Beschreibungen deutlich aus dem Bereich des Logischen herausgerückt; Kunst und ihre Entstehung werden jenseits der erklärbaren Bereiche menschlicher Kognition angesiedelt.

Das Beinahe-Mädchen stellt insofern eine problematische Metapher dar, als kein dar- oder vorstellbares Bild darin enthalten ist, sondern nur fast eines. Darüber hinaus hat diese nur fast anschauliche Metapher keinen Referenzpunkt, verweist auf kein anderes, dar- oder vorstellbares semantisches Feld: Sie stellt sich ausschließlich selber dar. Wenngleich der Verstand die erfüllte Inspiration nicht zu erklären vermag, kann hier aber nicht von einer Trennung zwischen Gefühl und Verstand gesprochen werden, denn Sprache wird immer noch als Mittel begriffen, das Udenkbare zu beschreiben. Als Träger gedanklich verorteter Semantik dient sie in dieser systematisch von Logik entkoppelten Form dazu, das gedanklich nicht Fassbare in seiner Unfassbarkeit zu kommunizieren und dadurch kognitiv entstehen zu lassen. Auch Mörchen erkennt "das Unsägliche," das durch die Formulierung "fast ein Mädchen" in das Sonett einzieht (59); seine Auffassung, das Gedicht und speziell das Bild des Beinahe-Mädchens widerstrebe dem "dichterischem Nennen" (58), greift aber ein wenig zu kurz, denn in der Tat ist das dichterische Nennen die einzige Möglichkeit der menschlichen Annäherung an das vom Dichter gefühlte Phänomen, und auch der Dichter kann sich erst durch besagtes Nennen gedanklich und künstlerisch dazu verhalten. Das nicht Darstellbare führt letzten Endes zur künstlerischen Darstellung. Wir wissen also eigentlich nicht, ob das inspirative Wesen "fast ein Mädchen" ist; wir erfahren nur, dass es dem Dichter so erscheint. Das Beinahe-Mädchen wird erst durch die Zuschreibung des Dichters zu einem solchen; er beschreibt das Beinahe-Mädchen anhand seiner Erfahrung von Weiblichkeit, und Weiblichkeit anhand seiner Erfahrung des Beinahe-Mädchens und stellt fest, dass er die beiden Konzepte "fast" zur Deckung bringen kann. Damit macht er das Beinahe-Mädchen paradoxerweise durch das fassbar, was es explizit *nicht* ist. In diesem Sinne ist das Beinahe-Mädchen also erst in seiner sprachlichen Verfasstheit durch den Dichter eine zum Abschluss gekommene Inspiration: Durch propositionales Ausformulieren des Nicht-Fassbaren kommt es zu seiner Entstehung als semantische Entität.⁷

In diesem Zusammenhang könnten die "Sonette an Orpheus," wie Adrian Stevens ausführt, als Hommage an die Entstehung von Kultur und Zivilisation gelesen werden, von Phänomenen also, die von Verstand und Gefühl gleichermaßen abhängig sind und einer Einheit der beiden bedürfen. Diese Einheit konstituiert sich durch die schöpferische Kraft künstlerischen Sprechens. Verstand und Gefühl bringen sich dabei wechselseitig hervor:

Rilke bringt die Dichtkunst mit dem Schöpfungsmythos in Zusammenhang, indem er witzig raffiniert mit dem Gedanken spielt, Orpheus habe durch sein Singen, seinen Künstlervortrag, Tiere in Menschen verwandelt. [...] Der Tempel,

der in Rilkes neu gedichtetem Schöpfungsmythos als Symbol sowohl für das Menschliche als auch für Kultur und Zivilisation schlechthin steht, erweist sich als Produkt der künstlerischen Phantasie, die Tiere in Menschen verwandelt und ihnen die Möglichkeit gibt, ihre jeweilige Wirklichkeit zu ändern, dauernd neu zu schöpfen. (238)

In dieser Wirklichkeit, die er kreiert, während er gleichzeitig der künstlerischen Inspiration lauscht, befindet sich auch der nach-orphische Dichter.

Das Beinahe-Mädchen ist gleichermaßen Produkt und Vollendung der Kunst des "singende[n] Gott[es]"; ohne Übergang geht es von seiner Erschaffung in den Schlaf über, also in einen Zustand des Hinweggleitens, Sich-Hingebens. Damit erfüllt es den Rilkeschen Traum "allem Abschied voran" (SO 637) zu sein und anders als der Mensch nicht seine Existenz im ständigen Bewusstsein des unausweichlichen Todes erleben zu müssen. Es ist sozusagen ein unzeitliches Wesen, das sich nicht in Bezug auf einen Anfang und ein Ende verortet. Dem schaffenden Dichter-Ich geben der alles umfassende Schlaf und schließlich das Verschwinden des Beinahe-Mädchens einige Fragen auf: "Wo ist ihr Tod?" heißt es da, und: "Wo sinkt sie hin aus mir?" (SO 618). Diese Fragen stellen sich, da sich das menschliche Gehirn, wenn überhaupt, Unzeitlichkeit höchstens abstrakt vorstellen kann; es muss sich also fragen, woher das Beinahe-Mädchen kommt, wohin es verschwindet und wie seine Existenz enden wird. Tatsächlich aber ist das Beinahe-Mädchen von den Zeitbegriffen des Bewusstseins losgelöst, da es von Beginn an schläft. Im Schlaf mit dem umgebenen ewigen Kosmos vereint, in dem Zeitlichkeit keine Relevanz hat, ermöglicht es dem dichterischen Bewusstsein einen vorübergehenden Zugriff auf die Ewigkeit: "Sie schlief die Welt" (SO 618).

Damit folgt der Schlaf des Beinahe-Mädchens der göttlichen "Spur" des Orpheus – er, am Ende seines Lebens durch die rachsüchtigen Mänaden zerrissen, "verweilt[]" nur noch als der Widerhall des Kluges seiner Musik "in Löwen und Felsen [...] / und in den Bäumen und Vögeln" (SO 630); er ist "verteilt[]" über die Welt, wird aber wieder zusammengeführt im Schlaf des Beinahe-Mädchens, da dieser die Weltgesamtheit in all ihren Teilen umfasst und zu einer Einheit werden lässt (SO 630). So entsteht eine Ausdehnung des dichterischen Bewusstseins, die es dem Dichter ermöglicht, seinerseits den orphischen Klang zu hören und von ihm inspiriert zu werden, wie Annette Gerok-Reiter feststellt: "Ich höre, also dichte ich und bin ich" (151). Dadurch, dass bei Rilke das Inspirationsmoment des Dichters durch das Hören des orphischen Liedes entsteht, könnte man bei ihm beinahe von einer intertextuellen, in jedem Falle aber von einer interkünstlerischen Inspiration sprechen.

Das schlussendliche Hinsinken, das dem Schlaf des Beinahe-Mädchens im Ohr des Dichters ein Ende setzt, ist von Ernst Leisi als der Tod des Beinahe-Mädchens gelesen worden, nach dem das Dichter-Ich fragt; jedoch schränkt Leisi ein: "Tod und Leben bilden einen 'Doppelbereich' [...], sind in Wahrheit nicht zu trennen" ("Die Sonette" 26). Anders als Leisi sehe ich das Hinsinken

des Beinahe-Mädchens aber nicht als Tod an, auch nicht im übertragenen Sinne; vielmehr betrachte ich das Hinsinken als eine Metapher für die Entstehung des Kunstprodukts, also, um im Rahmen Rilkescher Bildfelder zu bleiben, für die "Überfüllung" des Dichters durch Inspiration, die sich in Form des Werkes nach außen ergießt. Die im Sonett formulierte Frage nach dem Tod des Beinahe-Mädchens wird in diesem Zusammenhang eher als ein Hinweis darauf gelesen, dass auch das inspirierte Dichter-Ich die inspirative Erfahrung und ihre Überzeitlichkeit nicht logisch begreifen kann.

