

ORFEUS OG SELVETS SPEJL
- om poetisk tænkning i Rainer Maria Rilkes Orfeussonetter

Speciale af
Anna Mischa Sloth Carlsen

Institut for Litteraturhistorie, Aarhus Universitet 2001

Forord

For dette arbejde står jeg i gæld til en række ånds- og artsfæller, hvis engagerede faglige deltagelse har sat sit præg. Jeg vil derfor gerne takke Anne Gry Haugland for diskussioner af de første ansatser, Karen Frederiksen og Mads Nygaard Folkmann for kommentarer og korrektur samt Jørn Erslev Andersen for vejledning. Sidst, men ikke mindst en særlig tak til Anders Berg-Sørensen for daglige diskussioner og for hans udtømmelige kilde af menneskeligt overskud gennem hele forløbet.

Nørrebro/Christianshavn, 5. februar 2001

Indhold

Kapitel I. Det moderne orfiske	5
I.1. Indledning	5
I.1.1. De lyriske summer: digtekunsten, diktionen og danserinden	5
I.1.2. Mellem litteratur og filosofi - problembeskrivelse	9
I.2. Sonetformen og den moderne bevidsthed	13
I.3. Orfeus og Eurydike - om skabelse og evigt liv i digtekunsten	16
I.3.1. Fra myte til metapoetiske <i>personae</i>	17
I.3.2. Den orfiske litteraturfilosofi: en post-romantisk mulighed	19
I.4. Inspirationen fra Hölderlin - erindring og skabelse ud af intet	27
I.5. Dialogens fænomen mellem myte og livsverden	35
Kapitel II. Mødet med den Anden	40
II.1. Åbningssonetten: en lyrisk krystal i sensoriet	40
II.1.1. Begyndelsen	41
II.1.2. Den lydlige passage mellem jeg'et og den Anden	42
II.1.3. Sangens forvandling og skabelse: prosopopeens tilsynekomst	43
II.1.4. Fra sansningen til det sublime	44
II.1.5. Brudeffekt: erfaringen af prosopopeen	45
II.2. Digtingens fænomen: " <i>ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor</i> "	47
II.2.1. Digtingens egne betingelser	48
II.2.2. Dialogen: det sublime blink og dødens forvandlende kraft	53
II.2.3. Synæstesiens afsløring af den åbenbare hemmelighed	58
II.3. Den Anden og hørelsens tempel - delkonklusion	61
Kapitel III. Fra kærlighedens åndedræt til digtingens spejl	63
III.1. Sangens åndedræt mellem hjerte og eksistens	63
III.1.1. Fra hjerte til åndedræt	64
III.1.2. Inspirationens berømmelige beruselse	68
III.1.3. Orfeus og døden - det uendelige spor	70
III.1.4. Dødens åndedræt	73
III.2. Spejlet	75
III.2.1. Narcissos og Ekko: " <i>wisse das Bild</i> "!	75
III.2.2. Det vidende billede	78
III.2.3. Ødelandet	80
III.3. Begivenhed og kosmos - delkonklusion	84

Kapitel IV. Den egentlige dag	86
IV.1. Vending: viljen til det åbne	86
IV.2. Weltinnenraum og digtets figur	91
IV.3. Erindring og afsked	98
IV.4. Det selvrefleksive digts åndedræt: Welt(innen)raum og billed-bevægelse	102
IV.5. Dansen i natten	108
Wirbel am Schluß - konklusion	111
Litteratur	115

Kapitel I. Det moderne orfiske

“Og lyset skinner i mørket,
og mørket opslugte det ikke.”
Johannes-Evangeliet

“Ô mon silence!... Édifice dans l'âme.”
Paul Valéry

I.1. Indledning

I et brev om de to cykliske hovedværker *Die Sonette an Orpheus* og *Duineser Elegien* fra sit sene forfatterskab skriver Rainer Maria Rilke:

“Aber es liegt im Wesen dieser Gedichte, in ihrer Kondensierung und Verkürzung (darin, wie sie häufig lyrische Summen nennen, statt die Posten anzureihen, die zum Ergebnis nötig waren), daß sie mehr angelegt erscheinen, mittels der Eingebung des Gleichgerichteten, als mit dem, was man ‘verstehen’ nennt, allgemein erfaßt zu werden.”¹

Udarbejdelsen af de to værker vidner om, at Rilke høster erkendelsens frugt af flere årtiers studier i, hvad der for ham er digtekunstens nerve. Værkerne forekommer *tilsyneladende* at være nøje gennemtænkte lyriske summer på alle litterære niveauer. Falder talen på kondenserende summer, implicerer dette også en spørgen til, hvad der udgør digtningens bestanddele: hvad siger den? hvad kan den? hvordan virker den? hvordan tænker den på sine egne præmisser? hvordan er den både sit eget univers og del af et større? Med disse implicitte spørgsmål åbner Rilkes lyrik op for feltet *poetisk tænkning*, som er karakteristisk ved at bero på et indre paradoks: det litterære sprogs sanselige udfoldelse gennem sine stilistiske virkemidler og filosofiens sammentrækkende, syntetiserende tankebevægelse. Særligt i *Die Sonette an Orpheus*, der har denne undersøgelses fokus, møder man gennem referencen til myten om digteren, sangeren og lyrespilleren Orfeus og hans døde hustru Eurydike en særlig bestræbelse. Den går ud på at vise, hvorledes denne tænkning har sin egen tilblivelse som en imagination af lige dele fantasi og erfaret virkelighed, der finder sted i et dialogforhold mellem digteren og et fraværende du. Det, som fremhæves ved denne bestræbelse, er den synæstetiske forbindelse i lyrikken mellem hørelse og syn: på den ene side lyrikkens musikalske oprindelse som lyd og på den anden side dens plastiske, eidetiske frembringelse af et billede, hvilket gøres til genstand for refleksion i cyklens metaniveau. Hos Rilke bliver den store fordring nu at undersøge, hvordan denne poetiske tænkning ikke blot finder sted i myten, men også midt i erfaringernes verden.

I.1.1. De lyriske summer: digtekunsten, diktionen og danserinden

Vejen til de lyriske summer begynder den 4. december 1875, da Rainer Maria Rilke fødes i det østrig-ungarske Prag. Vejen til de lyriske summer slutter dog så at sige først ved hans død i Valmont i Schweiz den 29. december 1926. Lige så banalt som dette

¹ Rainer Maria Rilke: “An Nanny von Escher”, 22. december 1923, in *Briefe*, zweiter Band 1914-1926, p. 431.

kan lyde, lige så kompliceret er det. Idéen om kunstværket som en begivenhed, der finder sted som øjeblikkets sum af et livs erfaringer, der spejler og er spændt ud mod den fremtidige, iboende død, er det centrale i Rilkes bestræbelse på at situere den poetiske tænkning i verdens midte, dér hvor jeg'et selv befinder sig med sine egne vilkår.

Hos Rilke er inspirationen et vigtigt aspekt for den poetiske tænkning, men denne lod sig ikke på samme måde nedskrive uden hans mange studier i digte- og billedkunstens konkrete form-, billed- og tonesprog. Af de vigtigste inspirationskilder til disse studier kan nævnes hans ophold i billedhuggeren Auguste Rodins atelier i Paris, der gennem årene 1902-07 udmunder i en monografi om Rodins metode. Opholdene skærper hans fornemmelse for tingens plastiske overflade og hans evne til at lytte til dens eget musiske, kraftfulde, fænomenale væsen. Rilke erfarer, at tingen har sin egen skabelse og sønderlemmelse:

“Und ich fühle schon, wie mir der Name im Munde zerfließt, wie das alles nurmehr der Dichter ist, derselbe Dichter, der Orpheus heißt, wenn sein Arm auf einem ungeheuern Umweg über alle Dinge zu den Saiten geht, derselbe, der Kramphaft schmerzvoll die Füße der fliehenden Muse faßt, die sich entzieht; derselbe, der endlich stirbt, das steil aufgestellte Gesicht im Schatten seiner in der Welt weitersingenden Stimmen [...]”.²

Ved sine observationer af Rodins arbejde lærer han også om lysets og mørkets virkninger. Dette udvides til en interesse for farvernes materialitet og tonalitet gennem hans betragtninger over Cezannes malerier, der kommer til udtryk i brevene til hans hustru, Clara Rilke. I farvernes spil over skalaen mellem lys og mørke favner de værkets eksistentielle gåde, eller som han skriver i et af sine *Briefe über Cezanne*: “Kunstdinge sind ja immer Ergebnisse des in Gefahrgewesen-Seins, des in einer Erfahrung bis ans Ende-Gegangenseins, bis wo kein Mensch mehr weiterkann.”³ Kunstværket er altså meget konkret og dog så vidtomfattende; det er udsat i eksistensens farer som på én gang redskab og budskab. Under sit arbejde med at oversætte den samtidige, franske digter Paul Valéry's nyligt udkomne “Le cimetière marin” kort før nedskrivningen af sonetterne får Rilke tilspidset det lyriske raffinement omkring spillet mellem tingens synlige overflade og dybde, eller som Rilkeforskeren K.A.J. Batterby formulerer det: “what the earlier artists had done for Rilke during his formative period, Valéry now did in the no less important phase of achieving utterance and attaining Orphean mastery of the poetic instrument.”⁴

Spørger man til Rilkes filosofiske aspekt, er der i receptionen efterhånden en udbredt opfattelse af, at indflydelsen fra Friedrich Hölderlin (1770-1843) har været skelsættende.⁵ Det første daterede bevis om dette litterære bekendtskab er fra 1911. I

² Rainer Maria Rilke: *Auguste Rodin*, in *Werke V*, p. 215.

³ Rainer Maria Rilke: *Briefe über Cezanne*, 24. juni 1907, p. 11.

⁴ K.A.J. Batterby: *Rilke and France*, p. 148.

⁵ Eckhardt Heftrich går endog så vidt som til at hævde, at Hölderlin er den, som Rilke, hvad angår hans syn på digtningens filosofiske potentialer, står mest i gæld til Cf. Eckhardt Heftrich: *Die Philosophie und Rilke*, pp. 7-8.

1914 møder Rilke op til to foredrag om Hölderlin afholdt af Hölderlins udgiver, Norbert von Hellingrath, som ifølge en række breve formidlede en særlig indsigt for ham.⁶ Senere samme år skriver han oden “An Hölderlin”, hvor Hölderlin tiltales som intet mindre end en “Wandelnder Geist”⁷. Gennem Hölderlin knyttes den orfiske mestring af selve digtningens håndværk til spørgsmålet om grundlaget for væren, og på mange måder er Hölderlin hans orfiske faderskikkelse som digter. I Hölderlins poetiske tænkning finder han en nøgle til det orfiske dialogbegreb, som han justerer til sit eget eksistentielle syn.

Selvom *Die Sonette an Orpheus* er et cyklisk værk med sit eget tekstlige liv, hvilket denne undersøgelse vil vægte i sin tilgang, er visse informationer om den biografiske baggrund ikke uden betydning for forståelsen af de lyriske summer, eftersom et autobiografisk spektrum hviler i værket. Tilblivelsen af *Die Sonette an Orpheus* er intimt forbundet med arbejdet på *Duineser Elegien* og går tilbage til et ophold på slottet Duino ved Trieste i 1912. Her påbegyndte Rilke i sin tid elegierne, som han jævnligt var optaget af i et par år, indtil 1. Verdenskrigs begyndelse fuldstændigt afbrød forbindelsen til projektet. I februar 1922 opholder Rilke sig ensomt i sit ‘Hölderlintårn’ på slottet Muzot i Schweiz, hvor han under en voldsom storm modtager, hvad han i et brev beskriver som “Signale aus dem Weltraum”, samtidigt med at han som i en åbenbaring “den Himmel Offen sah”.⁸ Rilkes egne overvejelser viser her, hvordan hans kosmiske gemyt står i ét med både den indre og den ydre natur og dennes indvirkning på den dømmekraft, der udvælger de lyriske elementer til den digteriske fremstilling. Overvejelserne viser samtidig også, hvordan han vil fremhæve en åbnende, guddommelig skaberkraft, hvis virke finder sted midt i verden som det, den udspringer og betinges af. Inspireret af den sindsbevægende storm skriver han mellem den 2. og den 5. februar til sin egen forbavselse første dels 26 sonetter af “die, in wenigen Tagen, stürmisch sich auferlegenden ‘Sonette an Orpheus’ (die *nicht* in meinem Plane waren).”⁹ Inden han mellem den 15. og 25. februar formulerer anden dels 29 sonetter, bliver resten af elegierne omsider til. Rilke regnede ikke selv sonetterne for noget særligt, da elegierne havde været hans egentlige, intenderede projekt, men om deres aldeles *ikke* nøje gennemtænkte nedfældelse beskriver han i et brev: “Sie sind vielleicht das geheimste, mir selber, in ihrem Aufkommen und sich-mir-Auftragen, rätselhafteste Diktat, daß ich je ausgehalten und geleistet habe”.¹⁰ Netop fordi de i den grad udspringer af diktionen i det altomsluttende, lyttende nærvær, har Rilke formodentlig været blind over for deres

⁶ Angående indflydelsen fra Hölderlin og Hellingrath henvises der til Herbert Singer: *Rilke und Hölderlin*, særligt pp. 12, 37-38 & 42. Efter Singers opfattelse fuldbyrdes Rilkes litterære bekendtskab med Hölderlin over tidsrummet 1910-19.

⁷ Rainer Maria Rilke: “An Hölderlin”, in *Gedichte - 1906 bis 1926*, in *Werke II*, p. 93.

⁸ Rainer Maria Rilke: “An Nanny Wunderly-Wolkart”, in Ernst Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus*, p. 69.

⁹ Rainer Maria Rilke: “An Witold Hulewicz”, 13. november 1925, in *Über Dichtung und Kunst*, p. 267.

¹⁰ Rainer Maria Rilke: “An Xaver von Moos”, 20. april 1923, in *Briefe*, Zweiter Band 1914-1926, p. 412.

originalitet. Eller også er han blot selv forstummet, fordi sonetterne peger på det uudsigelige som den poetiske tænknings *conditio sine qua non*...

Hvad angår digtenes tilblivelse som diktion, er årsagen ganske orfisk. Til jul 1920 får Rilke en prosaoversættelse af Ovids *Forvandlinger* i gave. Læsningen af værket sætter kim til idéen om en storform som organisk forvandlingsstruktur og til tematiseringen af myten om Orfeus' skabelse og død fra de to skildrede motiver hos Ovid om underverdensfærden og sønderlemmelsen. Nytårsdag et år efter og godt en måned før stormen har Rilke imidlertid modtaget et brev fra veninden Gertrud Ouckama Knoop om hendes datter Weras sygdom og død i 1919. Wera var danserinde, og tanken om hendes afkortede liv allerede som 19-årig rører ham dybere, uden der dog er tale om, at de to har haft et egentligt kærlighedsforhold til hinanden. Hendes død rummer paradokset mellem dansens vitalitet og dennes bratte ophør ved hendes bortgang, og det lever videre i hans digteriske erindring. Fænomenet dans fremkalder også erindringen om Rodins skulptur "Mouvement de danse", og i sammenhæng med Weras død 'konkretiseres' tingens og den skulpturelle figurs symbolske værdi som en orfisk dybde. Dansen er den af kunstarterne, hvis materialitet er mest synligt og konkret integreret i livsprocessen selv - efterfulgt af sangens transparens, der har kroppen som resonansrum. Hos begge er kroppen både instrument og udtryksform. Dansens materialitet inkluderer både det auditive og det visuelle aspekt, idet den har musikkens rytme i sig og viser sig som en plastisk billedlighed med bevægelsen som akse. Man kunne således kalde Wera en slags 'moderne Eurydike'. I form af en andens død vidner hun om hans egen bortgang fra verden, hvilket giver nyt liv til en imagination. Karakteren 'moderne' rummer betydningen, at imaginationens sproglige forudsætning - overhovedet - er digterens eget eksistentielle erfaringsliv i verdens konkrete 'leben' blandt tingene, fordi han identificerer sig selv ved dem. Men samtidig er digteren ligesom i alle andre tider og epoker prisgivet naturens love og luner.

Sonetyklen har undertitlen *Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop* og kunne derfor genremæssigt bestemmes som en epitaf med modifikationer, for så vidt Rilke kan siges at innovere og udvide epitafens korte form med sin monstrøst forvandlende cyklus. Den er en slags dødedigtning, men dermed er portrætteret af den døde omformet til et kompliceret metatekstligt forhold i værkets udsigelsesniveau, der har en vendende bevægelse fra først at være rettet mod den døde til, at dette du peger tilbage på jeg'et selv og dets fortolkning af betydningerne ved sin egen fremtidige dødsbegivenhed.¹¹ Den forvandler den dødes betydning til nyt liv

¹¹ Med udgangspunkt i den danske litteraturhistorie karakteriserer Sune Auken dødedigtningen som livsfortolkning af en afdød, og modsat andre lyriske former har den et konkret forhold til en begivenhed i en ekstratekstuel virkelighed. Tolkningen kan overordnet gå to veje: enten en metafysisk, hvor der lægges vægt på, at afdøde nu befinder sig i himlen i et andet liv, eller også lægges der vægt på dødsfaldets betydning for det dennesidige liv som tab. Hos Rilke kan man på et metatekstligt niveau finde en art kombination, hvor den metafysiske dimension erstattes af fremkomsten af den anden som stemmen fra et evigt liv, og hvor tabet af den anden er betydningsgivende som filosofisk kraft. Der henvises til Sune Auken: *Eftermæle*, pp. 15-26.

gennem diktionen fra den dødes fravær. Det spidsfindige er nu, at cyklens egentlige, intratekstuelle adressat er Orfeus, mens kun sonetterne I,26 og II,28 har Wera som du. Der er dog en særlig forbindelse mellem Wera, Orfeus og indirekte mytens Eurydike. Wera er anledningen og erfaringen af en andens død fra hans eget liv, der på denne moderne vis åbner tingenes dybde i ham, ligesom Eurydike gjorde det for Orfeus i den klassiske myte. Imidlertid er det Orfeus' kvaliteter, egenskaber og evner til at fremkalde denne dybde, der også skal kaldes frem som potentiale i en moderne livsverdens kontekst med ham som du.

Hvis man skal forsøge at identificere et narrativt forløb i cyklens stærkt forgrenende struktur, vil denne kunne karakteriseres som en udvikling fra betydningen af mytens Orfeus til betydningen af livsverdenens Wera for digtersubjektet. I første del er det centrale digtersubjektets spejling med og erfaring af forestillingen om Orfeus' mytiske egenskaber i digtningens fænomen frem mod egenskaberne konstituerende. Hermed gennemspilles grundlaget for poetisk tænkning. I anden del er det centrale, hvorledes digtersubjektet erfarer de eksistentielle muligheder i det konstituerende digt. Her viser den poetiske tæknings potentialer sig som en måde at indkredse en egen væren på. Orfeus' egenskaber forbinder sig i sidste ende med Weras, hvilket peger på livsverdenens orfiske værdi. Forbindelsen mellem den mytiske Orfeus og digterens livsverden signalerer digtekunstens muligheder - ikke som et filosofisk *medium*, men som en *egen* filosofisk *måde* at reflektere og erkende menneskelig eksistens på.

I overgangen mellem de to du'er, Orfeus og Wera, trækker Rilke det moderne kunstværks kvintessens frem af dansens træk: bevægelsens musikalitet som det, der finder sted i og ved livets tidslige midte, og som kondenserer livets muligheder i den poetiske imagination. På mange måder er sonetternes pludselige 'opduken' en affirmation af kunstens overflod i digtereksistensen i det øjeblik, hvor mange års intenst arbejde på elegierne kalder en diktion frem i digterens øre og bevidner fremkomsten af en andens stemme i ham selv. Her sker den lille accentforskydning fra den *lyriske* kunst til også at indebære en erkendelsesteoretisk funktion under begrebet det *poetiske*. Danserindens bevægelse giver således sporet frem til indsigten i den poetiske nerve, dér hvor digtekunstens tanke takket være den orfiske kraft dikteres gennem lydets og billedets fælles aktivitet.

I.1.2. Mellem litteratur og filosofi - problembeskrivelse

Tesen for denne undersøgelse af *Die Sonette an Orpheus* er, hvordan Rilke med udgangspunkt i Orfeus' dialog med den døde Eurydike søger at definere grundlaget for og mulighederne med en poetisk tænkning, der udspringer af litteraturens egne kræfter. Den grundlæggende præmis for Rilkes poetiske tænkning er således en dialog, som befordres af kærligheden mellem et jeg og et fraværende du i digterens selv. I dialogen med det fraværende du opstår der en imagination i jeg'et, der beror på lige dele fantasi og virkelighed, fordi sanseerfaringen skematiserer forbindelsen mellem sporene fra en empirisk virkelighed og tabsfølelsen. Eftersom imaginationen er spændt

ud i en indre dialog's refleksionsrum i selvet, sker der en bevægelse fra den repræsenterede forestilling om du'et til en æstetisk erfaring af dette. Den æstetiske erfaring konstituerer du'et fra at have været årsagen til en tabserfaring til at blive en eksistentiel betydning, som gør mødet til en tilblivelse af ny mulighed. På *sin* særlige måde udvikler det lyrisk stilistiske sprog således en dialektisk tankebevægelse, hvormed digtningen kan afspejle og erkende det moderne menneskes forgængelige vilkår som et på en gang skabende og reflekterende subjekt.

Det overhovedet at ville søge efter den poetiske tænkning i Rilkes lyrik er i sig selv en prekær sag. I et brev fremhæver Rilke netop, hvordan der er tale om rene meddelende kræfter, der ikke henviser til metafysiske sammenhænge, men som er rene og skære fremtrædelser, altså fænomener, der erfares på selvbevidsthedens tinder.¹² Disse ontologiske overvejelser vidner om et træk i Rilkes sene forfatterskab: med digtningen søger han et værdigt alternativ til den 'klassiske' metafysik nedarvet fra Aristoteles, som skelner mellem det værende og en mere oprindelig, absolut væren. Med litteraturen og dennes sprogformer foreslår Rilke et subjekt, der med sin selvrefleksivitet både forvandler den kendte verden og skaber en ny verden af eksistentielle muligheder med sin egen væren. Hos Rilke er der ikke på forhånd en mere oprindelig, absolut, enhedslig væren, men alene et *kosmos af kræfter*, hvilket gør den fænomenologiske sanseerfaring til det primære for et filosofisk ærinde. Dette kosmos er derfor karakteristisk ved at være et mangfoldigt hele, der hverken ophæver skellet i verden mellem subjekt og objekt eller tænker dem som delte og absolut adskilte enheder. Mere præcist tænker Rilke subjekt og objekt midt i dette kosmos som et kraftfuldt møde, hvis sammenhæng indstifter væren som en udelt helhed af spænding.

Rilkes digtning er altså aldeles tænkende, men på det menneskelige livs egne kraftfulde, sproglige betingelser. Den er ikke funderet i en ontologi, hvilket den skulle referere til i forbindelsen mellem subjekt og objekt. Omvendt vil jeg i denne undersøgelse med fokus på *Die Sonette an Orpheus* belyse, hvordan litteraturens egne sproglige kræfter gestalter selve mødets fænomen som *prima philosophia*. Kræfterne skaber i mødet en væren, der udspringer af et metafysisk glimt - d.v.s. en begivenhed der kun kan erfares gennem imaginationen. Herved bliver ontologien til *secunda philosophia* i og med begivenheden.

Forlægget til dette mødes fænomenologi henter Rilke i myten om Orfeus og Eurydike, som han indsætter i en moderne erfaringsverden. Centralt for myten er mødets dialog, som skabes af kærlighedens overskridende kraft, og den dialektisk reflekterende tankebevægelse, den medfører. Det særlige ved mødet er, hvordan man à propos det generelle begreb objekt må skelne mellem den Anden og den rene genstand i verden. Når den Anden her skrives med versal, affilieres der en terminologi fra Emmanuel Levinas, som skelner mellem en generel anden og en personlig Anden; i

¹² Rainer Maria Rilke: "An Nora Purtscher-Wydenbruck", 11. august 1924, in *Briefe*, Zweiter Band, pp. 450-456.

det singulære møde med *den Andens blik* kan jeg'et erkende sin subjektivitet.¹³ Hos Rilke er øjeblikkets møde med den Anden quasireelt, fordi det udspringer af en erindret erfaring, og quasifiktivt, fordi det finder sted i selvet. Mødet indfrir et begær efter det metafysiske, som viser sig i den Andens blik. Heri erfarer jeg'et betydningen af sin død, idet dødsbegivenhedens overgang til intet foregribes. Dødens egen skikkelse vil altid være vendt væk fra jeg'et som noget neutralt. Med Maurice Blanchot kan denne neutralitet siges at afgrænse jeg'et fra dets udenfor, hvilket kvalificerer døden som pejlemærket for subjektiviteten. Med andre ord kan vi sige, at dialogen med den Anden er karakteristisk ved at pege på konturen af det egne, det personlige, der afgrænser jeg'et fra det upersonlige og står i kontrast til dødens neutralitet. Rilkes poetiske tænkning bliver således en særlig forbindelse mellem det litterære sprog som grundvilkår og filosofien, der bliver en mulighed gennem det litterære sprogs liv.

Spørgsmålet om Rilkes lyrik som en tænkning rejses af Martin Heidegger. Han slår tonen an i traditionen med en kritik af, hvordan Rilkes digtning kommer til kort som tænkning, fordi den mangler en metafysik. Ifølge Heidegger begynder Rilkes digtning i dén trængende tid, der af Friedrich Hölderlin kendetegnes som et særtræk ved moderniteten.¹⁴ Heidegger mener, at Rilkes digtning i modsætning til Hölderlins aldrig bliver *varensindstiftende*. Et af hans problemer med Rilke er, at denne ikke som Hölderlin søger at løfte mennesket ud den trængende tid til en mere oprindelig, frelsende væren i forening med guderne, men prisgives denne tid. Netop denne accentforskydning er afgørende for nærværende optik. Både Hölderlin og Rilke interesserer sig for *digtets vorden*. Hvor Hölderlin søger bag om fænomenerne gennem digtningen, ser Rilke fænomenernes skinbarlighed som det oprindeligste. Digtningen skal ikke give en illusion om en mere oprindelig idéverden, men i sin æstetiske form pege på hele menneskets eksistens i dets fænomenverden. Heidegger søger, ligesom Rilke, at gøre op med den klassiske metafysik; han vil afskaffe forestillingen om bevidsthed og erstatte skellet mellem subjekt og objekt med neologismen *Dasein*, som er en tidslig bestemmelse af subjektet. Hvad Heidegger ikke har øje for i sin læsning "Wozu Dichter?" er, hvordan Rilke tænker et skridt videre end ham selv. Rilke har et begreb om bevidsthed, men han gør mødet til det primære og ontologien til det sekundære, fordi mødet bliver en tilblivende kraft, idet det lader alt, hvad der er

¹³ Sondringen mellem en generel 'anden' og en personlig 'Anden' følger Manni Crones oversættelse af Emmanuel Levinas' sondring mellem 'autre' og 'autrui', der understreger forskellen på den anden som ting og som en person, jeg'et besinder sig på. Ordbogen vil også kunne give en oversættelse af 'autrui' som 'næsten', der farver betydning med en religiøs symbolik, men jeg tilslutter mig Crones valg, der gør termen mere gangbar i en ikke-teologisk diskurs. Cf. Emmanuel Levinas: *Totalitet og uendelighed* og *Etik og uendelighed*.

¹⁴ Der henvises til Lars Arndals definition på oversættelsen af "dürftiger Zeit" fra Friedrich Hölderlins "Brod und Wein", som er anslagsgivende for Martin Heideggers "Wozu Dichter?" Ordet "dürftig" oversættes af Thorkild Bjørnvig til "karrig" og af Per Aage Brandt til "tarvelig"; Arndal vægter derimod det aspekt hos Hölderlin, at guderne er flygtet fra denne tid, som derfor trænges og venter på forløsning i epifanien med den kommende gud. Cf. Lars Arndal: "Gudedagens spor", in *Passage*, nr. 10, p. 79.

forskelligt fra subjektet få indflydelse.¹⁵ Rilkes måde at tænke videre end Heidegger på er en erkendelse af *la condition humaine* - at der ikke findes noget mere oprindeligt end fremtrædelsen af de betydninger, mennesket selv skaber ud af sin forgængelige eksistens; *heri* er digtningen værensindstiftende.

Andre har i modsætning til Heidegger set kvaliteten i en tænkning uden grundlag i en metafysik. Som måske det mest markante forsøg på at finde et andet begyndelsessted for Rilkerceptionen retter Käte Hamburger¹⁶ en indirekte kritik mod Heidegger, idet hun påpeger, at Rilkes digtning netop ikke er en egentlig filosofisk idélyrik, men en erkendelseslyrik. Går man som Hamburger skridtet tilbage til den fænomenologiske metode hos Rilkes samtidige, filosofen Edmund Husserl, kan man imidlertid finde klare sammenfald mellem de to, idet tænkningen starter ved en standsning foran fænomenet - d.v.s. foran hvad Rilke kalder *de rene kræfter*.¹⁷ Inden for en heideggersk horisont har litteraten Arne Melberg omvendt forsøgt at forsvare kvaliteten ved den manglende metafysik, idet han med et begreb fra Gianni Vattimo identificerer Rilke som en 'svag tænker', der lader væren opstå som metaforisk rum.¹⁸ Denne undersøgelses udgangspunkt er et forsøg på at gøre en dyd ud af de aspekter hos Rilke, der er genstand for Heideggers kritik. Med primært teoretisk grundlag i Levinas og Blanchot, der begge er arvtagere fra Heidegger, vil jeg nuancere Heideggers synspunkt og vise, hvordan Rilkes intentioner har det *omvendte* perspektiv: *mødet angiver værens grund som kraften i selvspejlingens bevægelse*.

Når jeg i det følgende vil argumentere for, hvordan den orfiske dialog er præmis for en poetisk tænkning og ontologien bliver sekundær, skyldes det, at dialogen er kernen i Rilkes valg af både sonetformen, motivet i adresseringen til Orfeus og sporene af inspirationen fra Hölderlin, der tilsammen giver et bud på bestanddelene i det moderne orfiske. Perspektiverne i disse tre valg beskrives i de efterfølgende afsnit af dette kapitel. For det første understreger valget af sonetten både som enkeltstående strofisk form og som cyklus mere konkret, hvorledes der er tale om en *selvrefleksiv tænkning*, der er indbegrebet af moderniteten og den moderne bevidsthed. I denne undersøgelse vil vi dog ikke tage dybere stilling til Rilkes brug af sonetten som andet end et ansporende idé-mæssigt aspekt. For det andet tematiseres det, hvorledes den klassiske myte om Orfeus og Eurydike rummer nogle *arketypiske* træk i det vesterlandske kunstværk, som både peger i retning af, hvad der er nøglen til litteraturens imaginationskraft, og af hvad der er grundlaget for en filosofi. De to mytefigurer bliver metapoetiske *personae* i en poetisk tænkning, der muliggøres af

¹⁵ Rilke peger videre frem mod Levinas, der netop kritiserer Heidegger for at være lige så totaliserende som den metafysik denne kritiserer. Heidegger reflekterer ganske vist andetheden ved Mitsein, hvorved Dasein afgrænser det egne. Imidlertid går Levinas' kritik går ud på, hvordan han med Daseinoptikken overser, på hvilken måde den Anden tilfører en refleksion af noget absolut andet; det absolut andet medfører en indflydelse fra noget uforudset, der må gøre værens grund til begivenhed. Cf. Emmanuel Levinas: *Totalité et infini*.

