

# DIONYSOS UND ORPHEUS: MYTHOS ALS DASEINSBEJAHUNG BEI NIETZSCHE UND RILKE

LÁSZLÓ V. SZABÓ

*La fonction de la poésie  
est de nourrir l'esprit de  
l'homme en l'abouchant  
au cosmos.*

(Francis Ponge: „Le  
Monde Muet est notre  
seule patrie”)

Man sagt über Orpheus, diese merkwürdige Gestalt der antiken Mythologie, er habe Tiere gezähmt, Felsen bewegt, Meereswogen geglättet; unter der Zauberwirkung seines Singens hielt der Felsblock Sisypheus' inne, stand das Rad des Ixion still, erholten sich die Danaiden von ihrer mühseligen Arbeit, vergaß Tantalos seinen unstillbaren Hunger und Durst. Apollo war Orpheus' göttlicher Meister (manche sagen Vater), der selbst seine Leier von seinem Bruder Hermes erhalten dem Sänger gab. Und als sich dieser in der Suche nach der heiß geliebten Eurydike in den Hades begeben musste, verzauberte er auch Charon und Persephone, die ihm das Unmögliche möglich zu machen bereit waren: die Wiederkehr der Verunglückten in die Welt, falls sie vom Sänger nicht erblickt würde. Der Verstoß gegen das Verbot bestätigt den unüberbrückbaren Abgrund zwischen Lebenden und Toten. Doch hätte Orpheus, er, der Dichter, Eurydike nie wieder lebendig machen können: Denn die Dichtung kann nie die Wirklichkeit versuchen. Ihr bleibt nur das Singen über das Leiden, nicht jedoch die Möglichkeit, die dichterische Wahrheit gegen die empirische Wirklichkeit auszutauschen. Das Dichten und Singen bleibt nur dem einsamen Dichter, der sein Leiden und seine Wahrheit im Gedächtnis bewahrt und in Lied und Wort übersetzt.

Bereits Diodorus Siculus (1. Jh. v. Chr.) verglich Dionysos mit Orpheus, doch während jener seine Mutter Semele aus dem Hades heraufbrachte, blieb Orpheus' Höllenfahrt letztendlich erfolglos. Aber seitdem trug sein apollinisches Wesen den Schatten des dionysischen Schicksals; wie dieser von den Titanen, so wurde Orpheus von den Mänaden zerrissen: „Der Sohn des Apoll erfährt das Schicksal des Dionysos. Orpheus, der Dichter, ist Dionysos-Zagreus, der Zerrissene.” (Gockel 1981: 282.) War Orpheus' Kunst apollinischer Herkunft, so folgte sein *fatum* den Spuren des Dionysos. Aischylos erzählt in seiner verlorenen Tragödie „Bassarai” (Bacchantinnen), Orpheus habe eines nachts den Berg

Pengaiion, einen Ort dionysischer Kulte, bestiegen, um in der aufgehenden Sonne den Gott Apollon zu venerieren. Und als er von wütenden thrakischen Frauen getötet wurde, trug der Fluss seinen Kopf nach Lesbos, wo er im Dionysos-Chor Bakheion begraben, während seine unversehrte Leier in einem Apollo-Tempel bewahrt wurde (Kerényi 1997: 316f.).