III

Die Verbindung des Beinahe-Mädchens mit dem Motiv des Schlafes ist in Sonett I/2 unauflöslich und von zentraler Bedeutung. Für Rilke liegt der entscheidende Nachteil des menschlichen Bewusstseins in dem Verlust der Fähigkeit, mit den Dingen eins zu sein: Der Mensch ist dazu verurteilt, allem "gegenüber" zu stehen (DE 605). Damit entbehrt er der Möglichkeit, in wahrer Harmonie mit seiner Umwelt zu leben. Er sieht sich als Subjekt in eine ihm außen bleibende Welt hineingestellt, deren Veränderungen und Erscheinungen er mit einem zeitlichen Bewusstsein wahrnimmt, welches ihm immer vergewärtigt, dass er selbst (ebenso wie alles andere) vergänglich ist. Das Bewusstsein seines unausweichlichen Endes ist ein notwendiges Merkmal seiner Verhaltensstruktur und kognitiven Verfasstheit. Darum blickt er stets zurück, um nicht nach vorne und letztlich in den immer näher rückenden Tod blicken zu müssen:

Wer hat uns also umgedreht, daß wir,
was wir auch tun, in jener Haltung sind
von einem, welcher fortgeht? Wie er auf
dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal
noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt, –
so leben wir und nehmen immer Abschied. (DE 606–07)

Diese durch seine kognitive Bedingtheit herbeigeführte Haltung unterscheidet den Menschen vom Tier und verleiht ihm sein Reflexionsvermögen; gleichzeitig aber benachteiligt sie ihn, denn im Gegensatz zu ihm ist das Tier "frei von Tod" (DE 605).⁸ Der Mensch verhält sich angesichts der ihn umgebenden Vergänglichkeit hilflos, da er nicht über sie hinwegzusehen vermag:

Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag
den reinen Raum vor uns, in den die Blumen
unendlich aufgehn. Immer ist es Welt
und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine
Unüberwachte, das man atmet und
unendlich *weiß* und nicht begehrt. (DE 605)

Um diesem Bewusstseinskreis zu Lebzeiten zu entfliehen, gibt es für den Menschen nur ein mögliches Mittel: den Schlaf. Diese vermeintlich müßige Tätigkeit erweist sich als der Schlüssel zum Einswerden, also zum reinen Harmoniegewinn, denn sie bedeutet Sich-Hingeben an die Dinge und Darin-Aufgehen. "Nur wir, diese Entfremdeten, sind Bewusste, Wache, den Dingen gegenüber; Einigsein aber wäre Hingebensein —, *Schlafen*," wie Mörchen bemerkt (59).

Paul Valéry, dessen Lyrik Rilke teilweise ins Deutsche übertrug, schreibt in seinem von Rilke übersetzten Gedicht "La Dormeuse" ("Die Schläferin"): "Ton repos redoutable est chargé de tels dons" — in der Rilkeschen Übersetzung: "Aber dein furchtbares Ruhn tut so große Begabungen auf" (Rilke, *Lyrik und Prosa* 710–11). Diese Übersetzung ist ohne Zweifel das, was Celan in anderem Zusammenhang eine "Rilkerei" nennt; das heißt, eine beinahe parodistisch nah an Rilkes eigene Kunstauffassung und Stil gerückte Interpretation der Texte Valérys.⁹ Was sich aber zeigt, sowohl bei Valéry als auch in der an Rilkes Rhetorik angepassten Übersetzung, ist die Darstellung des Schlafes als Träger von Fähigkeiten, die dem Menschen im Wachzustand nicht zur Verfügung stehen. Der Mensch wird, so Rilkes Überzeugung, durch den Schlaf eins mit der Welt.

Allerdings fehlt ihm im Schlaf die "Bewußtheit unsrer Art" (DE 606), die ihn befähigt, Dinge klar zu sehen und festzuhalten. Er ist im Schlaf lediglich "in sich" und eins mit der Welt, kann aber nicht nach außen blicken und an etwas teilnehmen. Damit ähnelt er dem Tier der Rilkeschen Kunstauffassung, dessen Seligkeit darin besteht, dass es, losgelöst von zeitlichen Bedenken, "Alles/ und sich in Allem" sieht — zumindest meistens, da auch höher entwickelte Tiere bei Rilke von einem Hauch der Erinnerung, und damit der Zeitlichkeit, belastet sein können (DE 606). Allerdings ist diese mangelnde Reflexion auch verantwortlich für die Unfähigkeit des Tiers, seine Umwelt voll wahrzunehmen: Es schaut "ruhig durch uns hindurch" (DE 605), ohne uns wirklich zu registrieren. Diese eingeschränkte Wahrnehmung, die der Mensch nur im Schlaf erreichen kann, ist dem Dichter aus offensichtlichen Gründen nicht dienlich. Um das Eindeutige auszusprechen: Wenn er schläft, kann er nicht dichten. An dieser Stelle gewährleistet das Beinahe-Mädchen den Übergang zwischen den Bewusstseinszuständen. Durch seine Hingabe an den Schlaf im Bewusstsein des (wachen) Dichters ähnelt es dem "freie[n] Tier" (DE 606), denn genau wie das Tier tritt das Beinahe-Mädchen gleichsam in die Dinge über: "[A]lles war ihr Schlaf," heißt es da und: "Sie schlief die Welt." Frei von jeder Ahnung von Zeitlichkeit ähnelt sie "der kleinen Kreatur/ die immer *bleibt* im Schoße, der sie austrug" (DE 606). Da sie im Dichter Wohnung genommen hat, vermag er die Welt plötzlich mit den Augen des Sich-Hingebenden zu sehen, verliert aber gleichzeitig nicht die Kognition des Wachen, die ihm erlaubt, über das Beinahe-Mädchen und seine eigene, veränderte Wahrnehmung zu reflektieren. Damit ist eine normalerweise unmögliche Einheit erzielt, die das lyrische Ich fühlend und empfänglich für das Göttliche macht, und es

beginnt zu dichten. Das schlafende Beinahe-Mädchen erlaubt dem Dichter also den Zugang zum "reinen Bezug" (SO 637) und vermittelt damit zwischen Gottheit und Kunstwerk; gleichzeitig steht es für die völlige Hingabe an das Sein – nicht an das individuelle Sein, sondern an die Einheit alles Seienden. Hier zeigt sich ein deutlicher Anklang an die Romantik: Ähnlich wie z.B. in Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen* wird das Verschmelzen sinnlicher Wahrnehmung und intellektueller Erkenntnis angestrebt, welches eine ganzheitlich-kosmische Erfahrung ermöglichen soll und hier noch erweitert wird um eine Verschmelzung der Zeitebenen und eine angedeutete Auflösung der Geschlechtergrenzen. Was in der Romantik aber noch durch individuelle Aufgeschlossenheit erreicht werden konnte (eine Abkehr vom "Philistertum"), vermag bei Rilke nur mehr die Berührung mit dem Göttlichen.