¹⁶ Cf. Käte Hamburger: "Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes", in *Philosophie der Dichter*, p. 179.

¹⁷ Cf. Rainer Maria Rilke: "Wie die Natur die Wesen überläßt", in *Gedichte 1906 bis 1926, Werke II*, p. 260.

¹⁸ Cf. Arne Melberg: *Några vändningar hos Rilke*, p. 12.

romantikens universalpoesi hos Friedrich Schlegel og vitalismen hos Friedrich Nietzsche. For det tredje farver inspirationen fra Hölderlin som det afgørende netop den måde, hvorpå Rilkes moderne orfiske kan blive værensindstiftende ved at insistere på *erindringens betydning* for dialogen. Jeg vil derfor belyse, hvordan Rilkes moderne orfiske er sin egen variant af en dialogtænkning, hvor den Anden konkret er fraværende, men nærværende gennem imaginationen, der befordres af sanseerfaringen.

Selve undersøgelsen falder i de tre kapitler II, III og IV som forskellige analytiske snit ind i *Die Sonette an Orpheus*, idet den udfolder sig på et analytisk diskuterende niveau. Kapitel II er en næranalyse og teoretisk diskussion af åbningssonetten, og af hvordan det orfiske møde med den Anden etableres gennem digtningen i kraft af det litterære sprog. Kapitel III omhandler, hvordan digtningen med udgangspunkt i den orfiske kærlighed konstituerer et levende spejl af subjektet i dets fænomenverden. Endelig er kapitel IV en undersøgelse af selve den poetiske ontologi, som indstiftes i den poetiske tænknings møde, og af hvordan denne udsiger subjektets egenhed.

Med denne undersøgelse af *Die Sonette an Orpheus* er det min hensigt at diskutere, hvorledes Rilke peger på digtningen som en filosofisk kompetence. Denne kompetence er enestående ved at udklække en fænomenologisk tænkning, som kun kan finde sted gennem et æstetisk værks billeddannelse, idet den hviler i de særtræk, myten om Orfeus og Eurydike repræsenterer i modernitetens erfaring af selvets muligheder for at reflektere sin egen grund. Det moderne orfiske er derfor en mulighed, der udspringer, idet subjektet lader sig rive med af erfaringen i de sproglige sprækker fra imaginationens kraftfulde begivenheder og søger tankens ontologiske dybde ud af tidens fylde. Spørgsmålet må derfor også i sidste ende blive, hvordan cyklen selv formår at blive et vidnesbyrd om sin egen poetiske tænknings muligheder, der udspringer af refleksionerne i selvets spejl.

I.2. Sonetformen og den moderne bevidsthed

Når vi med interesse for den poetiske tænkning i *Die Sonette an Orpheus* må hæfte os ved, at Rilke har valgt sonetformen, skyldes det de påfaldende aspekter ved dens moderne, selvrefleksive træk. Det, som er vigtigt i denne sammenhæng, er måden, hvorpå den former det lyriske sprog til en filosofisk erkendelse og giver de sceniske rammer for at udfolde det orfiske i en moderne kontekst, snarere end hvordan Rilke mere detaljeret forholder sig til sonetformen.

Sonetten opstod i det trettende århundredes Italien i overgangen mellem den sene middelalder og den gryende renæssance. Hvis man skal kalde en litterær form et udtryk for en epokal tænkning, vil det være fristende at udråbe sonetten til en inkarnation af moderniteten, eftersom den allerede i sin spæde vår kan siges at foregribe den moderne bevidsthed. Ifølge Jørn Erslev Andersen ophøjer Paul Oppenheimer “opfindelsen af sonetten til at være intet mindre end opfindelsen af den

moderne bevidsthed funderet i bl.a. sonetformens selvrefleksive karakter.”¹⁹ Allerede fire århundreder før René Descartes definerer sit skelsættende *cogito* om det selvrefleksive subjekt leverer sonetten en stringent logisk form, hvori et subjekt kan udvikle et tankeindhold på sagens egne præmisser. Det særegne er, at sonettens idé fra starten drejer sig om at tematisere mulighederne i kærligheden og dens kraft - ofte i et dialogforhold mellem det mandlige lyriske jeg og et fraværende, kvindeligt du -, der bliver genstand for dybere refleksion.

Den petrarciske sonet, som *Die Sonette an Orpheus* er en variation over, er en form for systemdigtning bestående af 14 verslinier. Sonetten former en meningstransformation, som følger en retorisk argumentativ logik gennem en dialektisk struktur.²⁰ Den består i en oktave af to kvartetter, der rummer en indre antitetisk modstrid og opbygger en spænding, samt i en sestet af to terzetter, der former en syntese af oktavens antitese, udløser spændingen og ansporer et element af noget uforudsigeligt.²¹ Sonetten er i det hele taget forunderlig ved sin strenge form. Det ligger allerede i navnet *sonus*, der betyder lyd, at sonetten implicerer en afgørende, intim forbindelse mellem den lydige, musikalske form og billeddannelsens tankeføring, hvilket i særlig grad kan siges at koncentrere de to registre af den orfiske sang.²² Med afsmitningen fra den tyske romantiks nye muligheder for det litterære sprog lægges der op til en mere udvidet filosofisk tematik. Eksempelvis er A.W. Schlegels didaktiske sonet om sonetten udtryk for dens fortræffeligheder som selvrefleksiv form. Imidlertid er det Charles Baudelaire, der efter Walter Mönchs opfattelse med sin på én gang store lydhørhed over for og voldsomme brud med den klassiske sonet må udnævnes til at være den, der indstifter den egentlige *moderne* sonet.²³

Den dialektiske måde, hvorpå sonetten udvikler en tænkning, kan ses i sammenhæng med subjektbegrebet, for så vidt at subjektet begriber sig selv ved henvendelsen til sin Anden med kærligheden som anslag. I den *klassiske* sonet er kærligheden et eksplicit tema. Dante Alighieri går eksempelvis så vidt som til at lade Amor være et gennemgående motiv i *Nyt liv*, hvilket han lader blive et grundtræk i sin sonetiske poetik. I den *moderne* sonet som hos Baudelaire bliver kærlighedstemaet et mere implicit anstød til dybere refleksioner, som f.eks. i “Obsession”. Du’et viser sig metaforisk, idet det tillaes som “grands bois”, “Océan” og som “[la] nuit”. Kærlighedstemaet varierer voldsomt gennem andre stemningsregistre - ‘forskrækkelse’, ‘had’, ‘grin’ og ‘behag’ -, idet jeg’et tilskriver nattens mørke at være den værdi, hvorved man gennem kærligheden kan fremkalde “Des êtres disparus aux

¹⁹ Jørn Erslev Andersen: “Sonetinske digressioner”, in *Arbejdsrapporter* 4-95, p. 4.

²⁰ Cf. Alex Preminger et al.: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p 1168 & Walter Mönch: *Das Sonett*, pp. 33-35. Hanne Roer henviser til, hvordan sonettens argumentationsform også er blevet opfattet som en lyrisk syllogisme. Cf. Hanne Roer: “Kærlighed og sonetter”, in *Passage*, nr. 16, p. 14.

²¹ Cf. Alex Preminger et. al.: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 1168.

²² Cf. Mette Moestrup: *Rilke & Rytme*, p 93.

²³ Cf. Walter Mönch: *Das Sonett*, p. 17.

regards familiers”.²⁴ Her får sonetten en anderledes filosofisk status, idet den på sit metaplan viser sig som en form, hvis åndelige kraft formår at lade det synlige forsvinde og erfare betydningerne af det usynlige andet, “êtres disparus”. Dette andets betydning blander sig som noget tabt med det synlige og kendte i den nye mening, “regards familiers”. Hos Baudelaire bliver sonetten rum for refleksion over mulighederne i menneskets spaltede eksistens.

Sonetten er altså en form, som allerede inden Rilke er af stor spændvidde, og om hvilken man med rette kan citere Walter Mönch: “Das Sonett ist eine Geburt aus Eros und Geist”.²⁵ Den er en dialektisk tilblivelse ud af en længselsfuldt sansende kærlighed og en forbindende, åndelig substans. Rilkes version i *Die Sonette an Orpheus* rummer levn både fra den klassiske sonets oprindelige idé og fra erfaringer som dem, der fulgte Baudelairens podning af formen med den moderne bevidsthed. Men *Die Sonette an Orpheus* rummer imidlertid endnu et vigtigt aspekt; værket er en sonetcyklus i to dele à henholdsvis 26 og 29 sonetter. I store træk er sonetterne indbyrdes forbundne ved anadiploser,²⁶ hvis gentagelsesmønstre giver hele værkets indhold en bogstavelig forbindelseslinie. Med valget af den cykliske storform er det muligt at vise, hvordan de enkelte sonetters meningstransformationer ikke blot er en udvikling, men også en forvandling af mening. Menings indhold forvandles på kryds og tværs gennem alle planer fra myten om Orfeus og Eurydike til erfaringer i livsverdenen - planer, der forbindes på utallige måder, hvorved sonettens dialektiske struktur viser sig at være velegnet til at gennemspille alle eksistentielle registre. I et brev fra en af de dage Rilke arbejdede på cyklen, beskriver han sine intentioner med sonetformen:

“Aber gerade dies: das Sonett abzuwandeln, es zu heben, ja gewissermaßen es im Laufen zu tragen, ohne es zu zerstören, war mir, in diesem Fall, eine eigentümliche Probe und Aufgabe: zu der ich mich, nebenbei, kaum zu entscheiden hatte. So sehr war sie gestellt und trug ihre Lösung in sich”²⁷

I brevet udtrykker Rilke indirekte, hvordan han vil gå skridtet videre end Baudelaire; i værket er han på den ene side loyal over for sonetten, og på den anden side bryder han eksempelvis med de strenge krav til metrum. Mette Moestrup pointerer, hvordan Rilkes ønske om at hæve sonetten uden at ødelægge den bliver selvindlysende i sammenknytningen med tematiseringen af den orfiske lyre, idet Orfeus’ instrument særligt eksplicit bliver metafigur for sonetformen i bl.a. I,3, hvor der står: “Ein Gott vermags. Wie aber sag mir, soll/ ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?” Som Moestrup skriver, er det nærliggende at læse “die Schmale Leier” som en figur, der peger på sonetformen, idet sonetten er en smal og strengt skematisk form.²⁸ Den

²⁴ Charles Baudelaire: “Obsession”, in *Spleen et idéal, Les Fleurs du mal*, p. 146

²⁵ Walter Mönch: *Das Sonett*, p. 40.

²⁶ I *Rilkes Sonette an Orpheus*, pp. 177-179, har Ernst Leisi gjort sig den ulejlighed at opstille samtlige forbindende anadiploser i et fortløbende tre-sidersskema

²⁷ Der henvises til en citation i Mette Moestrup: *Rilke & Rytme*, p. 94.

²⁸ *Ibid.*, pp. 93-96.

selvindlysende forbindelse mellem billedet og lyden rummer en særlig gåde, hvis forunderlighed netop er det, der kan hæve sonetformen. Forbindelsen alluderer til dens store anvendelighed som grundlag for en poetisk tænkning, der reflekterer den moderne bevidstheds ståsted midt mellem det betydningsfulde ved en tabt fortids forgangne mening og ved en forestående, endnu ukendt fremtid - en forbindelse, der er i stadig forvandling gennem både cyklens og livets store form.

På denne måde kommer sonetcyklen til at forme en større dialog, der reflekterer livet i stil med, hvad Friedrich Schlegel kalder "eine Kette, oder ein Kranz von Fragmenten";²⁹ i modsætning til Schlegel er der ikke tale om en roman, men om et bevis for at lyrikken formår noget tilsvarende romanens begivenhedsrække af fragmenter. Identifikationen mellem Orfeus og hævelsen af sonetformen giver et præj om, hvordan det lyriske rummer en nøgle til, at subjektet kan fremkalde den guddommelige overskridelse af forskellens modstand ved sin egen sproglige kraft. Spørgsmålet er nu, hvad der kendetegner denne subjektive kompetence, og hvordan kan mennesket følge guden gennem hans lyre og derved finde gudens evner i sig selv.

I.3. Orfeus og Eurydike - om skabelse og evigt liv i digtekunsten

"Fra først af var Guds Ord,/ og ordet var hos Gud,/ og ordet selv var Gud./ Det var fra først hos Gud,/ og alt blev til ved det,/ uden det blev slet intet til"³⁰, skriver evangelisten Johannes. Dette bibelske forsøg på at indsætte skabelsesmyten i en fænomenologi om sproget går igen hos Rilke, men med det omvendte udgangspunkt. Kort efter Rilkes død siger Robert Musil om hans digtning i en tale:

"[H]ier handelt es sich, wenn auch nur in einem Teil, um das Gefühl als Ganzes, auf dem die Welt wie eine Insel ruht. [...] Er war in gewissem Sinne der religiöseste Dichter seit Novalis, aber ich bin nicht sicher, ob er überhaupt Religion hatte. Er sah anders. In einer neuen inneren Weise."³¹

Rilkes værk stiller spørgsmålet, om det guddommelige ikke snarere skal ses som en særlig forståelse af det oversanselige aspekt ved livet i verden, hvorved subjektet finder den indre sandhed om sin egen eksistens. Han bruger Orfeus til at tematisere dette med, idet han har to funktioner, der er parallelle med motiver fra Biblen. Først optræder han *som Gud*, hvis *Ord* qua sang skaber den nye begyndelse og lader kunstværket oprinde, men ud af underverdenens modstand og på baggrund af naturens love. Dernæst indgår han i et ritual som en *digternes Kristus*, der må lade sig sønderlemme som bevis for kunstens evige liv. Men hvordan kan motiverne om guden Orfeus' skabelse og sønderlemmelse lægge op til en fokusering på grundlaget for en litteraturfilosofi hos Rilke? I de følgende to afsnit er det hensigten undersøge mytens affinitet til det litterære og filosofiske løserevet fra Rilkes eget værk for at belyse hans

²⁹ Citeret fra nr. 77 af Friedrich Schlegel: "Athenäums-fragmente", in *Kritische Schriften und Fragmente*, Band 2, p. 111.

³⁰ Johannes-Evangeliet, in *Det Nye Testamente*, p. 208.

³¹ Robert Musil: "Rede zur Rilkefeier im Berlin am 16. Januar 1927", In *Gesammelte Werke*, p. 1240.

forudsætninger og det felt, som den efterfølgende undersøgelse skal vise, at han både skriver sig ind i og ud af.

1.3.1. Fra myte til metapoetiske *personae*

Den oprindelige myte om Orfeus og Eurydike er gået tabt, hvilket er signifikant for den forståelse, Rilke drager af den: at det oprindelige ikke er der på forhånd, men skabes ved en forvandling af det forudgående som en oprindelse i kunstværkets begivenhed. Myten i den form, der er blevet tilgængelig for os, er derfor en sammenstykning af fragmenter fra adskillige værker fra den græske og romerske oldtid. Særligt hos Vergil og Ovid, der har haft de foregående kilder at støtte sig til, kommer man tættest på en skildring af myten *in toto*. Ifølge kilderne levede de to myteskikkelser en generation før Homer. I den 4. af sine *Pythiske Odes*, der også kaldes "Orphic Argonautica" nævner Pindar eksempelvis Orfeus blandt heltene, der vendte tilbage fra Argonautertoget. Her berettes det endvidere, at Orfeus' sang reddede besætningen fra at gå under ved at overgå sirenerens sang, hvorfor Pindar udnævner ham til: "that minstrel of the lyre, the father of song, the famous Orpheus".³² Den suveræne kraft i hans sang og lyrespil er blevet sindbillede for digtekunstens evner og hænger nøje sammen med den anden side af Orfeus' karakter som troldmand, profet og indstifter af mysterier. Det mystiske og profeterende aspekt sætter sit præg i det vesterlandske kunstværk som en mulighed for at sætte imaginationen i højsædet som mere end ren indbildning.

Således lyder et resumé af den sammenstykkede mytes plot, der primært refererer til udlæggerne i henholdsvis Ovids *Forvandlinger*, Vergils *Georgica* og Rilkes "Orpheus. Eurydike. Hermes": Kort efter Orfeus' og Eurydikes bryllup bides Eurydike af en slange og dør. Orfeus lider i sin sorg over tabet og begiver sig ned i underverdenen for at hente hende tilbage til livet. Med sin klagesang overtaler han underverdenens herskere, Hades og Persefone, til at give slip på Eurydike, og fulgt af Hermes får han lov til at få hende med tilbage til livet, forudsat at han ikke ser på hende, før de er ude af dødsriget. I nærheden af udgangen bliver Orfeus så utålmodig og medrevet af sin henrykkelse over begivenheden, at han glemmer forbudet og ser tilbage på Eurydike, der kæmper med sit tunge og lange ligklæde. Han ser lige ind Eurydikes blik intet, hvorfor hun i det samme øjeblik forsvinder tilbage i dybet sammen med Hermes. Orfeus anmoder færgemanden Charon om lov til at blive sejlet over til dødsriget påny for at forsøge engang til, men uden held. Tilbage i jordelivet siges det, at Orfeus' musik bevæger alt - skoven, dyrene og selv stenene. Senere angribes han af vrede dionysiske mænader, der stener ham til døde over hans svigt over for kvindeskønnet og over for Dionysos. De spreder hans legeme over hele landet, men kaster hans hoved og lyre i floden Hebrus, hvori de sejler med strømmen, idet lyren spiller en sørgesang, og flodbreden sender et ekko tilbage af hovedets stadige

³² Pindar: *Pythian Odes IV*, v. 176-177, in *The Odes of Pindar*, p. 217.

kalden "Eurydike!". Hovedet driver i land på Lesbos, hvor Apollon redder det fra en giftslange og forvandler Orfeus' gabende mund til en sten. Hans skygge kommer i dødsriget, hvor han endeligt kan forenes med Eurydike. Andre steder berettes det endvidere, at hovedet skyller i land i nærheden af Lesbos ved havnebyen Smyrna - dér, hvor Homer bliver født en generation senere -, og at lyren går i himlen og bliver til et stjernebillede som evigt minde om kunstens kraft.³³

Orfeus' genealogiske ophav i teogonien vides ikke præcist. Han kommer oprindeligt fra Thrakien, og navnet er af orientalsk oprindelse. Ofte beskrives han som søn af solguden Apollon og elegiens muse Kalliope, mens bl.a. Platon i modsætning til Ovid kalder ham søn af Oiagros,³⁴ der er en thrakisk flodgud. Om der end skal udledes af det fædrene ophav, at der er vægt på den apollinske tankes klarhed eller bevidsthedens oiagriske dybde, kan man dog udlede det fælles træk, der handler om bevidsthedens indre klarhed. Oiagros beskytter hoved og lyre i strømmen. Og uanset hvad, ligger der en vigtig betydning i, at Apollon er Orfeus' åndelige fader, for Orfeus tilbeder Apollons kult, spiller på den apollinske lyre og benytter sig af den apollinske katharsis i sine ritualer. Derfor er han også en stor fjende af Dionysos, der står i et agonistisk forhold til Apollon. Hans mødrene ophav peger på det særegne ved den orfiske intelligens, der kommer til udtryk gennem kunsten. Ligesom de andre musen er Kalliope en naturguddom og barn af erindringsgudinden Mnemosyne og olympens konge Zeus (der også er far til Apollon). Muse betyder 'den, der husker'; de associationer, man kan få ved at notere sig, at elegiens muse er generisk mellemlid til erindringens guddom, ligger i det elegiske. Elegi betyder klagesang, er ofte et kort digt skrevet i anledning af en andens død og har hermed et vist væsensslægtskab med epitafen.³⁵ Det er netop sorgen og mindet om den afdøde Eurydike, som ansporer Orfeus' nedstigning og genopvækkelse af hende i sanserne. Det elegiske er således et *alter ego* til eller mere præcist en motivation for det sonetiske i *Die Sonette an Orpheus*, fordi det er de orfiske egenskaber, der gestaltes.

Eurydikens identitet er langt mere dunkel og ubeskrevet og figurerer mestendels som en 'rekvisit' for Orfeus - eller som en art *ubekendt*, om man vil. Den mest præcise beskrivelse er, at hun er meget smuk, og at hendes skønhed overvinder alt. Det interessante ved Eurydike ligger i selve hendes navn, som er af græsk oprindelse. Dechiffrerer man navnets etymologi, ses en sammensætning af to rødder: *eurys*, der betyder 'vidt og bredt', og *dike*, der betyder 'skik og brug', 'ret' eller 'retfærdighed', ligesom det er navnet på retfærdighedsgudinden Dike. Dike er beslægtet med verbet *deiknymi*, der betyder 'jeg viser', hvilket signalerer, hvordan der henvises til en

³³ Cf. Leo Hjortsø: *Græske guder og helte*, p. 102. Hovedet kom senere til at tjene som orakel, skriver Mircea Eliade i *De religiøse ideers historie*, p. 152.

³⁴ Cf. Platon: *Symposion*, 179 D, in *Skrifter*, Bd. 3, p. 98. Christian Gorm Tortzen og Leo Hjortsø er eksempelvis enige med Ovid om, at Orfeus' far er Apollon. Cf. Christian Gorm Tortzen: "Orfeus", in *Den Store Danske Encyklopædi*, Bd. 14., p. 527, og Leo Hjortsø: *Græske guder og helte*, p. 100. I John Wardens introduktion til antologien *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, p. viii, samt i Otto Steen Dues register til Ovids *Forvandlinger*, p. 574, nævnes begge muligheder.

³⁵ Cf. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 322.

gældende lov, som retfærdigheden udøves på baggrund af. Således skal Eurydike betyde 'den ret som gælder vidt og bredt' eller mere mundret 'den vidtherskende'; at 'herske' skal dog forstås med modifikationer, idet det specifikt refererer til idéen om en gældende ret i sammenhæng med idéen om retfærdighed, men ikke til det at have regentstatus som hersker. Betydningen af hendes navn bliver egenskab, da Orfeus begynder sin nedstigning. Her sker retfærdigheden fyldest, da underverdenens herskere viser nåde over for Orfeus' overbevisende klagesang og giver efter for ønsket om genvindelse af det tabte. Retfærdigheden sker dog også fyldest, da han overskrider loven. Hun er en ubekendt, hvis retfærdiggørende egenskaber man kun kan forholde sig til uden at kende dem endeligt. Hun er også den, der affirmerer lovens grænse. Først er hun grunden til, at han overvinder de rationelt set naturstridige love. Dernæst er det orfiske begærs overskridelse af imaginationens lov - at man ikke må se ind i dens natur - en ufravigelig bekræftelse af adskillelsen mellem liv og død.

Orfeus og Eurydike bliver på denne måde metapoetiske *personae* - han med alle de kendte og mytisk identificerbare træk og hun med al den ukendte retfærdigheds styrke, der kun kan identificeres gennem det kendtes møde med det ukendte. Eurydike er dog ikke mere ukendt, end at hun samtidig er det du, der i sit fravær har betydning for Orfeus' indre, nærværende evne til at skabe en sammenhæng af imagination og ny mening - hun er den, der gør imaginationen interessant som dens affirmerende kraft. De to *personae* er en slags aktanter i kunstværkets fænomenologi, hvis lov er, at loven skal overskrides, men idet den overskrides kan imaginationens begivenhed ikke gentages, mens boden er erfaringen af ens egen død. I aktiviteten mellem Orfeus og Eurydike, med reference til deres respektive potentialer, består *det orfiske*. Det orfiske kunstværk er en enkeltstående begivenhed med livet som indsats i kunstimaginationens lige dele fantasi og virkelighed. Når døden erfares sker det i sanserne ved en sansning af imaginationens ophør. De orfiske evner former ikke blot den mytiske arne, der ulmer i den vesterlandske litteraturs oprindelse, men de er også blevet sindbilledet på mulighederne i vesterlandsk digtekunst.

I.3.2. Den orfiske litteraturfilosofi: en post-romantisk mulighed

Måden, hvorpå den orfiske myte er oprindelsen for den vesterlandske litteratur, bliver anslaget for udviklingen af en litteraturfilosofisk horisont. Med romantikeren Friedrich Schlegels omvendning af mulighederne i den sokratiske dialog og med vitalisten Friedrich Nietzsches efterlysning af den sokratiske fordrevne Dionysos i modspillet til Apollon bliver de orfiske evner en mulighed for den post-romantiske Rilke. Det centrale er, hvordan Orfeus kan udvinde et potentiale af menneskets dødsdom ikke blot for den æstetiske skabelse, men også for den filosofiske refleksion.

Som analysen af de metapoetiske *personae* og udledningen af det orfiske antyder, beror myten på en kentaur mellem kunstens sanseliggørelse og indstiftelse af et imaginært erfaringsrum og filosofiens reflekterende synteseevne. Denne ejendommelighed kan i første omgang indkredses ud fra Orfeus' kritikere, da disse

viser hen til det skarpe hjørne i, hvordan myten både *ikke* skal og *skal* forstås som præmis for Rilkes implementering af den. Som udgangspunkt må man hæfte sig ved mytens to overordnede motiver: *skabelsen* under opstigningen fra underverdenen over for digterens *sønderlemmelse* (disjecta membra poetae), der er den skæbne, som udløses af de dionysiske mænaders vrede. Det springende punkt ligger i, hvilken ladning man giver Orfeus' lovoverskridelse, da han ser tilbage under opstigningen. Accenten betoner, hvilken sproglighed, der vægtes: den poetisk tvetydiggende udfoldelse eller den filosofisk syntetiserende proposition.

Flere i den antikke tradition har betvivlet, om Orfeus overhovedet elskede Eurydike tilstrækkeligt til for alvor at gå i døden for hende for at få hende tilbage i livet. Som et eksempel i den blide ende - i en sekvens hvor Admetus sørger over tabet af Alkestis, der er gået i døden for ham - antyder Euripides, at Orfeus kunne være nået videre med sin suveræne skaberkraft:

“If I had the voice and music of Orpheus so that I could charm Demeter’s daughter or her husband with song and fetch you from Hades, I would have gone down to the Underworld, and neither Pluto’s hound nor Charon the ferryman of souls standing at the oar would have kept me from bringing you back into light alive.”³⁶

Den kærlighed, Orfeus har, er imidlertid ikke gudernes, men det menneskelige både åndelige og sanselige begær, der både rummer et uendeligt potentiale og en endelig grænse. Derfor kan Orfeus kun genopvække Eurydike i en uendelig begivenhed, der vil opløse sig i en menneskelig endelighed. Orfeus er ingen helt, men snarere det første litterære eksempel på den menneskelige antihelt, hvis dom er prisgivelsen til sanserne som grundlag for tænkningen. Han erfarer det dionysiske magt, og hvordan eksistensen ikke kan bero på en entydig dyrkelse af den apollinske tankes klarhed. Jo mere sansernes dionysiske magt holdes tilbage, des mere får det anledning til at præge jeg'ets erfaringer.

Måske netop fordi imaginationen er Orfeus' særlige potentiale, bryder den skarpeste kritiker, Platon, sig ikke om Orfeus, der siger gennem Faidros' tale i *Symposion*:

“Orfeus derimod, Oiagros' Søn, sendte de med uforrettet Sag tilbage fra Dødsriget; de viste ham kun et Skyggebillede af hans Hustru, hvem han var kommet for at hente, og gav ham ikke hende selv, og dertil var Grunden den, at de ansaa ham for fejj, som en Kitharspiller jo oftest er, og for at mangle Mod til at gå i døden for sin Elskovs Skyld som Alkestis”.³⁷

Mistilliden til Orfeus skyldes formentlig, at han udfordrer ethvert rationalitetsprincip og angiver kunstens egne love, hvorved mennesket *alias* digteren momentant kan overskride grænsen mellem liv og død. For selv andetsteds i Platons værk - i *Sokrates' forsvarstale* efter dødsdommen er blevet afsagt - ser Sokrates ved skæbnens ironi en

³⁶ Euripides: *Alcestis*, v. 357-364, in *Cyplops - Alcestis - Medea*, p. 195.

³⁷ Platon: *Symposion*, 179 D, in *Skrifter*, Bd. 3, p. 98.

gevinst i at komme i døden og få evigt liv, nemlig at møde digtekunstens fædre: “Og hvad ville man ikke give for at træffe Orfeus og Musaios og Hesiod og Homer!”³⁸ Sokrates erfarer her besindelsen på den dødsdom, alle mennesker er underlagt, og disse digtere har haft en besindelse på dødsdommen som grundlag for deres litterære refleksionsevne. Sokrates anklages for ikke at anerkende statens religion, d.v.s. de vedtagne sandheder om skabelsen og det evige liv. Men eftersom han tror på dæmoner og forholder sig eksistentielt til det ‘evige liv’ i dødsriget og dettes betydning for hans nutidige situation under retsprocessen, må der være tale om en anden måde at se det samme som statens religion på gennem sproglig tvetydiggørelse og omvending af mening. I kraft af Sokrates kan Platon indirekte og ironisk give udtryk for en besindelse på de særlige spilleregler, som religionens og filosofiens modstykke i kunsten råder over; dette ville være vand på Friedrich Nietzsches vittige mølle om, at Platon oprindeligt var en digter, der måtte brænde sine digte for at kunne blive Sokrates’ elev.³⁹ Vi kan sige, at digtningen er Platons ‘dæmon’ eller ‘kentauriske’ alter ego, ligesom filosofien er kunstens ditto. Det er en anden skaberkraft end den i gængs forstand religiøse genopstandelse og en anden filosofi end den rationelle og propositionelt tænkende, der er på færde; denne *religion* og *filosofi* handler om overvindelse af rationelt set naturstridige love gennem den eksistentielle refleksions egne love, der afspejler sig i kunsten. Falder talen på, hvad der kendetegner poetisk tænkning i det orfiske, må man altså medreflektere den sokratiske dialogs stadige bevægelse mellem fordobling og syntese. Dialogen er det allestedsnærværende, meningsgenererende princip.

