



"Unter schläfernden Lidern" Dämmerzustände in Rainer Maria Rilkes später Lyrik

Title	"Unter schläfernden Lidern" Dämmerzustände in Rainer Maria Rilkes später Lyrik
Author(s)	Pusse, Tina-Karen
Publication Date	2017
Publisher	Königshausen und Neumann

Tina-Karen Pusse

„Unter schläfernden Lidern“.

Dämmerzustände in Rainer Maria Rilkes später Lyrik

Und er selbst, wie er lag, der Erleichterte, unter
schläfernden Lidern deiner leichten Gestaltung
Süße lösend in den gekosteten Vorschlaf -:
schien ein Gehüteter . . . Aber *innen*: wer wehrte,
hinderte innen in ihm die Fluten der Herkunft?
Ach, da *war* keine Vorsicht im Schlafenden; schlafend,
aber träumend, aber in Fiebern: wie er sich ein-ließ.
Er, der Neue, Scheuende, wie er verstrickt war,
mit des innern Geschehens weiterschlagenden Ranken
schon zu Mustern verschlungen, zu würgendem Wachstum, zu tierhaft
jagenden Formen. Wie er sich hingab -. Liebe.
Liebte sein Inneres, seines Inneren Wildnis,
diesen Urwald in ihm, auf dessen stummen Gestürztsein
Lichtgrün sein Herz stand. [...]

(W₄, Duineser Elegien III 42-52, S. 209f.)¹

Es ist auffallend, dass Rainer Maria Rilke innerhalb der letzten Periode seines Schaffens (dem Entstehungszeitraum des *Malte Laurids Brigge*, den *Duineser Elegien* sowie der *Sonette an Orpheus*), eine Entwicklung von der Idealisierung der Schlaflosigkeit hin zu einer Idealisierung des Schlafes vollzieht.² Diese Bewegung, so die These dieses Aufsatzes, ist eng verknüpft mit seinem poetologischen Programm: der Überführung von „Welt“ in „Weltinnenraum“ und wird hier in drei Stadien nachvollzogen: Insomnia, Halbschlaf, utopischer Schlaf. Dabei werden eine Reihe von zuvor in Rilkes Werk separat aufgetretene Denkräume (Biologie, Ontologie, griechische Mythologie, Religionskritik) übereinandergeblendet. Anders als bei den meisten anderen Aufsätzen dieses Bandes, bietet dieser keine detaillierte Auslegung eines einzelnen Gedichts an, sondern die beiden Gedichte, das am Anfang wie das am Ende dieses Textes, bilden wichtige Wegmarken dieser Entwicklung, die an ihnen – unter Bezugnahme auf weitere Textstellen – nachvollzogen wird. Es geht mir also darum, die am Ende der *Sonette*

¹ Rainer Maria Rilke: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hg. von Manfred Engel, Frankfurt a.M. 1996. Im Folgenden zitiert als W₁, W₂, W₃ oder W₄ und Seitenangabe. Gesonderte Siglen aus dieser Ausgabe: Duineser Elegien (DE 1-10, Zeilenangabe, Seitenangabe), Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (MLB), Sonette an Orpheus (SaO1-2, Sonettangabe, Seitenangabe).

² Dabei ist zu beachten, dass der Produktionszeitraum der Duineser Elegien mehr als 12 Jahre umfasst, die im Wesentlichen in 2 unterschiedliche Schaffensphasen fallen. Einige (so auch die eingangs zitierte dritte) sind zeitgleich mit dem Ende der Arbeit an *Malte Laurids Brigge* entstanden, die anderen in einem zweiten Produktionsschub mehr als ein Jahrzehnt später zur selben Zeit wie der Beginn der Arbeit an den *Sonetten an Orpheus*.

an *Orpheus* erreichte Einheit dieser unterschiedlichen Bezugsebenen in ihre Sequenzialität zurückzuholen, um sie wieder, ausgehend von ihrem Verhältnis zum Schlaf, nachvollziehbar zu machen.

Vor allem in Rilkes frühen Gedichten, die um und kurz nach 1900 entstanden sind (in dem Jahr, in dem Freuds *Traumdeutung* veröffentlicht wurde, die ihm durch die Freundschaft mit Lou Andreas Salome bereits früh bekannt war) sind Schlaf und Traum häufig als Motive präsent³. Auch ein in Gedichtform an Lou Andreas Salome gesandtes Traumprotokoll fällt in diese Zeit. Allerdings lösen diese Motive sich erst im Spätwerk von einer konventionellen Verwendung als Metapher dichterischer Produktion oder als Medium momentaner Entgrenzung und Entlastung.⁴

Insomnia als Produktionsmaschine für Halbschlafbilder

In der dritten der *Duineser Elegien* sowie im zweiten der *Sonette an Orpheus* spielen Traum und Schlaf hingegen jeweils eine zentrale Rolle, ohne dass dabei die Traumbilder klar von einer anderen Realität abgegrenzt wären, die Eskapismusverdacht erregte. Dabei thematisieren die *Duineser Elegien* Traum und Schlaf ausgehend von ihrem Gegenteil, der Schlaflosigkeit – der erlittenen ebenso wie der bewusst gesuchten. Das nächtliche Warten (auf den Schlaf, auf die Geliebte, auf einen lange herbeigesehnten produktiven Schub) und die dadurch bedingte veränderte Zeitwahrnehmung macht die Nacht zum heterotopen Raum, zum „bevorzugte[n] Denkraum für ein Gespräch mit den Toten“,⁵ in dem das Realitätserleben des Tages ausgesetzt wird. Eigentlich sind es bereits *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, die sich zu einer Studie von Heterotopiekonzepten oder auch zur Exploration eines Limbos zwischen Wach- und Traumrealität anbieten: Die hochsubjektivierte Paris-Erfahrung, eines Erzählers, der sich permanent simultan in verschiedenen Zeitebenen bewegt, in der Eisenbahnen durch Stuben fahren, wo in der durchwachten Nacht die

³ Vor allem *Traumgekrönt* (1896) und einige Gedichte im Band *Mir zur Feier* (1899) entwerfen zunächst eine ästhetizistische Gegenwelt, die von medialen Umbrüchen, Industrialisierung, sozio-ökonomischen Verwerfungen und anderen Gegenwartsbezügen vollkommen abgetrennt ist. Mit den Worten Manfred Engels: „Als Schlüsselwörter fungieren: Traum, leise, müde, blaß, weiß, traurig, Frühherbst, sanft, still, schmachten, weinen, Sehnsucht. Es entsteht eine Welt der abgetönten Farben und gedämpften Laute, der abgeschirmten Orte [...], bevölkert von weißgekleideten Mädchen mit schmalen Händen, weichen Gewändern und wehendem Haar, blonden Knaben und Engeln, ausgestattet mit einem ebenso standardisierten Inventar von Schwänen, Birken, Lilien und Pretiosen [...].“ Manfred Engel: *Rilke und die moderne Lyrik*. Stuttgart 1986, S. 103f.