Sein Gefühl für die Welt-Einheit kann der Dichter nicht mit anderen teilen. Sein Inspirationserlebnis bleibt subjektiv und manifestiert sich nur in seiner künstlerischen Produktion, wie auch im Gedicht "Der Tod des Dichters" herausgestellt wird:

Die, so ihn leben sahen, wussten nicht,
wie sehr er Eines war mit allem diesen;
denn Dieses: diese Tiefen, diese Wiesen
und diese Wasser *waren* sein Gesicht. (196)

IV

Das Beinahe-Mädchen im Sonett I/2 der "Sonette an Orpheus" geht untrennbar mit dem Künstlertum des Dichters einher, welches als Eigenschaft seiner Seele verstanden wird.¹⁰ Die künstlerische Begabung als Seelenausdruck lässt das kreative Erleben für den Schaffenden zur inneren Erfahrung werden, während sie sich in der künstlerischen Produktion nach außen manifestiert. Als Grundlage des Kunstschaffens erscheint in Rilkes Überlegungen stets das Wort "Gott," das jedoch eher eine Art Black Box denn eine zielgerichtete theologische Vorstellung darstellt. Dies wird unter anderem daran deutlich, dass es "sowohl mit wie ohne Artikel und sowohl im Singular wie im Plural" (Kohlschmidt, "Säkularisierung" 79) erscheint; der Gott wird mal im Christentum, mal in einer anderen Religion oder Mythologie verortet; gelegentlich werden tradierte Vorstellungen umgedeutet, so wie in den "Sonetten," wo der Sänger Orpheus selbst zum Gott wird; und manchmal scheint es, als seien Rilkes Vorstellungen von Gottheit in jeder Hinsicht seine eigenen. Es ist wahrscheinlich, dass er den Begriff "Gott" auf diese vielfältigen Weisen verwendet, um ihn als personifizierte Einheit alles Lebendigen, Toten und Unbelebten zu kennzeichnen, der man durch eindeutige metaphysische Festlegungen schwerlich gerecht werden kann.

In den "Sonetten an Orpheus" verleiht Rilkes orphische Gottheit der Welt ihren ästhetischen Wert, den sie, von den Mänaden zerrissen und dadurch verteilt und allgegenwärtig, als "unendliche Spur" in der Natur hinterlässt (SO 630). Der geopfert Gott schlägt durch den Gesang, der allem innewohnt, seine Brücke zum Menschen. Der Dichter aber wird zum Sprachrohr des Gottes, dessen Gesang er in der Natur hört und selber fortsetzt, denn "ein für alle Male / ists Orpheus, wenn es singt" (SO 619). Rilke konstruiert damit eine paradoxe ontologische Schleife: Der Mensch muss bereits ein Künstler sein, um für die Stimme Gottes empfänglich zu werden; aber es ist die Stimme Gottes, die ihn zum Künstler macht. Die Unauflöslichkeit dieser Schleife ist Teil des zuvor erwähnten ästhetischen Prinzips, das auf systematischer Entfernung künstlerischer Prozesse von den Regeln des Logischen beruht. Kunstschaffen wird von vornherein stilisiert als etwas, das sich menschlicher Logik entzieht und entziehen muss.

Die Verbindung zwischen Äußerem und Innerem, die der Rilkesche Dichter erlebt, wenn er, durch das Göttliche inspiriert, seine Seele der Kunst öffnet, bis sie sich im Kunstwerk gleichsam nach außen ergießt, ist ein wiederkehrendes Motiv in Rilkes Lyrik. Sie wird als prozesshafte Wirklichkeit begriffen, die in der Kunst ebenso zu beobachten ist wie in der Natur — was insofern wenig überraschen mag, als die Natur bei Rilke ebenfalls ästhetisch gesättigt ist. In dem Gedicht "Das Rosen-Innere" z.B. eröffnet das lyrische Ich die Betrachtung blühender Rosen mit der Frage "Wo ist zu diesem Innen / ein Außen?" (296) — eine Frage, die sich im Laufe des Gedichts selbst beantwortet: Das Innere der Rosen verbindet sich mit dem Außen, das sie umschließt, denn sie

können sich selber kaum
halten; viele ließen
sich überfüllen und fließen
über von Innenraum (296)

Dieser Überfluss führt aber wiederum zur Entstehung eines neuen, gemeinsamen Innenraums, einer Abgeschlossenheit in sich: Die Rosen fließen so lange über

in die Tage, die immer
voller und voller sich schließen,
bis der ganze Sommer ein Zimmer
wird, ein Zimmer in einem Traum. (296–97)

Jeremy Adler vertritt die überzeugende Ansicht, dieser aus der "Überfüllung" geborene, gemeinsame Raum aus dem verschmelzenden Innen und Außen entspreche dem Rilkeschen Konzept des "Weltinnenraums," einer in sich abgeschlossenen, in ihrer Ganzheit erfühlbaren Einheit der Schöpfung (122).¹¹

In "Orpheus. Eurydike. Hermes" entsteht eine ähnliche Darstellung des Überfließens eines Innen in ein Außen. Das Gedicht befasst sich, wie der Titel

bereits verrät, mit Orpheus' Abstieg in die Unterwelt, durch den er seine verstorbene Frau unter die Lebenden zurückholen möchte. Orpheus glaubt dabei, die einzige zu überwindende Hürde bestehe in den Launen der Götter; dabei übersieht er, dass Eurydike durch ihren Tod bereits in einen anderen Seinszustand eingetreten ist: "Sie war in sich" (OEH 235). Ihr Zustand extremen Nach-Innen-Gewandt-Seins ist verbunden mit einer Verschmelzung mit der Außenwelt:

Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
und hingegeben wie gefallner Regen
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.
Sie war schon Wurzel. (OEH 235)

Der Verlust des Orpheus ist also besiegelt durch Eurydikens neue, existentielle Introvertiertheit, die mit einer Verteilung ihrer seelischen Substanz einhergeht, nicht durch seinen Blick zurück. Die Tragik des Orpheus der griechischen Mythologie liegt in der Vorstellung, er habe seine Frau durch sein eigenes Handeln verloren; aber Rilkes Leser erfährt, dass der Versuch von vornherein zum Scheitern verurteilt war, denn durch ihren Tod ist Eurydike der menschlichen Lebenswelt und ihrer kognitiven Erfassung entrückt: "[I]hr Gestorbensein / erfüllte sie wie Fülle" (OEH 235). Übrig ist nur ihre schiere Existenz selbst, nicht ihr Lebenszusammenhang, und nicht einmal ihr Mann ist ihr in Erinnerung geblieben:

[...] als plötzlich jäh
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
die Worte sprach: Er hat sich umgewendet —,
begriff sie nichts und sagte leise: Wer? (OEH 235)

Hier scheint es, als sei nicht nur ihre Erinnerung an Orpheus erloschen, sondern auch ihr Interesse daran, was dadurch deutlich wird, dass ihre Antwort den Fragecharakter verloren hat: "sie [...] sagte leise: Wer?" (Hervorhebung d. Verf.).

Orpheus' Gesang hängt in seiner Intensität mit dem Verlust Eurydikens zusammen; sein göttlicher Klang erwacht, als er in die Unterwelt hinabsteigt und dem Transzendentalen, logisch Unerreichbaren gegenüber tritt – obwohl er sein primäres Ziel gar nicht erreichen *kann*. Diese Erfahrung des Göttlichen scheint ihn, zumindest in den "Sonetten an Orpheus," selbst vergöttlicht zu haben: Kein Mensch kann über den Tod hinausblicken; der es doch kann, wird selbst zum Gott.¹² Die Trauer um seine Frau und die Grenzerfahrung der Unterwelt führt zu einer Inspiration, die Orpheus überwältigt und sich in Form seines Gesangs in die Außenwelt verströmt. Dadurch aber entsteht ein neuer "Weltinnenraum," der im Sonett I/2 als "einige[s] Glück aus Sang und Leier" (SO 617) dargestellt wird. Orpheus' Unglück führt zu Glücksgefühlen bei denen, die ihn singen hören.