Kentauren er karakteristisk ved at udgøre en forbindelse mellem det orfiske og det sokratiske, hvis parallelisering antydes allerede af Nietzsche: “[wir] erkennen [...] in Sokrates den Gegner des Dionysus, den neuen Orpheus, der sich gegen Dionysus erhebt und, obschon bestimmt, von den Mänaden des athenischen Gerichtshofes zerrissen zu werden, doch den übermächtigen Gott selbst zur Flucht nötigt”.⁴⁰ Ifølge Nietzsche fortrænger Sokrates det dionysiske fra den attiske tragedie og indsætter en filosofisk dublerende refleksion i stedet som et ledtog med den apollinske klarhed; det dionysiske melder sig imidlertid i skikkelse af den attiske retsordens dom. Den sokratiske dialektik er blevet *conditio sine qua non* i den vesterlandske digtning, der for Nietzsche overvindes i eksemplet Wagners opera med Dionysos’ genfødsel som en *musicerende Sokrates*; herved kan Dionysos og Apollon atter virke sammen i en duplicitets enhed qua det *ur-ene*. I denne sammenhæng er perspektivet blot omvendt for erfaringen af domsafsigelsens forestående realisering som straf mod fortrængningen af det dionysiske. Orfeus’ proces starter paradoksalt, da han er så medrevet af den dionysiske sanseberuselse, der også har muliggjort underverdensfærden, at han må have klarhed på situationen i opstigningen. Det

³⁸ Platon: *Sokrates’ Forsvarstale*, 40 B, in *Skrifter*, Bd. 1, p. 292.

³⁹ Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, p. 92.

⁴⁰ *Op.cit.*, p. 88.

dionysiske har indsat forglemmelsen i begivenheden samtidig med, at han derved svigter det dionysiske. Synet af underverdenens dyb og Eurydikens blik kaster blikket tilbage mod ham selv, refleksionen, visheden om sig selv: *kend dig selv!* Denne selvindsigt foregriber mænadernes hævn gerning. Både Orfeus og Sokrates har et mellemværende med Dionysos, fordi de vælger den apollinske selvindsigt; Orfeus fortrænger imidlertid ikke det dionysiske, men lader dets euforiske indvirkning være vejen til denne indsigt. Det dionysiske åbner ifølge Rilke op for det ubegrænsede, hvorved man kan erkende en større sammenhæng:

“Das dionysische Leben ist ein unbegrenztes In-Allem-Leben, zu dem der Alltag sich wie eine lächerliche kleine Verkleidung verhält. Aber da vermittelt die Kunst der 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.”⁴¹

Hvis det apollinske angiver tankens klarhed i livet som en forklædnings Schein, giver det dionysiske således den fulde eller *oprindelige* forbindelse mellem liv og død, skabelse og sønderlemmelse, som digteren finder i kærlighedens alfavnende farvand.

Hvordan bliver det nu muligt at udlede de specifikke litteraturfilosofiske muligheder i den orfiske dialogs dialektik? Hvorved udmønter dupliciteten sig mellem det apollinske og det dionysiske? Hvori består sammenhængen mellem dialogens dialektik og dupliciteten i det orfiske kunstværks fænomenologi?

Det overhovedet at tale om en moderne litteraturfilosofi muliggøres af den romantiske, progressive universalpoesis forestilling om at forene naturpoesi og kunstpoesi i et levende spejl af verden og om at blande og dele alle videnskaber i et organ. Universalpoesien udfolder en stadig tilblivelse: “Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse [...], diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.”⁴² Et centralt begrebspar i universalpoesien er Friedrich Schlegels motiver *Witz* og *Ironie*, der virker som fragmentets to aktiviteter. Den uoversættelige *Witz* er en art vittigt indfald af lighed med det engelske begreb ‘wit’; den forener heterogene elementer i en pludselig idé’s glimt, en vished. Philippe Lacoue-Labarthe og Jean-Luc Nancy sidestiller *Witz* med den kantianske bestræbelse på at løse billeddannelsens gåde som en transcendental skematisme. Hos Kant er skemaet den billeddannelse a priori, der viser sig mellem forstandskategorierne og anskuelsen af fænomenerne i tid og rum. Skemaet er ikke en syntese, men en bestemmelse, der som et transcendentalt produkt af indbildningskraften viser begrebernes inddannelse i sanseligheden og angiver

⁴¹ Rainer Maria Rilke: “Marginalien zu Nietzsche”, in *Werke VI*, p. 1165.

⁴² Friedrich Schlegel: “Athenäums-fragmente”, in *Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801]*, Band 2, pp. 114-115. Der henvises endvidere til fragment 220, pp. 124-125, hvori universalpoesiens ophævelse af skellet mellem litteratur, filosofi og andre videnskaber ekspliciteres.

syntesens 'sted' i subjektet.⁴³ Ifølge Lacoue-Labarthe og Nancy er den romantiske Witz den mere prægnante afart af det samme:

“Le Witz représente très exactement une synthèse *a priori* au sens kantien, mais dégagée des conditions limitatives et des procédures critiques de Kant, et comportant avec la synthèse d'un objet celle du sujet - ou du moins la synthèse du pouvoir producteur-sujet: le Witz est en somme à ce titre la solution de l'enigme du schématisme transcendantal”.⁴⁴

Denne Witz er et grundlæggende, uendeligt erkendelsesprincip både for al kunst, filosofi og videnskab, forankret i den frie, produktive indbildningskraft.

Som modstykke til Witz'ens billeddannende, heuristiske bevægelse opererer ironien. Schlegel definerer ironien som det paradoksales form, hvis hjemsted er filosofien, og sammenligner den med den græske komedies parabasis, hvor værket træder til side og hovedpersonernes alteritet, koret, kommer til orde.⁴⁵ Den romantiske ironi bygger videre på idéerne i den sokratiske ironi, hvori subjektet sætter distance til sig selv og omvender det første indfald. Den romantiske ironi bygger samtidig videre på Johann Gottlieb Fichtes tænkning, der søgte at situere al tænkningens grund i subjektets selvrefleksivitet, idet jeg'et sættes ud fra en refleksion af ikke-jeg'et.⁴⁶ Ironien er den skepsis, hvorved subjektet betvivler sin vished gennem en omvendning for at reflektere vishedens essens i et større tidsligt erfaringsperspektiv. Dette perspektiv formes af dialogen, som sender betragtningen i fragmentets Witz ud i “eine Kette, oder Kranz von Fragmenten” à la romanens meddelelsesform.⁴⁷ Om dette perspektiv kan man derfor citere filosofen Simon Critchley: “Irony is the expression of the double bind at the heart of the human condition”⁴⁸ - d.v.s. det menneskelige vilkårs dobbelte præmis af liv og død og deres fælles betydning i eksistensen. Critchley karakteriserer bevægelsen mellem Witz og ironi i det romantiske fragment som en nærmest dialektisk oscillation mellem længsel efter syntese og destruktiv, tvedelende skepticisme.

Dette lægger op til en parallelisering af Witz og ironi med Orfeus' skabelse og sønderlemmelse, der kan underbygge det litteraturfilosofiske potentiale i myten. Witz'en giver straks sig selv som skabelsens og vishedens glimt. Ironien er den komplicerede part, for så vidt denne i én og samme gestus er vishedens dublerende

⁴³ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, Werkausgabe, Bd. X, p. 190.

⁴⁴ Philippe Lacoue-Labarthe og Jean-Luc Nancy: *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, p. 75. For anden uddybelse af dette aspekt se også afsnittet om inspirationen fra Hölderlin.

⁴⁵ Cf. nr. 48 i Friedrich Schlegel: “Kritische Fragmente”, in *Kritische Schriften und Fragmente [1794-1797]*, Band 1, p. 243.

⁴⁶ Cf. Jørn Erslev Andersen: “Die Verwitterung des Grundes - Idealistische Romantik bei Fichte und Hölderlin” & *Poetik og fragment*, pp. 42-47.

⁴⁷ Citeret fra nr. 77 af Friedrich Schlegel: “Athenäums-fragmente”, in *Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801]*, Band 2, p. 111. Schlegel associerer dialogen med brevvexlingsprincip, d.v.s. genren hvori jeg'et forestiller sig sit fraværende du og reflekterer sig selv i stil med idéen om Orfeus' møde med Eurydike. Dette princip er særligt prægnant i romanens meddelelsesform: “Die Romane sind die sokratischen Dialoge unserer Zeit.” Citeret fra nr. 26 af “Kritische Fragmente”, in *Kritische Schriften und Fragmente [1794-1797]*, Band 1, p. 240.

⁴⁸ Simon Critchley: *Very Little ... Almost Nothing*, p. 114.

destruktion som ophævelsen af skabelsens øjeblik og spejlingen af det, der betinger det menneskelige vilkår. Forbindelsen mellem synet af Eurydikes blik og klagesangen fra Orfeus' døde, sejlede hoved i floden Hebrus gestalter mytens ironiske aspekt: midt i den menneskelige bevidstheds tidslige immanens, symboliseret af Hebrus, har hans kraft evigt liv eller mere præcist uendeligt liv midt i det allermost skinbarlige og konkrete endeligt. Det sejlede hoved visualiserer i bogstaveligste forstand den permanente parabasis. Orfeus ofrer livet for kunsten - såvel som Sokrates gjorde det for filosofien - som dens vidnesbyrd om, at det uendelige findes midt i det endelige liv, hvilket det må blive den poetiske tænknings opgave at vise.

Denne fokusering på sammenhængen mellem motiverne fra opstigningen og sønderlemmelsen i det litterære værks dialektik peger frem mod Maurice Blanchot, hvis kunstfænomenologi ligger i forlængelse ikke blot af Schlegel og Nietzsche, men også af Rilke. Når Blanchot lettere anakronistisk skal inddrages her til en belysning af Rilkes litteraturfilosofiske udgangspunkt, skyldes det, at hans læsning af det orfiske værks to centrale motiver efterfølgende vil kunne åbne op for forståelsen af det dionysiske hos Nietzsche som en litteraturfilosofisk pointe. I artiklen "L'inspiration" lancerer Blanchot den orfiske essens i bevægelsen mellem opstigning og sønderlemmelse som kunstværkets to aspekter, idet han taler om *den første nat* over for *den anden nat* under samlebetegnelsen *inspiration*. Den første nat karakteriseres som altings forsvinden, fraværet der nærmer sig, stilheden, hvilen, gæstfriheden. Den er dagens konstruktion, idet dagen rækker ud mod det ubegrænsede i natten, hvori alt fuldendes; heri ventes dødens tilsynekomst: "Le jour est alors le tout du jour et de la nuit, la grande promesse du mouvement dialectique."⁴⁹ I den anden nat kommer alt det forsvundne til syne, mens selve døden forbliver skjult som fraværet i begivenhedens nærvær og tilbageholdt af det, natten grænser op til. Den anden nat er ikke gæstfri eller åben; den er heller ikke lukket, men forbliver blot stadigt det, som man kun i dagens lys tror, man kan opnå: "Mais, dans la nuit, elle est ce avec quoi l'on ne s'unit pas, la répétition qui n'en finit pas, la satiété qui n'a rien, la scintillation de ce qui est sans fondement et sans profondeur."⁵⁰ De to natlige varianters inspirationsbevægelse kan sammenholdes med dialektikken i Witz'ens længsel efter syntese mellem heterogene elementer og ironiens erfaring af grænsen til det udenfor i værkets spejling af verden. Herved erfares grænsen som det, der ikke kan ophæves i syntesen, men gør syntesen disjunktiv og bevirker, at dialogen bliver et uendeligt spejl i en stadig dialektisk bevægelse. Fragmentet eller digtet er således blot en enkeltstående, inspireret begivenhed i denne stadige dialektik. Inspirationen manifesterer sig som et *punkt* under mødet mellem Orfeus' blik og Eurydikes 'tilsynekomst' i kunstens åbning:

"Quand Orphée descend vers Eurydice, l'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit. La nuit, par la force de l'art, l'accueille, devient l'intimité accueillante, l'entente et l'accord de la

⁴⁹ Maurice Blanchot: "L'inspiration", in *L'espace littéraire*, p. 220. I passagen henvises der i øvrigt til *ibid.* pp. 213-224.

⁵⁰ *Op.cit.*, p. 220.

première nuit. Mais c'est vers Eurydice qu'Orphée est descendu: Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. Elle est l'instant où l'essence de la nuit s'approche comme l'*autre* nuit.”⁵¹

Dette øjeblik er skrivens *conditio sine qua non*, hvori digteren gennem sit begær når frem til inspirationen i kunstværkets oprindelse, og hvorved imaginationens lov uomtvisteligt må brydes. Når døden ikke viser sig, skyldes det, at den gemmer sig i skyggen hinsides den erindrede Eurydikes blik og bag hendes forsvindende skikkelse, hvorfor hun bliver den poetiske tænkningens *ubekendte omdrejningspunkt*, der skygger for den egne død. Den egne død bliver på denne måde nærværende som fravær. Under dette møde erfarer subjektet en diktion i det tavse fra det, der er forskelligt fra subjektet selv i kraft af dets udenfor, idet hensigten med værket fortabes: “La rencontre d'Orphée est la rencontre de cette voix qui n'est pas la mienne, de cette mort qui se fait chant, mais qui n'est pas ma mort, bien qu'il me faille en elle plus profondément disparaître.”⁵²

Inspirationen, der finder sted som værkets oprindelse i overgangen mellem den første og den anden nat, har altså overordnet en omvendende bevægelse gennem to sansers samspil: synets og hørelsens. Synet gestalter en åndelig kreation af det usynlige og forsvundne, som subjektet længes efter en syntese med i 'dagens' lys, hvilket har sit klimaks i og ved Orfeus' møde med Eurydikes blik. Heroverfor virker hørelsen som den tvedelende gestus, der destruerer gestaltningen i en sanselig erfaring af heterogenitetens disjunktive element i syntesen. Gestaltningens synlighed afsløres som dagens og verdens projektion i mødet med det andet, hvori andetheden alene sætter sit aftryk som selve tilbagetrækningen. Hvad der før var et åndeligt billede bliver nu sanseliggjort ved Orfeus' erfaring af det andets nærhed som den tavse stemme, der bag sangens forstummen sender hans egen stemme tilbage ved en refleks af det tavse. Synæstesien ved de to sanser muliggør den poetiske tænkning og bestemmer litteraturfilosofiens meningsgenererende præmisser ved den orfiske dialog, hvori subjektet erfarer det usynliges synlighed og det tavs tale i verdens grænse til det udenfor. Visheden om det sete, syntetiserende, uendelige lys i mørkets midte opsluges ikke påny af mørket; den transformeres til et andet menings- og sanseregister og sætter sit uendelige spor ved endelighedens bestemmelse via sanseerfaringen af tvedelingen og gennem lydens sanselige forening af det disjunktive.

Dette udmunder i sammenhængen mellem dialogen og den synæstetiske duplicitet af det apollinske og det dionysiske, hvis samtidige drifter ofte ægger hinanden til strid. Nietzsche forbinder i *Die Geburt der Tragödie* Apollon med det plastiske, den bildende kunst, drømmen, den indre fantasiverdens høje skin, det majestætiske og *principium individuationis*. Som modsætning til dette forbinder han Dionysos med det musiske, musikkens ikke-bildende egenskab, rusen, den frydefulde

⁵¹ *Op.cit.*, p. 225.

⁵² Maurice Blanchot: “L'oeuvre et l'espace de la mort”, in *L'espace Littéraire*, p. 204.

ekstase, naturens inderste grund, *sønderlemmelsen af principium individuationis* og åbenbaringen af det ur-ene. Apollon præsenterer det åndelige tempels illusion om en uendelig sandhed ved både forestillingen om jeg'ets identitet og selverkendelse og om det objektive qua "das delphische Orakel, der Herd der 'objectiven' Kunst";⁵³ gennem sønderrivelsen sten for sten viser Dionysos tilbage til det ur-ene og peger på det oprindelige fundament for det apollinske 'bygningsværk'. Det centrale er her spørgsmålet om viljen - en vilje til mening som man kan sammenligne med romantikkens længsel efter syntesen; hvor det apollinske giver et billede af viljens fremtrædelse, giver det dionysiske selve viljen som fremstilling af tingen an sich i musikkens liv. På denne måde viser Dionysos med sin ekstatiske, sønderdelende kraft, hvad Apollon som musikkens gud 'oprindeligt' bygger sin tankes klarhed på, nemlig musikkens forening af det disjunktive. Dette affirmerer de to drifters gensidighed som en bevægelse fra vilje til syntese, erkendelse af syntesens umulighed og erfaring af tvedelingen som grundvilkåret i det ur-ene, hvoraf viljen til syntesen udspringer. Dupliciteten frembyder herved to ærkepoetiske præmisser for en tænkning, der på én gang er ny og ur-gammel, idet det post-romantiske kunstværk hviler i den antikke, vesterlandske mytologi.

Den orfiske mytes to reciprokke motiver i digtningen mellem 'opstigningens skabelse' og 'sønderlemmelse' kan således ses som en dialog gennemgående, dialektiske mønster af 'længsel efter syntese' over for 'destruerende tvedeling'. I romantikken transformeres mønstret til det universalpoetiske fragments motiver 'Witz' og 'ironi' hos Schlegel, der igen hos Blanchot nuanceres til inspirationens motiver 'den første nat' og 'den anden nat', hvilket peger på kunstværkets fænomenologi. Transformationen munder ud i motiverne syn og høreelse eller billede og lyd. Herved indkredses der mulige, litteraturfilosofiske kvaliteter i dupliciteten af det apollinske og det dionysiske, som via kunstværkets fænomenologi danner grundlaget for en tænkning på det poetiskes egne betingelser. Denne duplicitet, som Nietzsche efterlyste et nyt grundlag for, kan derved siges at få muligheden for at blive genindstiftet i det moderne, post-romantiske vesterlandske kunstværk; der sker en omvendning inden for kentauren mellem litteratur og filosofi fra 'Sokrates som den nye Orfeus' til 'Orfeus som den nye Sokrates': til *den musicerende Sokrates*.⁵⁴ Den nye, dionysiske Sokrates, som Nietzsche så en realiserer af i Wagners opera, bliver det nu også muligt realisere i den lyriske genre.

Skabelsen og det evige liv viser sig at finde sted som kunstværkets oprindelse. Denne oprindelse sikrer den stadige sønderlemmelse af det uendelige, der afspejler den menneskelige verden og eksistens. Den post-romantiske mulighed udspringer af en romantisk og vitalistisk søgen efter kunstens korrektiv til Sokrates og realiserer sit

⁵³ Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, p. 43.

⁵⁴ Tankegangen og perspektivet i dette afsnit 1.3 om Orfeus som den musicerende Sokrates har jeg behandlet mere specifikt m.h.p. sansernes arbejde under kunstværkets begivenhed i artiklen "Orpheus as Socrates Practicing Music: On the Synaesthetic Origin of Literary Philosophy", in *Sense and Senses in Aesthetics*.

litteraturfilosofiske potentiale ved en foregribelse af Blanchots kunstfænomenologi. Inden for dette perspektiv vil vi kunne se, at Rilke i *Die Sonette an Orpheus* vil fremskrive kendetegnene for en filosofisk Orfeus.

I.4 Inspirationen fra Hölderlin - erindring og skabelse ud af intet

I oden "An Hölderlin" bliver vi øjenvidner til en begivenhed, hvor Rilke inspireres til at stille spørgsmålet om grundlaget for væren som noget, der udspringer af subjektets selvrefleksion i og med det poetiske. Ved en direkte, apostrofisk henvendelse til Friedrich Hölderlin møder Rilke gløden i hans poetik og synes dér at finde kilden til væren i den treenighed mellem kærlighed, dialog og dialektik, som skal udvikles i *Die Sonette an Orpheus*.

Mødet med Hölderlin er både en erindring af dennes litterære budskaber, hvori Rilke identificerer sig med sin digteriske Anden, og en erfaring af, at noget indskyder sig imellem dem og markerer en forskel. Rilke henvender sig til Hölderlin med følgende lovord: "O du wandelnder Geist, du wandelndster!"⁵⁵ Rilke mimer endog Hölderlins stil og dennes forlæg fra Pindar med den karakteristiske brug af *harte Fügungen* - d.v.s. de bratte overgange i syntaksen, der tilfører et højstemt rytmisk moment.⁵⁶ Men ved de bratte overgange åbnes der for indflydelsen fra det andet - fra det, der ikke kan styres ved en rationel mestring af det digteriske håndværks regler - som henimod slutningen af oden:

"Was, da ein solcher, Ewiger, war, mißtraun wir
immer dem Irdischen noch? Statt am Vorläufigen ernst
die Gefühle zu lernen für welche
Neigung, künftig im Raum?"

Det bratte viser sig mere udtalt i overgangene: "Was, ~ da" samt "solcher, ~ Ewiger, ~ war, ~ mißtraun". Samtidigt rimer "war" på "da", hvorved rytmen skaber et brud og lader lyden forbinde øjeblikket direkte kausalt (da) med det erindredes tid (war). Indflydelsen fra det andet bringer her en forandring, der beviser, at digtet er mere end epigoneri. Han erkender i kraft af dette møde et anderledes vilkår for sig selv i sin egen tilgang til verden, som det bliver en udfordring for ham at finde de poetologiske præmisser for.⁵⁷ I det følgende vil vi opridsse Hölderlins treenige grundlag for væren i

⁵⁵ Rainer Maria Rilke: "An Hölderlin", *Werke II*, pp. 93-94.

⁵⁶ 'Harte Fügungen' står i kontrast til betegnelsen 'glatte Fügungen' ved at bryde med regelmæssig syntaks. Norbert von Hellingrath skriver om virkningsfeltet for de to former for syntaktiske overgange: "[...] sie mache sich geltend durch Härte und Glätte der Fugen zwischen den einzelnen Elementen, und dies durch die drei gleichlaufenden Schichten hindurch: den Rhythmus der Worte, des Melos, der Laute. Diese drei parallelen Rhythmen werden in harter Fügung irrationalere, minder übersichtliche, minder gebundene (nicht minder gehaltene) und in höherem Grade einzige Bildungen aufweisen." (Norbert v. Hellingrath: "Kunstcharakter der Hölderlinischen Übertragungen", in *Der George-Kreis*, p. 113) Med det irrationelle træk kan man således sige, at det andet bryder igennem rytmen og kommer til orde.

⁵⁷ Om denne inspiration siger Thorkild Bjørnvig: "[...] han beundrer Hölderlin som det elementæres digter, og ser gennem eksemplet det større krav, der hviler over digteren, og som Hölderlin i hans øjne opfylder"; derefter iagttages der i oden en bevægelse: "Rilke slutter digtet med dette mismodige spørgsmål til sig selv, denne klage

erindringsbegrebets samtænkning af kærligheden, dialektikken og dialogen. Med dette vil vi til sidst vende tilbage til Rilke og tage stilling til hans efterlysning af en poetik, der tilgodeser det jordiskes kvaliteter i tænkningen af væren igennem det poetiske.

Den idealistiske romantiker, Hölderlin, udvikler en poetik, der tilskriver digtningen en filosofisk værdi. Dette syn på digtningens status har lighedstræk med Jenaromantikernes progressive universalpoesi, som ikke skelner mellem litteratur og kunst, men ser dem som to uadskillelige sider af samme sag, der spejler verden uendeligt. De deler også synet på erindringen som en 'tankemåde', hvorpå jeg'et kan genetablere den tabte enhed, som den græske antik symboliserer både for klassicismen og romantikken. Erindringstanken udvindes af foreningsfilosofien, som i det 18. århundrede var en modstrøm til empirismen og rationalismen. Begrebet 'erindring' har sin rod hos Platon. I dialogen *Menon* lader Platon Sokrates sige, at erkendelsen udspringer af en anamnese, d.v.s. en generindring, af de oprindelige idéer bag fænomenernes verden. For begge de romantiske retninger kommer anamnesen til at dreje sig om den moderne, spaltede bevidstheds erindring af antikkens helhedsbillede både som en forestilling og som en syntetiserende mekanisme, der angiver, hvad der gået tabt i moderniteten.

Imidlertid er Hölderlins subjektbegreb forankret i en idealistisk horisont, idet han opfatter erindringen som en transcendental skabelsesakt. Hölderlin var - ligesom Jenaromantikerne - inspireret af Fichtes idealisme, som søgte at hele filosofiens revolutionssår efter Immanuel Kants kopernikanske vending. Kants intention var en vending fra de erfarede genstande til erfaringen i jeg'et selv, hvilket 'kostede' en spaltning mellem fornuft og forstand. Omend Kant selv sent i sit liv formulerede en æstetik, forblev den reduceret til noget sekundært uden *konstitutiv* værdi for tænkningen, mens følelsen syntes at lide en krank skæbne til fordel for fornuften. Sammen med sine studiekammerater G.W.F. Hegel og F.W.J. Schelling menes Hölderlin at have stået bag den lille opsats "Den tyske idealismes ældste systemprogram". Heri udtrykker de en bestræbelse på at udvikle en tænkning, som forener kunst, filosofi og videnskab i en *ny mytologi*. Den eneste sande tænkning er en æstetisk skabelse ud af intet, der har sanserne som sin religion. Denne religion præciseres som: "Förnuftets och hjärtats monoteism, inbillningskraftens och konstens polyteism". Her er subjektet absolut frit: "Absolut frihet åt alla andar, som bär den intellektuella världen i sig, och som varken får söka Gud eller odödlighet *utanför sig själva*."⁵⁸ Dette betyder, dels at der i kærligheden er en iboende fornuft, der bliver en inderlig, forenende, intuitiv kraft, dels at det æstetiske qua digtningens *aisthesis* tilskrives en sandhedsværdi p.g.a. sin evne til at skabe billeddannelse ved kunstens forenende og tvedelende aktivitet mellem digtning og virkelighed. Kærligheden kan

over sin manglende umiddelbare tillid." Der henvises til Thorkild Bjørnvig: "Noter & kommentarer", in Rainer Maria Rilke: *Udsat på hjertets bjerge*, p. 251.

⁵⁸ G.W.F. Hegel, Friedrich Hölderlin, og F.W.J. Schelling: "Den tyska idealismens äldsta systemprogram", in *Kris*, Nr. 39-40, pp. 236-237.

således siges at blive forbundet med Kants begreb om skematisme.⁵⁹ Det er her, hvor den nye mytologi vil have kærligheden til at spille en helt særlig rolle som sanselighedens forbindelse mellem en indre og en ydre verden på en måde, hvor myten om Orfeus og Eurydike selvsagt illustrerer kærlighedens billeddannende kraft som en skabelse ud af intet.

Med særlig koncentration i opsatsen "Das Untergehende Vaterland..." udvikler Hölderlin selv en egentlig poetologi om kærlighedens konstitutive betydning for tænkningen med omdrejningspunkt i erindringen. Dette kærlighedsbegreb bliver ifølge Dieter Heinrich epokegørende som den figur, der senere ansporer Hegel til at udvikle sin dialektiske logik.⁶⁰ Hölderlin formulerer i opsatsen, at erindringen er en mytisk tilstand - d.v.s. et moment, hvori to modsætninger opløser sig i hinanden: Ich og Nicht-Ich. Dikotomien arver Hölderlin fra Fichte. Mellem de to poler ligger der ifølge Hölderlin en fælles drift efter forening af strøbrensretninger, der rækker ud i det uendelige, hvori *kærlighedens kraft* består.⁶¹ Når kærlighed forbindes med erindring, ligger der allerede i den tyske etymologi - dermed også i den danske - en betydning, der handler om *inderliggørelse*, *erinnerung*. I kærligheden sker der i jeg'ets forening med ikke-jeg'et en forening mellem dets egen ydre verden og indre liv, som tæller alle hidtidige erfaringer. Erindringen aktualiseres i mødet med andetheden. Det er en slags dialogisme, men uden en egentlig personificeret Anden; andetheden er alt det ukendte for jeg'et. I Hölderlins sene tænkning justeres Fichtes dyade mellem jeg og ikke-jeg til en triade. På den ene side stræber mennesket udover det endelige, idet det ønsker at frembringe en skaben af det fuldkomne. På den anden side lader mennesket sig indfange i anskuelsen af det endelige. Denne dobbelthed beskrives som tragisk, fordi den former en *harmonisk modsatrettet enhed*. I vekselvirkningen mellem de to poler viser der sig en "idealgewordener Welt", der udgør "[die] Verbindung der Dinge" som en tidlig overgang - lidt kryptisk formuleret - "aus Bestehendem ins Bestehende": en vorden.⁶² I Hölderlins breve optræder opsatsen meget sigende under titlen "Werden im Vergehen"; denne idealverdens *vorden* er selve det mytiske øjeblik, en uendelig tilblivelse midt i livets forgængelighed, i henfaldet, som tænkningen må reflektere ud fra.⁶³

⁵⁹ Se foregående afsnit, hvor Kants skematisme gennemgås i sammenhæng med Jenaromantikernes Witz.

⁶⁰ Hegel takker eksplicit Hölderlin for denne inspiration. Cf. Dieter Heinrich: *Hegel im Kontext*, p. 11.

⁶¹ Heinrich skriver om kraften i Hölderlins opfattelse af kærligheden: "Liebe wird damit zu einem Metaprinzip der Vereinigung von Gegensätzen im Menschen. Das sehnsüchtige Verlangen nach dem Unendlichen, die grenzenlose Bereitschaft zur Hingabe, vorzüglich aber der Trieb, die Einheit zwischen diesen Gegensätzlichen zu gewinnen und zu offenbaren, dies alles wird nun vom einen Wort 'Liebe' benannt. [...] So verwandelt sich ihm Liebe zu einer Kraft, die nicht einem Zustand, sondern nur in Bewegung durch Gegensätze zu denken ist." *Ibid.*, p. 17.

⁶² Friedrich Hölderlin: "Das Untergehende Vaterland", in *Sämtliche Werke*, bd. 14, p. 174 & p. 177

⁶³ I tredje udgave af hymnen "Mnemosyne" udråber han erindringen til at være redningen for det menneske, der lykkeligt tror på en på forhånd given sandhed uden at skele til sit indre bevidsthedslivs uforudsete dybde og magt: "Vorwärts aber und rückwärts wollen wir/ Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie/ Auf schwankem Kahne der See". (Friedrich Hölderlin: "Mnemosyne" (Dritte Fassung), in *Gedichte*, p. 201) For det sande liv og den sande viden eksisterer kun dér, hvori subjektet ser bagud og fremad i en tidlig vorden midt mellem før og efter i mødet

Vorden i henfald rummer et særligt potentiale som en excentrisk, fri svæven i spændingen mellem jeg og ikke-jeg. I denne svæven sker der en forening mellem modsætningerne: “die erste als Herrschaft des individuellen über das Unendliche, das einzelnen über das Ganze, der zweiten als der Herrschaft des Unendlichen über das Individuelle, das Ganzen über das Einzelne.”⁶⁴ Det sker i en modsatrettet bevægelse, hvor jeg’et bemægtiger sig sin almene uendelighed i kraft af ikke-jeg’et samtidigt med, at ikke-jeg’et bemægtiger sig jeg’ets individuelle endelighed. Der sker både en ophævelse og en opløsning i krydspunktet mellem det endelige og det uendelige. Vorden i henfald anticiperer på mange måder Hegels begreb ‘Aufhebung’, men hos Hegel ophæver momentet forskellen mellem tese og antitese i bevægelsens ‘Vermittlung’, hvori modsætningerne blandes ved at de både ophører med at eksistere som forskel og ophæves til et højere stadie til en formidlet enhed med det absolutte.⁶⁵ Dialektikken i Hölderlins kærlighedsbegreb bibeholder imidlertid en bevidsthed om forskellen mellem jeg og ikke-jeg. Denne bevidsthed forenes til en dialogisk betydning mellem det endelige og det uendelige i en idealverden af lighed med sproget - d.v.s. som en sproglig repræsentation af en tilstand.⁶⁶ Der etableres en forbindelse i og med forskellen mellem det kendte og det ukendte: “von einer Seite weniger oder nichts lebendig Bestehendes von der anderen Seite alles zu liegen scheint”,⁶⁷ hvorved vorden i henfald bliver en skabelse ud af det kendtes intet.