Nietzsche griff in der *Geburt der Tragödie* (1872), wie auch Rilke in seinen *Sonetten an Orpheus* (1922), auf einen antiken griechischen Mythos zurück.<sup>1</sup> Die beiden bilden damit freilich keine Einzelfälle der Moderne, man kann ja sogar von einer Renaissance des Mythos von der Frühromantik<sup>2</sup> durch die sog. „klassische Moderne“ eines Thomas Mann, Hermann Broch, T. S. Eliot oder D. H. Lawrence<sup>3</sup> bis in die Gegenwart sprechen. Die erfolgreichen Mythosbearbeitungen eines Christoph Ransmayr (*Die letzte Welt*, 1982), oder einer Christa Wolf (*Kassandra*, 1983) zeugen von der gegenwärtigen Faszination am Mythos.<sup>4</sup> Man kann deshalb heute Dietrich Borchmeyer nur zustimmen, wenn er behauptet: „Das Ende der Faszination des Mythos ist jedenfalls nicht abzusehen.“ (Borchmeyer 1994: 306.) Der Mythos erscheint sogar als Gegenbild zur „Dialektik der Aufklärung“ und der zivilisatorischen Gegenwart. Das Schöpfen aus dem Mythos vermehrt die kreative Kraft und das Potenzial der Sinnggebung in einer in infinite Wahrheiten zerfallenen Welt. Das Schaffen, der schöne Schein des Apollo entspringt dem dionysischen Daseinsgrund und trägt zur Bereicherung weltlicher Erscheinungsformen bei, es ist, in der Formulierung Manfred Engels, eine „Verbindung von Apollinischem und Dionysischem in ganzheitlichem Erkennen und Gestalten.“ (Engel 1986: 199)

Die thematisch-motivischen Gemeinsamkeiten zwischen Nietzsche und

<sup>1</sup> Auf eine frühe Rezeption des Orpheus-Mythos bei Rilke, auf seine Assoziation des Totenreiches mit dem dichterischen Gedächtnisraum weist bereits das Gedicht „Orpheus. Eurydike. Hermes“ hin, das in die *Neuen Gedichte* (1907) aufgenommen wurde (s. etwa Ammelburger 1995: 59ff.). Aber auch andere Gedichte Rilkes, nicht zuletzt die französischen, bezeugen das Interesse des Dichters für die antiken Gottheiten. Vgl. dazu die Studie B. Böschsteins (1997).

<sup>2</sup> Verfolgt man den Mythosbegriff etwa mit Heinz Gockel, so ist dessen Bedeutung bereits in der Aufklärung offensichtlich, doch erst von der Frühromantik kann man von einer Renaissance des Mythos im Sinne einer produktiven Anverwandlung mythischer Stoffe gegenüber aufklärerischer Mythoskritik sprechen.

<sup>3</sup> Für thematische Gemeinsamkeiten zwischen D. H. Lawrence und Rilke vgl. die Dissertation Ian R. Leslie, insbesondere das Kapitel mit dem Titel „Die Formsucher: Bemerkungen Rilkes und Nietzsches über die zeitgenössische Kunst“ (Leslie 1990: 89-94).

<sup>4</sup> Entsprechend widmet Sabine Wilke zwei Studien diesen Autoren in ihrem merkwürdigen Buch über „Poetische Strukturen der Moderne“ (Wilke 1992). Zu würdigen in diesem Kontext ist auch Ioana Crăciuns Untersuchung zu den Funktionen des Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Crăciun 2000).

Rilke<sup>5</sup> zeigen sich auch in ihrer Interpretation des Dionysos- bzw. Orpheus-Mythos. Auch da, wo keine Gottheit genannt wird, scheint Rilke das tiefste Verständnis für das Dionysische zu zeigen, wie bereits an einer Stelle im *Florenzer Tagebuch*, wo es heißt:

Es sind nur Augenblicke, aber in diesen Augenblicken sehe ich tief in die Erde hinein. Und sehe die Ursachen aller Dinge wie die Wurzeln breiter, rauschender Bäume. Und sehe, wie sie alle aneinander greifen und sich halten wie Brüder. Und *sie trinken alle aus einem Quell*. (FT: 64.)<sup>6</sup>