Diese überbordende Fülle und das Wechselspiel zwischen Innen und Außen zuzulassen, ist nach Rilke eine Fähigkeit, die eigentlich der menschlichen Natur entgegensteht; umso kostbarer sind die Inspirationsmomente, in denen dies möglich wird. Im Normalfall versucht der Mensch nach Rilke nämlich, der "Überfüllung" seines Innen und dem Verströmen in das Außen strukturierend entgegenzuwirken: "Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt. / Wir ordnens wieder und zerfallen selbst" (DE 606). Auch Orpheus, der an seinem Versuch, sein Leben zu ordnen, bereits in der Unterwelt gescheitert ist, ist über das "Zerfallen" nicht erhaben; allerdings nimmt sein Tod besonders schauerliche Züge an: Er wird von den Mänaden in Stücke gerissen. Dies ist die Voraussetzung für sein existentielles Aufgehen in die Natur und den Beginn der nach-orphischen Kunst: "Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte / sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur" (SO 630). Orpheus ist in seiner Verteilung für all jene zugänglich, die ihn hören und fühlen können und existiert nun als inspirative "Spur" (SO 630), ein Bild, das stark an die Vorstellungen gemahnt, welche dem christlichen Transsubstantiationsdogma zugrunde liegen: Der materielle Körper Gottes wird zum Symbol seiner eigentlichen Essenz. Die Empfänglichkeit des Dichters für den in der Natur verteilten orphischen Klang aber ist erst durch die Figur des Beinahe-Mädchens gewährleistet, eine Konstruktion, die als Analogon zur Inspirationserfahrung des Orpheus verstanden werden kann.

Der Verlust seiner Frau gibt Orpheus den Mut, in die Unterwelt hinabzusteigen und sich dem zu stellen, was nicht für lebende Augen gemacht ist. Seine Begegnung mit dem Göttlichen ist Inspiration für eine nie dagewesene Kunst, und der Grund, warum er sie erfährt, ist der Tod Eurydikes. Erst danach wird aus dem Mann aus "Orpheus. Eurydike. Hermes," dessen "Sinne [...] wie entzweit" sind von seinem Versuch (OEH 233), den Zusammenhang von Tod und Leben zu begreifen, der den "Weltinnenraum" erfüllende, "singende[] Gott" (SO 618), dessen Kunst selbst in den Tieren "Wink und Wandlung" (SO 617) hervorruft. Der Dichter der "Sonette" hingegen hört das orphische Lied dadurch, dass das Beinahe-Mädchen seinem Gehör gleichsam die richtige Richtung weist, eine, auf die er, wie Orpheus vor dem Abstieg in die Unterwelt, niemals ohne äußere Beeinflussung gekommen wäre; daraufhin wird auch er, der bislang nur ein Bewunderer der Natur war (SO 617), zu einem Teil des "Weltinnenraums."

Hier soll deshalb die These vertreten werden, dass das Beinahe-Mädchen zwar nicht mit Eurydike gleichzusetzen ist, die beiden im Rilkeschen Diskurs aber durchaus Berührungspunkte haben. Eurydike, von der Orpheus anfangs glaubt, sie zurückgewinnen zu können, war anders als das Beinahe-Mädchen einmal eine lebende Frau. Jetzt aber ist sie gestorben, das heißt, sie befindet sich in einem schlafähnlichen Bewusstseinszustand des Hingebenseins an die Umwelt, der dem Schlaf des Beinahe-Mädchens insofern ähnelt, als er einem existentiellen Seinszustand gleichkommt, nicht einer körperlichen

Ruhephase. Ihr Gang aus der Unterwelt und ihre Rückführung in dieselbe ähnelt dem einer Schlafwandlerin: Sie geht "unsicher, sanft und ohne Ungeduld" (OEH 234-235). Ihr "Gestorbensein" führt darüber hinaus wie oben erwähnt dazu, dass Eurydike in der Außenwelt auf- und in diese eingeht, ähnlich wie das Beinahe-Mädchen, dessen Schlaf alles durchdringt (OEH 235). Gleichzeitig aber ist Eurydike, obwohl gestorben, offensichtlich nicht tot: Sie ist, zumindest rein physisch, mit deutlichen Lebensäußerungen ausgestattet (Bewegung, Sprache). Genau wie das Beinahe-Mädchen ist sie keinem eindeutigen ontologischen Status zuzuordnen.

Alles Leibliche an Eurydike gehört der Vergangenheit an, so dass sie wieder einer unberührten Jungfrau gleicht: "Sie war in einem neuen Mädchentume / und unberührbar; ihr Geschlecht war zu / wie eine junge Blume gegen Abend" (OEH 235). Sie ist also in gewisser Weise auch "fast ein Mädchen,"¹³ da sie wichtige Eigenschaften lebender Mädchen vermissen lässt: Sie ist nicht einfach unberührt, sondern "unberührbar" — wie letztlich auch das Beinahe-Mädchen, das ihr hierin gleicht —, und sie entbehrt der körpergebundenen Zeitlichkeit des Mädchenalters, da sie über ihr neues Sein nicht hinauswachsen wird. Ihre Hingabe an die Natur ist insofern ewig, als sie unzeitlich ist.

Schließlich gehört Eurydike Orpheus nicht länger selbstverständlich an, sie ist "jenes Mannes Eigentum nicht mehr" (OEH 235). Sie scheint ihm nur für die Begegnung mit dem Göttlichen geliehen; der Pakt für ihre Rückführung ist von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Der Besitzglaube des Mannes und die von ihm geschaffene Gesellschaftsordnung, in der die Frau sein Eigentum ist, werden durch die göttliche Ordnung aufgehoben und als illusionär entlarvt. Auch das Beinahe-Mädchen gehört dem Dichter nicht. Es kommt von selbst, nimmt Wohnung in seinem Ohr und "sinkt" schließlich "hin aus" ihm (SO 618), ohne dass er begreifen kann, wohin. Diese Ähnlichkeiten deuten darauf hin, dass die gestorbene Eurydike als extremster Fall der Inspirationsvermittlung durch ein Beinahe-Mädchen bei Rilke gesehen werden kann, wenn sie auch als ehemals echte Frau von dem Wesen der "Sonette" zu unterscheiden ist. Sie ist sozusagen der Beginn der inspirativen Kette, in welcher jeder Dichter das Göttliche mit Hilfe eines Beinahe-Weiblichen erfährt.

Gleichzeitig deutet sie aber auch darauf hin, dass hier das Weiblichkeitskonzept, welches durch das Wort "Mädchen" unweigerlich evoziert wird, auch wenn ein "fast" davorsteht, einige Bedeutung hat. Warum also ist das Wesen in des Dichters Ohr "fast ein *Mädchen*"?

V

Dadurch, dass das Beinahe-Mädchen in das Innere des Dichters eindringt und in seinem Ohr, ihn hörend machend, schläft, steht es ihm nicht gegenüber, sondern wird Teil seiner selbst — eine für Rilke essenzielle Voraussetzung,

denn erst dadurch wird es auch dem Künstler möglich, seine eigene Position des der Welt Gegenüberstehenden aufzugeben, sein Inneres zu öffnen und die Dinge seines Umfelds zu erfühlen. Er hat also die Möglichkeit, für einige Zeit dem zu entfliehen, was Rilke in den "Duineser Elegien" als Krux des Menschseins anspricht: "[G]egenüber sein / und nichts als das und immer gegenüber" (DE 605).