I kraft af sin dobbelthed af forskel og enhed giver kærligheden derfor også forbindelsen tilbage til den ‘Ur-Teilung’, hvormed Zeus i vrede - symboliseret ved lynet - adskilte de olympiske guders og menneskenes verden i en udødelig og en dødelig sfære, hvilket for Hölderlin symboliserer princippet for delingen af det oprindeligt ene i en konstitutiv dualisme. Zeus er ikke alene de olympiske guders konge, far til muserne sammen med Mnemosyne og både Orfeus’ morfar og (gennem Apollon åndelige) farfar. Han er også mere specifikt vejrgud og gud for de uskrevene love.⁶⁸ ‘Urteil’ eller ‘Urteilung’ kan forstås som erindringen af den oprindelige deling af kosmos mellem guder og mennesker gennem meningen, vurderingen, domsfældelsen.⁶⁹ Dette henleder i den forstand også til ordet ‘kritik’, fordi kritik kommer af ‘krinein’, der betyder ‘at adskille’. Zeus viser på denne måde, hvorledes kunsten har en iboende dømmekraft - en uskreven lov der eksisterer i sin egen ‘atmosfæriske’ overgang mellem sin ‘nedfældelse’ og sin ‘ugyldighed’ -, som først bliver klar gennem erindringen af kunstens *ur-delung*. Zeus’ ur-delende træk bliver

med andetheden - eller med andre ord som han formulerer det i anden udgave af hymnen: “Lang ist/ Die Zeit, es ereignet sich aber/ das Wahre”. (Friedrich Hölderlin: “Mnemosyne” (Zweite Fassung), in *Gedichte*, p. 200)

⁶⁴ Friedrich Hölderlin: “Das Untergehende Vaterland”, in *Sämtliche Werke*, bd. 14, p. 177.

⁶⁵ Cf. G.W.F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*.

⁶⁶ Cf. Friedrich Hölderlin: “Das Untergehende Vaterland”, in *Sämtliche Werke*, bd. 14, p. 174

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Cf. Leo Hjortsø: *Græske guder og helte*, p. 37.

⁶⁹ I “Urtheil und Seyn” pointerer Hölderlin, hvorledes denne ur-delung er den, med hvilken subjektet i selvets væren definerer sin absolutte identitet i forhold til objekt. Cf. Friedrich Hölderlin: “Urtheil und Sein”, in *Sämtliche Werke*, Bd. 4,1, pp. 403-404.

nærværende i kunsten og aktualiserer stormens betydning for Rilke i februar 1922 som en erfaring af menneskets udsathed: af at mennesket efter gudens deling er henvist til sig selv.

Den svævende foreningsbevægelse ved vorden i henfald er også en erindring af meningen i den oprindelige delings øjeblik, som det, Orfeus erfarer, da Eurydike dør og adskilles fra hans levende liv for at overgå til den anden sfære. Den er en følelse af den betydning, han erindrer, at erfaringen af hende i den tabte fælles tid havde givet. Erindringen har altså en tidligere sanset erfaring som grund, som derfor nu skal vise sig at være udgangspunktet for ikke blot den poetiske tænknings skaberakt, men også, som hymnen "Mnemosyne" vidner om, for *væren*.⁷⁰ Hele erindringens årsag udspringer af den andethed, hvis betydning intensiveres i kærlighedens møde. Zeus figurerer 'himlens strid' i hymnen, og minder os om, at menneskets *væren* konstitueres i en erindring af denne oprindelige ur-delning, som også viser sig i en egen erindret erfaring:

“Ein Zeichen sind wir, deutungslos,
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren.
Ein Streit ist auf dem Himmel und gewaltig
Die Monde gehn, so redet
Das Meer auch und Ströme müssen
Den Pfad sich suchen.”⁷¹

Zeus' barnebarn, Orfeus, kan siges at være den, der som digterens prototype gennemspiller, hvordan andetheden bliver konstitutiv for vorden i henfald gennem digtningen. Han erfarer, at hans sprog er 'tabt' i hans andethed (der Fremde), og at han ikke kan tyde sig selv uden bevidstheden om delingen mellem sig selv og dette andet. Det andet figureres af månerne - andethedserfaringerne -, der taler til subjektet i dets bevidsthedsstrømme (Das Meer auch und Ströme). Ligesom månen trækker de i havet og forårsager tidevandet som en anden tyngdekraft. Denne 'samtale' med det andet må finde en måde at komme til udtryk på (Den Pfad sich suchen). Løsningen ligger i erindringen gennem digterens vorden i henfald, eller som Hölderlin skriver i "Andenken": "Was bleibet aber, stiften die Dichter".⁷² Martin Heidegger pointerer om dette vers, at det er et ledeord i Hölderlins digtning, idet Hölderlin formulerer et

⁷⁰ Andreas Thomasberger præciserer om denne oprindelige deling i det erindrede: "Wird das Bestimmte als Aufgelöstes erinnert, ist es bereits vergangen, wenn wir uns seiner bewußt sind. Zugleich aber konstituiert sich durch und für unser Bewußtsein in der Wechselwirkung von vergangenem Bestimmten, gegenwärtigem Unbestimmten und der Erinnerung ein neues Bestimmtes, das, als Bestimmtes, bereits wieder vergangen ist." (Andreas Thomasberger: "Erinnerung - ihre konstituierende Bedeutung für Bewußtsein und Sprache bei Hölderlin", in *Germanisch-Romanische Monatschrift*, Band 42, p. 318) Delingen er med andre ord endeligt uovervindelig, og p.g.a. urdeling vil erindringen altid allerede henfalde i det øjeblik, den erindres. Selv den erindrede betydning vil henfalde i den nye kontekst og sedimentere sig i bevidstheden.

⁷¹ Friedrich Hölderlin: "Mnemosyne" (Zweite Fassung), in *Gedichte*, p. 199-200.

⁷² Friedrich Hölderlin: "Andenken", in *Gedichte*, p. 196.

fundamentalontologisk syn på digtningen.⁷³ I digtets vorden er digteren ifølge Heidegger intet mindre end en værensindstifter; dette leder frem til et argument for digtningen som en begivenhed, der konstituerer menneskets subjektivitet qua tilværen (Dasein): “Der Grund des Menschlichen Daseins ist das Gespräch als eigentliches Geschehen der Sprache. Die Ursprache aber ist die Dichtung als Stiftung des Seins.”⁷⁴

I værensindstiftelsen, der sker gennem erindringen hos Hölderlin justeres Fichtes bestræbelser på at definere tænkningens grund, idet grunden forvitrer. Herom formulerer Jørn Erslev Andersen:

“Hölderlin arbeitet sich zu der Auffassung von einer verlorenen Idealwelt (das Griechentum) und der modernen Welt als einer gefährdeten Nacht durch. Wo aber Schelling, Hegel, und die romantische Gesellschaft *allgemein* über Kunst und Dichtung sprechen, verschiebt Hölderlin den seinsphilosophischen Ansatz von einem philosophischen Grund zu einem dichterischen Abgrund. Vor allem in seinem poetologischen Fragmenten und in dem dichterischen Spätwerk werden die prägnantesten Erfahrungen, die sich an die Vorstellung von der ‘Schöpfung aus dem Nichts’ knüpfen, formuliert”⁷⁵

Fra denne farefulde nat midt i den moderne verden udgår den digteriske væren. I mødet med denne andethed begynder *den poetiske tænkning* ved at grunden styrter sammen, og heri opstår ikke blot en tænkning, men også en væren funderet på sine egne ontologiske præmisser. Disse præmisser præciserer Andersen nærmere som en tredelt struktur af tre nøglebegreber fra Hölderlins værk: ‘Äther’, ‘Abgrund’ og ‘Erde’.⁷⁶ Äter er forbundet med ro og stilhed som en selvberoende væren - en guddommelig væren-i-sig-selv, som mødes i skabelsens sublime øjeblik ved et ‘lyn’ og et ‘lys’, hvori selve tegnet opstår. Med reference til Wolfgang Binder beskrives denne afart af væren som den rene besindelse, sofrosyne. Den kan sammenlignes med tilstanden, da Orfeus’ får overtalt Hades og påbegynder opstigningen, inden han strømmer over med sin eufori. Gradvist afløses æter af afgrund ved at jeg’et rives med af begejstringen og fristes til at adlyde sit begær efter dette syn i verdensnatten, hvorefter tegnene opløses og erfares som et destruerende, helligt kaos: “In den Abgrund schauen zu wollen, ist in büchstäblichem Sinn eine totsichere Hybris, weil man damit, wie Empedokles, Vollkommenheit begehrt: Man begehrt das zu sehen, was einem die Existenz gibt. Das, was einen zum Seher macht.”⁷⁷ Dette svarer også til selve det dionysiske orgie, hvori sanserne erfarer synet, og kan sammenlignes med Orfeus’ erfaring af Eurydikes blik. Erfaringen af det guddommelige følges af gudernes vrede, hvormed jeg’et støder på sin egen både indre og ydre grænse og skæbne, døden, som sin værens andet oprindelsessted. Midt mellem disse to oprindelsessteder eller

⁷³ Cf. Martin Heidegger: “Hölderlin und das Wesen der Dichtung”, in *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, pp. 41-42 & “Wozu Dichter?”, in *Holzwege*.

⁷⁴ “Hölderlin und das Wesen der Dichtung”, in *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, p. 43.

⁷⁵ Jørn Erslev Andersen: “Die Verwitterung des Grundes - Idealistische Romantik bei Fichte und Hölderlin”, in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 117, p. 151.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 151-154 og cf. Jørn Erslev Andersen: *Poetik og fragment*, pp. 172-178.

⁷⁷ Jørn Erslev Andersen: “Die Verwitterung des Grundes - Idealistische Romantik bei Fichte und Hölderlin”, in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 117, p. 153.

chiffre for den menneskelige væren befinder begrebet jord sig. Jorden er en mellemtilstand; heri består digterens virke midt mellem jordens elementer - blomster, mennesker, dyr, bjerge, strømme,... Jorden er den væren, hvor digteren sammenfatter de to i livet kun delvist erfarbare sfærer, der bestemmer dets andethed og erfaringerne af denne ved en fordobling af det uendelige og det endelige, når “die Monde” fra hymnen påvirker den jordiske væren med sin dobbelte tyngdekraft. Orfeus’ erfaring af æter og afgrund bliver således et vidnesbyrd om den menneskelige eksistens’ dobbelte chiffer og urdelende forskel til det andet, som digterens selv kan gøre nærværende i kunsten gennem den jordiske sfæres identifikationsobjekter.

Det er i kraft af erindringens potentialer for at skabe en vorden i henfald, at Rilke tilslutter sig Hölderlins interesse for, hvordan digtningen bliver grundlaget for værensindstiftelsen og subjektiviteten gennem den dialogiske aktivitet mellem jeg og ikke-jeg. Denne dialogiske aktivitet er samtidig en dialektisk bevægelse mellem indstiftelse og opløsning. Hans spørgen i “An Hölderlin” starter imidlertid netop dér, hvor værensindstiftelsen i mødet skulle erfares som en rent *transcendental* skabelsesakt, der tænker ud fra en negativ bestemmelse af mødet mellem jeg’et og den Anden. I “An Hölderlin” bliver den tiltaltes pointer og egenskaber nærværende og rejser sig foran ham som en prosopope. Hölderlin bliver Rilkes digteriske Anden, en måne, en tyngdekraft, en natlig fare ved både mødet og dets opløsningsmoment, *afskeden*:

“[...] Du nur
ziehst wie der Mond. Und Unten hellt und verdunkelt
deine nächtliche sich, die heilig erschrockene Landschaft,
die du in Abschieden fühlst.”⁷⁸

I tiltalen identificerer Rilke sig som digter med Hölderlin, denne Anden, altimens han også i inspirationens møde med den Andens unddragende mørke erfarer sin forskel til hans poetik. For i spørgsmålet “Was, da ein solcher, Ewiger, war, mißtraun wir/ immer den Irdischen noch?” ser Rilke snarere en modtagelighed i den jordiske væren, der ikke behøver at tænke det andet ved negation. Når han til sidst spørger “Neigung, künftig im Raum?”, bliver spørgsmålet retorisk, for Rilkes metode er den optimistiske omvendende absorption af Hölderlin, hvor jorden ikke ‘blot’ er et medieringssted mellem æter og afgrund. Jordens elementer er den moderne verden, som mennesket *selv* har opbygget og er henvist til at forstå sig selv i. Hölderlins vorden i henfald er den idealverden, der angiver forbindelsen mellem tingene. Rilke vil se denne verden som en vitalistisk forbindelse mellem det uendelige og det endelige, af det ideelle og det reelle som et fænomen. Dette fænomen må i lige så høj grad bero på betydningen i erindringens afskedsmoment med den Anden, hvor jeg’et tænker den fremtidige mulighed på baggrund af tabserfaringens erindrede anslag for kunstværkets væren.

⁷⁸ Rainer Maria Rilke: “An Hölderlin”, *Werke II*, p. 94.

Rilke erfarer i “An Hölderlin”, at Hölderlin er identisk med og kommer hans egen poetologiske opfattelse i forkøbet; derfor kan Heidegger sige i “Wozu Dichter?”, at Hölderlin er det kommende i Rilkes digtning.⁷⁹ Hölderlin bliver et spejlbillede. Men: Rilke erfarer også som det moment, der gør ham til mere end epigon, at han ikke kan erkende verden identisk med Hölderlins verdensopfattelse, hvorfor Hölderlin også bliver forskellen til hans egen digteriske vorden. Han erfarer, at han ser ind i Hölderlins digtning med en metaforisering af dennes egenskaber, idet han spejler dennes egne motiver (f.eks. måne og nat). Hölderlins motiver taler tilbage til ham som hans Anden midt i en jordisk væren i en livsverdens rum, der både drages af månen og modtager dens andethed.

Mødet vækker en erkendelse, idet erfaringen forvandler jeg’ets eksistens mellem et før og et efter. Han erfarer, at Hölderlins digtning bliver et fænomen foran ham, der - som den “wandelnder Geist” og den “wandelnder” - forvandler hans egen sproglige bevidsthed og viser sig i prosopopeen. Denne forvandlende skabelsesakt er både immanent og transcendent. Dels forbinder den jeg’ets erfaring af det andetets betydning i og for livet med det, som ikke kan erfares før livets ophør (døden); dels forbinder den jeg’et med det, der aldrig kan erfares endeligt, og som altid vil overstige erkendelsens grænse (det sublime, det guddommelige). Hölderlin mener, at erfaringen af grundens forvitring lader en begyndelse opstå ved vorden i henfald; denne erfaring skaber en sproglig repræsentation: “Und dieser Untergang und Anfang ist *wie* die Sprache.”⁸⁰ Rilkes erfaring af Hölderlin som fænomen vidner om, at selve *erfaringen* af de sproglige chiffrer ikke er *som* sproget, men konstitueres *i og med* selve sprogets fænomen i mødet.

Med sin erindring af Hölderlins egenskaber og litterære budskaber erkender Rilke således, at digtningen og den poetiske tænkning skal ud af sin platoniske skygge. Fokus skal flyttes fra anamnesens tilbagevenden til idéen bag fænomenet til en særlig erfaring af fænomenet. Digteren skal finde en måde at standse foran, sætte parentes om fænomenet selv og erfare dettes betydning på. Rilkes ‘nye mytologi’ må kunne vise sig i livets egne tilsynskomster, i livsverdenen. Her vil selv den Anden i dialogen være et fænomen, jeg’et erfarer og spejler sin lighed og forskel i. Den Anden (du’et, månen, Hölderlin, Eurydike, sonetternes Orfeus, Rilkes Wera,...) skal tale som en personlig Anden tilbage om sandheden ved jeg’et selv, om jeg’ets uendelighed og endelighed i øjeblikkets bliven. Den Anden, hvorved man erfarer det andet, vil ikke være en negativ bestemmelse som *ikke-jeg*, men et positivt ‘mere’. Selve andetheden er alt det i livet, der vender væk fra os, og som derved peger på vores iboende døds betydning for livet. Men hvordan denne andethed må tænkes, illustrerer Rilke i et brev til grevinde Sizzo et års tid efter, han skev sonetterne. Fordringen er:

⁷⁹ Cf. Martin Heidegger: “Wozu Dichter?”, in *Holzwege*, p. 320.

⁸⁰ Friedrich Hölderlin: “Das Untergehende Vaterland..”, p. 174. Min kursivering.

“[...] das Wort ‘Tod’ ohne Negation zu lesen; wie der Mond, so hat gewiß das Leben eine uns dauernd abgewendete Seite, die nicht sein Gegenteil ist, sondern eine Ergänzung zur Vollkommenheit, zur Vollzählichkeit, zu der wirklichen heilen und vollen Sphäre und Kugel des Seins.”⁸¹

Månen symboliserer her fænomenet den Anden, der både skygger for og røver subjektets egen andethed. Mødet med den Andens blik må blive et vidnesbyrd om jeg’et selv som mødet med den egne skygge i livets *Kugel des Seins!* Den Andens tilstedeværelse som en positiv bestemmelse i digtet bibringer det ‘mere’, den indsigt, til digtets vorden, hvori væren indstiftes. Oden “An Hölderlin” bliver hermed en slags programdigt; det bliver en udfordring til det kommende værk i Rilkes, *Die Sonette an Orpheus*, at vise hvordan denne *egne* inspiration fra mødet med Hölderlin udfoldes omkring tænkningen af værens udspring.

1.5. Dialogens fænomen mellem myte og livsverden

I præsentationen af Rilkes tre valg som grundlag for en poetisk tænkning *Die Sonette an Orpheus* - sonetcyklen, myten om Orfeus og Eurydike og inspirationen fra Hölderlin - træder dialogen frem som noget centralt. Dialogen har tilsyneladende et større potentiale som den poetiske tænkningens begyndelsessted mellem et jeg og et du: den er nøglen til selvbevidstheden, hvorigennem subjektet skaber og erkender væren. Det særlige viser sig at være, hvorledes Rilke søger at finde en bestemmelse af dialogen som et fænomen, der kan implementere den orfiske mytes træk i livsverdenen, hvori mennesket definerer sin eksistens. For at kunne belyse Rilkes opfattelse af dialogens betydning i den poetiske tænkning vil det være nødvendigt at sætte Rilkes syn på andetheden i et fænomenologisk relief. Det grundlæggende spørgsmål er, hvordan subjektet gennem dialogen kan definere sig selv ved erfaringen af den andethed, der bestemmer livsverdenen ved dødens grænse.

I et brev til sin polske oversætter, Witold Hulewicz, som Rilke skrev à propos *Die Sonette an Orpheus* og *Duineser Elegien*, formulerer Rilke om dødens og andethedens status i livsverdenen:

“Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschienene *Seite des Lebens*: wir müssen versuchen, das größte Bewußtsein unseres Dasein zu leisten, das *in beiden unabgegrenzten Bereichen* zu Hause ist, *aus beiden unerschöpflich genährt* ... Die wahre Lebensgestalt reicht durch *beide* Gebiete, das Blut des größten Kreislaufs treibt durch beide: *es gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit* [...]”⁸²

Vi må indfange døden i nærværet gennem livets eget fulde kredsløb mellem jeg’et og det andet, fordi sandheden om livet er en positiv helhed af begge dele, hvor hverken det dennesidige eller det hinsidige har forrang. Men hvordan kan denne død, som Rilke hævder, udsige det *sande* - d.v.s. det *egne* - om subjektets selv? Heidegger

⁸¹ Rainer Maria Rilke: “An Gräfin Margot Sizzo-Noris-Crouy”, 6. januar 1923, in *Briefe*, Zweiter Band, p. 381.

⁸² Rainer Maria Rilke: “An Witold Hulewicz”, 13. november 1925, in *Über Dichtung und Kunst*, p. 266-267.

definerer i tråd med Rilke dødens værdi for indkredsningen af subjektet som en 'Jemeinigkeit' - d.v.s. det der til enhver tid 'er mit', da kun 'jeg' er den, der kan erfare begivenheden 'min død': "Der Tod ist, sofern er 'ist', je der meine."⁸³ Døden er det indre tidslige parameter for livet som den fremtidige begivenhed, der præger alle tilblivelser og gør dem til, hvad Rilke kalder "Die wahre Lebensgestalt". Ved en besindelse på døden kan man indfange den store, positive enhed i forskellen mellem det kendte og det andet. Hvis dette andet i subjektiviteten imidlertid ikke skal forblive en uvis og uegentlig masse, må man have et fikspunkt i andetheden, som aktualiserer dødens betydning: et du. Du'et er således en nødvendig bestemmelse for subjektiviteten. Dialogismen mellem jeg og andethed er allerede til stede som en konstitutiv dualitet i Hölderlins kærlighedsbegreb, men andetheden er dér alt det, som negerer jeg'et. Hvordan bliver du'et et *positivt* tænkt erfaringsfænomen midt i livsverdenen?

I "An Hölderlin" står jeg'et over for den forestillede Hölderlin, der viser sin digtnings ansigt - overfladen, tilsynekomsten, fænomenet. Dette kan sammenholdes med Emmanuel Levinas definition på den Andens ansigt som et fænomen. Hos Levinas defineres selve denne erfaring af andetheden som en følge af et metafysisk begær og med udgangspunkt i mødet med den Anden. Man må forstå ansigtets begreb i et møde vendt mod den Andens ansigt:

"Ansigtet er en betydning, en betydning uden sammenhæng. I ansigtets retlinethed er den anden ikke en person, der indgår i en sammenhæng. [...] Ansigtet er det, som aldrig kan blive et indhold, der omslutes af tanken, det, som ikke kan indholdes, det, der fører os hinsides. [...] Ansigtet taler."⁸⁴

Under mødet bliver den anden en personlig Anden gennem en begivenhed, der indstifter en fælles bliven.⁸⁵ Mødet gives ved synet af den Andens blik, der kun røber overfladen af jeg'ets uoplyste side, idet jeg'et møder den Andens egen andethed.⁸⁶ Denne dialog kendetegnes ved, at jeg'et intenderer den Anden: jeg'et foretager en epoché af den Anden som fænomen - d.v.s. reducerer betydningen ved at sætte parentes om perceptionen af ansigtet. Levinas arver med andre ord Edmund Husserls fænomenologiske metode. Ligesom Husserl mener Levinas, at man med denne metode må tage udgangspunkt i livsverdenen, fordi mennesket lever i tingenes verden. Et centralt begreb er spørgsmålet om intentionalitet, der er en særlig form for vilje til at

⁸³ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, § 47, p. 240. Jemeinigkeit forstået ud fra tidsligheden er det, hvorigennem tilværen (Dasein) bestemmes, og som artikuleres gennem det personlige pronomens *ich bin*. Subjektet grundes imidlertid i Mitsein, der går forud for livet og formerne. I tilværen er man fra starten das Man, som er en hverdagslig Selbstsein, på baggrund af hvilken man skal tilkæmpe sig sin subjektive specificitet. Der findes tre måder at vælge sig selv på, som udgør tre værensmodi: egentlighed, uegentlighed (det tilsyneladende) og indifferens (det gennemsnitlige). I kraft af Jemeinigkeit har tilværen mulighed for at være egentlig. (*ibid*, § 9, pp. 41-44)

⁸⁴ Emmanuel Levinas: *Etik og uendelighed*, p. 101. Citatet er et uddrag fra et interview ved Philippe Nemo, og på dette sted har anstødet været en betragtning om, at det i krig er vanskeligt at dræbe en, der ser én i øjnene, fordi den, som dræber, i dette blik bliver mødt med sin egen personlige, mulige død.

⁸⁵ Angående forskellen på den anden og den Anden henvises der til note 13.

⁸⁶ Heri ligger det etiske begreb ansvar - at an-svare ansigt til ansigt.

begribe tingenes eget væsen. Men hvor Husserl foretager sin epoché ved at intendere fænomenet i en transcendental akt, der hævder at kunne *indfange* den andens fænomen, anskuer Levinas relationen mellem jeg'et og den Anden asymmetrisk. Jeg'ets egen skygge i den Anden vil som månens uoplyste side unddrage intentionaliteten i blikket.

Defineret med Levinas' konception af den Andens ansigt kan Rilke siges at finde en omvendning af grundlaget for den værensindstiftelse, Heidegger iagttager hos Hölderlin. Med forbindelsen Hölderlin-Heidegger, hvor den anden ikke er et intenderet fænomen, bliver ontologien det konstitutive for den poetiske tænkning. Med forbindelsen Rilke-Levinas bliver forestillingen om den Anden og den etiske besindelse på det 'mere' ved dennes forskellighed i det metafysiske begær det konstitutive både for den ontologiske tilblivelse og den poetiske tænkning. Hvori består nu dette positiverende 'mere'? Hvordan bliver foreningen i det mellem jeg og du til en erfaringsbaseret tilblivelse? Hvad udspringer af denne relation? Til at beskrive denne positivering griber Levinas til den konstitutive dikotomi i den vesterlandske tænkning ved Erosfiguren mellem det maskuline og det feminine. Denne dikotomi vedrører de absolutte modsætninger i filosofien som et generelt træk ved sprogets logiske strukturer. Kongenialt med myten om Orfeus og Eurydike består forskellen i, at det maskuline repræsenterer bevidstheden, subjektet, retningen mod lyset, mens det feminine repræsenterer andethedens ophav, retningen mod mørket, det der trækker sig tilbage mod et udenfor.⁸⁷ Levinas' opfattelse af dialogen herimellem er en udbygning af filosofen Martin Bubers dialogisme mellem Jeg og Du (Bubers versaler), der forsøger at tænke relationen som et positivt, a priori grundord.⁸⁸ Efter Levinas' opfattelse accepterer Buber den indre forskel som en statisk størrelse, idet Jeg og Du forbliver adskilte halvdele. Derimod vil Levinas se et frugtbart, bevidsthedsgenetisk forhold mellem jeg'et og den Anden, idet mødet *face-à-face* medfører en tidlig transcendens ved synet af blikket, hvorved tingene i jeg'ets umættelige metafysiske begær retter sig mod deres 'mere': absorptionen i uendeligheden.

⁸⁷ Der henvises her og i det følgende af dette afsnit generelt til Emmanuel Levinas' værk *Le temps et l'autre*, pp. 77-85.

⁸⁸ Hos Martin Buber kan man finde en dialogisme, der tænker forbindelsen mellem Jeg og Du som et positivt 'grundord'. Forholdet mellem Jeg og Du er en a priori figur, der gør sig gældende for den sproglige bevidsthed som noget medfødt i ens følelses- og forestillingsverden, mens menneskets erfaring af tingene i verden er et forhold mellem Jeg og Det. Du'et er i verden og kan principielt godt erfares som ting, som Es, men jo stærkere bevidstheden bliver om relationen til Du'et, desto højere bliver Jeg'ets selvbevidsthed. Dialogen i mødet med Du'et udgør det 'mellems' sfære, hvori verden overskrides. (Cf. Martin Buber: "Ich und Du", in *Das Dialogische Prinzip*, pp. 7 & 32) Michael Theunissen siger i en kommentar om Buber - idet han henviser til Heideggers *Jemeinigkeit* -, at Du'et kommer Jeg'et frontalt i møde fra den anden side, hvorved mødet dels udgår fra "je meinem Ich" dels er en "Herkunft je meines Ich und des Anderen". (Michael Theunissen: *Der Andere*, p. 272) Bubers dialogisme kan meget langt hen ad vejen minde om den positivering af Hölderlin, som Rilke søger; jeg'et møder sig selv ved en erfaring af sin egen skyggeside i og med modtagelsen af det andet. Også her er kærligheden konstitutiv, men problemet vil være, at forestillingen om Du'et vil forblive a priori, for så vidt dette Jeg ikke får reflekteret sit Du i sin verdens immanens, men kun i sin verdens transcendens. Her er Du'et ikke et fænomen, hvis sanselige bagside trækker sig tilbage ligesom månen og Eurydike, men blot og bart Jeg'ets anden oplyste halvdel.

Begivenheden indstifter en forbindelse *côté-à-côté* i tingenes verden, hvis enhed etablerer en dynamisk, fælles varen, idet den *fremtidige* død foregribes. Den fælles varen ligger i forlængelse af Henri Bergsons begreb *durée* som det moment, hvori det fortidige erindres og det fremtidige foregribes; men mere præcist modificeres det fremtidige aspekt hos Levinas til at være en *før fremtid*: mødet med ansigtet er en besindelse i dødens anticerede, forestående nærvær. Dødens nærvær vækker det, 'der er': *il y a*. Denne bestemmelse er den neutrale, ubestemte, upersonlige varen i subjektet, som på én gang behager og vækker angst, hvorved subjektet sætter sin eksistens. For at kunne drage nytte af *il y a*, må subjektet overvinde dette neutrale.⁸⁹ Hvis ikke det neutrale overvindes, reduceres mødets objekt til en spejling af selvet som det Samme. Overvindelsen gør objektet til den personlige Anden, hvorved subjektet møder sin egen uendelighed.