Auch lag ja für Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* eine gemeinsame Quelle hinter der Erscheinungswelt, hinter Dingen und Bäumen ebenso wie hinter Kunstwerken, der dionysischen Tragödie in erster Linie. Der junge Rilke war gewiss ein aufmerksamer Leser der *Geburt der Tragödie*, doch auch der spätere scheint sich von dieser „Quelle“ nicht entfernt zu haben, ganz im Gegenteil. Denn es ist eben die mythische Gestalt des Orpheus, die die feinste Verwandtschaft mit Dionysos zeigt. Sie sind verwandt, dieser Orpheus und Dionysos, beide „eingeweiht in die Alchimie der Einsamkeit“ (Heller 1975: 80), aber auch in die des Schmerzens und Leidens, die Schattenseiten des Lebens, die doch integraler Teil desselben sind. Beide bejahen somit das menschliche Dasein in dessen Totalität, verklären es in ein Übermaß an Seligkeit. Aus dieser Perspektive der vorbehaltlosen Daseinsbejahung heraus, die dem Leben als Ganzem eine zusätzliche Intensität verleiht und die Schöpferkraft vermehrt, kann man ebenso wohl von einer orphischen Weltanschauung Nietzsches<sup>7</sup> als, umgekehrt, von einer dionysischen Weltanschauung Rilkes sprechen. Orpheus' „Gesang ist Dasein“, heißt es in Rilkes Sonett (I 3), sein Herz „vergängliche Kelter/ eines den Menschen unendlichen Weins“ (Sonett I 4), er rühmt „Erfahrung, Fühlung, Freude“ (I 13) mittels einer „Musik der Kräfte“ (I 12); und auch Zarathustras „Trunkenes Lied“ (ZAR: IV. Teil) preist die dionysische Lust am Dasein, die dessen Ewigkeit will: „Doch alle Lust will Ewigkeit –/ – will tiefe, tiefe Ewigkeit!“ Beide, Orpheus und Dionysos, setzen eine existentielle Tiefe hinter der Vielfalt der Erscheinungen und

<sup>5</sup> Vgl. dazu Erich Hellers Essay *Rilke und Nietzsche* (Heller 1964: 69-125); dazu noch Irina Frouwens Studie „Nietzsches Bedeutung für Rilkes frühe Kunstauffassung“ (Frouwen 1987).

<sup>6</sup> Hervorhebung von mir, L.V.Sz. – Das *Florenzer Tagebuch* Rilkes (entstanden 1898) zeigt allerdings, neben *Ewald Tragy* und den *Christus-Visionen*, den stärksten Einfluss des Philosophen.

<sup>7</sup> Die Bezeichnung dürfte überraschend klingen, doch ist sie bereits in der Forschung aufgetaucht. So wenn Johanna J. S. Aulich das Erbe der orphischen Weltanschauung der Antike nicht nur bei Rilke, sondern auch bei Nietzsche, Hölderlin und Novalis untersucht (vgl. Aulich 1998: insb. 153-179).

Gefühle, einen (Ab)Grund des Seins voraus, an den sie gemahnen wollen, und aus dem zu „schöpfen“ sie die heiligste Aufgabe des Künstlers sehen.