⁴ Vgl. Peter-André Alt: *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München 2011, S. 349.

⁵ Elisabeth Bronfen: *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*. München 2008, S. 13.

Grenzen zur Nachbarwohnung durchlässig werden, in der er immer denselben Anzug trägt und sich von einer Gruppe obdachloser, stets lachender Männer verfolgt fühlt, die ihn als einen der ihren „erkennen“, wirkt wie eine Welt, in der Traumerleben in den Wachzustand herüberschwappt, der eigentliche Traum sich jedoch aufgrund der Schlaflosigkeit des Protagonisten nicht einstellt.⁶ Träumen und Wachen werden ununterscheidbar. Das „Warten“, die Offenheit für unvorhergesehene Gedanken und Sinneseindrücke, wird allegorisiert durch das Sitzen am geöffneten Fenster, das eine Schwelle zwischen dem Schutz des Hauses und der Außenwelt darstellt; es ist dabei zugleich ein Schwebезustand zwischen Kontrolle und Kontrollverlust.⁷ Bietet es sich an, mit Elisabeth Bronfen von Literatur, Theater und Kino als von „Nachtmedien“⁸ zu sprechen, so gilt dies im Besonderen für Rilkes späte Lyrik, die nicht bloß nachts entstanden ist, sondern die Nacht als auch als Erlebnisraum thematisiert und ästhetisch erzeugt: als Zufluchtsort, der von der Notwendigkeit sozialer Interaktion befreit, als Ort unterschiedlicher Zeitwahrnehmung, als Einfallstor des Imaginären, als Zwischenraum von Leben und Tod, als Möglichkeitsraum erotischer Ekstase und als Dunkelkammer des Unbewussten (von dessen Wirken Rilke zur selben Zeit erfährt, als er in Triest an den ersten seiner *Duineser Elegien* arbeitet). Im Aufsuchen eines Zustandes, in dem das Bewusstsein einerseits betäubt, andererseits jedoch (noch) produktiv ist, steht Rilke in der Tradition vor allem der romantischen Dichter Tieck, Hoffmann und Wackenroder.⁹ Doch während die Halbschlafbilder beim jungen Rilke, beeinflusst vom katholischen Spiritismus seiner Mutter, als Geistererscheinungen erlebt werden, bezeugen die *Duineser Elegien* einen Perspektivenwechsel im Hinblick auf diese Bildproduktion: Sie wird nun dem Wirken des Unbewussten zugeschrieben und damit als Eigenproduktion¹⁰ des Subjekts verstanden, die jedoch nicht dessen

⁶ Seine soziale Isolation erfährt Malte in der Nacht zwar in gesteigert Weise: „O Nacht ohne Gegenstände. O stumpfes Fenster hinaus, o sorgsam verschlossene Türen [...]. O Stille im Stiegenhaus, Stille aus den Nebenzimmern, Stille hoch oben an der Decke“ (MLB, S. 507); sie ist jedoch auch tagsüber unter Menschen absolut. Soziale Interaktion findet nur in der Erinnerung statt, oder mißlingt: „Der Arzt hat mich nicht verstanden“ (MLB, S. 492). Vor diesem Hintergrund ist es auch ohne weiteres möglich, den Protagonisten als einen bereits Gestorbenen zu lesen, der für immer an den Ort seines Todes gebunden ist und der nicht schläft, weil er nicht mehr als Körper existiert.

⁷ Zu diesem Komplex siehe Hannah Ahlheim (Hg.), *Kontrollgewinn – Kontrollverlust. Die Geschichte des Schlafs in der Moderne*. Göttingen 2014.

⁸ Bronfen (wie Anm. 4), S. 175.

⁹ Vgl. Helmut Pfothenhauer, Sabine Schneider: *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur*. Würzburg 2006.

¹⁰ Der Begriff „Eigenproduktion“ referiert hier nicht auf ein dichtendes „Subjekt“, sondern vielmehr auf eine dem Ich *zugeschriebene* Erfahrung unter der Bedingung des gleichzeitigen Kontrollverlusts, anstelle eines parapsychologischen Experiments (zu solchen Kontrollverlusten vgl. auch Hans-Walter Schmidt-Hannisa: *Halbschlafbilder: Zur Ästhetik des Kontrollverlusts*. In: Ahlheim (wie Anm. 6), S. 51-72).

voller Kontrolle unterliegt.¹¹ Vor diesem Hintergrund läßt sich die eingangs zitierte dritte Elegie auch als poetologischer Kommentar zur Analogisierung von Traumerleben und Textproduktion verstehen: Zwar nimmt der „Scheuende“ wahr, dass die „weilerschlagenden Ranken“ (des Gewebes, das der Text selbst ist) ihren Ursprung in seinem eigenen Inneren haben, er erlebt dies jedoch umgekehrt als Inbesitznahme seines Körpers, der durch „würgende[s] Wachstum“ in „tierhaft/jagende[...] Formen“ verwandelt wird (DE III, S. 209). Im Traum wie im Schreiben spaltet sich das Ich in ein Jagendes und ein Gejagtes sowie schließlich in ein die Jagd Beobachtendes, das am Ende der Elegie beide Anteile affirmiert und damit triumphal integriert.