På dette punkt adskiller Levinas sig fra Maurice Blanchot og dennes opfattelse af det neutrale. Blanchot definerer det neutrale som en demiurgs stemme i et digterjag. Idet han sidestiller skriven med digtning, formulerer han om det neutrale:

“[É]crire, c'est passer du 'je' au 'il'. [...] Le 'il' est l'événement inéclairé de ce qui a lieu quand on raconte. [...] Mais le contour n'est pas l'historien. Son chant est l'étendue où, dans la présence d'un souvenir, vient à la parole l'événement qui s'y accomplit; la mémoire, muse et mère des muses, détient en elle la vérité, c'est-à-dire la réalité de ce qui a lieu; c'est dans le chant qu'Orphée descend réellement aux enfers [...]”⁹⁰

I opstigningen ihukommer Orfeus' som repræsentant for det vesterlandske subjekt den tabte betydnings ur-delning gennem sit mødrene ophav - gennem Kalliopes udtryksform og Mnemosynes erindringsmåde. I overskridelsen erfarer han den anticerede dødsbegivenhed, som vil realiseres af mænadernes sønderrivelse. I denne anticerede erfaring forskyder jeg'et, Orfeus, sit perspektiv fra 'jeg' til en neutralisering i tredje person, 'han' (il); herved erfarer han det forestående nærvær af 'det' absolut neutrale (il), som det nok så spidsfindigt kan udtrykkes ved det franske 'il', der dækker begge pronominer.⁹¹ Årsagen er kærlighedsobjektet 'hun' - Eurydike, hans andethed, den

⁸⁹ Cf. Emmanuel Levinas: *Totalité et infini*, pp. 32-39. Levinas' term 'det neutrale' refererer til Heideggers term 'es gibt'. Med sin definition af den personlige Anden vil Levinas vise, hvordan Heidegger i *Sein und Zeit* efter hans opfattelse totaliserer begrielsen af objektet ved at koncipere det ud fra det Samme. Heidegger er både Levinas' forbillede og modstander. Det er denne manglende besindelse på andethedens absolutte forskel, der ifølge Levinas kunne drive Heidegger ud i en nationalsocialistisk tankegang, som jøden Levinas selv havde oplevet på sin egen krop i en KZ-lejr under 2. Verdenskrig.

⁹⁰ Maurice Blanchot: "La voix narrative (le 'il', le neutre)", in *L'entretien infini*, p. 558.

⁹¹ Skal man oversætte 'il' med 'han' eller 'det'? Som oversætter til et sprog, der ikke rummer denne mulighed for at gengive det tvetydige i ét pronomen, er man nødt til at træffe et valg. Carsten Madsen har i sin danske oversættelse af "La voix narrative (le 'il', le neutre)" valgt 'han', hvilket jeg selv vil tilslutte mig. (cf. Maurice Blanchot: "Den narrative stemme (det 'han', det neutrale) Et tilsvarende eksempel ser man i den amerikanske oversættelse af Jacques Derridas værk *Demeure: Fiction and Testimony*, p. 53, hvori Derrida kommenterer Blanchots lille autobiografiske novelle "L'instant de ma mort", om hvordan jeg'et ved synet af eksekveringen af et andet menneske bliver vidne til det umulige, sin egen død, og (på amerikansk) overgår fra 'I' til 'he'. Som min argumentation i brødteksten også giver udtryk for, kan overgangen fra jeg til han tolkes som det vesterlandske subjekts neutralisering af sig selv til sin tredje person ental, hvor 'det' er det absolut kønsneutrale, upersonlige omslagsmoment i 'han'. Det skal endvidere bemærkes, at 'det' ikke må forveksles med det freudianske 'id', da

Andens fortidige død. Alt dette finder hos Blanchot sted midt i livets immanens. I det hele taget er Blanchots neutralitetsbegreb et vigtigt modstykke til at tænke andetheden med, idet neutraliteten og demiurgens stemme kan ses som en spænding i forhold til det personlige og synet af blikket.

Hermed er vi *in medias res*. Netop denne forskel mellem Blanchot og Levinas rummer den gåde i kunstværket, som Rilke interesserer sig for at belyse gennem *Die Sonette an Orpheus*. Orfeus' figur favner begge bevægelser i Rilkes poetik. På den ene side Blanchots variant af dialogens betydning: i kraft af 'du'et neutraliserer jeg'et sin væren i 'han' og erfarer 'det's nærvær. På den anden side Levinas' variant af dialogens betydning: det neutrale overvindes i det metafysiske begær efter den Anden, idet jeg'et møder den Andens ansigt i det konstitutive glimt, hvori mødet rækker al betydning ud mod det uendelige; ansigtets blik gennemlyser og røber den fremtidige dødsbegivenheds betydning ved at vise sit uendelige udtryk lige foran og i kraft af denne. I de følgende kapitler vil vi se, hvordan Rilke med omdrejningspunkt i mødet med den Anden gennemspiller en sammenhæng i *Die Sonette an Orpheus*, der udspringer af spillet mellem de to modeller. Under neutraliseringen erfarer jeg'et livets rene kræfter i erindringen af den Anden, ud fra hvilke kunstværket indstiftes; forestillingen om den Anden bliver levende og vækker et metafysisk begær. Han kan eksemplificere dette ved det orfiske levnedsløbs stramme dramatiske økonomi, hvis forløb allegoriserer præmisserne for digtersubjektets møde med sin egenhed midt i livsverdenen. På denne måde bliver den Anden ikke blot levendegørelsen af en fraværende og tabt andethed, men omvendt også et selvrefleksivt du, der sætter sig på afstand i selvet som jeg'ets spejl.

der ikke er tale om drifter i psykoanalytisk forstand, trods lighedstrækkene med 'id' forstået som noget præsubjektivt.

Kapitel II. Mødet med den Anden

“Jeg havde oprindeligt selv skabt dette ‘øje’. Naturligvis for at det skulle se og iagttage mig. [...] For hvert øjeblik var jeg mig bevidst, at det iagttog mig, altså var jeg til. [...] Det var en så åbenbar sandhed, at jeg glemte, at det var mig selv, som havde skabt det, og jeg følte taknemmelighed over for dette øje, som jeg skyldte min eksistens.”
Orhan Pamuk

Hvori består den orfiske dialog i sammenhæng med en moderne bevidstheds selvrefleksivitet? Med dette spørgsmål vil jeg belyse aspekterne i det første møde med *Die Sonette an Orpheus* og de perspektiver, værket åbner op for. Værket indledes med en sonet, der anslår en symfoni af strenge på cyklens poetiske niveauer og peger på de rene sproglige kræfters aktivitet. Disse niveaues samspil udkrystalliserer ligeledes kimene til den tematiske og formmæssige udvikling på hvert niveau i resten af cyklen. Da åbningssonetten derved præfigurerer perspektiverne i undersøgelsens felt, vil jeg særligt for dennes vedkommende i første omgang nærlæse den *in toto*. Dernæst vil jeg diskutere, hvordan åbningssonetten kan vise sig som et samspil af litterære fænomener, der skabes ved en særlig aktivitet i sensoriet og gør digtet til et fænomen, der er oprindelsen både for ikke blot et æstetisk scenario af kræfter, men også for en ny begyndelse for selvrefleksiviteten.

II.1. Åbningssonetten: en lyrisk krystal i sensoriet

Den første sonet iscenesætter det indstiftende øjeblik under Orfeus’ sang, da alle sanser bevæges af den lyriske kraft. Ser man sonettens skovsemantiske rum konkret i forhold til den klassiske mytes plot, tyder det på, at den skildrede lyriske begivenhed finder sted efter Orfeus’ opstigning fra dødsriget, da han er vandret ud i skovene. Da der er en udpræget grad af auditiv semantik i sonettens sprogbrug, tyder det på, at der appelleres til en forståelse af betydningsaspekterne ved høresansen: “singt”, “Ohr”, “schwiege”, “Verschweigung”, “Stille”, “leise”, “Hören. Brüllen, Schrei, Geräusch” og “Gehör”. Samtidig sker der en billedliggørelse af, hvordan det menneskelige sensorium påvirkes under en sådan sanselig oplevelse, idet naturen antropomorfiseres i bevidstheden i overensstemmelse med måden, hvorpå underverdenen og skovens vilde dyr røres og tryllebindes i myten.

Denne begivenhed finder altså sted midt *mellem* motiverne opstigning og sønderlemmelse. Sangen i skoven er en gentagelse af fortryllelsen under hans færd i underverdenen; den rummer samme underfulde kraft og evne oppe midt i livet, som sangen i dødsriget gjorde. Her møder vi derimod ingen egentlig Eurydike som i underverdenen, men Orfeus og de orfiske evner. Vi vil få bevist, at den indsigt i kunstens væsen, han havde erfaret under sin opstigning, har samme virkningskraft for digteren i livsverdenen. Gentagelsen er således en situering af den samme begivenhed i livets verden som en understregning af vilkårene for, hvordan det menneskelige

subjekt gennem digteren må erfare det orfiske med udgangspunkt i en identifikation med tingene omkring sig. Rilke kunne have skrevet den samme sonet om den æstetiske begivenhed i underverdenen, og man kunne se skovens potentialer som lig med den, der fandt sted dernede. Det afgørende er, at naturen i denne sonet på lige fod med underverdenen kan symbolisere det menneskelige sensorium; sonetten omhandler den kunstneriske tilblivelsesakt og former i sig selv en lyrisk begivenhed. Pointen er altså, at det orfiske finder sted i fænomenernes livsverden. Afkoder man de stilistiske komponenter i dens fremstilling, afsløres der nogle centrale principper for Rilkes forståelse af den orfiske tilblivelse.

II.1.1. Begyndelsen

Sonetcyklen åbnes med et paradoks: "Da stieg ein Baum" (v.1). I sin optræden tildeles træet bevægelsesmæssige egenskaber ved verbet "stieg". Som handling ville dette verbum, at stige, almindeligvis kendetegne mere abstrakte forhold - det være sig bl.a. sansemæssige, teologiske, metafysiske eller meteorologiske. Faktoren bag denne stigen er nogle ikke umiddelbart synlige omstændigheder, der betinger en stigen for noget som f.eks. epifani, påvirkning, styrke og grader. At noget stiger, har altså at gøre med påvirkningen fra eller et møde med noget andet, som ligger i en kosmisk eller systemforankret relation ud over den umiddelbart enkeltstående, synlige og stigende genstand. Påvirkningen eller mødet lader en kraft - det der stiger - udspringe af sig. Paradokset vil således henlede opmærksomheden på, hvordan der findes andre sproglige måder at forstå tingene på, end hvad man fornuftsmæssigt ville forklare sig med.

I sig selv er træet synekdoke for naturens vækster. Qua sin vertikalt orienterede arkitektur symboliserer det også forbindelsen mellem på den ene side det jordiske, naturen, sansningen og det dionysiske og på den anden side det åndelige, det billedlige, tænkningen og det apollinske. Dets rødder suger jordens kraft, for at dets krone som arme kan række op i himmelhvælvingen, men dets vækst er omvendt også afhængig af at blive næret ved solen fra oven. Når træet indlemmes i et paradoks, kan man se det som et symbol for mødestedet mellem modsatrettede egenskaber, hvis osmose former kraften.

Cæsuren deler rytmisk hvert vers af første kvartet ved - gennem tegnsætningens emfase med punktum, udråbstegn, punktum og komma - at markere både afslutningen og begyndelsen på en hel periode i hver hemisfære af verset. Paradokset om træets stigen indrammes i første hemisfære af første vers, og det lader sit paradoksale tilsnit glide videre i anden hemisfære af andet vers: "O hoher Baum im Ohr!" (v.2) Paradoksalitetens billedliggørelse af træet, som 'steg', og endog 'højt op i øret', skaber en besjæling og antropomorfering af naturen. Semantikken omkring "stieg" forvandles fra at være knyttet til naturen, "Baum", til at være knyttet til noget auditivt, "Ohr". Det andet forhold mellem træet og øret former ligeledes et paradoks - her mellem en vækst i naturen og hørelsen. Denne glidning af træets paradoksalitet former

sammen med de kontrasterende hemisfærers semantik om stigning en krydsstillende meningskiasme. “O reine Übersteigung!/ O Orpheus singt” (v.1-2) har modsvarende træ-paradoksaltiteten det til fælles at skildre en gådefuldhed omkring den handling, som tilsyneladende har sat himmel og jord i bevægelse: Orfeus’ sang. Det gådefulde påpeges i “Übersteigung” som det overstigende, der ikke kan begribes med det ‘blotte øje’ eller med ‘bogstavelighed’. Sangen er ikke blot et auditivt fænomen, men den peger også på nogle faktorer i det andet, der ligger hinsides det nærværende, som betinger sansningen og kommer til udtryk igennem sangens billeddannelse. Det gådefulde eller underfulde ved Orfeus’ sang er en kraft, der opstår ved en imaginativ overskridelse af grænsen til det andet.

Fortolkningen af billedsproget i åbningssonettens første to vers har vist sig at lade et aggregat af billedformer komme til syne. Dette aggregat fremstiller den begivenhed, som myten om Orfeus og Eurydike skildrer: den osmotiske spænding mellem det jordiske og det åndelige, mellem erfaringen af det forgængelige og forestillingen om det evige, som også kunsten er rum for. Således bliver det nu muligt at læse træet med dets gådefulde og underfulde egenskaber som en metaforisering af Orfeus selv. Orfeus er også en kraft, der rummer paradoksets og kiasmens sammenstilling af fornuftstridige modsætninger. Dette billedsproglige aggregat former en begivenhed med identifikationspunkt i træet og dets egenskaber, der metaforiserer virkningerne af og egenskaberne i selveste Orfeus’ sang - det at forestillingen fremmanes ved en unik og derved singulær fremstilling af harmoni og modstrid, af orden og kaos.

II.1.2. Den lydlige passage mellem jeg’et og den Anden

Når det før er trådt frem, at paradoksaltiteten i “Da stieg ein Baum” får emfase ved udnyttelse af hemisfærene, tyder det på, at der ligger en virtuel betydning i cæsuren: det der - ligesom hjernens to halvdele - samler to ellers antitetiske verdener i en kongruent spænding af modsatte evner. Brugen af versets hemisfærer som understøttelse af paradokset kan billedliggøre, at menneskets sproglige intelligens og naturens sansepåvirkende egenskaber interagerer og skaber det osmotiske kraftfelt, som Orfeus metaforiserer i åbningssonetten. Som billede for kraften i menneskelig erkendelse kan det også læses således, at jeg’ets bevidsthed til stadighed betinges af det andet og *vice versa*.

Hemisfæren efter “Da stieg ein Baum” og de efterfølgende to hemisfærer i næste vers indledes med interjektionen “O”, hvis trefoldige, anaforske bevægelse former en pathos i exclamatioet, der understreger dets betydning:

“Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!”⁹²

⁹² Mine fremhævelser

Exclamationerne giver en opadstigende bevægelse, et crescendo, gennem anaforens gentagende O-O-O, som formmæssigt spiller sammen med indholdets opadstigen i “stieg”, “Übersteigung” og “hoher”. Rytmen i anaforens opadstigende bevægelse synes at blive opfanget “im Ohr”. Samtidig smelter anaforkæden af O'er sammen med O'et i “Orpheus”, “hoher” og “Ohr” og former en kæde af O-asonanser. Assonanskædens mønster udfolder en lydlig arabesks bevægelse, som gennem assonansens gentagelse besnærer og suggererer sanserne. O'et er en rund og fyldig lyd, der ved gentagelse virker som en sylespids, der skyder sig igennem lydfladen og transcenderer det prosodiske rum. Denne transcendens former en passage mellem det umiddelbare og en andethed. Det tredje O knytter sig til Orfeus, og assonansens bevægelse ender ved O'et i “Ohr”. Samtidig forvandles det tredje exclamation til en apostrofe rettet mod træet, hvilket taler for et prædikativt sammenfald mellem Orfeus og træet, hvis egenskaber hyldes. Sammenholdt med de tre anaforens optakt til hvert sit exclamation peger assonansens bevægelse på et apostrofisk aspekt om ‘påkaldelse’ eller ‘adressering’ af en anden. Hvis man læser kæden af O'er som en passage i præsens fra det påkaldende eller adresserende jeg, den ene, til den ‘tavse’ og *umiddelbart* ikke-tilstedeværende Anden, forstærkes denne fraværende Andens betydning tilsvarende. Passagen er interessant, fordi den er lig med overgangen for den kiastiske bevægelse i vendingen mellem jeg'et og andetheden. Der opstår altså et paradoks mellem på den ene side den vertikale, opadstigende bevægelse og pathoset, og på den anden side den horisontale passage af O-asonanser.

Hvor den opadstigende bevægelse før syntes vendt mod en epifani med det guddommelige som noget over os set som meningens absolutte sted, knækker den opadstigende kurve nu i menneskehøjde, ved øret. Perspektivet forvandles: det guddommelige transformeres til et aspekt ved jeg'et som en apostrofisk adressering til den Anden *i verden*. Øret er synekdoke for høresansen. Det er også synekdoke for et vigtigt aspekt ved dialogen: en lytten til den Anden, forestillingen om den Andens lytten til én og dialogen derimellem, hvori meningen har sin tilblivelse. Epifaniens sted ligger altså ikke længere uden for mennesket i et vertikalt rettet møde med det guddommelige, men det guddommelige finder nu sted *iblandt* menneskene. Den adresserede gud, Orfeus, er således en gud på det menneskeliges vilkår, en kraft i mennesket selv.

II.1.3. Sangens forvandling og skabelse: prosopopeens tilsynekømt

Hvor de første to vers insisterede på sangens kvaliteter som en parallelitet af lyd og billeddannelse, betyder dialogen med den forestillede Anden nu, at talen forvandles til tavshed og tavsheden til tale, ligesom den kendte, synlige verden forvandler sig til en forsvinden og det usynlige bliver synligt i de næste to vers:

“Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.”

Som guddom har Orfeus kiasmens egenskaber. Han opererer ved en reflekterende omvending mellem meningene i den modstrid, som paradokset sammenstiller i sin figur. Eksempelvis omvendes en mening, der gives ved hørelsen, i det tavse, og ved synet i det usynlige. Omvendingen går begge veje, idet det ukendte led ikke blot kaster meningen symmetrisk tilbage, men medfører noget uforudsigeligt. Den orfiske skabelse, "neuer Anfang", oprinder i begge verdener gennem forvandling, "Wandlung". I fortielsen sker der en besindelse på den Anden, der i et glimt skaber en ny synlighed, "Wink". I myten er Eurydike genstanden for Orfeus' kærlighed og hans tabte, adresserede Anden, der udelukkende møder ham i forestillingen som en vitaliserende erindring. På samme måde erindrer digteren her sin digteriske Anden, mytens Orfeus, og lader hans egenskaber blive vitale i sin egen skabelse. Ved kiasmen kan det orfiske således gøre det fraværende nærværende under forestillingens repræsentation i sanserne.

Vi kan læse forholdet mellem jeg'et og den Anden i sammenhæng med betydningen fra de modsatte evners osmose i træ-billedet og med de modsatte hemisfærers gensidige befrugtning i 1. og 2. vers, som er forhold, der betoner det enes betydning for det andet og *vice versa* i en gensidig udveksling. Vi kan også læse det i sammenhæng med paradokset, hvor træet havde fået overført egenskaber fra en anden menings sfære og siden endog viste sig at metaforisere Orfeus. Da vil den Andens tavshed spejle kvaliteterne fra den enes tale; den Andens tilsyneladende tavshed og fravær viser sit ansigt i prosopopeens figur og får mæle i nærværet.

Det andet taler tilbage i sonettens sprog gennem prosopopeens figur i sin spænding til erfaringen af det neutrale, hvilket giver jeg'ets spejling i forestillingen om den adresserede Anden sit eget liv som en andens tilstedeværelse i selvet. I sin semantik signalerer "Wink" både det begivenhedsmæssige 'blink' i en skabelse og det at være 'hentydning' til eller fra noget andet; "Wandlung" signalerer en forvandling af det kendte og før umiddelbart synlige. Således bliver det klart, at passagen over til og fra den Anden lader et nyt rum af muligheder for jeg'et træde frem i første kvartet: "ging neuer Anfang [...] vor." I forbindelsen mellem det kendte og det andet opererer altså den bevægelse, der kan defineres som kiasmens gensidige spejling mellem jeg'et og den Anden.

II.1.4. Fra sansningen til det sublime

I anden kvartet er der sket en forskydning fra sansemomentets indre paradoksale bevægelse og fra selve sansefænomenet, hvor et mangefold af sansepåvirkninger blev illustreret via aggregatet af billedformer, til dets virkningsfelt i den klare og 'forløste' skov i vers 5-8:

"Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,"

Sproget er her mere ligefremt fortællende, hvilket signalerer en ændring, der understreger naturens egen hvile. Tilstanden kan her bestemmes som selve det indstiftede, epifane øjeblik, der gør skoven klar og forløst, bevæger dyrene, får dem til at overgive sig og vækker deres opmærksomhed. Dyrenes overgivelse svarer til mytens beretning om, at underverdenen giver efter for Orfeus' sang og samtidig lader ham få Eurydike med sig. Billedet om dyrenes bevægelse, overgivelse og opmærksomhed i den klare og forløste skov kan læses som en antropomorf metaforisering af sansernes eftergivende henrykkelse ud i det sublime. “[D]a ergab sich” signalerer epifaniens forvandlende virkning. Anden kvartet markerer altså, at situationen ikke er ved den vante, prosaiske gænge i naturen, d.v.s. i sansernes verden; der er indtruffet en momentan ‘hvile’ i indholdets scenario såvel som i fremstillingens modus. Det er ikke nogen paradisisk harmoni uden modstridigheder. Det er en sublim tilstand, der er opstået i sensoriet i kraft af lighedstroperne, metaforer og symboler, som udspændes i en æstetisk erfaring via modstillingsfigurerne, paradokser og kiasmer. Under epifanien med guden Orfeus i sanserne er naturen forvandlet. De antropomorfiserede dyr, der her billedliggør varieteten i det menneskelige sensorium, er forvandlede og har fået skærpet deres opmærksomhed for noget uden for den vante gænge - en spænding af alle sanser. Som enjambementet til den første terzets første hemisfære, “sondern aus hören”, afslører, er der af den sublime overstigen både opstået en ny verden af synlighed i forvandlingen af det usynlige og en ny tale i forvandlingen af det tavse.

II.1.5. Brudeffekt: erfaringen af prosopopeen

De to terzetter former i overensstemmelse med konventionen for den klassiske sonet en konklusion. Den første terzet har sin ansats i vers 9 med en rytme, som ganske vist følger samme vers fod som vers 5, og disse to verseliniers metre skiller sig ud fra den øvrige, konsekvente brug af jambisk pentameter. I kontrast til den semantiske ladning og dennes modsætning til ‘hvilen’ i vers 5 skaber vers 9 imidlertid en brudeffekt:⁹³

“sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihren Herzen. [...]”

Vers 9 følger som vers 5 metret: | ´ - u u ´ - u | ´ - u ´ - u ´ - |. I første hemisfære gentages grunden til, at naturen er forvandlet i anden kvartet: den hørte sangs aktivering af sensoriet. Ved hengivelsen til sangens dobbelthed af den tilblevne sammenhæng af lyd og billede under sammenhængens spejling i fraværet synes denne hviletilstand

⁹³ Rilkes brudeffekt minder om den type brud med sonetformen, man ser hos Baudelaire. Baudelaire skabte ikke-konventionelle kontraster i og brud med den ellers så ‘ukrænkelige’ franske alexandrin. Et eksempel er vers 13 i ‘Correspondances’, der lyder: “comme l’ambre, le musc, le benjoin et l’encens” (in *Les Fleurs du mal*, p. 10). Her ændrer alexandrin sig ‘kriminelt’ fra at bestå af seks jamber, som ville have ordnet sig i trykstavelser efter mønstret: 3+3//2+4, til at bestå af fire anapæster med tryk på sidste led i hver af dem: | u u ´ - u u ´ - | u u ´ - u u ´ - |.

umiddelbart evig. I enjambementet frem mod cæsuren er versfoden dansende med en daktyl fulgt af en trochæ, som ligner ansatsen til en daktyl, hvis sidste led afbrydes af cæsuren. Med emfase fra den afsluttende periodes punktum får cæsuren imidlertid en brydende status, hvilket understreger begivenhedens andet aspekt: at den er en evighed, der ophører lige så brat som den indtræffer.

Hvor første hemisfæres semantik hengav sig til den indstiftede lytten til det tavse, er semantikken i anden hemisfære voldsom og larmende med både lyden og betydningen i ordene: brølen, skrig, tummel. Brudeffekten skærpes ved kongruensen mellem ordenes semantik og deres rytme. Umiddelbart synes de tre lydord blot at være en forlængelse af trochæens rytme og den auditive semantik i "Hören". Straks viser omslaget sig ved et tilsyneladende 'misbrug' af trochæen, som gentages to gange med betoning af den trykstærke stavelse og sætter an til en tredje af samme type, men forstummer efter den halve trochæ.⁹⁴ Når trochæen 'forstummer' ved at lade verset slutte på sit trykstærke led, giver det en brat afbrydelse af larmen over enjambementet til næste vers' bløde rytme. Men samtidig bliver larmen 'lille' i de antropomorfiserede dyrs hjerter - d.v.s. vendes indad, interioriseres. Brudeffekten pointerer, hvordan den sublime tilstand har en angstprovokerende bagside: bag det billede af den Anden, der viser sig ud af det usynlige gennem imaginationen, trækker den egne død sig tilbage. Døden taler her sit sprog gennem en prosopope som det, man kan indfange i den æstetiske erfaring gennem kiasmens bevægelse og ved lydens omvendning.

De to terzetter indrammer naturens besjæling. Når naturens brølen, skrig og tummel bliver gjort til noget introvert i dyrenes hjerter, forstår vi, at passagen om dyrenes åndsliggørelse visualiserer, hvad der også sker under sansepåvirkninger af mennesker: en forestilling taler gennem sansningen og skaber et virtuelt kosmos, verden er ikke længere blot noget ydre, men den bliver en indre forbindelse i subjektet. Det virtuelle kosmos aktualiseres, idet den Anden erfares i sanserne. Fra resten af første og videre henimod den anden terzets afslutning bliver det klart, hvad der er hele sansepåvirkningens 'årsag': prosopopeens *du* som et ansigt i selvet:

“[...] Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, -
da schufst *du* ihnen Tempel im Gehör.”⁹⁵

⁹⁴ Når Rilke formår at skabe en brudeffekt ved sin brug af trochæen, kan man sammenholde det med den encyklopædiske beskrivelse af trochæens anvendelse. Trochæen beskrives som meget usædvanlig i moderne lyrik, men den har sin hyppigste forekomst i populære verseformer. I et digt af så æstetiserende karakter - med bl.a. tematisering af det sublime - som åbningssonetten til *Die Sonette an Orpheus* forekommer dette vers' kontrasterende effekt derfor ekstra voldsom. Cf. Alex Preminger et al. (red.): *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 1309.

⁹⁵ Min kursivering.

Først i sidste vers møder vi eksplicit sonettens apostrofisk tiltalte du;⁹⁶ det er du'et og fremkaldelsen af den forestillede Anden, der bevirker forvandlingen af menneskenes indre qua de antropomorferede dyrs 'hjerter'. At der før næppe var nogen "Hütte [...] dies zu empfangen/ ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen/ mit einem Zugang" kan dermed siges at metaforisere det, at det lyriske subjekts bevidsthed har fået skærpet sin modtagelighed fra erfaringen af det udenfor, selv i de mindste smuthuller og afkroge af sensoriets indre (Unterschlupf), hvilket peger på en eksistentiel forvandling og tilblivelsen af en ny væren. Modtagelighedens ædle og raffinerede intensitet betegnes yderligere som en bæven i indgangens stolper, der skaber 'et tempel' i hørelsen⁹⁷ i kraft af det tiltalte du: en synæstetisk overgang fra hørelse til syn, hvor dialogens sansninger får mening.

Det sublime viser det fuldt oplyste indenfor af selvbevidsthedens nye muligheder, der betinges af erfaringen af grænsen til det udenfor. Det sublime viser på denne måde i kraft af det poetiske sprogs formende aktivitet i prosopopeen et ansigtet foran det egne som en ny mulighed for af reflektere selvets konturer. Den neutrale død taler under erfaringen af tavsheden bag ansigtets blik - som et nyt åndeligt bygningsværk, der skyldes dialogens kraft.

II.2. Digtningens fænomen: "ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor"

Sonettens sansescenario viser sig at udklække et argument i overensstemmelse med sonetformens dialektiske struktur. I første kvartets tese møder vi det stilistiske spil i sensoriet, som lader en kraft udspringe af sig under en apostrofisk adressering af

⁹⁶ I Bjørnvigs danske oversættelse af denne sonet figurerer 'du'et' ikke, af hvilken grund man ville have besvær med at argumentere for denne fortolkning på baggrund af oversættelsen. Mette Moestrup udvikler en pointe af denne mangel, idet hun på baggrund af den danske, svenske og engelske oversættelse af denne sonet opstiller en hypotese om umuligheden ved at oversætte denne sonetcyklus p.g.a. O-O-O-figurens originale sammenknytning af det auditive og det visuelle, det indre og det ydre aspekt og således stiller krav til oversætteren om at prioritere nogle aspekter til fordel for andre. Cf. Mette Moestrup: *Rilke & rytme*, pp. 103-104. Også Paul de Man har påpeget, at Rilkes digte generelt p.g.a. deres skæve og intime tematik modsætter sig enhver oversættelighed. Cf. Paul de Man: 'Tropes (Rilke)', in *Allegories of Reading*, p. 20.

⁹⁷ Rilkes brug af templet som symbol for den æstetiske henrykkelse og oplevelse af en højere enhed peger på et vist sammenfald med Baudelaire's "Correspondances". Hvor Rilke taler om indgangen, "dessen Pfosten beben", og at du'et er den, der i dens bævende stolper "schufst [...] ihnen Tempel im Gehör", giver Baudelaire i en metafor naturen prædikateret "[...] un temple où de vivants piliers [...]" (v. 1). Templet er altså bevægeligt eller levende i sit fundament. Sestetten i 'Correspondances' afslører naturen som rum for synæstesi, og som et billede for fremkomsten af det oversanselige: "Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants/ Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,/ - Et d'autres, corrompues, riches et triomphants./ Ayant l'expansion des choses infinies,/ Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens/ Qui chantent les transports de l'esprit et des sens." (Charles Baudelaire: "Correspondances", v. 9-14, in *Les Fleurs du Mal*, p. 10) Men det væsentlige er således, at denne sublimitet opstår på baggrund af den oxymorone sammenstilling af natur og tempel, der efterfulgt af comparatioet "comme" åbner for identificerende passager mellem de fem sanser og mellem sanserne via deres prædikater - f.eks. at oboer er grønne som prærier. Dette udmunder ikke blot i comparatioer, men i det metaforiske billede for det, som synæstesien munder ud i: at sanserne heri "chantent les transports de l'esprit et des sens". Metaforen udtrykker det særlige, som ikke kunne formuleres på anden vis, nemlig det sublime, som 'flytter' eller 'henrykker' ånd og sansning/mening i en unik, oversanselig tilstand. Rilke bygger indirekte videre på den æstetiske erfaring fra Baudelaire og på dennes illustration af, hvordan det æstetiske og det filosofiske sammen genererer metaforen og heri gør argumentet selvindlysende i samklang med de æstetiske spilleregler. Erfaringen fra Baudelaire demonstrerer, hvordan hver af de fem sanser vil åbne op for eller inkludere de andre i sensoriet.

sonettens du, Orfeus. I anden kvartets antitese erfarer vi de overstigende virkninger af kraften: det sublime, som vækker et uendeligt oversanseligt velbehag. Her sker der en vending fra apostrofe til prosopope. Sestetens syntese afslører, at digtningens egne stilistiske præmisser kan lade denne overstigens kraft udspringe, idet den står i kontrast til erfaringen af dødens grænse til det frygtindgydende udenfor, som sætter sit spor i sansningen og markerer sig som et brud i metrum. Pointen er, at kraften udspringer af hjertets indre, og at det skyldes dialogforholdet til sonettens du. Først her ekspliciteres spillet i det foregående, at hemmeligheden ligger i en forbindelse mellem apostrofe og prosopope - mellem henvendelsen til den Anden og erfaringen af den Anden.