Das beste Medium beider Götter ist die Musik, so wie die dionysische Tragödie aus dem Geiste der Musik geboren wurde, so wie Orpheus' Saiten Menschen, Tiere und Pflanzen und auch die Unterwelt verzauberten, das ewig rollende Rad des Ixion zum Stillstand brachten. Orpheus' Musik ist *die* Kunst schlechthin, er selbst das Urbild jedes Künstlertums, und deshalb ewig, so wie auch in Rilkes *Florenzer Tagebuch* das Idealbild des Künstlers die dem täglichen Tun entgegengesetzte aber zugleich darin wirksame Ewigkeit repräsentiert: „Der Künstler ist die Ewigkeit, welche hineinragt in die Tage.“ (FT: 29.) Wo aber Orpheus zur Leier greift, um sein unaussprechliches Leiden zum Ausdruck zu bringen, da ruft Dionysos den Gott des schönen Scheins, Apollo zu Hilfe, um Kunst zu *werden*. So wird dieser Herr über das Chaos des Dionysos und gestaltet, wie Rilke in einem berühmten Brief von 1904 schreibt, die „Millionen reifen, feinen, goldenen Formen“, „ein ganz und gar ausgegorenes und durchglühtes apollinisches Gebilde“ (zit. nach Heller 1975: 85). Wenn Orpheus die gestaltlose Kunst ist, die Musik selbst, die Diesseits und Jenseits durchdringt, um beide in Gesang zu vereinigen, so *gestaltet* Apollo das Kunstwerk, indem er ihm Sprache und Form verleiht. Der schaffende Künstler, der sowohl Orpheus' Gesang als auch den Seinsgrund des Dionysos wahrnimmt, ist mehr als ein Nachahmer vorgegebener Schönheit, denn er vermag durch diese *Wahrnehmung* neue Wahrheiten,<sup>8</sup> seien sie schön oder schrecklich – „Alle Engel sind schrecklich“, heißt es in der Ersten Elegie – zu schöpfen, die die bereits existierende, aber im ständigen Wandel begriffene Welt mitschöpfen. Diese tiefsten und inneren Wahrheiten sind aber keine philosophisch oder theologisch prästabilierten orthodoxen Wahrheiten, denn letztere sind vielmehr Ausprägungen des Zeitgeistes als dionysisch-orphische Erkenntnisse. Nietzsche, der Dionysos dem Gott der Christen vorzog, meinte es auch nicht anders, als er „jeder Wahrheit, sogar der schlichten, herben, hässlichen, widrigen, unchristlichen, unmoralischen Wahrheit“ Seinsberechtigung zuerkannte (GM I: 1).<sup>9</sup> Auf diesem Grund schöpferischer Erkenntnis entschwindet jede Scheidewand zwischen Dichten und Denken, die Dichtung selbst wird Erkenntnis, so wie es etwa auch von Brochs Vergil erhofft und verlangt wurde.

<sup>8</sup> Die Pluralform kann eben durch Nietzsches Kritik am „objektiven“, etwa empirisch-wissenschaftlichen Wahrheitsbegriff gerechtfertigt werden. Allerdings entlarvt Nietzsche selbst in seiner „kritisch-analytischen Periode“ die dichterischen Wahrheiten als „Lügen“ und die Künstler als Lügner (dazu Meyer 1993: 68). Auf die Implikationen des Verhältnisses Wahrheit – Lüge bei Nietzsche kann jedoch die vorliegende Arbeit nicht eingehen.

<sup>9</sup> Bei Nietzsches Werken verweisen die römischen Zahlen auf den Teil oder die Abhandlung, die arabischen auf die Absatznummern. Siehe Literaturverzeichnis.

Eine solche Kunst, die Erkenntnis werden will, ist offenkundig nicht *l'art pour l'art*, sondern gleichsam *l'art pour l'homme*, dessen Werden zu fördern, sie sich zum Ziel setzt. Die Anforderung dieser Kunst mit existenziellen Ansprüchen wird weniger an den modernen Menschen wie er ist, an den nie zum Bewusstsein seines Seinspotenzials gelangenden Schlafwandler (um wieder an Broch zu erinnern), sondern vielmehr an den Menschen „wie er sein soll“ im Sinne Nietzsches gerichtet. Um den Menschen aus seiner inauthentischen Existenz, aus seinem bedenkenlosen Laufen – „Leute laufen, überholen sich“ (RW VI, 710) – herauszureißen, muss seine Wandlungsfähigkeit angesprochen und erfordert werden: „Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert.“ (Sonett II 12.) Erst der in Werden und Wandlung begriffene Mensch kann durch den schönen Schein der Kunst<sup>10</sup> erlöst werden. Durch den Gesang des Daseins wird der Künstler selbst zum Verklärer des Daseins, er übernimmt gleichsam die Rolle des „verklärenden Genius“ des Apollo, nicht aber um bei dem *principium individuationis* zu verbleiben, sondern, im Sinne der von Nietzsche formulierten „dionysisch-apollinischen Anthropologie“, in der Gesellschaft von Dionysos den Bann der Individuation zu zersprengen und dem Menschen den Weg „zu dem innersten Kern der Dinge“ aufzuzeigen:

Apollo steht vor mir, als der verklärende Genius des principii individuationis, durch den allein die Erlösung im Scheine wahrhaft zu erlangen ist: während unter dem mystischen Jubelruf des Dionysos der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Seins, zu dem innersten Kern der Dinge offen liegt. (GT: 16.)