Besonders die Dämmerung wird als allmähliches Verschwinden der Tagesrealität, als Verwischen der Konturen der Dinge zunächst gefürchtet, in späteren Texten dann zelebriert.¹² Die am Tage dominierende Sinneswahrnehmung, das Sehen, wird vom Hören abgelöst, wodurch ein Distanzmedium¹³ durch ein Transgressionsmedium ersetzt wird, bei dem die Objektwahrnehmung mit einer Wahrnehmung des eigenen Körpers einhergeht.¹⁴ Insofern ließen sich *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* als Protokoll einer medialen Irritation lesen. Maltes Projekt, neu sehen lernen zu

¹¹ Vgl. Gísli Magnússon: Dichtung als Erfahrungsmetaphysik. Esoterische und okkultistische Modernität bei R. M. Rilke. Würzburg 2009. In dieser Habilitationsschrift wird implizit deutlich, dass Rilkes Beschäftigung mit dem Okkulten genau zum Zeitpunkt der Entstehung der ersten der *Duineser Elegien* an einen Höhepunkt gelangt war. Rilke hatte auf Einladung der Fürstin Marie von Thurn und Taxis regelmäßig an Séancen auf Schloss Duino teilgenommen, bei denen ihr Sohn Alexander (Pascha) als Medium fungierte, Rilke aber aufgrund seiner „magische[n] Persönlichkeit“ [Magnússon, S. 86] eine Funktion als Verstärker der okkulten Erfahrung hatte. Zugleich findet bereits eine Rationalisierung und Abkehr von diesen Erlebnissen und eine Hinwendung zu Theorien des Unbewussten und zu Experimenten mit *Écriture Automatique* statt. Während Rilke einerseits noch nach Toledo reist, nur weil ein Geist ihm während einer Séance dort einen Produktivitätsschub prophezeit hat, ist er andererseits bereits enttäuscht über das Fehlschlagen aller in Eigenregie durchgeführten spiritistischen Experimente und plant den Besuch eines psychoanalytischen kongresses mit Lou Andreas Salomé.

¹² Vgl. zum Beispiel *Die Nacht wächst wie eine schwarze Stadt* (W1, S.108). Zu den Nachtgedichten der mittleren Periode vgl. Judith Ryan: Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R.M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907-14). München 1972, S. 104ff.

¹³ Das klare Sehen funktioniert nur unter bestimmten Lichtverhältnissen und innerhalb eines eng bemessenen Distanzraums zum gesehenen Objekt, das nicht nur zu weit weg, sondern auch zu nah sein kann, um fokussiert werden zu können. Dass auch zu viel Licht diesen Oszillierungseffekt haben kann, zeigt ein Traumgedicht aus dem *Florentinischen Tagebuch* (1897): „Blendender Weg, der sich vor Licht verlor./ Sonnengewicht auf allem Weingelände./ Und dann auf einmal, wie im Traum: ein Tor/ breit eingebaut in unsichtbare Wände.“ (W1, S. 80)

¹⁴ Eine ebensolche Vereinigung von Wahrnehmungssubjekt und Wahrnehmungsobjekt wird in den *Sonetten an Orpheus* auch für den Geruchs- und Geschmackssinn demonstriert.

Insomnia, Halbschlaf, utopischer Schlaf. Dämmerzustände in Rilkes später Lyrik

wollen und von diesem neuen Sehen ausgehend einen schriftstellerischen Ausdruck zu finden, der die Distanz zwischen dem Ich und der Welt der Dinge, oder auch den Toten und den Lebenden auflöst, muss notwendig unvollendet bleiben, weil es an ein dazu eher ungeeignetes Wahrnehmungsmedium, den Sehsinn, geknüpft ist, von dem Malte sich selbst in der Nacht nicht lösen kann.

Der in wenigen Nächten geleistete Übergang von den *Duineser Elegien* zu den *Sonetten an Orpheus* besteht darin, dass die *Elegien* (und zwar vor allem die noch zehn Jahre zuvor in Triest entandenen älteren *Elegien*) Ängste und Irritationen dieser Wahrnehmungsveränderung benennen, während die *Sonette an Orpheus* einen beruhigten Zustand darstellen, in dem der Schlaf und der damit einhergehende Kontrollverlust ausschließlich positiv konnotiert sind. Die *Duineser Elegien* benötigen eine Nachtumgebung vor allem um die ablenkende Wirkung der Außenwelt zu suspendieren. Die so entstehenden inneren Landschaften stehen dabei aber immer in Gefahr ins Albtraumhafte zu kippen, weshalb das Einschlafen des sprechenden Ichs mit einigem Aufwand verhindert werden muss: Der Rhythmus der *Duineser Elegien* ist geprägt von langen Explorationen traumhafter Landschaften, in denen sich der Sprecher in der Innenperspektive verschiedener Figuren verliert (der Liebenden, der gerade Gestorbenen, der Mücke, des Engels), nur um durch einen Imperativ, eine plötzliche Frage, eine Adresse an die Lesenden die Distanz zu diesen Welten wieder zu etablieren und die Medialität des Gedichtes ins Gedächtnis zu rufen.

Dichterische Desensibilisierung statt Psychoanalyse

Die Entstehung der *Dritten Elegie* im Winter 1913, fast zehn Jahre vor dem Abschluss des Zyklus, fällt in die Zeit, in der Rilke zusammen mit Lou Andreas Salomé an einem Kongress der Psychoanalytischen Vereinigung unter dem Vorsitz C.G. Jungs teilnimmt. Obwohl er sich mit dem Gedanken trägt, selbst eine Analyse zu beginnen, entscheidet er sich am Ende dagegen: „Je mehr ich von den Absichten, Erfolgen und Fortschritten der Analyse erfuhr, desto besser musste ich einsehen, daß sie geradezu wie Zersetzung wirken müßte, in einem Dasein, das ja doch seine stärksten Antriebe eben *darin* hatte, *daß es sich nicht kannte* [...]“¹⁵ Das Unterlassen von Traumdeutung und freien Assoziationen gilt ihm von da an als Bedingung literarischer Produktion.¹⁶

Als Bereich zwischen Leben und Tod, zwischen Hingebensein und Kontrolle, als Bereich der Permutation, in dem ohne Licht gesehen

¹⁵ Brief an Magda von Hattenberg, 21.2. 2014. (W4, S. 635).