Das Konzept der Offenheit des Inneren und der Einheit mit dem Äußeren stammt ursprünglich vom Philosophen Alfred Schuler, dessen Redenreihe *Das Wesen der ewigen Stadt* (1915 und 1917/18) Rilke nachhaltig beeindruckte. Schuler vertrat die Ansicht, dass ein Idealzustand der Welt nur durch die Rückkehr zur ursprünglichen Einheit von Mensch und Kosmos zu erreichen sei. Dieser Einheit könne der Mensch durch Konzentration auf sein Innenleben näher kommen, welche wiederum durch ein Gefühl der Passivität und eine Loslösung von Zeitbegriffen möglich werde. Daraus resultiere eine Öffnung des Innenlebens zu den wahren Werten hin, und "eine Art Verschmelzung mit dem grenzenlosen Universum" könne erfolgen (Zipfel 812).¹⁴ Das Sonett I/2 aber schreibt die Möglichkeit der Passivität und des losgelösten Ineinanderfließens von Zeit, Raum und Gefühl offenbar der Anwesenheit des Beinahe-Mädchens zu. Die Tatsache, dass das Beinahe-Mädchen von Beginn an dem Dichter innewohnt, es ihm also nie gegenübersteht, macht es zu einem entkörperlichten Geschöpf, das sowohl intellektuell als auch körperlich-erotisch jenes unbeschriebene Blatt ist, dessen die Inspiration bedarf, um der ordnenden, klassifikatorischen und pragmatischen Wirklichkeit des Dichters Herr zu werden.

Abgesehen von den wenigen Momenten des Kunstschaffens, so Leisi, ist es dem Menschen in Rilkes Augen eigen, "daß er die Dinge verzweckt, ihnen ihre ursprüngliche Daseinsform, das Für-sich-sein" ("Die Sonette" 28) nimmt. Junge Mädchen sind in Rilkes Augen noch am ehesten in der Lage, diese "ursprüngliche Daseinsform" der Welt zu erkennen, indem sie sich selbst als Teil davon begreifen, jedenfalls so lange sie von keinem Mann berührt worden sind. Gleichzeitig aber birgt dieses Selbstverständnis immer eine Todesgefahr: Die Mädchen drohen durch ihre Offenheit völlig in die Umwelt zu verströmen, in dieser aufzugehen und dadurch ihren individuellen Lebenswillen zu verlieren. Hinter dieser Betrachtungsweise verbergen sich zwei konventionelle Vorstellungen, die hier jedoch abgewandelt werden. Die eine ist die Vorstellung von der seelischen "Reinheit" und "Unschuld" der Frau, die durch sexuelle Aktivität und Körperbetonung kompromittiert werden — ein traditionsreiches Konstrukt, dessen wohl berühmteste Repräsentantin die Jungfrau Maria ist. Die andere beruht auf der Stilisierung des intuitiven, nicht rational motivierten weiblichen (Selbst-)Opfers, welches meist den Verlust der oben genannten "Reinheit" präventiv verhindert (wie in Hofmannsthals "Terzinen über Vergänglichkeit") oder auf diesen folgt (wie in Goethes *Faust*).

Das Beinahe-Mädchen übersteigert die Fähigkeit des Sich-Hingebens und Verströmens zu seinem einzigen, perfekten Wesenszug, der untrennbar mit der Tatsache verknüpft ist, dass es körperlos und nicht bewusstseinsbegabt ist. Damit ist es klar zu trennen von jenen Mädchengestalten, die den Künstler beeindrucken und prägen,¹⁵ so wie die früh verstorbene Tänzerin Wera Ouckama Knoop, der Rilke die "Sonette an Orpheus" als "ein Grab-Mal" (SO 615) widmete.¹⁶ Es ist insofern nicht "rein," als es das gesamte orphische Wissen um körperliche und seelische Liebe, ihren Verlust, Tod und existentielle Verzweiflung in sich trägt. Dennoch könnte es gar nicht "unrein" im Sinne christlich geprägter Körperdiskurse sein, da es keinen Körper hat. Wo die Unreinheit nicht existieren kann, ist Reinheit kein Merkmal mehr. Die Nähe zu Eurydike zeigt zudem, dass "Reinheit" im Sinne sexueller Unberührtheit in der Jugend bei Rilke kein Kriterium für Mädchenhaftigkeit sein muss; Eurydike, das erste innere Mädchen, gerät *nach* ihrem Tod in ein "neue[s] Mädchentum[]" (OEH 35). Zweitens opfert sich das Mädchen nicht und wird auch nicht geopfert. Als orphische Spur markiert es den Weg der Kunst, aber sein Verströmen und Hinsinken ist nur ein Verschwinden aus dem subjektiven Dichterbewusstsein, nicht aber aus der ästhetischen Welt. Es hat, wie Jürgen Söring bemerkt, die vom Göttlichen verliehene Macht, "die auseinanderschnellenden Enden (von Innen und Außen) sinnfällig zusammenzubiegen" (192).

Das Einswerden mit der Außenwelt beinhaltet immer auch ein selbstreferenzielles Element, welches z.B. in Rilkes Gedicht "Der Dichter" deutlich wird, wenn das Dichter-Ich erkennt: "Alle Dinge, an die ich mich gebe, / werden reich und geben mich aus" (209). Leisi bezeichnet dieses Phänomen als "Seinsumkehr": "[E]ine Seinsäußerung kehrt [...] wieder zu ihrem Urheber zurück [...]" (*Rilkes Sonette* 17). Gerade diesen Effekt bewirkt das Beinahe-Mädchen beim Dichter: Es macht ihn empfänglich für das Äußere, indem es gleichzeitig Teil des Dichters selbst und der Außenwelt wird. So erkennt der Dichter sich selbst im Außen und das Außen in sich selbst und erfährt echte Harmonie; seine eigene Existenz verschmilzt mit der Welt und wird erfahrbarer "Weltinnenraum." Die so erzielte Einheit ist für Rilke unabdingbar für künstlerische Tätigkeit: "Eine solche innere Beziehung [...] soll unauflöslich sein, weil ursprünglich Getrenntes nun untrennbar am Schaffen von Kunst teilhaben kann," heißt es bei Richard Exner und Ingrid Stipa (31).

VI

Das vorab erwähnte und in der Forschung vielfach mit dem Sonett I/2 in Verbindung gebrachte Gedicht "Wendung," welches erstmals ein "inneres Mädchen" aufruft, präsentiert einen Menschen, der durch göttlichen Einfluss zum "Schauende[n]" (W 564), sich also seiner Umwelt fühlend bewusst wird. Die entscheidende "Wendung" aber tritt erst ein, als klar wird, dass der

eigentliche Lebensauftrag nicht im Schauen besteht, sondern im "Herz-Werk" (W 564), denn "die geschautere Welt / will in der Liebe gedeihn" (W 564). Dieser Übergang von schierem Schauen zu "Herz-Werk" wird dem der Wendung Unterzogenen dadurch erleichtert, dass bereits das Schauen an sich die potentiellen Empfängerinnen des "Herz-Werks," also die Frauen, interessiert und anzieht: "Und das Gerücht, daß ein Schauender sei / [...] rührte die Frauen" (W 564).