Wenn der Künstler, der schlechthin Erkennende und zur Erkenntnis Auffordernde hinter den Schleier Majas in den innersten Kern der Dinge eindringt, dann tut sich ihm ein Blick auf, der seinen Erkenntnishorizont um eine Dimension erweitert. Die so erlangte Erkenntnis wirkt auf den Erkennenden zurück, der seine Wesensgleichheit mit den Dingen hinter der Welt des schönen Scheins entdeckt und mit ihnen ein Bündnis auf Grund des erweiterten und vertieften Verstehens schließt. In Rilkes *Florenzer Tagebuch* liest man:

Und dabei wird es mir immer klarer, daß ich gar nicht von den Dingen rede, sondern davon, was ich durch sie geworden bin, [...] daß ich den Dingen immer mehr ein Jünger werde, der ihre Antworten und

---

<sup>10</sup> Wenn Apollo, als der Gott aller bildnerischen Kräfte, der seiner Wurzel nach der „Scheinende“, die Lichtgottheit ist und, so Nietzsche, den „schönen Schein der inneren Phantasie-Welt“ beherrscht (GT: 1), das soll allerdings darüber nicht hinwegtäuschen, dass Rilkes Anliegen, nicht weniger als Baudelaires oder das der Naturalisten, war, die *ganze* Wirklichkeit, das Grässliche oder Hässliche inbegriffen durch die Genauigkeit des Sehens zur Sprache zu bringen.

Geständnisse durch verständige Fragen steigert, der ihnen Weisheiten und Winke entlockt und ihre großmütige Liebe mit der Demut des Schülers leise lohnen lernt. (FT: 70 f.)

Diese Erkenntnis ist zwar Metaphysik, insofern sie die Begrifflichkeit und physische Greifbarkeit der Dinge hinterfragt, setzt aber ihren transzendentalen Ursprung nicht voraus. Nicht einmal das Symbol (das „Bezeichnende“, wenn man der Semiotik gerecht werden will) des Engels wird als ein transzendentes Wesen konzipiert. Die vom Dichter besungenen Dinge, wie vor allem in den frühen Gedichten Rilkes, die einfachen, wohlbekanntes Gegenstände wie eine Geige oder ein Ball, sind Erscheinungen, an deren Wesen sich das erkennende Subjekt heranwagt. Aber die Immanenz der Dinge tut sich nur insofern auf, dass das Subjekt gleichsam auf die eigene Subjektivität Verzicht leistet und das Objekt in einem Prozess der *Wahrnehmung* penetriert. Das Objekt wird damit, wie auch bei einem Stéphane Mallarmé oder Georg Trakl, nicht mehr dem erkennenden Subjekt untergeordnet, sondern offenbart seine Wesensgleichheit mit dem entpersönlichen Subjekt. Im immanenten Wesen der Dinge verschwindet die Grenze zwischen Subjekt und Objekt,<sup>11</sup> ihr apollinischer Schein wird entlarvt, sie zelebrieren ihr gleichzeitiges Einssein in einer Welt, die zum Bewusstsein seines Selbst gelangt ist. Die Bezeichnungen Subjekt und Objekt überhaupt werden relativ, ihre Koinzidenz annulliert ihre gewohnte Unterscheidung und lässt nur diejenige Erkenntnis übrig, die man getrost dionysisch nennen darf. Denn sie spricht die Einheit allen Seins aus.