¹⁶ Die bisher einzige Monographie zu Rilkes Traumgedichten (Erich Siemenaer: *Der Traum bei R.M. Rilke*. Bern 1976) nimmt zwar diese Aussage als Anlass, Traum und dichterische Produktion voneinander abzugrenzen, rückt ihr dann aber doch mit Mitteln der psychoanalytischen Traumdeutung zu Leibe und ignoriert die zuvor etablierte Differenzierung.

werden kann und in dem das Selbst zum Tier oder auch zum Gott werden kann, ist der Traum eine Vorstufe zu Rilkes Konzept des „Weltinnenraum[s]“,¹⁷ in dem die Grenzen zwischen Leben und Tod, Kultur und Natur, Tier und Mensch, dem Selbst und dem Anderen durchlässig sind.

Nach einem langen Winter, im Februar 1922, schreibt Rainer Maria Rilke über seine beiden gerade beendeten Gedichtzyklen *Duineser Elegien* und *Sonette an Orpheus*, dass sie etwas „sehr weit Herstammendes [...]“, Wesentliches aus dem ägyptischen Erlebnis“ (W2, S.708) enthielten. Und obwohl zum Beispiel die zehnte Elegie eine nächtliche Begegnung der „jungen Toten“ mit der Sphinx schildert,¹⁸ lässt sich die Rede vom „ägyptischen Erlebnis“ auch auf eine andere Dimension seiner Reise beziehen.

Als er nach Ägypten aufbricht, hofft er, dass ihn die Reise von schweren Schreibblockaden kuriert, eine Strategie, die sich bei früheren Reisen nach Russland oder Italien bereits als wirksam erwiesen hat. Stattdessen erkrankt er schwer und trennt sich von seiner Reisegefährtin.¹⁹ Von den *Ägyptischen Studien*, als umfangreiches Werk geplant, bleibt nur ein vierzeiliger Tagebucheintrag.

Das „ägyptische Erlebnis“ ist vor allem geprägt von der Erfahrung sozialer Isolation und dem Ausgeliefertsein an einen vergänglichen Körper, der gerade vor dem Hintergrund überwältigender zeitenüberdauernder Monumente umso geringer erscheinen muss. Es ist die Erfahrung der Gebrechlichkeit und Mortalität, die in den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* in ein Denken des Weltinnenraums überführt wird. Insgesamt erstreckt sich dieser Prozess über zehn Jahre. Während dieser Zeit wird Rilke außerdem zum Ersten Weltkrieg eingezogen und alles, was in seiner Pariser Wohnung zurückgeblieben ist, wird konfisziert und versteigert.²⁰

Ein weiteres Nebenprodukt der Ägyptenreise sind die *Phallischen Hymnen*, die möglicherweise mit dem „ägyptischen Erlebnis“ zu tun haben. Diese entstehen nicht unter dem Eindruck der Reise selbst, sondern erst nach einer medialen Aufbereitung derselben, nämlich 1913 nach einem Besuch im Berliner Ägyptischen Museum. Dort wird zu dieser Zeit gerade der neu entdeckte Kopf von Pharao Amenophis IV. (Echnaton) ausgestellt, dessen *Sonnenhymnus* Rilke stark beeindruckt. Intertextuelle Verweise auf diesen Text finden Eingang in die *Achte Duineser Elegie*, ebenso wie die erotische Dimension der *Phallischen*

¹⁷ Rilke verwendet den Begriff erstmals 1914 im Gedicht *Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen*: „Durch alle Wesen reicht der eine Raum:/ Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still/ durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,/ ich seh hinaus, und in mir wächst der Baum.“ (W2, S. 113).

¹⁸ „Naht aber die Nacht, so wandeln sie leiser, und bald/ mondets empor, das über alles/ wachende Grab-Mal. Brüderlich jenem am Nil,/ der erhabene Sphinx -: der verschwiegenen Kammer Antlitz.“ (DE10,72-76, S.232)

¹⁹ Vgl. Manfred Engel: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2004, S. 30f.

²⁰ Erst im Winter 1921/22, in Muzot in der Schweiz, wird nicht nur die Arbeit an den *Duineser Elegien* abgeschlossen, sondern es entsteht auch der gesamte Zyklus der *Sonette an Orpheus* binnen weniger Wochen.

Insomnia, Halbschlaf, utopischer Schlaf. Dämmerzustände in Rilkes später Lyrik

Hymnen, die die Wiederbelebung des Gottes Osiris erotisiert beschreiben:

Du junger Ort der tiefen Himmelfahrt
du dunkle Luft von sommerlichen Pollen.
Wenn ihre tausend Geister in mir tollten,
wird meine steife Leiche wieder zart. (W2, S. 138)

Die unheimliche Dimension einer solchen Erweckung wird auch in den *Duineser Elegien* als Wiederbelebung toter Mädchen durch die Totenklage aufgegriffen,²¹ sie klingt auch in der oben zitierten *Dritten Elegie*, der Traum-Elegie, an. Der Erfahrungsbereich des Sexuellen wird sowohl mythisiert als auch in den Zwischenraum zwischen Schlafen und Wachen verschoben.²² Dabei entsteht ein Netz von Bezügen, in dem das Sich-Fallenlassen in den Schlaf mit Orpheus' Abstieg in die Unterwelt (als Gegenbewegung zum zuvor aus dem Schlamm und den Tiefen des Flusses aufgestiegenen Neptun) sowie mit einer Rückkehr in den Uterus assoziiert wird. In der *Dritten Elegie* heißt es (direkt im Anschluss an die zu Beginn dieses Textes zitierte Traumsequenz):

[...] Liebt. Verließ es, ging die
eigenen Wurzeln hinaus in gewaltigen Ursprung,
wo seine kleine Geburt schon überlebt war. Liebend
stieg er hinab in das ältere Blut, in die Schluchten.
wo das Furchtbare lag, noch satt von den Vätern.
Und jedes
Schreckliche kannte ihn, blinzelte, war wie verständigt.