Analysen af åbningssonetten kan siges at lade tre overordnede aspekter springe i øjnene, som peger på digtningen som fænomen, der indstifter væren: digtningens egne betingelser; det sublime som et syn af den mulighed, der udspringer af erfaringen af dødens kraft under mødet med den Anden; synæsthesien mellem syn og hørelse som en aktivitet, der medfører en særlig viden. Som en perspektivering af sonettens potentialer vil jeg nedenfor diskutere de tre aspekter.

II.2.1. Digtningens egne betingelser

Som det første aspekt træder digtningens egne betingelser frem som et stilistisk spil, primært af metaforen, kiasmen og den lydlige arabesks eufoni. Disse tre træk stiller spørgsmål til, hvorledes åbningssonetten peger på digtningens egne betingelser som fænomenologisk potentiale.

Igennem et aggregat af billedformer, træder selve den tematiserede - Orfeus og sonettens du - frem med sin referentielle værdi fra myten. I *metaforen* konstitueres hans tematiserede egenskaber som en *imagination* i *Rilkes* digt. Metaforens fænomen viser et billede af det fraværendes og usynliges aktivitet, der erindres af det lyriske jeg. Erindringen er en poetisk erfaring af digterens Anden, den døde digter Orfeus. I mødet med denne Anden kan det lyriske jeg også bestemmes som et digtersubjekt. Det lyriske jeg vil indstifte digtet, sådan som Orfeus lod Eurydike blive sit imaginative værk; Orfeus fungerer i denne sonet som en slags eurydikisk Anden, men hvor kernen er et møde med de orfiske kvaliteter. Gennem de første to vers indstifter det lyriske jeg den døde, fraværende, adresserede Orfeus, idet han metaforiseres som et træ: "Da stieg ein Baum." I selve denne hemisfære møder vi fænomenet Orfeus som træ, og at træet er Orfeus, kan vi læse ud af konteksten i andet vers. Træet er billedled og fokus i sætningsrammen, hvor aktiviteten i "Da stieg ein Baum" jævnføres med aktiviteten i "O Orpheus sing!". Træets paradoksalt forbindende egenskaber er analoge med Orfeus', men træet er ikke kun et billede *for* sagsledet Orfeus, der sker omvendt samtidig en interaktion mellem de semantiske særtræk i henholdsvis træ og Orfeus. Set i lyset af Paul Ricoeurs metaforopfattelse kan man kalde sammenhængen af Orfeus og træ et hermeneutisk fænomen, der viser sig gennem fortolkningen. Dette fænomen består i den ekspressive, skematiserende sammenhæng af forskellene mellem billed-

og sagsled, og fænomenet indkredses i læsningen som en *billedlig epoché* ved at man suspenderer den 'bogstavelige' referens. Epochéen skal ifølge Ricoeur tolkes i forhold til digtets øvrige kontekst, hvori den tidligere suspendede referentialitet indtænkes på et andet niveau, i diskursen, ud fra erfaringen af den skematiserede spænding i fænomenets forskel. I digtets diskurs skaber fænomenet en ny lighed som en semantisk fornyelse - en ny sproglig begyndelse.⁹⁸ Med dette eksempel på et metaforisk fænomen peger Rilke på en ny erfaring og opfattelse af Orfeus som en særegen poetisk vækstform, der har træets ekspressivitet. Det betyder, at Orfeus må opfattes som noget levende, der på den ene side er helt konkret ved at findes midt i verdens synlighed og at have en egen sproglig natur som del af en større naturs organik, og at han på den anden side er mytisk og refererer til en abstrakt sfære. 'Træet Orfeus' er som metaforen både noget erfaret og reelt og noget ideelt i en imagination, der både viser sig som billede og tanke i en fælles intensitet. Det reelle er imidlertid en sansning af indre korrespondens mellem en indre følelse og det lyriske jags erfaring af det ydre objekt træ, mens det ideelle er det, at der benævnes noget unikt, der ikke eksisterede på forhånd: gennem metaforens imagination udfyldes der ifølge Ricoeur en sproglig lakune. Lakunen er ikke et *som om*, men et billedligt fænomen uden andet navn, der på én gang opdager og skaber en ny mulighed: en erfaring af Orfeus som træ.

Over for metaforen virker *kiasmen* som den, der konstituerer en *æstetisk erfaring* af imaginationen. Vi så det orfiske træ som en paradoksal egenskab og udnyttelsen af den enkelte verslinies hemisfærer og af cæsuren derimellem, der alle på hver deres vis pegede på sammenstillinger af og oscillationer imellem modstridende meninger. Disse inkluderes af kiasmen, der med henvisning til Maurice Merleau-Pontys definition af denne figur kan mere end at sammenstille en modstrid, nemlig at omvende komplementerende meninger i gensidig udveksling. Merleau-Ponty opfatter kiasmen som et fænomen, der inkarnerer den sproglige bevidstheds perceptioner i verden, og

⁹⁸ Cf. Paul Ricoeur: *La métaphore vive*, pp. 279-288. Ricoeur henviser her særligt til Marcus B. Hesters implementering af Edmund Husserls begreb om epoché forstået som en fusion af 'sense' og 'sensa' - d.v.s. af mening og sanseindtryk under læsningen af et litterært værk. I *La métaphore vive* søger Paul Ricoeur generelt at definere, hvorledes metaforen er et hermeneutisk fænomen. Med reference til store dele af metaforteorien disciplinære udgreninger omkalfatrer Ricoeur Immanuel Kants begreb om skematime til en fænomenologisk-hermeneutisk kontekst, idet metaforen jævnføres med begrebet imagination. Med anknytningen til imaginationsbegrebet er det Ricoeurs hypotese, at metaforen er filosofisk konstitutiv, idet den både bringer et billede og en tanke. Der er således tale om en opfattelse af fantasien som mere end ren fantasi, idet den sproglige erfaring både er reel og ideel ved at udfylde en sproglig lakune. Teorien hviler primært i en forening af Aristoteles' substitutionsteori og I.A. Richards' og Max Blacks interaktionsteorier. Problemet med Aristoteles er, at han tænker ligheden som noget på forhånd eksisterende, men trods mange kritikeres indvendinger vil Ricoeur forsvare, at Aristoteles taler om forandring af en semantisk kerne og om, at metaforen er en gåde. Richards tænker billedet og sagsled som to sameksisterende ideer, mens Black ser ideernes samspil som et filter, der giver et system af associationer. Interaktionsteorien har kort fortalt det problem, at det er tilbøjeligt til at ende i vilkårlighed. Tænker man substitutions- og interaktionsteoriene sammen, kan man i metaforen se en gåde, der på en gang opstår og løses - en heuristik -, der forandrer en semantisk kerne, men ved at opdage nye sproglige muligheder. Metaforen får erkendelsesværdi og bliver på denne måde filosofisk ved at være en spænding af forskel og lighed. Forskellen er selve epochéen og fænomenet, hvori der sker en interaktion, som erfares, mens ligheden er det andet niveau, hvor metaforen medtænker den før suspendede referentialitet og skaber en semantisk innovation. Cf. Paul Ricoeur: *La métaphore vive*, Aristoteles: *Retorik*, I.A. Richards: *The Philosophy of Rhetoric* og Max Black: *Models and Metaphors*.

som forbinder subjektet direkte med tingenes ontogenese i sproget. Kiasmen figurerer sproget og verden som ét kød, *la chair*. Kødet er hverken ånd eller substans, men et element, der som partikler af væren udgør alle de værende ting, således at subjekt og objekt er to aspekter af en udelt væren. Kødet er derfor på mange måder en omvending af Platons idéverden til at være et fælles, fænomenalt segment, for så vidt at de betydninger, subjekt og objekt sammen frembringer, har kødets kraftfulde fremtræden. Evnen til at frembringe dette kød ligger i en synergisk, mellemkropslig væren, der er en prærefleksiv enhed i kroppen - d.v.s. i sensoriet -, som går forud for en bevidstheds registrering af, at den er sanset og sansende.⁹⁹ Her optræder kiasmen som en dobbelt reversibilitet, og ud fra erfaringen af denne kan subjektet erkende, at hver handling har en omvending fra sansende til sanset, fra følede til følt, fra seende til set og *vice versa*. På samme måde vil det forholde sig ved et subjekts spejling i et andet subjekt - dets objekt, hvilket her er defineret som en Anden. På denne måde er Merleau-Ponty enig med Rilke i, at spejlingen således ikke sker uden for subjektet, men i kroppens sensorium som en prærefleksiv enheds udelte forbindelse til andre værender i den samme væren. Af dette kan man udlede, at der i ethvert subjekts udsigelse af en mening ligger en dialogisk implicering af den Andens.

I sin gængse definition¹⁰⁰ sammenstiller kiasmen to antitetiske led, her semantiske, efter formen i det græske bogstav *chi* og efter mønstret *abba*, der i overensstemmelse med bogstavets ortografiske udseende er karakteristisk ved at være en krydsstillende, asymmetrisk spejling. Asymmetriens betydning kan reflekteres sammen med Merleau-Pontys variant, der ikke tilskriver dette aspekt nogen særlig betydning. Asymmetrien kan fortolkes således, at der i figurens vendepunkt indskyder sig et tidligt moment som spejlingens akse, der giver en forskydning af den spejlede mening. Tiden indsætter forskellen, der konstitueres af den transcendent - det andet - som besindelsen på den immanente dødsbegivenhed og dennes skel fra livet medfører. I tidens forskelssættelse bliver dødens betydning transcendent, selvom den - som Rilke lader digteren Malte Laurids Brigge tænke¹⁰¹ - i realiteten er en immanent kerne i

⁹⁹ Cf. Maurice Merleau-Ponty: "L'entrelacs - le chiasme", in *Le visible et l'invisible*, pp. 172-204. I en sekvens beskriver Merleau-Ponty, hvordan sansningen i kraft af det følelige indikerer den mellemkropslige væren: "Si ma main gauche peut toucher ma main droite pendant qu'elle palpe les tangibles, la toucher en train de toucher, retourner sur elle la palpation, pourquoi, touchant la main d'un autre, ne toucherais-je pas en elle le même pouvoir d'épouser les choses que j'ai touché dans la mienne? Il est vrai que 'les choses' dont il s'agit sont les miennes, que toute opération se passe, comme on dit, 'en moi' dans mon paysage, alors qu'il s'agit d'instaurer un autre." (*op.cit.*, p. 185) Væren er altså udelt som noget der kan sanses inden for min egen krops eget nærvær. Inden for min egen krop kan jeg både være subjekt, når jeg berører min hånd, og mit eget objekt, når jeg bliver berørt af min egen hånd. Men jeg kan også erfare, at min berørte hånd er objekt som ved en andens berøring og herved erfare en andens subjektivitet.

¹⁰⁰ Den gængse definition går tilbage til renessancen, men kendes allerede i Biblen og hos Homer som en stilfigur, der endnu ikke har selvstændig status. Den knytter sig til en stilistisk opfattelse, hvor den implicerer mindst to tekstlige niveauer, f.eks. fonologisk, leksikalsk/morfologisk, syntaktisk og semantisk. (cf. Alex Preminger et al.: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, pp. 183-184) Her adskiller Merleau-Pontys sig ved strengt taget kun at fordre spejlingen på det semantiske niveau, men i stedet tilføjer han et perceptionsmæssigt niveau, idet kiasmen peger på en måde, hvorpå væren organiserer sig med udgangspunkt i perceptionen.

¹⁰¹ Cf. Rainer Maria Rilke: *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in *Werke VI*, p. 715.

subjektet, der modnes stadigt, som tiden nærmer sig denne begivenhed. Tiden er spændt op mod denne død, som vi kan besinde os på eksistentielt. I åbningssonetten er kiasmen interessant som den omvendende gestus, der sætter imaginationens billeddannelse i kontrast til tidens perspektiv, hvormed billeddannelsen konstituerer sig som æstetisk erfaring. Med kiasmens kontrastering af metaforen medtænker imaginationen - og dermed digtet og subjektet - muligheden for en erkendelse af den æstetiske erfaring af andetheden i et eksistentielt perspektiv. Kiasmen forvandler hermed billedets synlighed til en erfaring af dets usynlighed og *vice versa*. Denne kiastiske bevægelse er således et andet fænomen i digtets værensindtæftelse, man ved sansningen af det kunne kalde *erfaringsens epoché* i overgangen mellem apostrofe og prosopope.

Et sidste, men afgørende stilistisk træk i denne sonet er den lydlige arabesks eufoni, som det prosodiske spil bevirker i den fulde kæde af o-asonans. Med denne sker omslaget ved erfaringen af billeddannelsen. Arabeskens lydlige bevægelse hænger nøje sammen med det kiastiske fænomens måde at kontrastere billeddannelsen på. Eufonien suggererer metaforens billeddannelse til sanseerfarings reversible dybde ved spejlingen over tidens forskelssættende akse og signalerer tavshedens kraft. Ved denne pointering af lydens potentiale viser digtningens orfiske egenskaber sig som en tænkning på sine egne præmisser, idet den viser billeddannelsens oprindelse i den sanseerfaring, som lyden hænger kropsligt sammen med ved at skabe en sammenhæng i sensoriet tid og rum. Man kan derved sige, at lyden giver kiasmens prærefleksive fænomen en konkret dimension. Med andre ord er sangens lyd som tone i modsætning til skriften i konkret forstand forbundet til subjektets forgængelighed, idet den har den forgængelige krop som klangbund og resonans. I modsætning til billedet indskriver lyden døden i sprogets midte som grænsen for enhver tilblivelse, for sproget, for subjektet, som tonen trækker en lige linie til. Manfred Frank skriver om o-asonansen i åbningssonetten:

“O’ hat keine Bedeutung; aber es *ist*; wie der Schmerzschei ‘Au’ *bezeichnet* er nicht das Gefühl, sondern ersetzt es. In diesem Sinne ähnelt es dem Schweigen, wenn wir hier - ich glaube: im Geiste des Gedichts - nicht als Lautlosigkeit, sondern als Abdankung der bezeichnenden, der auf Welt verweisenden Rede und ihre Ersetzung durch eine selbst welt-haltige, Welt gleichsam ersetzende und in sprachlichen Symbolen *seiende* Rede verstehen.”¹⁰²

Tonens lyd skaber en sanselig bevægelse i billedet og peger på billedets oprindelse i øjeblikkets præsens, hvilket understøttes af arabesken. Friedrich Schlegel skriver om arabesken, at den er den menneskelige fantasi reneste og oprindelige form,¹⁰³ som er noget mere oprindeligt end den glimtvis vished i Witz’en, fordi den skinner igennem alle forvandlinger som deres gamle natur og kraft. O-asonans-figuren er således ikke et tegn. Vi kan snarere forstå den som en udvækst af noget oprindeligt, der får sproglig

¹⁰² Manfred Frank: “Rilkes Orpheus”, in: *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, p. 184.

¹⁰³ Friedrich Schlegel: “Gespräch über die Poesie”, *Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801]*, Band 2, p. 204.

værdi i rettetheden mod den Anden, hvorved den indstifter en prærefleksiv dialogisk relation. Denne prærefleksive relation i sensoriet kan siges at aktualisere Friedrich Nietzsches forestilling om det ur-ene. Med udgangspunkt i de orfiske egenskaber giver dette således et nyt begyndelsessted for filosofien, nemlig i en musicerende, sokratiske dialoges sanseligt overstigende kraft. Dennes særlige egenskab er at kunne indstifte en ny ur-en væren og på baggrund af denne reflektere eksistensen i sin dialogiske omvending i selvet mellem apostrofen og prosopopeen med livet selv som resonans.

Spørgsmålet er nu, hvad der ligger til grund for og dermed kvalificerer eufoniens overstigende indstiftelse af en ny begyndelse, der oprinder i øjeblikket. Å propos dette skriver Paul de Man, at der hos Rilke i *Das Buch vom Mönchischen Leben* kan iagttages en assonans mellem “Tod” og “Ton”, hvilket indirekte kan siges også at gælde for sammenhængen mellem Orfeus’ stigen og o-asonanskæden i denne åbningssonet. Ifølge de Man er eufonien det, der overvinder døden eller rettere dødens transcendens, idet lyden er det eneste sandt immanente.¹⁰⁴ Som eufoni bliver dødens transcendens det, som lydens immanens grænser op til i sin begivenhedsmæssige overstigen. I kraft af lydens musikalske artikulering træder kiasmens omvending frem i sanserne som det, der forbinder metaforens tidløse, billedlige blink med tidens og endelighedens forvandlinger. Ved sin kiasmisk reversible bevægelse peger lydens resonans således ud mod det hinsides og på tavshedens kraft som dette iboende punkt i kroppen, der sender lyden tilbage til bevidstheden med en dødsmærkning fra det, der sætter lyden i spænd som tavshed. I besindelsen på lydens reversible fænomen kan man således foretage *lydens epoché*. Lyden signalerer herved, at døden og dens prægning af livet gennem tiden og forgængeligheden er al betydnings oprindelse.

I den fælles prærefleksive aktivitet i sensoriet mellem metaforens, kiasmens og lydens fænomen kan Rilke vise, hvorledes digtets erkendelsespotentialer udgøres af de *rene kræfters* spil, som gestalter en “neuer Anfang”. Idet Rilke taler om, at der sker “Wink” og “Wandlung”, omkalfatres betydningen i universalpoesiens begrebspår Witz og ironi. Metaforens fænomen kan minde om Witz’ens glimt af vished. Kiasmens fænomen kan minde om ironiens bevægelse, der inkluderer glimtets dialogiske antitese. Men ved den simultane reversibilitet af kiasmens og lydens fænomener viser det sig, at visheden har sin oprindelse i sprogets tidlige dødsmærkning, der stadig forvandler sproget til nye betydninger uden selv at forvandles. Idet Rilke bruger den romantiske arabeske til at signalere dialogens på en gang æstetiske og filosofiske kvaliteter, sker der ligeledes en omvending af den romantiske æstetiks autonomiprincip. For når Rilke afslutter sonetten med “da schufst du ihnen Tempel im Gehör”, alluderer han således til, at erkendelsens mulighed oprinder som et bygningsværk af dialogens på en gang ur-delende og ur-ene musikalitet i sensoriets kraftsfære. Denne oprindelige prærefleksive kraftsfære er samtidig forbundet med et kosmos, hvilket også gør den nye begyndelses indstiftede væren til en udelt, ur-en

¹⁰⁴ Paul de Man: “Tropes (Rilke)”, in *Allegories og Reading*, pp. 31-32.

sfære, men som er ur-delende ved sin dobbelted af noget uendeligt og noget endeligt. Selve den ur-delende handling er erkendelsens reflektive sfære i øjeblikket, hvori jeg'et erfarer sit du i selvet som en heteronom, reflektiv Anden.

II.2.2. Dialogen: det sublime blink og dødens forvandlende kraft

Som det andet aspekt viser det sublime sig altså at finde sted gennem en dialog med den adresserede, erindrede Anden i selvet. Den Anden er en magnet for alt det fraværende. Under mødet bliver det sublime et begivenhedsmæssigt, oplysende blink af de egne muligheder i digtets ekspressivitet, som forvandler det fraværende til nærvær og indstifter den nye begyndelse. Men hvordan er det nu muligt at forstå det sublime ikke som hos Kant, hvor subjektet i en æstetisk autonomi erfarer en guddommelig tilsynekomst, der findes på forhånd, men som en sublim overstigen, der skyldes subjektets kraft? Hypotesen er, at det sublime bliver dialogisk på grund af subjektets død, og gennem denne begivenhed kan subjektet finde et skæringspunkt for en ny væren. For at perspektivere diskussionen vil jeg inddrage andre af Rilkes tematiseringer af dødens plads i livet og dens tilsynekomster og sammenholde den med Heideggers definition på væren-til-døden, idet det hermed bliver muligt at præcisere, hvordan *Rilkes digtning* bliver værensindstiftende.

Hvad menes der med det sublime hos Rilke, og hvordan må dette forstås anderledes end Kant? Vi så i analysen af åbningssonetten, hvordan den gennem apostrofen tiltalte, tematiserede Orfeus blev levende som egenskab i en prosopope af de stilistiske figurers og tropers aktivitet. Det lyriske jeg erfarer en epifani med den overstigende gud Orfeus - en sublim begivenhed. I Kants definition er det sublime en vekslende tiltrækning og frastødelse af det samme objekt under en sindsbevægelse eller rystelse af sindet - en dobbeltsidet tilstand af dels uendeligt velbehag dels angst, skræk eller frygt. Tilfældet i sonetten kan spores i det metriske bruds effekt, hvis dansende, rytmiske afveksling kan virke suggererende, men sammen med det semantiske indholds larmende brud og kontrast til tavsheden kan virke angstprovokerende. Til grund for en sådan sindsbevægelse eller rystelse ligger ifølge Kant en subjektiv formålstjenlighed, som kommer til udtryk i sjælsevnerne. Den frembringes dobbelt via indbildningskraftens forhold til dels forstanden dels fornuften. I forhold til forstanden søger sjælsevnerne en 'harmonisk' bevægelse, og i forhold til fornuften bringes de i en 'strid'.¹⁰⁵ Denne dobbelte bevægelse i sjælsevnerne vil kunne paralleliseres med metaforens og kiasmens respektive måder at operere på. Gennem metaforen etableres der ved sansningen af den indre forskel i dens epoché en spændingsfuld harmonisk af den nye lighed. Og gennem kiasmens kontrastering af billeddannelsen med en modsatrettet hemisfære søges der også en ny lighed med tiden som spejlingsakse, der etablerer en spændingsfuld harmonisk. Denne indstiftelse sker i trods mod etableret fornuft. Via imaginationen udfyldes der en med fornuften set

¹⁰⁵ Cf. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 27, p. 181.

sproglig lakune, der med kiasmens indre tidslighed får eksistentiel legitimitet. Den nye harmoni etablerer således en indre, oversanselig tilstand, hvor sprogets muligheder træder frem i deres absolutte synlighed.

Imidlertid peger den lydlige arabesks passage af o-asonanser sammen med apostrofen på den adresserede, fraværende Anden, der i epifanien er blevet forvandlet til et ansigts nærvær som en prosopope af den Andens egenskaber. Orfeus figurerer nu en menneskelig Anden, hvis guddommeligt overstigende og forbindende retning mod øret signalerer den refleksive relation i dialogen som det sublimes årsag. Hørelsen er således den musisk forbindende sans, der gør dialogen til en enhed. Med synssansen erfares derimod, at der gennem sjælsevernerne findes en forskel til noget absolut stort, der ikke kan erkendes i sig selv, men alene ved de betydninger, det giver. Denne forskel overskrider det absolutte, menneskeligt erkendelige interval som noget absolut stort, fordi det i dømmekraften overstiger enhver sanseligt adækvat målestok. Den menneskelige sjælseverne peger på en oversanselig følelse, der svarer til en kraft i naturen.¹⁰⁶ Eftersom det sublime nu viser sig gennem refleksiviteten i dialogen med den Anden, må Kants begreb om det sublime omkalfatres.

Emmanuel Levinas har et begreb, der svarer til det sublime. Han taler om mødet med den Andens ansigt i dialogen, hvor den Andens blik viser det uendelige, der røber subjektets andethed, men alene som skyggen bag den Andens ansigt:

“[...] la vision dans la lumière est précisément la possibilité d’oublier l’horreur de ce retour interminable, de cet *apeiron*, de ce tenir devant ce semblant de néant qu’est le vide et d’aborder les objets comme à leur origine, à partir du néant. Cette sortie de l’horreur de l’*il y a* s’est annoncée dans le contentement de la jouissance. Le vide de l’espace n’est pas l’intervalle absolu à partir duquel peut surgir l’être absolument extérieur. Il est une modalité de la jouissance et de la séparation”.¹⁰⁷

Det andet bliver nærværende som oplysningen af alt det, der har frembragt dette umådeligt store, uendelige syn, *apeiron* - d.v.s. i digtet er det kraften fra aktiviteten i de stilistiske fænomener. Det uendelige syn er lig med det sublime, overstigende aspekt. Dog forbliver det i sig selv fraværende som uendelig forskel i det oplyste nærværs skygge qua det, Levinas kalder *il y a*: “Le silence des espaces infinis est effrayant. L’envahissement de cet *il y a* ne correspond à aucune représentation; nous

¹⁰⁶ Dette absolut store kalder Kant det matematisk sublime, der udskilles fra det at være stor med følgende definition: “Erhaben nennen wir das, was *schlechthin* groß ist. Groß-sein aber und eine größe sein, sind ganz verschiedene Begriffe (magnitudo und quantitas). Imgleichen schlechweg (simpliciter) sagen, daß etwas groß sei, ist auch ganz was anderes als zu sagen, daß es schlechthin groß (absolute non comparative magnum) sei. Das letztere ist das, was *über alle Vergleichung groß ist*. [...] Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweiset, daß jeden Maßstab der Sinne übertrifft.” (op.cit., § 25, pp. 169 og 172) Erfaringen af det absolut store hænger sammen med det, at den oversanselige følelse beviser en kraft, der svarer til naturens. Dette kalder Kant det dynamisk sublime, som finder sted i sjælsevernerne selv: “Also ist die Erhabenheit in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserm Gemüte enthalten, sofern wir der Natur in uns, und dadurch auch der Natur (sofern sie auf uns einfließt) außer uns, überlegen zu sein uns bewußt werden können. Alles, was diese Gefühl erregt, wozu die *Macht* der Natur gehört, welche unsere Kräfte auffordert, heißt alsdenn (obzwar uneigentlich) erhaben [...]” (op.cit., § 28, p. 189)

¹⁰⁷ Emmanuel Levinas: *Totalité et infini*, p. 165.

en avons décrit ailleurs le vertige. Et l'essence élémentale de l'élément, avec sans-visage mythique dont il vient, participe du même vertige."¹⁰⁸ *Il y a* er neutralitetens angstprovokerende, skrækindjagende og frygtindgydende erfaring, der overvindes i synet. I denne overvindelse består og indstiftes det metafysiske aspekt. Først her kan man begynde at tale om indstiftelsen af en egentlig ontologi. Det ansigtsløse andet er subjektets død, som konstituerer den nye væren gennem erfaringen af blikket ved at trække sig tilbage i det sete og pege på de uendelige muligheder i subjektets skabelse. Hos Levinas er det overstigende, absolut store *apeiron* i denne begivenhed imidlertid en decideret irreversibel *overvindelse* af det neutrale, der peger på en oprindelig skaber i universet: Gud.

Da Rilke imidlertid fremhæver, at det guddommelige udspringer af de rene kræfters *egen* oprindelighed og således peger på, at skabelsen skyldes en kraft, der udspringer af menneskets *eget* vilkår som forgængeligt væsen, må Levinas kontrasteres af Maurice Blanchots neutralitetsbegreb. Når jeg'et i blanchotske termer under neutraliseringen bliver *han* og dermed implicit erfarer *det*, erfares det udenfor "comme si le *dehors* était précisément ce centre qui ne peut être que l'absence de tout centre", idet dette fraværende centrum er "Les forces de la vie".¹⁰⁹ Det udenfor, som kvalificeres af den fremtidige døds skelsættende begivenhed, er skabelsens demiurg i sprogets midte. Det udenfor er en kraftfuld mumlen midt i tavsheden, idet den omvender subjektets tale. Det udenfor er således den absolutte omvendning af det sublime, som vi dermed kan give synonymet det '(absolutte) indenfor'.

Spørgsmålet om hvordan døden er den sublime skabelses midte, kan perspektiveres med andre tematiseringer hos Rilke og sammenstilles med Heideggers definition på *væren-til-døden*, hvorved der med denne nye begyndelse kan tales om en værensindstiftelse, der er forskellig fra Heideggers. I Maltes betragtning fra *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, som blev foregrebet *en passant* i forrige afsnit, kan døden sammenlignes med en frugt, hvis indre kerne svarer til den iboende, egne død i hvert enkelt subjekt. Barnet er fra fødslen givet denne død som et kim, der modnes med tiden:

"Früher wußte man (oder vielleicht man ahnte es), daß man den Tod *in sich* hatte wie die Frucht den Kern. Die Kinder hatte einen kleinen *in sich* und die Erwachsenen einen großen. Die Frauen hatten ihn im Schooß und die Männer in den Brust."¹¹⁰

Denne metaforiserende passage om frugten som dødens symbol tilskriver døden dels en genealogisk og dermed skabende værdi: som 'frugtsommeligheden i kvindens skød', dels en intentionel værdi: som 'viljen eller modet i mandens bryst'. Døden er altså central for enhver skabende aktivitet, ligesom den motiverer driften i enhver

¹⁰⁸ *Op.cit.*, p. 165.

¹⁰⁹ Maurice Blanchot: *L'entretien infini*, p. 557.

¹¹⁰ Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 715. Malte henleder opmærksomheden på en dødsbevidsthed, der er kendt fra tidligere dage, hvilket kunne tolkes som romantikkens forståelse af forgængelighedens betydning for selvrefleksionen.

intentionel rettethed mod den Anden tilsvarende kernen i en frugt. Forbindelsen mellem døden som frugtsommelighedens indre går igen i “Orpheus. Eurydike. Hermes” fra *Neue Gedichte*, hvor det lyriske jeg tolker begivenheden i Orfeus’ møde med Eurydike:

“Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung [...///]
Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
erfüllte sie wie Fülle.
Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel,
so war sie voll von ihrem großem Tode [...]”.¹¹¹

Her er frugten og frugtsommeligheden - “hoher Hoffnung” - den forvandlede død, som er i livets midte og får realitet. Imidlertid er det ikke Eurydike, der er frugtsommelig; det er digterens imagination, som metaforiseres. Døden får altså realitet i sanserne som en vordende kraft, “Fülle”, en fremtidig mulighed i øjeblikkets tidsfylde, der gennem Orfeus’ kunstgreb ikklæder sig hans intenderede forestilling om, hvad han ser. Døden er dog kun midlertidig og viser aldrig sin skinbarlighed i imaginationen. Den er indadvendt, “in sich”, men træder frem som noget, der sætter sit dødsmærke, trækker livet mod sig og kun kan erfares som grænse. Denne frugtsommelighed er således den spejling af det lyriske jeks indre, som Rilke i sonet II,13 fremsætter som imperativ for det selvrefleksive møde i den poetiske tænkning: “Sei immer tot in Eurydike”! Døden viser sig altså i det imaginative møde som en erfaring af den fraværende Andens eurydikiske og dermed vidtherskende magt. Intentionen om mødet gør mødet frugtsommeligt i kraft af døden. Sammenstillingen i Maltes betragtning af manden som personificering af det intentionelle og kvinden som personificering af de fraværende kræfter i imaginationens rum kan forstås i overensstemmelse med Levinas og Blanchot; det svarer til deres begreber om det maskuline og det feminine, hvor de iagttager et mønster i den vesterlandske tænkning mellem jeg’et som maskulint subjekt og du’et som kvindeligt objekt. Inden for selvet kan man sige, at selvrefleksivitets tilblivelse af erkendelse betinges af den intentionelle rettethed mod den Anden, hvori mødet bliver en selvspejling, og imaginationen dermed bliver andethedens værk. Når voksne ifølge Malte har en større dødskerne end børn, må det derfor skyldes, at dødsbevidstheden modnes igennem værens tidslige dimension.