Dieser Standpunkt verneint jede Trennung von Ich und Welt, Subjekt und Objekt, Mensch und Ding, Gestalt und Gestalt, Begriff und Begriff (auch „Gut und Böse“), er lehnt mithin das *principium individuationis* in einem Ineinanderschmelzen von Immanenz und Transzendenz ab. Er proklamiert die Notwendigkeit einer authentischen Existenz, wo der Mensch seinen Zustand des Nicht-mehr-zu-Hause-Seins „in der gedeuteten Welt“ (I. Elegie) überwindet. Ist mit dem Tod Gottes die traditionelle Metaphysik und mit ihr jede herkömmliche Sinn- und Seinsdeutung erschüttert worden, so bleibt dem Dichter, Rilke nicht weniger als Nietzsche, die Atlas'sche Aufgabe auf die Schultern zu nehmen, jenseits von Begriffen und Kategorien neue Horizonte irdisch-menschlicher Existenz auszuzeichnen. Die „Struktur“ hinter ihren Werken verrät die gleiche „Einfalt aller fragelosen Hingabe“ (Heller 1975: 104) an die Welt, an die Erde, die es nach Kräften zu rühmen galt. Aus der Verneinung des Menschen wie er *ist* erwächst der Anspruch auf den Menschen und einen „Menschensinn“ (Nietzsche), die die Hoffnung der Zukunft tragen. Doch diese Zukunft wird nicht in eine nie erreichbare und nie aussprechbare Transzendenz projiziert, sondern im Augenblick

<sup>11</sup> Dasselbe besagt Theo Meyers Bezeichnung eines „lyrischen Monismus“ (Meyer 1993: 197f.).

des Hier und Jetzt, des „Hiersein ist herrlich“ festgehalten, wo zwischen Rilkes „Ein Mal“ – „Aber dieses / *ein* Mal gewesen zu sein, wenn auch nur *ein* Mal: / *irdisch* gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar“ (X. Elegie) – und Nietzsches ewiger Wiederkunft im eigentlichsten Sinne kein Unterschied vorliegt.<sup>12</sup> Denn die Ewigkeit des Augenblicks ist, hier wie dort, die Erlösung von der Nichtigkeit individueller Existenz. Der Mensch, Erlöser seines selbst im Grenzland zwischen Immanenz und Transzendenz, erlebt diesen ewigen Augenblick mit der höchsten Freude, die nicht nur jedes irdische Leiden übersteigt und überwindet, sondern auch schöpferisch macht.

Mit dem Orpheus-Mythos schöpfte Rilke bekanntermaßen aus einer reichen symbolistischen Tradition: So hat die *explication orphique de la terre* gegenüber der *deviation homérique* bereits bei Mallarmé eine poetologische Relevanz (vgl. Hoffmann 1987: 195). Orpheus verfügt über eine Kraft des Perennierens, die vermöge der zur Sprache und Dichtung gewordenen Musik aus der Vorzeit her als immer Seiendes – „Denn immer ists Orpheus, wenn es singt“ – in der Gegenwart und der Zukunft weiterwirkt. Sein Gesang ist keine entrückte, dem Menschen unzugängliche Transzendenz, sondern die „Artikulation eines universalen Bewußtseins“ (Hoffmann 1987: 197), mithin eine immanente Sphäre, die jedoch die Grenze des menschlichen Erkenntnisvermögens umweht. Als mythische Gestalt ist er ebenso wenig greifbar wie die Musik oder die reine Poesie, erst durch seine „Metamorphose in dem und dem“ (Sonett I 4) tut er sich den Sinnen auf und wird *begreifbar*. Sein Bild, das es dem Menschen zu wissen gilt, übersteigt die Grenze zwischen Transzendenz und Immanenz, denn: „Aus beiden Reichen erwuchs seine weite Natur.“ (Sonett I 6.) Der Aufruf „Wisse das Bild“ (Sonett I 9) ist insofern eine Antwort auf die zentrale, an den Menschen gerichtete Frage des Dichters „Wann aber *sind* wir?“, als dass er eine Erkenntnismöglichkeit jenseits der Alltagswirklichkeit, doch diesseits menschlicher Existenz anbietet. Er mahnt an ein dionysisches „unbegrenzt In-Allem-Leben“, von dem Rilke in seinen *Marginalien zu Nietzsches Geburt der Tragödie* schreibt.<sup>13</sup> Die Aufgabe der Dichtung, insofern sie Orpheus treu bleiben will, ist nun eben die Ausdehnung menschlicher Horizonte der Wahrnehmung. Für den nach Erkenntnis strebenden Dichter ist deshalb jedes Singen ein orphisches Ereignis, eine Offenbarung des Unzeitlichen in der Zeit.