Ja, das Entsetzliche lächelte.... Selten
hast du so zärtlich gelächelt, Mutter. Wie sollte
er es nicht lieben, da es ihm lächelte. Vor dir
hat ers geliebt, denn, da du ihn trugst schon,
war es im Wasser gelöst, das den Keimenden leicht macht.

(DE 3, S. 209, 210)

Diese allmähliche Annäherung an das Unheimliche wirkt als Desensibilisierungsstrategie gegenüber dem Albtraumhaften (also gerade *nicht* als Sublimierung oder Verdrängung), das so lange angeschaut wird, bis es wieder zum Vertrauten wird, womit Rilke ein

²¹ Der um seine tote Geliebte Trauernde unterlässt seine Totenklage, da er befürchtet, sie brächte womöglich nicht nur die Geliebte, sondern mit ihr alle kürzlich verstorbenen Mädchen zurück, die sich von seinem Gesang ebenso adressiert glauben. In dieser albtraumhaften Szene wird Orpheus' Wunsch nach Eurydices Rückkehr direkt mit seiner späteren Belagerung durch die Mänaden überblendet.

²² Auch in *Mir zur Feier* ist es vor allem der halbwache Zustand, der zur Öffnung der Ich-Grenzen führt: „Auch du hast es einmal erlebt, ich weiß:/ Der Tag ermattete in armen Gassen,/ und seine Liebe wurde zweifelnd leis -/ Dann ist ein Abschiednehmen rings im Kreis:/ es schenken sich die müden Mauermassen/ die letzten Fensterblicke, hell und heiß,/ bis sich die Dinge nicht mehr unterscheiden./Und halb im Traume hauchen sie sich zu:/ Wie wir uns alle heimlich verkleiden,/ in graue Seiden/ alle uns kleiden, -/ wer von uns beiden/ bist jetzt du?“ (W1, S. 108)

poetisches Pendant psychoanalytischer Praxis entwickelt. Interessant ist hierbei, dass das Lächeln der Mutter sowohl Inhalt des Traumes des Protagonisten ist *als auch* beim Erwachen aus dem Traum als erster Sinneseindruck präsent ist.

Nicht in die Finsternis, nein, in dein näheres Dasein
Hast du das Nachtlicht gestellt, und es schien wie aus
Freundschaft.
(DE₃, S. 211)

Ein plötzlich im Wachzustand erlebter Trauminhalt gilt als paradigmatischstes Beispiel für Freuds Konzept des Unheimlichen. Dem Träumenden, der in den Tiefen „seines Inneren Wildnis“ (DE III, 209) die lächelnde Mutter erblickt, erscheint die Fürsorge der im Wachzustand erlebten Mutter, die eine Lampe in ihrer Nähe aufstellt, plötzlich als kalkulierte Aktion, als nur scheinbar („wie“) aus Freundschaft. Im Nachklang des Alptrausms ist das Nachtlicht kein Trostspender, keine Garantie für Sicherheit, sondern ganz im Gegenteil ein kalkulierter Scheinwerfer, in dem ein Double des eben noch gesehenen Alptraumgesichts (der Mutter) erscheint.

Als das Schreckliche, das in der Tiefe ruhig angesehen wird, bevor es sich noch weiter in Wasser und Keimzellen verwandelt, stellt dieser Abschnitte der dritten *Duineser Elegie* eine Alternative zu *Orpheus*, *Eurydike*, *Hermes* aus den *Neuen Gedichten* dar. Orpheus, in seinem Begehren, Eurydike zurückzuholen, weiss nicht, dass sie bereits dabei ist, ihren Aggregatzustand zu wechseln. Die eigentliche grauenhafte Begegnung zwischen ihm und dem verwesenden Körper seiner Geliebten findet im Imaginationsraum der Leserin oder des Lesers statt – im Gedicht wird diese Begegnung von Hermes, der zwischen ihnen steht und damit Orpheus den Blick verstellt, verhindert.

Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau,
die in des Dichters Liedern manchmal anklang,
nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland
und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.

Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
und hingegeben wie gefallner Regen
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.

Sie war schon Wurzel.

Und 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? (W₁, S. 502/503)

Auch das Vierzehnte der *Sonette an Orpheus* stellt das Zerfließen des menschlichen Körpers als Stadium von Stoffwechselforgängen dar. In einer vertikalen Bewegung rühmt es Weinblätter und Früchte, um am Ende bei den Wurzeln der Pflanze zu landen, die von dekompostierenden Körpern ernährt werden.

Insomnia, Halbschlaf, utopischer Schlaf. Dämmerzustände in Rilkes später Lyrik

Nun fragt sich nur: tun sie es gern?...
Drängt diese Frucht, ein Werk von schweren Sklaven,
geballt zu uns empor, zu ihren Herrn?

Sind sie die Herrn, die bei den Wurzeln schlafen,
und gönnen uns aus ihren Überflüssen
dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssen?

(SaO 1,14, S.247)²³

Auch in diesen Versen sind die „Überflüsse“, das nicht mehr Benötigte, Überzählige der Toten zugleich auch buchstäblich das, was von ihnen hinüberfließt. Rückblickend schließt sich hier ein Sekretionskreislauf, den das Sonett mit einer Traube begonnen hat und der im folgenden Sonett aus der Perspektive der Frucht, also vom anderen Ende des Sekretionskreislaufes her, wiederholt wird: besungen wird eine Orange, die im Mund einer Tänzerin verflüssigt wird und ihre Energie an deren Körper – und damit an den Tanz – abgibt. In den *Sonetten an Orpheus* ist der Tod nur ein Name für die artifizielle Arretierung einer solchen Änderung des Aggregatzustandes, der Schlaf hingegen ein Hingebensein an beständige zyklische Änderungen, der kein Arretierungsmoment mehr benötigt, ein Zustand widerstandloser Öffnung.