In diesem Prozess des Übergangs von sinnlicher Wahrnehmung der Welt in Gefühl tritt das "innere Mädchen" auf den Plan:

Siehe, innerer Mann, dein inneres Mädchen,
dieses errungene aus
tausend Naturen, dieses
erst noch errungene, nie
noch geliebte Geschöpf. (W 564)

Der Unterschied zum Auftreten des Beinahe-Mädchens im Sonett I/2 der "Sonette an Orpheus" ist evident. Zum einen handelt es sich in "Wendung" nicht um "fast ein Mädchen," sondern ein "inneres Mädchen"; die mystische Loslösung vom Menschlichen ist hier nicht gegeben. Darüber hinaus handelt es sich hier um ein "nie *noch* geliebte[s] Geschöpf" (Hervorhebung d. Verf.), also eines, dem eine eventuelle Zukunft als Geliebte eingeräumt wird. Vor allem aber wird in "Wendung" die Zweiheit zwischen "innerem Mann" und "innerem Mädchen" sofort offensichtlich. Der Mann muss erst auf die Existenz des "inneren Mädchens" hingewiesen werden, er erkennt es nicht selbst. Damit wird eine Zwiespältigkeit der Person suggeriert, in der männliche und weibliche Elemente nicht als Einheit erfahren werden oder einander sogar übersehen.

Der "innere Mann," welcher den Menschen zum Schauenden macht, wird ergänzt durch das "innere Mädchen," welches ihn fühlen lässt. Die weibliche Seite wird hier in konventioneller Weise mit Emotion assoziiert: Der beobachtende, rationale Mann erfährt Gefühl durch die Frau, die zwar nur in ihm existiert, also keine Gelegenheit hat, sich ihrerseits ein Bild der Welt zu machen, die diese aber intuitiv erfühlt. Diese konventionelle Zweiheit aus Denken (Mann) und Fühlen (Frau) ist in Sonett I/2 aufgehoben. Das Beinahe-Mädchen, welches wie das "innere Mädchen" dem Mann innewohnt, ist in völliger Einheit mit dem Mann und bewirkt, dass er den orphischen Klang in allen Dingen wahrnimmt. Das Wahrnehmen und das Fühlend-Werden gehen hier miteinander einher als "fühlbare Ferne" und "gefühlte Wiese" (SO 617): Der Dichter sieht sich als eins mit der Welt und nimmt dadurch das Ewige und alle Möglichkeiten der Weltgesamtheit wahr. Er sieht damit weiter als der Mann in "Wendung," der seinerseits ohne Gefühl "schaut": "Denn des Anschauens, siehe, ist eine Grenze" (W 564). Das Herz des Schauenden ist zwar "fühlbar" (W 564), aber das Suffix *-bar* deutet darauf hin, dass das Fühlen nur eine Möglichkeit des

Herzens ist, die nicht notwendigerweise realisiert werden muss. In Sonett I/2 dagegen erfährt das Ich nicht nur das “[F]ühlbare,” sondern auch das “[G]efühlte” und darin sich selbst als Teil der Welteinheit durch die Vereinigung eigentlich unvereinbarer menschlicher Seinszustände (Schlaf und Wachen) im Inspirationserlebnis (617).

Eine andere weibliche Präsenz in Rilkes Werk ist dem “inneren Mädchen” viel ähnlicher als das Beinahe-Mädchen: Eva, die erste Frau der Schöpfungsgeschichte, die in Form einer Rippe von allem Beginn an in Adam angelegt war. Zwar wird Eva durch das Heraustreten aus dem Mann zu einer fleischlichen, sexuell aktiven und schließlich gebärenden Frau; sie ist niemals ein Mädchen, sondern entsteht direkt als erwachsene Gefährtin Adams. Dennoch bleiben ihr in Rilkes Augen die Qualitäten der dem Mann innewohnenden weiblichen Präsenz immer erhalten, wie sein französischsprachiger Zyklus “Le Printemps” zeigt: Hier ist Eva Adam von Gott eingegeben wie der Atem, der ihm eingehaucht wurde, und sie bleibt seine “innere Eva,” obwohl sie ihm zeitweilig als Gefährtin gegenüber, d.h. aus ihm austritt (674). Nach ihrem Tod, so suggeriert das Gedicht, wird diese Zweiheit möglicherweise wieder rückgängig gemacht (674). Dies ist der einzige Fall, bei dem für Rilke die dem Mann eingegebene weibliche Präsenz vorübergehende erotische Erfüllung verspricht. Aus feministischer Perspektive ist dabei natürlich das implizite Besitzverhältnis besonders auffällig: Eva, ebenso wie das “innere Mädchen,” ist immer klar als weiblich definiert, und sie gehört einem bestimmten Mann, von dem sie sich nicht lösen kann. Das Beinahe-Mädchen existiert ebenfalls für den (dichtenden) Mann; aber es gehört nicht einem Mann allein, sondern als orphische Essenz allen und niemandem. Wie im Falle Eurydikes ist auch hier der Besitzglaube des Mannes eine Illusion, welche durch göttliches Walten entlarvt wird. Darüber hinaus ist nur das Beinahe-Mädchen eindeutig mit der Möglichkeit des Kunstschaffens verbunden, wie auch Hans Robert Jauss feststellt: “[Die] vollendete Gestalt [des Beinahe-Mädchens] triumphiert über den Tod und bringt [...] als Negation seiner Negation die Poesie als das Bleibende hervor” (560).

Wenngleich “fast ein Mädchen” eben gerade *kein* Mädchen ist, sondern nur *fast* eines, evoziert diese Doppelung aus Innen und Außen, aus Ratio und Gefühl, aus Sehen und Empfinden, welche durch die (fast) weibliche Intuition vereint wird, ein konventionelles Bild von Mann und Frau, wie es beispielsweise aus der Romantik nur zu bekannt ist. Herder etwa definiert die Frau als das ähnliche, aber keineswegs identische Andere des Mannes, welches ihm einerseits den Spiegel vorhält, andererseits aber sowohl körperlich als auch affektiv klar genug von ihm unterschieden ist, um ihm bewusst zu machen, dass er Teil der Welt und gleichzeitig von der Welt verschieden ist (302). Dabei vereint jeweils das Weibliche die widerstreitenden Kräfte im Männlichen und versieht sie mit Gefühl (Herder 308–09), ohne allerdings selbst an dieser Einheitsstiftung zu wachsen. Das Beinahe-Mädchen repräsentiert nur einen Teil des so

definierten Weiblichen, diesen allerdings in überhöhter Reinform. Es hat die Funktion des verändernden Spiegels, welcher den Mann sich seiner selbst bewusst macht, die Wahrnehmung der Welt und seiner selbst auf ihn zurückwirft und die Barriere des Körpers sozusagen umgekehrt durchdringt: Das Hinaus-Schauen wird ein Hinein-Fühlen. Hier zeigt sich aber ein Unterschied zur metaphorischen Darstellung des Weiblichen als Spiegel des männlichen Selbstverständnisses, wie es sich später im feministischen Diskurs wiederfindet, z.B. bei Luce Irigaray (210): Bei Rilke ist diese Spiegelfunktion des Weiblichen als Konstitutionsprinzip von Männlichkeit illusionär; keine wirkliche Frau könnte sie erfüllen, da die Bedürfnisse und Begrenzungen ihrer eigenen Lebensrealität sie daran hindern. Deswegen ist sie hier nur dem *Beinahe*-Mädchen zugeordnet, welches Vorstellungen bedient, die durch echte Weiblichkeit nicht erfüllt werden könnten. Dies kann es aber nur, weil ihm gleichzeitig die andere, körperliche Seite der Frau fehlt, die mit einem eigenen Affekthaushalt einhergeht. Die surreale Perfektion dieser (illusionären) weiblichen Seite könnte der Grund dafür sein, warum das Dichter-Ich es mit einem Mädchen assoziiert – aber eben nur “fast.”

VII

Was also ist “fast ein Mädchen”?