I tråd med Rilkes frugtsymbolik - men dog med en anden emfase i forståelsen af den - skriver Martin Heidegger i en passage om begrebet *væren-til-døden*, *Sein zum Tode*, der rummer et (måske ikke helt tilfældigt) sammenfald med den tidligere Rilke:

“Mit der Reife *vollendet* sich die Frucht. Ist denn aber der Tod, zu dem das Dasein gelangt, eine Vollendung in diesem Sinne? Das Dasein hat zwar mit seinem Tod seinen ‘Lauf vollendet’. Hat es damit auch notwendig seinen spezifischen Möglichkeiten erschöpft? Werden sie ihm viel mehr nicht gerade genommen? Auch ‘unvollendetes’ Dasein endet. Andererseits braucht das Dasein so wenig erst mit seinem Tod zur Reife zu kommen, daß es

¹¹¹ Rainer Maria Rilke: “Orpheus. Eurydike. Hermes”, *Werke I*, p. 544.

diese vor dem Ende überschritten haben kann. Zumeist endet es in der Unvollendung oder aber zerfallen und verbraucht.”¹¹²

Døden er således som det eneste urokkeligt sikre og sande i og for subjektet selve værens og det værendes parameter. Denne væren til døden er en mulighed, en til-ende-væren, der går forud for tilværen - d.v.s. for enhver bestemmelse af subjektet i Rilkes forstand. Den trækker et spor i retning af den egne værens transcendens - d.v.s. i retning af det på den anden side af livets afslutning. Det er en vished om denne fremtidsmodus, der giver subjektet sin mulighed for at modne sin selvbevidsthed på den *egne* eller *egentlige* måde.¹¹³ Det vigtige ved denne død er, at den står midt i livet som dets usynlighed, som dets afslutning, som ufravigelig mulighed for enden af livets henfald, som en begivenhedsmæssig overgang fra tiden til intet, og ikke som en finit tilstand. På denne måde gør døden fremtiden til selvrefleksivitetens modningsfelt. Sammenholdt med Rilke vil det således sige, at denne dødsopfattelse peger i retning af den fulde og udelte værens uoplyste side i digtets tilblivelse.

Tolkningen af Rilkes dødsbevidsthed og Heideggers opfattelse af væren-til-døden som tilværens mulighed understreger imidlertid en væsentlig accentforskydning i opfattelsen af den iboende ‘frugt’. Hvor døden hos Heidegger bliver nærværende gennem en subjektiv, ontologisk totalsfære, der ikke medtænker det konstitutive skel mellem jeg’et og den Anden, opererer Rilke med mødet mellem jeg’et og den Anden som det, der skjuler jeg’ets andethed og peger på fraværets forskelssætten som konstitutiv for en dødsbevidsthed, hvor væren indstiftes gennem mødets begivenhed. For man skal *være død i Eurydike*. Mødet som en begivenhedsmæssig enhed med en indre forskel, hvorigennem væren konstitueres. Men begrebet om subjektivitet er på hver sin måde det centrale begge steder. Som noget man bliver bevidst om enten gennem væren-til-døden med ontologien som *prima philosophia* eller gennem mødets begivenhed som *secunda philosophia*.

Idet der forekommer en kiastisk reversibel vekselvirkning i dialogen mellem erfaringen af på den ene side den neutrale, ansigtsløse død og på den anden side det ophøjede ansigts overvindelse af det neutrale og oplysning af dødens potentialer, består der en særlig spændvidde i værensindstiftelsen. Kontrasteringen handler om, at uendeligheden og det neutrale bliver jævnbyrdige i en, subjektiv kraft. Dette betyder, at digteren ikke ophæves i det guddommelige, men reversibelt betingende frembringer *det menneskelige subjekt* en guddommelig begivenhed, der er sublim ved at være en iklædning af døden gennem digtningens fænomener, mens der samtidig sker en erfaring af dødens neutralitet. Ved neutralitetens tavse stemme etableres den relation ud af digtningens stilistiske fænomener, hvori den Anden gennem prosopopeen får sit kraftfulde ansigt. I ansigtets blik møder det stemmens billeddannende dybde, hørelsens

¹¹² Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, § 48, p. 244.

¹¹³ *Ibid.*, § 9, pp. 41-45. Væren til døden er den værensmodus der adskiller sig fra den uegentlige, der blot er tilsyneladende, eller den ligegyldige og gennemsnitlige, der er *zunächst und zumeist*; i begge disse tilfælde ville man ikke fuldende sine iboende muligheder for tilværen.

tempel. Begivenhedens kiastiske reversibilitet bliver en forvandlende osmose, der sammen sætter den nye begyndelse, ud fra hvilken alle betydninger udstrømmer, og kraften i den menneskelige væren bliver bevidstgjort af subjektet. Reversibiliteten er indbegrebet af den orfiske guddommelighed: Orfeus er på én gang det menneskelige livs gud og den menneskelige døds gud.¹¹⁴ Han iværksætter på én gang synssansen og høresansen ved at pege på både usynlighedens og tavshedens kraft som henholdsvis livets og dødens sanseregistre. Ud fra den dobbelte, orfiske frugtsommelighed af liv og død - værensindstiftelsen - kan mennesket reflektere sin subjektbestemmende døds betydning og dermed grundlaget for sin eksistens.

II.2.3. Synæstesiens afsløring af den åbenbare hemmelighed

Som det tredje overordnede aspekt i åbningssonetten kan det iagttages, hvorledes der opererer en synæstetisk neksus mellem syn og hørelse i digtningen. Denne neksus kommer til udtryk gennem billede og lyd ved at afdække det usynliges og det tavses udsagnskraft. Vi har set den synæstetiske aktivitet, hvordan digtets spil mellem plastisk billeddannende og musisk sansesuggerende stiltræk er en kentaurisk helhed. Rilkes bestræbelse realiserer den nietzscheanske vision om at genforene den apollinske plasticitets erkendelsesform og den dionysiske musiks sansepotentialer. Genforeningen bliver her en ny forståelse af Orfeus' ophav og eksistens som en menneskelig mulighed gennem digtningen. For den rene sansnings filosofiske kraft opfattes som en musicerende sokratiske dialog, der gennem tonens kropslige resonansbund trækker en diagonal til døden. I denne dialog med du'et rejser meningen sig som en selverkendelses tempel i hørelsen, der har musikkens forvandlingskraft som sit dialogiske fundament. Erkendelsen giver billedet af den nye begyndelse, mens hørelsen rodfæster denne eksistentielt. Når synæstesien imidlertid aktualiseres som en begivenhed, hvordan kan begivenheden nu siges at befordre en særlig profetisk viden om selvet?

Gisela Dischner definerer synæstesien hos Rilke som en transcenderende mellemtilstand, der giver indsigt i det væsen, som har betydning i livet, og som man

¹¹⁴ Rilkes opfattelse af det guddommelige og det sublime føjer altså ikke en kristen skabelsestækning, men den benytter sig af en kristen guddommeligheds- og genesisopfattelse til at spejle sin egen 'æstetiske religion' med om den død i det sublime blink, der viser sig og trækker sig tilbage i subjektet. Et understregende eksempel, endnu engang med frugten som symbol, er digtet "Die Frucht" fra 1924, hvor frugten gennem de tre strofer bliver et ikon for hele skabelses- og forvandlingsakten uden at optræde ved navns nævnelser i digtet. Bemærk detaljen, at frugten er femininum, ligesom sonettens Anden, ligesom Levinas Anden, der spejler det guddommelige i sit blik væsen. Her citeres 1. og 3. strofe: "Das stieg aus die Erde, stieg und stieg,/ und war verschwiegen in dem stillen Stamme/ und wurde in der klaren blüte Flamme,/ bis es sich wiederum verschwieg." [...] "Und wenn es jetzt im rundenden Ovale/ mit seiner vollgewordenen Ruhe prunkt,/ stürzt es, verzichend, innen in der Schale/ zurück in seinen Mittelpunkt." (Rainer Maria Rilke: "Die Frucht", in *Werke II*, 148) Aktens kraft står i ét med jorden som en indre vækst i bevidsthedens træ, "Stamme", der fuldbyrdes i en enkeltstående spænding, metaforiseret ved sammenstillingen af rund og oval. Der er altså ikke lige langt fra kernen til lineaturen i omslagets indre periferi, hvilket netop fastslår det sublimes kvintessens hos Rilke: at naturens kraft ikke er én sand udstråling, men en spænding imellem et mangefold af muligheder i sin enkeltstående fuldbyrdelse. Ligesom jorden, der målt ved havets overflade har ovalens form. Ligesom livets mange veje i eksistensen, ad hvilke subjektet kan indfri dødsskæbnens realitet.

giver navne som eventyrvæsener, f.eks. ånder og engle, dæmoner og spøgelse. Alt dette eksisterer hinsides det umiddelbart synlige og hørbare og dog midt i selve det prosaiske liv som dets andethed:

“Der Mensch befindet sich dann in einem ‘anderen Zustand’, wo die Gesetze von Raum und Zeit sowenig Geltung haben wie die Trennung zwischen Schlaf und Wachen. In diesem Zwischenzustand, wo Unsichtbares sichtbar, Unerhörtes hörbar, Unfühlbares fühlbar wird, überschreitet der so Geöffnete auch die Trennwände zwischen den Sinnen. Der ‘Sprung in die fünf Gärten der Sinne’ [...] gelingt.”¹¹⁵

Dette spring er en transcenderende bevægelse, hvorved mennesket hensættes i, hvad hun samme sted også kalder en “anderen Zustand”, der nedbryder fornuftens grænseskel. Denne kan forstås som et synonym for det sublime. Dischner peger på, at subjektet overskrider sprogets og sansningens grænser og indlemmes i en ubegrænset meningssfære af sansers overensstemmelse. De fem sansers synæstesi aktiverer således med hver sin sanseform ordet ‘Sinn’ med spændingen i det tyske ords mange semantiske facetter: f.eks. ‘sind’, ‘sans’, ‘ånd’, ‘mening’ og (med visse modifikationer) ‘betydning’. I denne anden tilstand er der ikke nogen grænse mellem det åndelige og det sanselige. Springet skyldes spillet mellem sjælsevnerne, og da det ‘kun’ er en begivenhed, medfører tilstanden en foreløbig indsigt i værens fulde tilsnit, der spreder sig ud i de enkelte værender og får betydning efter begivenhedens ophør. Hver sans er sin egen ‘have’ af mening. Dermed signaleres det, at den iklæder begivenheden i den fulde meningssfære en æstetisk dragt, ligesom der impliceres et paradisiske aspekt om al menings harmoni i Edens Have. Men selvom sanserne udtrykker sig og former meningen æstetisk, er de del af den samme meningssfære som filosofien og videnskaben, der på hver sin måde vil forme meningsargumentationen propositionelt. Alle måder at søge efter viden om mennesket på udspringer samme sted; de udtrykker meningen med hver deres form for skrift, men synæstesien giver meningen kunstens form. I digtets konstitutive spil mellem syn og høreelse røbes den poetiske tænknings kerne: eksistensens kode.¹¹⁶ Intet under, at Rilke taler om

¹¹⁵ Gisela Dischner: *Wandlung ins Unsichtbare. Rilkes Deuten der Dichterexistenz*, p. 23.

¹¹⁶ Rilke har ikke overset den eksistentielle værdi i den fulde synæstesi med alle fem sanser, men når jeg ikke beskæftiger mig med smags-, lugte- og følesansen i denne sammenhæng, skyldes det, at de ikke er direkte konstitutive i en læsning af det filosofiske potentiale som noget, der udspringer af digtets egne kræfter. Der kan være tale om en direkte præsentation af det visuelle og det auditive, fordi de udgør to sider af digtets stoflighed, mens de andre sanser ikke kan medvirke med deres eget sprog som andet end repræsentationer af foregående erfaringer. Imidlertid er de tre frugtsonetter, I,13-15, samt I,16 helliget synæstesiens bevægelse gennem alle meningens fem haver. Scenariet i I,14 finder sågar sted i en have. I den første af disse sonetter smages der på frugten, og smags erfaringen starter denne bevægelse videre gennem hele registret i forskellige erfaringer af frugtens lyd, mens den tygges, af dens musik og fremtoning som dans, og af duften som en omkredsende skal af den æstetiske erfaring. Synæstesien trækker sin sidste spore videre ind i I,16, hvor følesansen med udgangspunkt i den bedragede Esau relateres til spørgsmålet om sandhed og løgn. Når denne fulde synæstesi gennem alle fem haver starter med smagen signaleres betydningen af den mest konkrete sans, som er forbundet med livets overlevelse, det at spise. Smags erfaringen peger også på Orfeus’ overlevelse i jorderiget som vegetar, hvilket er semantisk beslægtet med den vegeterende eksistensform, den moderne digter f.eks. hos Rilke og hos Baudelaires byflaneur. Samtidig er smagen af frugten den sanser erfaring, der er den grundlæggende handling i den kristne kulturs begyndelse. I det hele taget er forbindelsen mellem frugten og sanserne indstiftende for både den kristne og den vesterlandske kulturs opfattelser af dødens og forgængelighedens betydning. På en gang er erfaringen af

digtingens sansemæssige og dermed meningskabende kraft som et “Zauberspruch”! (I,16)

Dischner argumenterer for, at synæstesen udgør en ‘indre hieroglyfskrift’ og refererer derved til et begreb, som Friedrich Schlegel gav som prædikat for ‘sjælens ursprog’.¹¹⁷ Denne hieroglyfskrift er udslag af den digteriske intuition, der indstifter en højere analogi i digtets inspirerede overgang fra indstiftelse til opløsning og hermed skaber en symbolsk enhed: “Die Hieroglyphe der Kunst ist das ‘offenbare Geheimnis’ (Goethe), sichtbares, lesbares, sich selbst bedeutendes Zeichen, die ‘universale Analogie’ der Welt des Bezugs.”¹¹⁸ I den ‘anden tilstand’ bliver digteren et selvlysende tegn i verden, fordi digteren heri erfarer den sublime hemmelighedstilstand mellem sin indre følelserverden og sin ydre erfaringsverden. På denne måde er meningens fem haver et singulært krystalliseringsfelt af al mening og for al betydning, der udklækkes af den åndeligt-sanselige begivenhed. Krystalliseringen sker netop dér, hvor mening og betydning momentant er en uadskilt, uendelig enhed, men også netop dér hvor tiden ophæver begivenheden og (gen)indsætter den konstitutive forskels endelighedsmoment til det andet som betydningens midte.¹¹⁹

På denne måde kan digtingens skabelsesakt med Gisela Dischner siges at gøre digtningen og kunsten initiatorisk som en “Mischung aus Intuition und Reflexion”.¹²⁰ Her spiller imaginationens heuristiske bevægelse som en inklusion af sanseerfaringen den primære rolle. Dischner citerer fra en opsats af Baudelaire, der sætter Rilkes synæstesibegreb i relief:

“Die Einbildungskraft (imagination) ist nicht die Phantasie (phantasy), sie ist auch nicht die Sensibilität ... Die Einbildungskraft ist ein *fast göttliches Vermögen*, das vor allem, unabhängig von den Philosophischen Methoden, *die geheimen inneren Beziehungen der Dinge, die Entsprechungen und Analogien wahrnimmt*.”¹²¹

Gennem imaginationen, som træder ud af hørelsen, sker opdagelsen og meddelelsen af en nonverbal hemmelighedstilstand af indre forbindelser i tingene som ingen filosofisk metode eller propositionel terminologi vil kunne definere, men som taler sit eget

frugtens symbolik det ur-ene, inden mennesket og den guddommelige sfære blev adskilt, og ur-delingen, som har betydet, at mennesket søger at hele den tragiske adskillelse gennem æstetiske erfaringer af det uendelige midt i endeligheden.

¹¹⁷ Cf. Gisela Dischner: *Wandlung ins Unsichtbare. Rilkes Deuten der Dichterexistenz*, pp 54-58. Spørgsmålet om en sådan hieroglyfskrift inspirerede bl.a. Baudelaire til synæstesibegrebet “Correspondances” i sonetten af samme navn, og der er lighedstræk med Novalis’ begreb om digtet som “Zauberstab der Analogie”.

¹¹⁸ *Op.cit.*, p. 60. Rilkes begreb ‘Bezug’ vil blive uddybet i kapitel II.1.3.

¹¹⁹ I sin artikel “Ueber Sinn und Bedeutung” (p. 30) fra 1892 skelner Gottlob Frege imellem mening og betydning; på grund af Max Blacks og Peter Geachs oversættelse af titlen til “On sense and reference” omtales betydning i flæng som reference. Betydningen er sprogets reference til en erfaring i en empirisk virkelighed eller realitet i benævnelsen af en genstand, mens man over for denne har en forestilling, som er det rent subjektive billede, der viser sig i benævnelsen af den pågældende genstand. Derimellem befinder meningen sig ifølge Frege. Pointen er her i nærværende sammenhæng, at meningen ikke skal opfattes som en ophævelse af skellet, men som en spænding.

¹²⁰ Gisela Dischner: *Wandlung ins Unsichtbare. Rilkes Deuten der Dichterexistenz*, p. 146.

¹²¹ *Op.cit.*, p. 58. Mine kursiveringer.

filosofiske sprog på digtningens egne præmisser. Når Baudelaire skriver, at evnen til at denne tilstand er *næsten guddommelig*, er det som i Rilkes tilfælde ensbetydende med det ‘overstigende’¹²² produkt af den subjektive kraft og mulighed. Det udspringer derimod ikke *af* en guddommelig, transcendental ånd som hos Kant, men gennem subjektets intuition og dets erfaring af de indre muligheder inden for sin egen subjektivitets grænse til det udenfor.

For subjektets jordiske betingelser og skæbne er digtets og den nye værens oprindelsessted i kosmos og i grænsen til det udenfor. Den jordiske intuition er udspringet for kraften mellem subjektet, den Anden, verden, tingene og kosmos. Eller, som Rilke skriver i sonet I,12: “Die Erde *Schenkt*”! Gennem denne *egne*, intuitive, poetiske iagttagelse, hvor tilstanden gives sit unikke navn i digtets hieroglyfskrift, får digteren *oprindelig* viden om sine egne fremtidige, eksistentielle muligheder. Hieroglyfskriften under synæsthesien i den fulde meningsfære bliver således et konstitutivt vidnesbyrd om den åbenbare eksistentielle hemmelighed, som sjælens ursprog formidler. Synæsthesien mellem syn og hørelse giver et chiffer i digtningen mellem Apollons tænkende klarhed og Dionysos’ sanseberuselse.

II.3. Den Anden og hørelsens tempel - delkonklusion

Med nærlæsningen af åbningssonetten til *Die Sonette an Orpheus* har vi identificeret digtningens egne præmisser for at udkrystallisere en poetisk tænkning. Sonetten har peget på sin egen kraft som en overordnet spænding mellem metaforens, kiasmens og lydets fænomener. Denne spænding lader Orfeus’ sublime stigen være noget, der betinges af dødens neutrale skel til det udenfor, og som er en reversibel begivenhed mellem disse to poler. Det sublime finder imidlertid ikke sted i subjektets autonomi, men i en heteronom besindelse på den Andens sanselige nærvær og fysiske fravær. I spændingen mellem døden og det sublime opstår der en ny begyndelse, som forvandler alt fortidigt i et blinks syntese med den fremtidige død - en begyndelse der viser de absolutte indre potentialer.

Digtningen udtrykker med andre ord en sanselig begivenhed, der åbenbarer de eksistentielle dybders hemmelighed i et glimt af den fulde væren i digtets øjeblik. Denne begivenhed skyldes imidlertid en dobbelthed i selvet, hvor en fraværende Anden rejser sig reflektivt ud af sensoriets prærefleksive sfære. Det skal imidlertid forstås således, at det ikke er en symmetrisk spejling af jeg’ets egen autonome ensomhed. Under selve mødet med den Andens blik og erfaringen af den Andens genlydende tale med dødsmærkningen fra det udenfor indstiftes den fulde værens indenfor som en ny sammenhæng af eksistentielle muligheder. Heri får subjektet indsigt i meningen ved sin egen væren i øjeblikket og betydning i eksistensen. Selve

¹²² I denne kontekst bliver Thorkild Bjørnvigs fortolkning evident, da han i åbningssonetten har valgt at oversætte “reine übersteigung” med “overstigens gåde”; herved lægges der vægt på det aspekt, at den digteriske kraft, som Orfeus personaliserer, er en heuristisk akt - både gåden og løsningen på gåden, der skjuler og afslører en ny opdagelse af subjektets “Sinn”. Der henvises til Bjørnvigs oversættelse i *Udsat på hjertets bjerge*, p. 123.

forbindelsen til døden alene er den neutralitet, hvormed stemmens resonans vender tilbage til hørelsen med en erfaring af den Andens øre, dødens grænse til det udenfor. Selve refleksionens erkendelse er synet af blikkets uendelighed i den Andens øje, der spejler mulighederne i subjektets egen personlige uendelighed ved at skygge for den egne døds betydende nærvær. Heri består det metafysiske glimt. Når Rilke derfor skriver, at du'et skaber et tempel i hørelsen, vil selvindsigten - sjælens tempel - i et sådant poetisk mødes begivenhed til enhver tid inkludere den musik forvandlende sanseerfaring som en bevægelighed i sit blink. På denne måde udkrystalliserer sensoriets aktivitet af de rene sproglige kræfter som to facetter af det samme digteriske chiffer: den æstetiske erfarings sanserefleks gennem hørelsen og en filosofisk refleksiv erkendelse gennem synet. Dette chiffer folder kraften fra det metafysiske glimt ind i begivenheden som indstiftelse af ny væren.

Hørelsen er prædikat for det dionysiske og derved døden i livets midte. Synet er prædikat for det apollinske og derved mulighederne i livets kontrast til døden. På denne måde vokser billedet ud af musikken som en billeddannelse, der som sin indre matrix inkluderer den dionysiske død i sin levende synliggørelse af en ny, mulig verden. Det dionysiske er det kentauriske andet i den poetiske tænknings billeddannelse, der gør billedet bevægeligt ved at være forbundet med det, som forvandler ved at indstifte og opløse synet af væren. Det svarer til Orfeus' skabelse, hvor Apollon er hans åndelige far, mens Dionysos som det sansemæssige andet i kraft af mænaderne er årsagen til, at opstigningens begivenhed bliver en foregribende refleks af hans død.

Kapitel III. Fra kærlighedens åndedræt til digtningens spejl

*“Entourée de son bras comme d’un coquillage,
elle entend son être qui murmure,
tandis que lui supporte cet outrage
de son image à jamais trop pure...”*

Rainer Maria Rilke

Hvordan skal vi forstå den orfiske myte som en iscenesættelse af en erkendende, selvrefleksiv poetisk tænkning med udgangspunkt i dette møde med den Anden, som samtidig er inkarneret i det jordiske liv? Til en indkredsning af dette spørgsmål vil jeg vægte et fokus på tropernes og figureernes billeddannende spil og nedprioritere metrum, rytme og prosodi. Dette indebærer imidlertid ikke en fravælgelse af det auditive aspekt, men tværtimod skal det understrege, hvordan billeddannelsens operative betydning implicerer forekomsten af indre lydligt aspekt, for at den kan blive selvrefleksiv. I det følgende vil vi med et tematisk snit se, hvordan Rilke - ved at tage åndedrættet bogstaveligt - tænker digtningens selvrefleksive begivenhed som et konkret fænomen i livet. Med kærligheden som anslag former åndedrættet den sang, som konstituerer digtet, idet digtersubjektet identificerer sig med Orfeus. For at forstå de selvrefleksive kvaliteter ved Orfeus i en moderne verden må subjektet imidlertid forstå dybden i digtningen som et spejl. Vi vil hermed se, hvordan dettes begivenhedsmæssige kvaliteter kan reflektere det moderne menneske i dets livsverden blandt tingene.

III.1. Sangens åndedræt mellem hjerte og eksistens

Gennem særligt sonetterne I,1-7 iscenesættes åndedrættets begivenhed: inspirationen. Ved sin singularitet indgår inspirationen i en større kosmisk substans, idet dens kraft hos mennesket både har en kropslig og åndelig dimension qua en sprogliggørende neksus af ånde og ånd. Inspirationen står i kontrast til ekspirationen - d.v.s. udåndingen i begivenhedens ophør, som forbinder begivenheden med den endelige død. Her tematiseres den som Orfeus' sønderlemmelse i I,26. Med sin gennemspilning af sammenhængen mellem åndedrættet og det orfiske synes Rilke at ville fremhæve, hvorledes digtet får sit eget åndedræt ved at inkarnere det orfiske i naturen og verden på menneskelige betingelser. Åndedrættet får sin eksistentielle karakter af *kærlighedens kraft* - d.v.s. af betydningerne i den anslagsgivende erindring. Åndedrættet kvalificerer digtets status som et organisk fænomen i naturens kredsløb og peger derved også på digtningen som en væren midt iblandt verdens ting. Kernen i denne forståelse er, hvorledes åndedrættet farves som kærlighedens kraft fra tabet af den Anden, fordi det drives af *hjertets magt*, der udgår fra kærlighedens forbindende organ.

I hjertet begynder digtningen, hvis oprindelige form er en sang. Og gennem åndedrættets inspiration bliver sangen til et levet livs udelte væren, hvori jeg'et kan

reflektere sin eksistens. Åndedraget udgår fra hjertet og forvandler samtidig smerten ved tabet af den Anden til en særlig helende kraft, den orfiske lyres essens. Gennem åndedrættet inkarnerer digtet den orfiske eksistensform som en cyklisk bevægelse tilblivelse mellem opstigen og sønderlemmelse, der har kærlighedens kraft som årsag. Åndedrættets organik affirmerer gennem et kredsløb naturens liv i en stadig vekselvirkning mellem naturens respirerende skabninger. I *Die Sonette an Orpheus* foreslår Rilke med udgangspunkt i den klassiske myte, at anslaget for dobbeltheden af det åndelige og kropslige åndedrag ligger i tabet af den Anden og begæret efter at genoplive det erindrede. Selve åndedragets nødvendighed er den begivenhed, der på både åndelig og kropslig vis forbinder jeg'ets sang med kosmos¹²³ - i hvad Merleau-Ponty benævnte som det fælles *kød*. Rilke drager desuden nytte ud af sammenhængen mellem magten i hjertets følelse af smerte ved tabet og kraften i lungernes åndedræt. Spørgsmålet er, hvordan vi kan reflektere eksistensen gennem sangens liv og derved indstifte en ny væren? Og hvorledes kan denne respirerende bevægelse samtidig forstås som den poetiske tænknings vitalistiske grundlag for at reflektere eksistensen? Igennem åbningssonetten, de næste seks sonetter og med første dels afrundingssonet som deres suspensionsmoment udvikles der en intim forbindelse i jeg'et mellem det åndelige og det kropslige, der udspringer af en forvandling af smerten i Orfeus' hjerte ved tabet af Eurydike.

III.1.1. Fra hjerte til åndedræt

Rilkes forlæg, Ovid, fremhæver betydningen i kærlighedens motiv, da Orfeus har besluttet sig for at ville overbevise underverdenen om sin plan: "At komme mig over mit tab har jeg ønsket og visselig prøvet./ Men Amor var mig for stærk"¹²⁴ Kærligheden til den Anden har overvundet al apollinsk fornuft, og jeg'et søger nu i sin identifikation med Orfeus en anden udvej: at overvinde smerten, som dødens grænsedragning har forårsaget, ved at forvandle den via beruselseskraften fra kærlighedens organ. En tilsvarende beslutning er anslag for sonetcyklen; allerede i starten af I,2 forvandler åbningssonettens du - den Anden - sig til pigen Wera eller Eurydike, som er de to du'er, der i henholdsvis verden og myte har været anslagsgivende erfaringer fra et levet liv. Vi befinder os midt i begivenheden, hvor pigens død forvandles til liv gennem sangens og lyrens kraft, og metaforiseringen om 'hørelsens seng' spejler jeg'ets bevidsthed som den anden tilstand - mellemtilstanden mellem søvn og vågen -, hvor alle fornuftens grænseskel ophæves af kærligheden:

"Und fast ein Mädchen wars und ging hervor

¹²³ A propos den intime forbindelse mellem åndedræt og digtning skriver Ole Fogh Kirkeby på én gang spøjst og ramrende om etymologien i det eskimoiske ord *anerca*, hvilket hentyder til den præcivilisatoriske enhedslige væren, som digtningen kan genindstifte: "På eskimoisk er ordet for 'at digte' det samme som 'at ånde'. Begge stammer fra ordet *anerca*, der betyder 'sjæl', 'det evige', 'livets ånde'. Et digt er ord, der er fyldt med ånde eller ånd. "Lad mig ånde om det" siger den, der vil lave et digt, og begynder: "Nogen har stillet dette digt i den rigtige rækkefølge på hans tunges tærskel". Citeret fra Ole Fogh Kirkeby: *Selvnødhedens filosofi*, p. 11.

¹²⁴ Ovid: *Forvandlinger*, p. 310.

aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
und machte sich ein Bett in meinem Ohr.”

Den døde pige bliver så levende, at jeg’et i sestetten må spørge til, om det kan være sandt, at hun er død: “Wo ist ihr Tod?” Med sit spørgsmål ser jeg’et ind i hele inspirationens årsag. Den opløsende virkning, som indtræffer ved at ville have indsigt, illustreres allerede i de to aposiopesers pauserende indlemmelse af det andet: “Wo sinkt sie hin aus mir?... ein Mädchen fast ...”. Hendes død er imaginations årsag, og imaginationen lever uendeligt, så længe dens lov ikke brydes af det jordiske. Døden er dette intet, dette fravær i den dugfriske skabelses nærvær hinsides pigens “Frühlingsschleier”. Wera og Eurydike personificerer døden som det, der skjuler sig bag skabelsens slør, og dette slørs ‘materialitet’ er inspirationen fra åndedraget. Men samtidig maskerer deres døds metaforik Orfeus’ død, idet Orfeus er selve det lyriske jegs overordnede Anden. Wera og Eurydike metaforiserer med andre ord det orfiske værk, som jeg’et ønsker at genskabe betydningerne af i et levende liv.