Verabschiedung des Engels durch Orpheus

Die *Duineser Elegien* sind vor allem durch direkte Leseransprachen wie Imperative, Vokative oder Fragen organisiert: Sie setzen sich mit etablierten Formen sakraler oder literarischer Produktion auseinander (mit dem Gebet, dem Klagelied oder dem Liebessonett), die abgelöst werden sollen, um die ‚Einmaligkeit‘ menschlichen Lebens zu feiern bzw. es in eine andauernde Struktur zu überführen. Die Endgültigkeit des Todes soll dabei nicht verneint oder abgewehrt werden. Die neue Struktur soll die permanenten Übergänge und Umschwünge von allem, was lebt, nicht nur bezeugen, sondern auch medial umsetzen. Die *Duineser Elegien* lassen sich also als Programm verstehen, die *Sonette an Orpheus* als dessen Umsetzung.

WER, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,

und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.

²³ Eine frühe Version dieser Idee findet sich bereits im *Stundenbuch*, in dem allerdings die Position des Baumes eingenommen wird: „Und manchmal bin ich wie der Baum,/ der, reif und rauschend über einem Grabe/ den Traum erfüllt, den der vergangne Knabe/ (um den sich deine warmen Wurzeln drängen)/ verlor in Traurigkeiten und Gesängen.“ (W1, *Stundenbuch*, S. 158)

Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf

dunkelen Schluchzens. Ach, wen vermögen
wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,
und die findigen Tiere merken es schon,
daß wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt. [...] (DE I, S.201)

Die *Duineser Elegien* beschreiben zunächst den Prozess einer Suche, und zwar sowohl nach einem anderen Empfänger als auch nach einem anderen Grund für Rühmung und Anrufung. Der Engel, in der christlichen Mythologie der Bote zwischen Mensch und Gott, der ultimative Übersetzer aller menschlichen Sprachen und die Figur, die die Grenze zwischen den Toten und den Lebenden überschreiten kann, wird hier nur noch im Irrealis angesprochen, was jedoch nicht bedeutet, dass seine Abwesenheit oder Nicht-Existenz das Verlangen nach dieser Form von Verbindung suspendiert.²⁴ Die Abwendung vom Engel erfolgt als Klagegedicht, ein Genre, das angemessen ist, insofern hier immerhin eine verlässliche Verbindung gelöst wird, die für mindestens 2000 Jahre Motor kultureller Produktion gewesen ist. Die Artefakte dieser mächtigen Verbindung bleiben hingegen in der Welt als permanente Kenotaphen ihres Verlustes.

Der sich nur zögerlich vom Engel abwendende Sprecher²⁵ beginnt nun einen Prozess der Neuinterpretation der Welt und insbesondere solcher Phänomene, die für die menschliche Erfahrung existenziell sind: Tod, Liebe, Kindheit, Altern, Kunstproduktion und -rezeption. Aber auch der Beziehung zwischen Mensch und Tier oder Mensch und Ding.

Utopischer Schlaf. Atmen im Weltinnenraum

Als Teil dieser Abwendung und Umwidmung greift der Sprecher bisweilen auf vorchristliche Konzepte und Mythologeme zurück und muss sich auch weiter auf christliche Paradigmen beziehen, von denen er sich nicht immer erfolgreich abgrenzt. Am Ende jedoch gelingt es, die durch die Leerstelle des abwesenden Engels ins Wanken geratenen Bezüge neu zu stabilisieren, und zwar gerade nicht in einem statischen („Treppen, Geländer, Throne“ (DE II, S.205), sondern in einem *dynamischen* Modell, das Rilke in einem Brief an Withold von Hulewicz vom 15. November 1925 rückblickend wieder Weltinnenraum nennt.

²⁴ Eine detaillierte Analyse dieses kommunikativen Dilemmas der Nichtreziprozität des Dialogs mit dem Engel leistet Peter Szondi: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Frankfurt a.M. 1975, S. 388-394.

²⁵ Wie ambivalent diese Abwendung bleibt, wird auch in der *Siebten Elegie* deutlich: „Engel, und würb ich dich auch! Du kommst nicht. Denn mein Anruf ist immer voll Hinweg“. Das Wort „Hinweg“ hat gegenläufige Bedeutungen, je nachdem, welche der beiden Silben betont wird (und die Struktur des Versmaßes der Elegie erlaubt beide Betonungen). „Hinweg“ kann also beides sein: Ausdruck des Wunsches nach Wiederannäherung ebenso wie der Befehl zu verschwinden.

Insomnia, Halbschlaf, utopischer Schlaf. Dämmerzustände in Rilkes später Lyrik

Sabine Müller verweist in ihrer Dissertation *Conceiving Unity of Being, The Environmental Modernism of R. M. Rilke and W. B. Yeats* auf die Annotation von Kosmos (Weltraum) und persönlicher innerer Erfahrung, die beide im Konzept des Weltinnenraums präsent sind (was die Übersetzung ins Englische sehr erschwert und in der englischsprachigen Rilkeforschung zu einer Reihe von Anschlussfehlern geführt hat). Sie versteht den Weltinnenraum als Realisierung des ethischen Imperativs, die vergängliche Welt endlicher Wesen und Naturphänomene durch körperliche Erfahrungen, Dichtung und Erinnerung in einen Innenraum zu überführen, der sich nicht als abgegrenzt zu einem Außen versteht, sondern vielmehr jederzeit (auch im physiologischen Sinne) durchlässig ist. Wie bei einer Möbiusschleife können Innen und Außen zwar als getrennte Seiten entlang einer Linie punktuell wahrgenommen werden, es lässt sich aber nie mit Sicherheit sagen, welche der Seiten – absolut gesehen – dem Innen oder dem Außen zugeschlagen werden kann.²⁶