Wie im vorliegenden Aufsatz dargelegt, evoziert das *Beinahe*-Mädchen des Sonetts I/2 viele grundlegende Weiblichkeitskonzepte, die in Rilkes Werk eine Rolle spielen. Trotzdem wird deutlich, dass es mit diesen Figuren und Konzepten keineswegs deckungsgleich ist; die Berührungspunkte postulieren lediglich eine assoziative Ähnlichkeit. Das *Beinahe*-Mädchen ist körperlos und nicht mit Bewusstsein begabt; es ist namenlos und nur transitorisch wahrnehmbar; und es ist eine rein subjektive Erscheinung, eine inspirative Erfahrung des Dichters, etwas, das aus dem orphischen Gesang hervorgeht, den Dichter berührt, ihn inspiriert und sein Kunstschaffen ermöglicht, ihm aber gleichzeitig wieder entgleitet.

Betrachtet man Sörings Ausführungen zu Rilkes poetischem Konzept, so findet man eine plausible Erklärung für die Objektwerdung der göttlichen Kunst in Gestalt des *Beinahe*-Mädchens in Rilkes beharrlichem Festhalten “am Postulat der Anschaulichkeit, [...] an der Rede in Bildern [...], die das poetische Sprechen auch da noch auf Gegenständlichkeiten festlegt, wo sich die wesentlichen Bezüge längst ins Ungegenständliche aufgelöst haben” (192–93). Dieser Gedanke kann noch weiter getrieben werden, denn Veranschaulichung bei Rilke ist nicht nur auf das Ungegenständliche begrenzt. Assoziative Bildhaftigkeit ist für ihn vielmehr von so überbordender Bedeutung, dass sie selbst dann noch durchgehalten wird, wenn das Gegenständliche auch ohne jede Hilfestellung problemlos vorstellbar und darüber hinaus äußerst alltäg-

lich ist. So wie das Uneigentliche durch Verbildlichung veranschaulicht werden kann, kann auch das Anschauliche durch Verbildlichung ins Uneigentliche gerückt werden – eine Technik, die z.B. in Rilkes Gedicht “Der Ball” deutlich wird.¹⁷

Im Falle des Beinahe-Mädchens jedoch handelt es sich um ein Wesen, das *nur* in metaphorischer Verbildlichung existieren kann. Die Verbildlichung ist ihrerseits allerdings nur sehr begrenzt möglich und kann sich lediglich auf ein Ähnlichkeitsverhältnis zurückziehen, da das Inspirationserlebnis für das Subjekt unbegreiflich bleibt. “Fast ein Mädchen” ist eine Formulierung, die zwar die gegenständliche Zuschreibung deutlich macht, weit weniger jedoch die Natur des Annäherungsgrads an das Uneigentliche: Die evozierte Ähnlichkeit mit einem Mädchen bleibt eine, die sich der Darstellung entzieht. So ermöglicht letztlich das durch Sprache nicht Fassbare die Sprachkunst.

Das Beinahe-Mädchen stellt zwar, wie dargelegt, eine transitorische Erfahrung dar, repräsentiert aber gleichzeitig die kosmische Ewigkeit, indem es dem Dichter während der Augenblicke der Inspiration eine unzeitliche Einheitserfahrung erlaubt. Das hier vorliegende Ewigkeitskonzept erinnert an Wittgensteins Vorstellung, dass unter Ewigkeit “nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit” zu verstehen sei (113). Das Paradox einer zeitlich begrenzten Unzeitlichkeit ist ein notwendiger Aspekt der Inspiration, denn nur der Tod könnte bei Rilke dauerhaft die völlige Einheit mit der Natur herbeiführen – eine Einheit freilich, die das Dichten beenden würde, weshalb der Moment der Inspiration transitorisch sein muss, wenn Kunst daraus entstehen soll.

Diese Darstellungs- und Vorstellungsparadoxe, welche die durch das Beinahe-Mädchen ermöglichte schöpferische Welteinheit evoziert, schlagen sich auch in der Wahl der Metapher nieder, die zwar Assoziationen hervorruft, aber ein Bild verweigert. Das “fast,” welches die Unmöglichkeit der Darstellung, die dann doch folgt, bereits in der ersten Zeile des Sonetts vorwegnimmt, erweist sich hier als Schlüssel zum ontologischen Status des Beinahe-Mädchens: Es suggeriert eine Nähe zum Unbegreiflichen, ein Fenster in die Ewigkeit, eine Nahtoderfahrung. Aber es bleibt immer ein “fast,” und dieses “fast,” diese dünne Grenze zwischen Schlaf und Wachen, zwischen Leben und Tod, Zeit und Ewigkeit, Menschlichem und Göttlichem, Ich und Welt, ist das Inspirationsmoment, das bei Rilke erreicht werden muss, damit Kunst entstehen kann: eine Kunst, die, obwohl dies dem menschlichen Gehirn eigentlich unmöglich sein müsste, die Ganzheit des “Weltinnenraums” widerspiegelt.

Notes

¹ Zur Beeinflussung Rilkes durch Obstfelder siehe Kohlschmidt, “Rilke und Obstfelder.”

² Alle Zitate aus Rilkes Gedichten stammen aus dem Band *Lyrik und Prosa*. Folgende Gedichte werden nachstehend mit Abkürzungen angeführt: “Die Sonette an Or-

pheus" (SO); "Wendung" (W); die "Duineser Elegien" (DE); und "Orpheus. Eurydike. Hermes" (OEH).

³ Vgl. z.B. Fülleborn (730–31); Mörchen (61); Hlukhovych (209). Besonders bietet sich der Bezug auf Rilkes eigene Feststellung an, "das tiefste Erleben des Schaffens" sei "weiblich," da es sich dabei um ein "empfangendes und gebärendes Erleben" handle ("Brief" 107).

⁴ Vgl. Mörchen (59–64).

⁵ Vgl. z.B. Mörchen (59); Krämer (53); Hlukhovych (209); Leisi, *Rilkes Sonette* (79–81).

⁶ Anders als bei Leisi (*Rilkes Sonette* 79) wird hier das Beinahe-Mädchen als Ausgeburt des orphischen Prinzips gelesen, als Instanz, die das Dichter-Ich dem orphischen Gesang zugänglich macht, nicht als Personifikation des Gesangs selbst. Zwar könnte Leisis Interpretation dadurch gestützt werden, dass das zusammengezogene "war es" in "Und fast ein Mädchen wars" auf das vorhergehende Sonett bezogen werden kann, wo vom orphischen Gesang die Rede ist. In der vorliegenden Studie wird das "wars" aber als eine Art formelhafter Einleitung gelesen, wie sie ähnlich z.B. auch in der Bibel oder im Märchen vorkommt – Texte, die sich auf unterschiedliche Weise mit der subjektiven Erfahrung mystischer Zustände auseinandersetzen. Ein Verweis auf die stilistische Nähe des Gedichts zur Bibel findet sich bei Jauss (559).

⁷ Hier widerspricht die vorliegende Interpretation auch der Krämers, der das Sonett I/2 als eine Beschreibung dichterischen Scheiterns liest (Krämer 58).

⁸ Diese Vorstellung gemahnt u.a. auch an Yeats' Gedicht "Sailing to Byzantium," in dem der Gesang eines artifiziellen Vogels dem jedes natürlichen vorgezogen wird, da die Natur die den Menschen umfassende Zeitlichkeit nicht reflektiert und darum ein echter Vogel die Menschen nicht durch die antithetische Verbindung von gegenwärtigem Gesang und dem Verweis auf Vergänglichkeit faszinieren könnte; nur der artifizielle Vogel ist in der Lage "[...] to sing [...] / [...] / of what is passed, or passing, or to come" (224).