<sup>12</sup> Als Rilke'sche Symbole des zurückkehrenden Seins kann man etwa den *Brunnen*, den *Spiegel* oder den *Baum* mit seinen *Zweigen* und seiner *Frucht* betrachten (vgl. Leisi 1987: 17ff).

<sup>13</sup> „Das Dionysische Leben ist ein unbegrenzt In-Allem-Leben, zu dem der Alltag sich wie eine lächerliche kleine Verkleidung verhält. Aber da vermittelt die Kunst die Erfahrung, daß diese Verkleidung die einzige Möglichkeit bietet von Zeit zu Zeit in die großen Zusammenhänge einzutreten, die, über Momente und Metamorphosen hin, sich ausspannen.“ (RW VI: 1165.)

Der so begriffene Orpheus ist keine Gottheit des Hades, aus dem es, wie von der „Toteninsel“ Alfred Böcklins, keinen Rückweg gibt, sondern eine Imagination, die den Styx in beide Richtungen überqueren kann. Seine Stimme ist keine stille Verlockung ins Jenseits, sondern ein Preislied des Daseins trotz der Einmaligkeit menschlichen Lebens. Er entspricht vollkommen den Absichten eines Dichters, der das menschliche Dasein trotz jedes Leidens und jeder Vergänglichkeit besingen und bejahen will. Und eben auf diese Weise kann Orpheus die gleiche Funktion bei Rilke erlangen, wie Dionysos bei Nietzsche.

Paul de Man's Einwand: „Was die Innerlichkeit von Dingen zu sein scheint“ sei „keine substantielle Analogie zwischen dem Selbst und der Dingwelt, sondern eine formale und strukturelle Analogie zwischen diesen Dingen und den figuralen Mitteln von Worten“, und das klammert allerdings eben diese oben skizzierte Metaphysik aus, die einzige „Artisten-Metaphysik“ (GT: *Vorrede*), die Nietzsche zuließ, zu Gunsten von einem „Vorrang des Lautelements“, den man nicht nur im *Stunden-Buch*, sondern auch beim späteren Rilke bestätigt finde (de Man 1988: 70). Aus demselben Standpunkt ergibt sich allerdings auch die Feststellung: „Die Entsprechung [zwischen dem dichterischen Selbst und den Dingen] bestätigt nicht eine versteckte Einheit, die in der Natur der Dinge und Wesenheiten vorhanden ist; sie ist vielmehr wie das nahtlose Zusammenstecken einzelner Stücke in einem Puzzle.“ (Ebda.) Dieses Puzzlespiel mit eigenen, in erster Linie lautlichen Regeln, diese „List“ der dichterischen Sprache sei somit ein Wesensmerkmal, das Rilkes Lyrik durchzieht. Wenn sich aber de Man fragt, ob die Dichtung Rilkes „wirklich die Sprachkonzeption teilt, die ihr zugewiesen wird“ (de Man 1988: 59), so erscheint doch auch die Rückfrage gleichberechtigt, ob die *Auslegung* einer Sprache die hermeneutische Voraussetzung der Daseinserkenntnis erübrigen kann oder darf. Wenn man sich gegen die Interpretation der (dichterischen) Sprache als von bloßem „Hilfsmittel in ihrer Beziehung auf eine Grunderfahrung“ (de Man 1988: 58) zur Wehr setzt, und das Spiel in der Sprache ohne ihren Ursprung im menschlichen Dasein als Zusammenwirkung von Zeichen behandelt, dann scheint jede Frage nach einer dionysischen Erkenntnis in den Hintergrund zu rücken. Doch eben als Hintergrund vermag die Erkenntnis die Sprache an den Tag zu fördern, die nicht ihr Werkzeug, sondern ihre wahrnehmbare Erzeugung und Entsprechung ist. Die Sprache des Dichters und das Dasein der Dinge sind ebenso komplementär, wie Apollon und Dionysos, und wer jene zerlegt und dieses nicht wahrnimmt, der wird allerdings, wie Sokrates, kein Ohr für Dionysos und Orpheus haben.