Im Hinblick auf diese Überführung der Welt in Weltinnenraum lassen sich in Rilkes Spätwerk drei Stadien erkennen: Im ersten Stadium befinden sich Maltes schlaflose Wachträume, die einerseits seiner Angst vor dem offenen Raum entspringen, andererseits seinem Wissen, dass keine „Heimkehr“ (keine Rückkehr zu einem früheren Zustand) möglich ist. Tatsächlich wandert er rastlos von einem stets nur momentanen Schutzraum (Bibliotheken, Parks, Cafés, Hotels)²⁷ zum nächsten. Diese Angst weicht im zweiten Stadium, den *Duineser Elegien*, der bewussten Abwendung von diesen Ängsten und damit auch von den mit ihnen verbundenen Tröstungsphantasien, einer Abwendung allerdings, die beständig gegen große Widerstände ankämpfen muss. Die unwiederbringliche „Einmaligkeit“ jedes Momentes wird sowohl gefeiert als auch betrauert. Erst in den *Sonetten an Orpheus*, im dritten Stadium, gelingt die Herstellung einer gelassenen Haltung durch Erweiterung des Fokuses auf die beständige Bewegung, die in jedem Moment neue Welt erschafft, ohne die zuvor Gewesene dabei völlig zu verlieren. Eine Haltung, deren utopischer Fluchtpunkt im zweiten *Sonett* des ersten Teils als ‚erschlafene‘ Welt eingeführt wird, in der Schmerz, Begehren nach Besitz, Trennung, temporales Bewusstsein gar nicht erst entstehen, und das in diesem Hingegebensein auch ‚frei von Tod‘ ist. Ideal ist der Schlaf aber gerade nicht als *anderer* Zustand oder als Gegenmodell zum wachen Bewusstsein,²⁸ sondern nur als der absolute Zustand des gesungenen, nie wach gewesenen Mädchens:

²⁶ Sabine Lenore Müller: *Conceiving Unity of Being, The Environmental Modernism of R. M. Rilke and W. B. Yeats*. Dissertations-Typoscript, eingereicht 2014, S. 258 [Diss. masch.].

²⁷ Diesen Räumen ist gemeinsam, dass sie transitorischen Charakter haben. Sie sind alle Orte, in denen Menschen, die sie besuchen austauschbar sind, und in der Regel keine dauerhaften Verbindlichkeiten eingehen.

²⁸ Wie im *Malte Laurids Brigge* und in den *Duineser Elegien* gesehen, führt ein Schlaf, der Tagesreste, Ängste und die Begierden des Wachzustands enthält,

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....

(SaO 1/2, S.241)

Anders als beim fiebrig schlafenden Jüngling der *Duineser Elegien* ist der Schlaf des im Gesang fast entstehenden Mädchens traumlos. Bäume, Ferne, Wiese werden ‚erschlafen‘, nicht erträumt, und anstelle der die früheren Gedichte dominierenden dramatischen vertikalen Bewegungen, des aktiven Abstiegs in die Unterwelt (der Mythologie oder des Unbewussten), handelt es sich hier um ein „Sinken“, ein bloßes sich Hingeben an die Schwerkraft, in dem die Körpergrenzen zwischen Sprecher und Mädchen, aber auch zwischen Mensch und dem ihn umgebenden Raum verschwimmen. Die Syntax der zweiten Strophe lässt offen, ob das Ich die Welt als Produkt des schlafenden Mädchens versteht, oder ob das Mädchen selbst alles als schlafend erlebt. Das Projekt der *Sonette* ist es, einen solchen Zustand gelassener Balance zwischen Welt und Selbst auch im Wachzustand herstellen zu können. Dies geschieht nicht zuletzt, und im durchaus buchtäblich zu nehmenden Sinn, durch Atemübungen.

Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne. (SaO 2/1)

gerade nicht zu jenem gesuchten Gleichgewicht: „Die Existenz des Entsetzlichen in jedem Bestandteil der Luft. Du atmest es ein mit Durchsichtigem; in dir aber schlägt es sich nieder, wird hart, nimmt spitze, geometrische Formen an zwischen den Organen; denn alles, was sich an Qual und Grauen begeben hat auf den Richtplätzen, in den Folterstuben, den Tollhäusern, den Operationssälen, unter den Brückenbögen im Nachherbst: alles das ist von einer zähen Unvergänglichkeit, alles das besteht auf sich und hängt, eifersüchtig auf alles Seiende, an seiner schrecklichen Wirklichkeit. Die Menschen möchten vieles davon vergessen dürfen; ihr Schlaf feilt sanft über solche Furchen im Gehirn, aber Träume drangen ihn ab und ziehen die Zeichnungen nach.“ (MLB, S. 505)

Insomnia, Halbschlaf, utopischer Schlaf. Dämmerzustände in Rilkes später Lyrik

Der dem Traum äquivalente Zustand des Wachbewusstseins, die Herstellung von Weltinnenraum, ist kein radikal subjektivistischer Akt und kein Akt der Aneignung von Welt, sondern eher ein Akt der „Übersetzung“,²⁹ also der Translokation im geistigen wie im physiologischen Sinn. Das Gedicht wird dabei auch in seiner metabolischen Funktion verstanden. Es stellt hier einen allegorischen Bezug zum Initialakt der Schöpfung des Menschen her, zu seiner Beatmung durch Gott, es verweist zudem auf Pfingsten, dem ultimativen pneumatischen Ereignis des *Neuen Testaments*, in dem interlinguale Kommunikation plötzlich nicht mehr auf Übersetzung angewiesen ist, sondern alles unmittelbar verstanden wird. Physiologisch jedoch bestimmt der Moment des Einatmens den Nullpunkt des Gedichtes, einen Punkt, an dem kein Wort gesprochen werden kann. Jedes gesprochene Gedicht ist automatisch ein vom Sprecher beatmetes, im Vorgang des Sprechens ausgeatmetes Gedicht, und jedes Gedicht rhythmisiert so den regelmäßigen Austausch von Molekülen zwischen Ich und Weltraum, die jetzt als Kontinuum erlebt werden.