⁹ Siehe Paul Celans Ausgabe der von Rilke übertragenen Gedichte Valéry's, in der Celan das Gedicht "Der Friedhof am Meer" handschriftlich kommentiert hat (Gellhaus and Bücher 272, fig. 155–56).

¹⁰ Weiblichkeit als Eigenschaft der dichterischen Seele findet sich an vielen Stellen in Rilkes Werk. Hermann Salinger etwa konstatiert eine Verbindung zwischen dem Beginn des Sonetts I/2 und Rilkes Gedicht "Und meine Seele ist ein Weib vor dir"; ausgehend von diesem Fokus auf den Aspekt des Weiblichen klammert auch Salinger das "fast" der Mädchenexistenz aus (4).

¹¹ Siehe auch Rilkes Gedicht "Es winkt zur Fühlung fast aus allen Dingen...": "Durch alle Wesen reicht der eine Raum: / Weltinnenraum" (570). Zum Konzept des "Weltinnenraums" in den "Sonetten" vgl. Mörchen (60).

¹² Hier lässt sich ein starker Einfluss auf Maurice Blanchots Kunsttheorie feststellen, in welcher der Blick des Orpheus in die Abgründe des Nicht-Mehr-Seins als inspirative Grenzerfahrung die Kunst erweckt. Allerdings ist es bei Blanchot Aufgabe jedes einzelnen Künstlers, auf seine Weise einen Blick auf das Nicht-Sichtbare zu erhaschen (184). Rilkes Dichter dagegen können von der orphischen Berührung des Nicht-Seienden profitieren; ihre eigene Inspiration erlaubt ihnen den Zugang zu seinem Klang, und damit, auf verschlungenen Wegen, zu einem kleinen Teil seiner Inspirationserfahrung. Sie singen nicht selbst: Der Gott singt durch sie.

¹³Vgl. hierzu auch Leisi, "Die Sonette" (33).

¹⁴Eine Darstellung der Beeinflussung Rilkes durch Schuler findet sich bei Hans Holzkamp.

¹⁵Genauso wenig gleicht es jenen Frauenfiguren, die ebenfalls als schöpferische Kraft in Rilkes Werk auftreten, den Müttern der Dichter etwa und Frauengestalten wie Bettine von Arnim und Sappho, die zwar selbst Künstlerinnen, für Rilke aber primär als Musen, als Freundinnen oder als Geliebte des (männlichen) Künstlers von Bedeutung sind. Diese beiden Frauengruppen werden z.B. in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* am Beispiel von Maltes Mutter und seiner Geliebten Abelone herausgearbeitet (vgl. Haustedt).

¹⁶Leisi sieht Wera Knoop als einen der entscheidenden Einflüsse auf Rilkes Konzept des Beinahe-Mädchens ("Die Sonette" 32). Während hier nicht bestritten werden soll, dass ihr Schicksal Rilke als schöpferische Quelle gedient haben mag, ist im Hinblick auf die Komplexität künstlerischer Schaffensprozesse doch davor zu warnen, das daraus entstandene poetische Konzept mit dem ursprünglichen Einfluss gleichzusetzen. Der für diesen Aufsatz relevante Aspekt (die ontologische Uneindeutigkeit des inspirativen Wesens) wird durch diesen Einfluss beispielsweise nicht erklärt.

¹⁷Vgl. hierzu Harry Fröhlichs Beschreibung dieser Technik als potentiell unfreiwillig komisch (101).

Works Cited

- Adler, Jeremy. "Vom Raum zum Weltinnenraum: Rilkes Deutungsgedichte." Stevens and Wagner 109–34.
- Blanchot, Maurice. "L'inspiration." *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955. 169–96.
- Exner, Richard, and Ingrid Stipa. "Mit-Spielerin – Gefühlin – Übertrefferin: zum androgynen Schaffensprozess im späten Rilke." *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 10 (1983): 23–36.
- Fröhlich, Harry. "Nachwort." *Lustige Lyrik. Fünfzig komische Gedichte*. Ed. Harry Fröhlich. Stuttgart: Reclam, 2003. 99–109.
- Fülleborn, Ulrich. "Kommentar: Die Sonette an Orpheus und späteste Gedichte." *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. By Rainer Maria Rilke. Vol. 2. Ed. Manfred Engel et al. Frankfurt: Insel, 1996. 703–873.
- Gellhaus, Axel, and Rolf Bücher, eds. "*Fremde Nähe*": *Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Stadthaus Zürich*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1997.
- Gerok-Reiter, Annette. *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes "Sonetten an Orpheus"*. Tübingen: Niemeyer, 1996.
- Haustedt, Brigit. "Das Amt der Engel. Zum Verhältnis von Weiblichkeit und Schreiben in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge." *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 21 (1995): 35–49.
- Herder, Johann Gottfried von. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Riga: Hartknoch, 1784–91.
- Hlukhovykh, Adriana. *Wie ein dunkler Sprung durch eine helle Tasse. Rainer Maria Rilkes Poetik des Blinden*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007.

- Holzcamp, Hans. "Ältere Schrecken: Zu den Beziehungen zwischen Rilke und Alfred Schuler." Stevens and Wagner 181–211.
- Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Éditions de Minuit, 1974.
- Jauss, Hans Robert. "Der fragende Adam – zur Funktion von Frage und Antwort in literarischer Tradition." *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch*. Ed. Manfred Fuhrmann et al. Munich: Fink, 1981. 551–60.
- Kohlschmidt, Werner. "Die große Säkularisierung. Zu Rilkes Umgang mit dem Worte 'Gott.'" *Konturen und Übergänge. Zwölf Essays zur Literatur unseres Jahrhunderts*. Bern: Francke, 1977. 71–85.
- . "Rilke und Obstfelder." *Dichter, Tradition und Zeitgeist*. Ed. Werner Kohlschmidt. Bern: Francke, 1965. 176–89.
- Krämer, Thomas. *Rilkes "Sonette an Orpheus," erster Teil: Ein Interpretationsgang*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999.
- Leisi, Ernst. *Rilkes Sonette an Orpheus. Interpretation, Kommentar, Glossar*. Tübingen: Narr, 1987.
- . "Die Sonette an Orpheus. Wie Latentes zur Wirklichkeit wurde." *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 20 (1993): 23–33.
- Mörchen, Hermann. *Die Sonette an Orpheus*. Stuttgart: Kohlhammer, 1958.
- Rilke, Rainer Maria. "Brief an ein junges Mädchen." *Briefe 1897–1914*. Ed. Rilke-Archiv Weimar with Ruth Sieber-Rilke. Frankfurt: Insel, 1950. 106–07.
- . *Lyrik und Prosa*. Ed. Dieter Lamping. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 1999.
- Salinger, Hermann. "Rilke's Opening Lines." *Modern Language Notes* 57.1 (1942): 1–9.
- Söring, Jürgen. "Zu Rilkes poetischem Konzept im Abstraktionsprozeß der Moderne." *Rilke und die Weltliteratur*. Ed. Manfred Engel and Dieter Lamping. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 1999. 191–213.
- Stevens, Adrian. "La sensation du neuf: Rilke, Baudelaire und die Kunstauffassung der Moderne." Stevens and Wagner 226–46.
- Stevens, Adrian, and Fred Wagner, eds. *Rilke und die Moderne*. Munich: Iudicum, 2000.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt: Suhrkamp, 1963.
- Yeats, William Butler. "Sailing to Byzantium." *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Ed. Richard J. Finneran. New York: Scribner, 1989. 193.
- Zipfel, Frank. "Anmerkungen." Rilke, *Lyrik und Prosa* 740–832.

Copyright of German Quarterly is the property of Wiley-Blackwell and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.