**Literatur****- Primärliteratur***(A) Nietzsche*

GM = Nietzsche, F. 1990: *Zur Genealogie der Moral*, in Das Hauptwerk, Band IV., München: Nymphenburger

GT = Nietzsche, F. 1990: *Die Geburt der Tragödie*, in Das Hauptwerk, Band III., München: Nymphenburger

ZAR = Nietzsche, F. 1990: *Also sprach Zarathustra*, in Das Hauptwerk, Band III., München: Nymphenburger

*(B) Rilke*

FT = Rilke, R.M. 1994: *Florenzer Tagebuch*, Frankfurt/Main: Insel

RW = Rilke, R.M. 1987: *Sämtliche Werke*, Band I-VI., Frankfurt/Main: Insel

**- Sekundärliteratur**

Ammelburger, G. 1995: *Bejahungen: Zur Rhetorik des Rühmens bei Rainer Maria Rilke*, Würzburg: Königshausen & Neumann

Aulich, J. S. 1998: *Orphische Weltanschauung der Antike und ihr Erbe bei den Dichtern Nietzsche, Hölderlin, Novalis und Rilke*, Frankfurt/Main: Peter Lang

Borchmeyer, D. 1994: „Mythos“, in Borchmeyer, D. Žmegač, V. (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, 2. Aufl., Tübingen: Niemeyer, 292-308.

Böschenstein, B. 1997: „Antike Gottheiten in den französischen Gedichten Rilkes“, in *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 214-235.

Crăciun, I. 2000: *Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen: Niemeyer

De Man, P. 1988: „Tropen (Rilke)“, in *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 52-90.

Engel, M. 1986: *Rilkes Duineser Elegien und die moderne deutsche Lyrik*, Stuttgart: Metzler

Frouwen, I. 1987: „Nietzsches Bedeutung für Rilkes frühe Kunstauffassung“, in *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Jg. 14, 21-34.

Gockel, H. 1981: *Mythos und Poesie: Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*, Frankfurt/Main: Klostermann

Heller, E. 1964: *Nietzsche. Drei Essays*, Frankfurt/Main: Suhrkamp

Heller, E. 1975: *Nirgends wird Welt sein als innen. Versuche über Rilke*,

Frankfurt/Main: Suhrkamp

Hoffmann, P. 1987: *Symbolismus*, München: Wilhelm Fink

Kerényi K. 1997: *Görög mitológia*, Szeged: Szukits

Leisi, E. 1987: *Rilkes Sonette an Orpheus*, Tübingen, Gunter Narr

Leslie, I. R. 1990: *Betrachtungen über Religion und Kunst in den Schriften von R. M. Rilke und D. H. Lawrence* (Diss., Berlin)

Meyer, Th. 1993: „Rainer Maria Rilke”, in *Nietzsche und die Kunst*, Tübingen-Basel: Francke, 197-213.

Wilke, S. 1992: *Poetische Strukturen der Moderne. Zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie*, Stuttgart: Metzler