Während die *Duineser Elegien* immer noch versuchen, die Toten durch Ästhetisierung und Arretierung einer bestimmten Gestalt wiederzubeleben (was in Form der Verneinung, die nichts an der Wirkmächtigkeit des Bildes ändert, auch für den christlichen Engel gilt), erschaffen die *Sonette an Orpheus* ästhetische Repräsentationen, die biologischen Prozessen Rechnung tragen. Dabei wird der Engel nicht bloß durch einen prä-christlichen Protagonisten ersetzt, der ebenfalls den Bereich der Lebenden und Toten miteinander zu verbinden vermag, vielmehr ist Orpheus die Allegorie einer konstanten kreativen Kraft in jedem Molekül der Erde.³⁰ Das Narrativ seiner Verwandlung (der „Vor-gesang“) amalgamiert dabei griechische und christliche Mythologie: Der Bluttausch der Mänaden exponiert den nicht-symbolischen, anthropophagen Kern der Transsubstantion, den Verzehr des Leibs Christi und das Trinken des Blutes in der Eucharistiefeyer. Die Transsubstantion von Orpheus' Leib hingegen ist nicht auf einen Kreis an Gläubigen beschränkt. Er belebt die Hörenden durch seinen immerwährenden Gesang, der erst hörbar wird, nachdem sich sein Blut im Hebräos vollständig aufgelöst hat. Sein Verschwinden als unendlich dünne Auflösung ist zugleich eine unendlich weite Expansion. Abwesenheit und Omnipräsenz fallen zusammen. Weder ist

²⁹ „[...] Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: Haus,/ Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, –/ höchstens: Säule, Turm . . . aber zu *sagen*, verstehts,/ oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals/ innig meinten zu sein.[...]“ (DE 9, 32-36)

³⁰ Ernst Leisi weist darauf hin, dass Orpheus nicht als Totalität gedacht ist, sondern jeweils nur als Spur, die im Zerstörtwerden neue Kreisläufe, eine „Rückkehr der Erde zu sich selbst“ bildet. (Ernst Leisi: Rilkes *Sonette an Orpheus*. Tübingen 1987, S. 23-24). Sabine Müller argumentiert hingegen überzeugend, dass es sich bei dieser endlosen Mutation gerade nicht um Kreisläufe handle, insofern es keine Rückkehr an einen identischen Punkt gebe. Die Einmaligkeit jedes Momentes ist absolut. (Müller (wie Anm. 26), S. 249)

die Erde die Schöpfung einer primordialen Präsenz, noch ist Gott eine Schöpfung des Menschen:³¹ In den *Sonetten an Orpheus* sind beide als Vexierbilder von einander gedacht: welche Seite des Narrativs gerade wahrgenommen wird, hängt einzig davon ab, an welchem Punkt innerhalb des kontinuierlichen Verwandlungsprozesses der Fragende sich gerade befindet und in welche Richtung und auf welches Sinnesorgan seine Aufmerksamkeit zielt. Sehen wir vom menschlichen Bedürfnis nach Aufmerksamkeitslenkung ab, ist Orpheus der Prozess durch den wir einbezogen sind in die permanenten Übertragungen von Energie und Aufnahme wie Abgabe von Partikeln von und an andere Lebensformen.³²

Obwohl die *Figur* des Orpheus (im Unterschied zur orphischen All-Präsenz) in seiner proto-mythischen Gestalt abwesend ist und nicht länger adressiert werden kann, bleibt er durch den Titel des Gedichtzyklus auch phantasmatisch präsent. Auf den ersten Blick wiederholt sich hier der aussichtslose kommunikative Akt der Anrufung eines Abwesenden. Der Unterschied zwischen diesen beiden Konstellationen besteht aber darin, dass mit Orpheus' Abwesenheit kein *horror vacui* verbunden ist, denn die Herausforderung dieses Textes besteht darin, zu hören („Die Stelle, wo die Leier/ sich tönend hob, die unerhörte Mitte“, W II, SaO 2-289), nicht, gehört zu werden.³³ Das Anheben der Leier korrespondiert mit dem Moment des Einatmens als dem Nullpunkt des poetischen Vortrags. In der Benennung der „unerhörte[n] Mitte“, der Stille und gespannten Erwartung vor dem Einsatz, wird der Erlebnisraum des Gedichtes erweitert, da es die Stille, die ihm vorausgeht, nun zugleich mitenthält, obwohl sie natürlich im Moment der Benennung bereits suspendiert ist. Nach der Verwandlung der Lesenden durch den Text, nach der durch sie vorgenommenen Öffnung, der Sensibilisierung für die orphische Erfahrung ist der Anfang des Textes, in dem der Moment des Einsatzes des Gedichts sich selbst semantisch begleitet, nun verständlich: „Da stieg ein Baum. O reine Übersteigerung/ O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!“ (W IV, SaO 1/1). Doch ist das „Da“ als Indikation des räumlichen und zeitlichen Moments, in dem die Stille Gesang wird, immer verspätet. Es oszilliert zwischen sich selbst und dem ihm kurz vorangegangenen Moment. Die

³¹ Solch eine „Artistenmetaphysik“ wird häufig von der von Nietzsche inspirierten Rilke-Forschung vorgeschlagen. Vgl. zum Beispiel Giorgio Guzzoni: *Dichtung und Metaphysik am Beispiel Rilke*. Bonn 1986; Erich Heller: *Nirgends wird Welt sein als innen. Versuche über Rilke*. Frankfurt a.M. 1975; Theo Meyer: *Rainer Maria Rilke*. In: Ders.: *Nietzsche und die Kunst*. Tübingen, Basel 1993. S. 197-213.

³² „Orpheus may live in the tree but does not transcendently outlive the trees. Orpheus is a principle [...] that which goes from form to form through destruction“ *Conceiving Unity of Being*, S. 249.

³³ Vgl. Jana Schuster: *Umkehr der Räume*. Freiburg 2011, S. 351: „Die chiasmatische Verkehrung der Positionen von Subjekt und Objekt [...], ist durch das akustische Phänomen der Resonanz fundiert.“ Bereits einige Seiten zuvor entwickelt sie die interessante Idee, die Rede von Orpheus als „unendliche Spur“ als Glieder einer Kette zu begreifen, durch die alle akustisch miteinander verbunden sind (siehe Schuster, *Umkehr*, S. 191f.).

Insomnia, Halbschlaf, utopischer Schlaf. Dämmerzustände in Rilkes später Lyrik

volle Gegenwärtigkeit des Wachbewusstseins ist daher – auch in der Wahrnehmung des orphischen Gesangs und im ruhigen, sich des Austausches mit dem Weltraum bewussten Atmen, also selbst im besten Fall – immer nur eine asymptotische Annäherung an den Idealzustand der nie wach gewesenen Schlafenden.