Imaginationens tilblivelse udspringer imidlertid af selve kærlighedens organ, hjertet, hvis magt i både konkret og symbolsk forstand muliggør hele den kiastiske omvendning fra åbningssonetten mellem den Andens konkrete fravær under apostrofen og den Andens tilblivende nærvær i digtningen som prosopope. Fordringen for den lyriske skabelse består i at følge hjertets magt, hvorved det lyriske jeg er prisgivet forvandlingens irrationelle omstændigheder. Hjertets magt sætter ind, da Orfeus’ drages af sit dionysiske andet i en trods mod sit fædrene ophav og dermed mod den apollinske klarheds, rationalitets og fornufts videnstempel:

“An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.” (I,3)

I mødet mellem det egne og den Andens hjerte, *hjerte-vejen*, giver jeg’et slip på enhver fornuft for at lukke den Andens betydninger ind, og kun hjertets magt råder. I den musisk dionysiske hengivelse til den Anden indstiftes der derved et hjerterum, der bliver kilden til indsigt i eksistensens grundlag: “Gesang ist Dasein”. Sangen har sit eget liv i åndedrættet med døden i midten af sin billeddannelse.

Selve kærlighedens kraft, åndedrættet, bliver til en sang og former sangens både åndelige og fysiske substans: “Ein Hauch um nichts” (I,3). Gennem luften refererer jeg’ets åndedrag til ikke-jeg’et, den andethed som åndes ind: “Das verinnt”. Hjertets magt udgår fra den muskel, der betinger jeg’ets væren i verden, men samtidigt minder den om, at jeg’ets muligheder udgår fra jeg’et selv. Omvendt sætter hjertet jeg’et i et kredsløb sammen med dets natur i en større væren uden for jeg’ets egen enhed. Jeg’ets muligheder udgår således fra jeg’et, fordi det er nødt til at trække vejret for at være og blive en del af naturens kredsløb. Ligesom det på det fysiske plan er den muskel, der respirerer i et ubrudt forhold til naturens organik, til det kropslige liv, er det den muskel, der lader jeg’ets åndelighed næres ved det andet i naturen gennem et udelt

værensforhold. Således er hjertets magt qua kærligheden i åndedraget den, der muliggør det paradoksale ikke blot for guden, men også for mennesket, som det er at følge Orfeus gennem forvandlingens element "die Schmale Leier". I det musicerende åndedrags deltagelse i kredsløbet sættes jeg'et med andre ord i forbindelse med den fornuftsmæssigt uladsiggørlige, men - gennem de rene kræfter - sansemæssige mulighed for at finde nye, forvandlende veje for sin eksistens gennem sangens poetiske væren.

Åndedrættet som forbindelsesled til andetheden understreges retorisk i sonet I,4. Først genbruges effekten af o-anaforernes apostrofiske exclamatio fra åbningssonetten: "O ihr Zärtlichen", "O ihr Seligen, o ihr Heilen", hvorved det andet påkaldes og indlemmes. Det, som her fremhæves, er på en gang det delikate og det helende ved effekterne af hjertets magt, der fortættes "in dem Atem". Dernæst anviser de to aposiopesers forstummen omvendt i sonettens sidste vers, hvordan hjertet lader sig drage af det andets tavshed gennem den forbindende luft: "Aber die Lüfte... aber die Räume...". I dragningen mod andethedens magnet, den Anden, bliver åndedrættet til et indre luftrum: inspirationen. At denne inspiration imidlertid ikke er en beånding fra højere magter, men har tyngde, understreges endnu engang anaforisk: "schwer sind die Berge, schwer sind die Meere. [//] wurden zu schwer längst, die Bäume". Denne tyngde er paradoksalt forankret i den indre, jordiske dødelighed. Bjergene og havene er rationelt set urokkeligt forankrede i verdens geografi. Men det er samtidig denne tyngde i hjertet, der er nøglen til lyrens forvandling af naturens urokkelighed fra det ydre til det indre rum gennem analogien mellem det ydre landskab og den indre følelse i sanseindtrykket.

Hvad sonetterne udleder af potentialerne i kærlighedens organ er, hvorledes der i sammenhængen mellem hjerte og åndedræt er en accentforskel mellem hjertets tyngende smerte og dets euforiserende virkning gennem sangens åndedræt. Enten betones en eksistentielt reflekterende forskelserfaring af den fraværende andetheds betydning for subjektets selvbevidsthed. Eller også betones muligheden for at skabe en væren ved begivenheden. I begivenheden forvandles dette fraværende andet ved at blive nærværende i åndedraget. Fællesnævneren ved de to accenter er kærlighedens dialogiske potentiale. Kærligheden udgår således fra og vender tilbage til selve hjertet som to erfaringer af væren: som den ur-delende forskelserfaring og som erfaringen af den ur-ene mulighed i forskellens indre osmotiske aktivitet. Denne dobbelthed kan bevirke en ny begyndelse.

For at sætte sonetternes syn på hjertet og åndedrættet i relief kan vi drage en parallel til den tiende elegi i *Duineser Elegien*, hvori den eksistentielle forskelserfaring tematiseres:

"Dass ich dereinst, an dem Ausgang der grimmigen Einsicht,
Jubel und Ruhm aufsinge zustimmenden Engeln.
Daß von den klar geschlagenen Hämmern des Herzens
keiner Versage an weichen, zweifelnden oder

reißenden Saiten. Daß mich mein strömendes *Antlitz*
glänzender mache; daß das unscheinbaren Weinen
blühe. [...]”¹²⁵

Hjertets hamrende slag metaforiserer muligheden for at redde mennesket fra det skræmmende ved den grumme indsigt i livets intethed og forgængelighed. Dets paradoksale egenskaber kan skabe en forvandling af indsigten i forgængeligheden fra tabet af den Anden til ny mulighed, fordi den kontrasterer intet med alt eller væren. Forvandlingen markeres som en bevægelse fra smertens registrering af fraværets irrealis (Daß) til indre realitet, fra klage ved det fraværende til eufori ved et tilblivende nærvær. Den frelsende engel fra hypotesen om en anden mulighed kan aktualisere sig igennem det indre liv ved at befordre en heling mellem indre og ydre, fantasi og virkelighed i mellemtilstanden. Men selve forvandlingen forestås af hjertets både indadrettede og udadrettede egenskab: det orfiske åndedrag åbner sig mod den Andens blik, hvis refleks kan oplyse jeg’ets eget indre *ansigt*. Denne elegi registrerer den indre mulighed, mens sonetterne gennemspiller dens potentialer.

Mette Moestrup beskriver à propos denne forskel på vægtningen af hjertets magt som årsag og som virkning gennem åndedrættet hos Rilke, hvorledes hjertemusklens bliver det forbindende led mellem *Die Sonette an Orpheus* og *Duineser Elegien*. Forbindelsen i de to værkers siamesiske slægtskab består i selve åndedraget, ‘Atem’, der giver liv til, beånder deres ‘to sejl’.¹²⁶ Selve distinktionen mellem de ‘to sejls’ respektive funktioner i Rilkes lyriske rytme kan spores helt bogstaveligt i hjertemusklens anatomi. Hjertet er forbundet med to kar. Det ene kar er et systemkredsløb, der driver en blodpumpe, som gennembløder lungerne. Vi kan forstå dette som selve den eksistentielle forskelserfaring af det blødende tab. Det andet kar er et lungekredsløb, der forestår selve respirationen mellem iltoptaget og udskillelsen af kultveilte.¹²⁷ Vi kan forstå dette som muligheden for, i overgangen mellem ind- og udånding, at skabe en egen begivenhed midt i kredsløbets kosmos, der forvandler det forrige til en ny begyndelse. Disse kredsløbs plads i en større kontekst har i deres siamesiske forbundethed både en kropslig dimension om tabserfaring og en åndelig dimension om erkendelsesmåde, hvilket kan præciseres med Moestrups betragtning: “Hjertets slag og bølger knytter både an til en cyklisk stømmen og en spændt svæven eller svævende spændthed, der er særegen for Rilkes senlyrik [...] Elegierne drives så at sige af en blodpumpe, mens sonetterne drives af en luftpumpe.”¹²⁸ Sondringen imellem blod og luft har afgørende betydning for den form for kredsløb, der finder sted. Hvor den elegiske tyngdes faldende bevægelse besynger hjertets symbolske

¹²⁵ Rainer Maria Rilke: *Duineser Elegien*, in *Werke I*, p. 721. Min kursivering.

¹²⁶ Cf. Mette Moestrup: *Rilke & Rytme*, p. 105. Moestrup henviser til Rilkes egen metaforiske formulering om de to værkers slægtskab.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 131. Ganske vist skriver Moestrup, at der udskilles “kulilte” og ikke “kultveilte”. Imidlertid går jeg ud fra, at der ved denne umiddelbart ret ubetydelige, men for en kemiker ganske afgørende detalje må være tale om en trykfejl, eftersom kulilte er en meget giftigt gasart, som udstødt i et lukket rum ville stoppe enhver livsytring gennem langsom kvælning.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 133.

funktion som organet, der registrerer den smertende, eksistentielle forskel til det tabte, besynger sonetternes stigen selve frelsen: 'Heil'. Frelsen kan pege på en helhed med dette forskelssættende andet gennem åndedrættets euforiserende åbning mod værkets begivenhed. Man kan således udsondre sonetterne fra elegierne ved at understrege, hvorledes sonetterne viser oprindelsen af den nye begyndelse ved hjertets magt, men gennem åndedrættets kraft. Hjertets magt er viljen til en ny udvej, mens kærlighedens kraft gennem åndedrættet er måden at indfri denne vilje på. Tilsammen former de en orfisk *viljeskraft*.

III.1.2. Inspirationens berømmelige beruselse

Hjertets magt består i at begå det fornuftsmæssigt set umulige: i at følge paradoksernes vej. Igennem åndedrættets beånding kan Orfeus i sin paradoksale overvindelse af døden overtrumfe selv "der könige Moder" (I,7) - d.v.s. alle menneskehierarkiers herskere i dødens herredømme. I dette citat refereres der til Persefone, som ifølge Ovid hvisker Hades i øret, at han skal give Orfeus lov til at gennemføre sin plan på den velkendte betingelse, at denne ikke må se Eurydike, før de er nået ud i lyset. Her giver underverdenen og dermed sensoriet efter for den orfiske sangs tryllebindende viljeskraft. Årsagen til at Orfeus formår at tryllebinde, er kunstens berømmelige frugt, "rühmlichen Früchten", nemlig døden. Døden er både anstødet og værkets intet bag imaginationens forårsslør. Dødens egenskaber metaforiseres således dobbelt i både adjektivet "rühmlichen" og substantivet "Früchten": kunstens frugt som værk og som beruselse. Når Orfeus omtales som "Ein zum Rühmen bestellter", er han derfor den indstiftende ceremonimester, der viser dødens berømmelige, tilblivende kraft i egen skikkelse.

Den orfiske 'skikkelse' er kunstens tilslørende væsen. Det påpeges således, hvordan Orfeus har lovprist kunsten ved at indstifte sin cykliske eksistensform med ofringen. Ved denne indstiftelse bevises kunstens evner til at forbinde og gøre en ny mulighed ud af det umulige: at skabe det uendelige midt i det endelige som vejen ud af smerten. Gennem det orfiske åndedræt knytttes denne lovprisning til den dionysiske driks berusende forvandlingsevne, der giver en euforisk illusion om tilblivelsens uendelighed:

"Sein Herz, o vergängliche Kelter
eines den Menchen unendlichen Weins. [///]
Alles wird Weinberg, alles wird Traube".

Her forenes to led i vinens semantik som prædikater for hjertet: forarbejdningsredskabet persen, der selv vil forgå ved slitage, og den berusende effekt, der hensætter momentant i euforien over det uendelige. Herved metaforiseres forbindelsen i hjertets rum mellem menneskets endelighed og det uendelige som et indre landskabs højder. Det sker gennem dionysiske sansninger af, hvad den apollinske fornuft ville kalde modstridende elementer. Vinens dionysiske væsen udgår

altså fra en erfaring af frugtbestanddelens virkninger: som en erfaring af den iboende død ved smerten fra tabet. Ligeledes er frugten i kunstens metaforiserende verden omvendt også den poetiske 'afgrøde', der udgår fra det dionysiske: som en erfaring af dødens værensindstiftende mulighed gennem den nye, mulige imaginationsverden, hvorved dødens betydning bliver nærværende. Frugten og det dionysiske er dermed et synekdochisk forhold, der refererer til samme ophav, nemlig døden. Beruselsens euforiserende virkning svarer til Orfeus' opstigning fra dybet. Men den dionysiske indflydelse er paradoksal. På den ene side gør den hans egen skabelse virkelig som noget der får ham til at glemme. På den anden side bliver det hans egen skæbne, netop fordi han glemmer betingelserne. Det dionysiske bibringer med andre ord en erfaring af menneskets ufravigelige skæbne, som betinger eksistensen. Det dionysiske er derved kunstværkets forvandlende *conditio sine qua non*, der gør værket til en begivenhed, som folder alle mulige erfaringer af livets slutpunkt ind i sig.

Forvandlingen af forskellen mellem indre og ydre til en ny, enhedslig væren i imaginationen skyldes således hjertets beruselse gennem inspirationen, hvor det andet inderliggøres. Karakteren af denne euforiserende forvandling, som inderliggør det ydre, metaforiserer Rilke selv i digtet "Ausgesetzt aus den Bergen des Herzens...":

"Ausgesetzt aus den Bergen des Herzens. Siehe wie klein dort,
siehe: die letzte Ortschaft der Worte, und höher,
aber wie klein auch, noch ein letztes
Gehöft von Gefühl. Erkennst du's?
[og afrundende:] [...] - Aber
ungeborgen, hier auf den Bergen des Herzens...."¹²⁹

Her befinder vi os netop dér, hvor inspirationen får realitet som hjertets værk - dér hvor sangens ord forstummer og giver plads til, at det andet kan forvandles til det selvrefleksive du. Åndedrættet indstifter den tilstand, hvor sproget ophører: ordenes sidste landsby, hvor sproget er udsat for vind og vejr på hjertets højder, udsat for 'alt' og 'intet', hvor bevidstheden åbner sig mod Zeus' ur-delende egenskaber. Dér hvor sproget overvinder det neutrale og afløses af stigningens eufori. Dér hvor følelsen gør verden forsvindende, transparent i digtet. Men omvendt også dér, hvor digtet ikke bare slutter, som det bratte punktum ville markere, men fortøner sig i sin egen forsvinden, i sit vordende henfald, som aposiopesen antydende forvisser om. Det er selve den euforiserende overgang mellem indstiftelse og opløsning, hvor den Andens blik spejler jeg'ets uendelige mulighed og dens mumlen ved forstummelsen, der peger på grænsen mellem alt og intet. På denne måde anticiperer Rilke Martin Heideggers begreb om *alétheia*, hvor det værende viser sig i sin værens uskjulthed.¹³⁰ Men denne måde at

¹²⁹ Rainer Maria Rilke: "Ausgesetzt aus den Bergen des Herzens", *Werke II*, p. 94.

¹³⁰ Cf. Martin Heidegger: "Der Ursprung des Kunstwerkes", in *Holzwege*, p. 21. *Alétheia* stammer oprindeligt fra græsk og rummer i sin etymologi *a-létheia* en negation af glemslen, der er opkaldt efter glemslens kilde *Lethe*. Ifølge Pausanias måtte de, som ønskede at besøge Trofinios' underjordiske orakel drikke af Lethe inden deres nedstigning til underverdenen. At se *alétheia* er på denne måde det samme som at genopvække alle de sansninger, bevidstheden har ladet nedsynke i glemsel. Pausanias beretter ligeledes, at man, når man vendte

vise det værendes væren og dermed alt det synliges transparens på befinder sig imidlertid midt i åndedrættets fænomenale kød af åndelig og kropslig aktivitet. Rilke bestemmer transparensen som Orfeus' værk: den udelte, ur-ene, men også ur-delende væren. Det orfiske værk befinder sig således i den respirerende overgang på hjertets tinder, hvor det udgør kunstens afklædende oprindelse. I denne poetiske væren af det ur-enes sammenhæng med det ur-delende udspringer spaltningen mellem selvrefleksionens jeg og du. Her erfares den nye mulighed i mødet med den Anden.

III.1.3. Orfeus og døden - det uendelige spor

Kærlighedens smerte ved tabet af den Anden har således en konstitutiv poetisk værdi, der gennem hjertets forbindelse til åndedrættet kan virkeliggøre forestillingen om den Anden og i dette imaginative møde indstifte væren. I et brev til grevinde Sizzo skriver Rilke:

“[...] aber so tief steckt der Tod im Wesen der Liebe, daß er ihr [...] nirgends widerspricht: wo schließlich kann er eins, das wir unsäglich im Herzen getragen haben, anders hin verdrängen, als in eben dieses Herz, wo wäre die ‘Idee’ dieses geliebten Wesens, ja seine unaufhörliche Wirkung [...] ... wo wäre diese immer schon geheime Wirkung gesicherter als in uns?!”¹³¹

Orfeus figurerer altså dødens muligheder, og hans egenskaber bringer både døden frem og skjuler denne gennem kærlighedens poetiserende væsen. Kærlighedens kraft inkarnerer Orfeus' cykliske egenskaber i sig. I I,5 tematiseres det, hvorledes den orfiske kærlighed forvandles, således at de orfiske egenskaber glider sammen med sangens cykliske åndedræt:

“Errichtet keine Denkstein. Laßt die Rose
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen.
Denn Orpheus ist. Seine Metamorphose
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen

um andere Namen. Ein für alle Male
ist Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.”

Rilke peger her på, at der findes en eksistentiel måde, hvorpå man kan rejse et monument over den tabte Anden, som kan mere end det blotte, materielle mindesmærke: at tage de orfiske egenskaber i ed, forvandle den Andens fravær til værensindstiftende nærvær. Det består i at forvandle åndedragets forbindende kraft fra mødet med den Anden til en orfisk billeddannende organik. “Rose” rimer på “Metamorphose”. Lyden forbinder, fortryller, forvandler. Rosens semantik skaber billeder i forvandlingens blink. Rosen er ligesom hjertet symbol på kærligheden, men

tilbage til jorden, skulle drikke af Mnemosynes kilde for at huske, hvad man havde set dernede. Alétheia vil således sige at tage Mnemosynes erindringskraft i ed. Da Mnemosyne i øvrigt er Orfeus' mormor, kan man således slutte, hvorledes den orfiske forbindelse mellem kunstværkets tilblivelse og undervandserfaringen ikke er nogen tilfældig vekslen mellem erindring og glemsel. Der henvises til Leo Hjortsø: *Græske guder og helte*, pp. 17 & 19.

¹³¹ Rainer Maria Rilke: “An Gräfin Margot Sizzo-Noris-Crouy”, 6. januar 1923, in *Briefe*, Zweiter Band 1914-1926, pp. 379-380.

den bliver hermed også symbol på Orfeus. Ligesom rosen, der blomstrer år for år og affirmerer naturens pragt, dukker det orfiske op i en enhver poetisk gestaltning qua digterens prisgivelse til forvandlingens nærvær (Er kommt und geht). Rosen bliver symbol for den skabende kraft, der ligger i dødens spænding mellem tilblivelsen og forgængeligheden. Derfor symboliserer den digtningens og digterens skæbne, som er dobbeltheden af på den ene side den poetiske skabelses overstigende storhed og på den anden side den sønderlemmende forvandling af det skabte. Rosen med sin natur symboliserer derfor Orfeus' natur-lige egenskab. Rosen erstatter mindstenen ved at lade Orfeus indsætte erindringen om den døde, det tabte og det fraværendes betydning i nærværet som sang og dermed digt.

Luften i det indstiftede hjerterum samler sig omkring fænomenet Orfeus i digtningen: "Ein für alle male/ ists Orpheus, wenn es singt" (I,5). Sangens billeddannende luft viser sig at stamme fra erfaringen af dødens grænse. "[E]s" er det i sangen, som er uafhængigt af Orfeus, men som han figurerer i kunstværket som et subjektprædikat. Kunstens gud, Orfeus, er altså ikke blot *denne* sonetcyklus' du, men på det mytiske plan bliver han også begreb for det neutrale *tredje*. Det er den fuldstændigt kønsneutrale variant af Blanchots begreb 'il'. Det orfiske 'det' viser sig i sangen, digtet og skriften som dødens neutrale stemme i imaginationens indre. 'Det' er spændingens yderste forudsætning for, at hjertet kan genopvække den smertelige erindring gennem åndedraget, "Hauch". Åndedraget indhyller således jeg'ets andet i luften med 'forårssløret' og tilfører det poetiske sine kardinale træk ved at gøre Orfeus nærværende som egenskab snarere end som egennavn.¹³² Mødet gør på denne måde den poetiske skabelse til mere end blot og bar fantasi, da det udstyrer subjektet med en på én gang eksistentielt tyngende og guddommeligt selvindviende ladning. Når 'det' synger er med andre ord åndedragets inkarnation i digtet af selve den mytiske, narrative begivenhed under Orfeus' opstigning fra underverdenen, hvor han erfarer grænsen til den fulde værens udenfor. Melberg formulerer:

"Orfisk närvaro är förbunden med sång och sången är et täck-ord för dikt: den orfiska sången är lika med dikten själv som et närmande av det närvarande till den rena Närvaron. [...] Orfeus ingår inte i någon berättelse men är snarare det som utmärker en process. Orfeus är inte den som sjunger; men det är Orfeus 'när det sjunger' - när *det* sjunger. Sången (och, kan man anta, dikten) är tydligen inget subjektivt eller personligt uttryck men hämtas från det opersonliga, från *det*, som vi väl kan ta som en av Rilkes många beteckningar för det hemlighetsfullt tystlåtna 'inre'. [...] Det som fascinerar är den okvalificerade närvaron: det som blott är, som en manifestation av rent Vara."¹³³

Orfeus bevidner qua digtningens *tredje* muligheden for en rytmisk svingning mellem jeg'et og dets andet og peger på hjertets respirerende kredsløb som det ypperste potentiale i digterens indre. Nemlig at digtningen sætter åndedrættet - som er bevis for

¹³² Cf. Arne Melberg: *Några vändningar hos Rilke*, p. 71.

¹³³ Arne Melberg: *Några vändningar hos Rilke*, pp. 53 og 55.

livet - i forbindelse med dets omvendelse, døden, hvis neutralitet affirmerer livet, idet det markerer livet med sin grænse.

Erfaringen af grænsen til den fulde værens udenfor gennem Orfeus er imidlertid en erfaring af Eurydike. De eurydikiske egenskaber er den alfavnende retfærdiggørelse eller affirmation af livet ved døden, hvis dødsmerke bliver kunstens og den poetiske tænknings lov. Men netop mindet om den døde Eurydike er selve det mytiske lags eget anslag, idet Eurydike er Orfeus' Anden. For digteren bliver Eurydike betingelsen for det orfiske tredje: en digters og digtningens *fjerde*. Melberg formulerer meget præcist à propos dette: "Man kanske kunde säga att Eurydike är namnet på det som kvalificerar den orfiska närvarons *ist*: hon är en indikation på den frånvaro som närvaron måste underkastes".¹³⁴ D.v.s. digtets respirerende liv åbner for den orfiske dobbeltsfære - det orfiske dobbeltherredømme. Dobbeltsfæren viser sammenhængen i den fulde væren, Rilke (som omtalt i Kapitel I,4) sammenligner med månen forstået som en 'Kugel des Seins'.¹³⁵ Den bevægelige sammenhæng af det tredje og det fjerde er den orfiske værenskugles selvrefleksivitet, som digteren selv erfarer i forhold til sit andet, men også spejler sig i gennem digtningen.

Dobbeltsfæren aktiveres af selve den kiastiske overgang, der sammenslynger liv og død i inspirationen. Den er altså en bevægelse, hvis legitimitet beror på øjeblikket. På den ene side er Orfeus indbegrebet af det at overvinde det dennesidiges betingelser, "Indem sein Wort das Hiersein übertrifft" (I,5) ved at pege ud over det via naturens imaginative pragt, der træder ud af sangens sammenslyngende luft. På den anden side er bevægelsen en indsigt i, at det hinsidige nødvendigvis kun kan erfares som en grænse og vise sig som en mulighed i det dennesidige. Med andre ord er denne overvindelse kun momentan, men ifølge kunstens lov nødvendig for at værket kan opstå ved synet af den tilslørede død som i Eurydikes blik: "Und er *gehört*, indem er *überschreitet*".¹³⁶ Han *adlyder* sin iboende skæbnes kraft, sin egen død, idet han *overskrider* digtningens lov ved at se det værkindstiftende blik i mødet. Orfeus medierer derfor mellem det endelige og det evige i sit levnedsløb. I denne dobbeltbevægelse består kunstens retfærdighed som en paradoksal præmis: kunstneren må overskride fornuftens grænser til det andet for at indstifte mødet, hvor denne kan adlyde kunstens lov; lovens retfærdighed udøves, idet den Anden bibringer en selvindsigt.

Derfor kan den næste sonet konstatere om den orfiske bevægelses natur: "Ist er ein Hiesiger? Nein aus beiden/ Reichen erwuchs seine weite Natur" (I,6): det orfiske forlener således sangens åndedræt med en kiastisk bevægelse mellem det dennesidige og det hinsidige som to sameksisterende sider: den fulde væren. Denne orfiske

¹³⁴ *Op.cit.*, p. 57.

¹³⁵ Cf. Rainer Maria Rilke: "An Gräfin Margot Sizzo-Noris-Crouy", 6. januar 1923, in *Briefe*, p. 381.

¹³⁶ Mine kursiveringer.

dobbeltbevægelse i den fulde væren gives prædikatet “der klarste Bezug”.¹³⁷ Den etymologiske betydning i Bezug er både ‘betræk’ og ‘forbindelse’ - d.v.s. både det indhyllende og det overskridende. Herved lægges der vægt på både den stoflige og den formmæssige egenskab ved en kraftfuld forbindelse mellem det umiddelbart synlige og det ved det usynlige, som affirmerer det synlige. I egenskab af betydningen ‘forbindelse’ figurerer Orfeus den erfarende kiasmes og lyds formmæssige dobbeltbevægelse. I egenskab af ‘betræk’ kan han ligeledes siges at figurere den stoflige metafor *tilsynekomst af det usynlige*. I begge sine betydninger iklæder og indfanger forbindelsen ‘intet’, idet den gestalter sin mening gennem åndedrættet.

Kærligheden i hjertet er nu forvandlet til et åndedræts kredsløb. Kredsløbet inkarnerer ved sangens forening af fysik og semantik det orfiske møde i sprogets fænomen. Det orfiske møde forbinder alle paradokser gennem kiasmens sammenslyngende bevægelse. Når digtersubjektet møder Orfeus som det tredje, *når ‘det’ synger*, er det således en spejling af den orfiske erfarings uendelige spor, nemlig erfaringen af dødens betydning i og for sproget som både tænkning og billeddannelse.

III.1.4. Dødens åndedræt

Til trods for at åndedrættet og dermed hjertets egenskab som *magt* her viser sig at have så stor en betydning, påpeger Moestrup, at hjertet selv optræder med under den halve frekvens i *Die Sonette an Orpheus* sammenlignet med *Duineser Elegien*: “Selvom hjertet spiller en langt mindre rolle i sonetterne skal det nævnes, at man i sonet I,26 finder intet mindre end Orfeus’ hjerte”.¹³⁸ Netop dette træk spiller imidlertid den afgørende rolle som kernen i hele det orfiske. Kærlighedens kraft betinges af selve hjertets dobbelttrede anslag. På den ene side er hjertets sted forbindelsen til den Andens fravær. På den anden side er det forbindelsen til luften. Qua åndedrættet og sangens sprogliggørelse er hjertets magt således det på én gang tilblivende og forsvindende. Åndedrættet kommer og går ligesom rosesymbolet for Orfeus, hvilket således er det, der gør Orfeus til egenskab snarere end til egennavn i digtningens væsen.

Men samtidig er mindet om det orfiske hjertes og åndedræts egenskaber det, der oppebærer sonetternes suspense i første del, og som er selve anslaget for cyklens forvandlinger. Dette lærer vi først for alvor at kende i skæbnens omslag, da mænaderne smider skarpe sten mod Orfeus’ hjerte: “[...] und alle die scharfen/ Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,/ wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör.” (I,26) Her får Orfeus boden for helligbrøden mod sit eget hjertes poetiske frugt, fordi mødet med Eurydike kun får uendelig værdi i øjeblikket. Men selv denne straf bliver helliggjort. Selv naturens allermost livløse genstande, de straffende sten, bliver milde,

¹³⁷ Thorkild Bjørnvig oversætter her “Bezug” med “sammenhæng”, hvilket kan forskyde essensen fra selve forbindelsesleddet til det, der forbindes, nemlig sammenhængen af de to sfærer. Cf. Thorkild Bjørnvigs oversættelse i *Udsat på hjertets bjerge*, p. 128.

¹³⁸ Mette Moestrup: *Rilke & Rytme*, p. 130.

idet de beåndes af lyden fra den orfiske sangs respirerende forvandlen. Det indre hjerterum fra digtets indånding beånder og forvandler derved digterens andethed. Digtersubjektet erfarer sin genindsatte forskel, idet den Andens død, som betingede kærlighedens kraftfulde åndedræt, nu afslører sin eksistentielle diagonal til den egne død. Den intime forbindelse mellem kærligheden og døden afsløres som skabelsens suspense. Ved den Andens død erfares betydningen af den egne død.

Derfor forvandles kraften fra Orfeus' hjerte, digtningens *causa sui*, til "ein Mund der Natur": den stemme der gennem digteren udsiger kunstens indre hemmelighed om den udelte væren midt i fænomenernes verden. Dette rimer på "O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!" Apostroferne påpeger, at der nu er sket en forskydende forvandling: *fra* at tematisere selve den narrative mytiske begivenhed i Orfeus' opstigning fra dødsriget og mænadernes modsvar med skæbnens begivenhed, *til* at det bliver egenskaber i digtningens andethedssfære. Rilke indstifter Orfeus som den uendelige forvisning om en enhedsligt forbindende og nærhedsskabende kraft i sprogets diagonal til dødens fravær. Dette gør imidlertid den fraværende Eurydike i myten til sporets betingelse. Hun bliver den evige unddragelse som forudsætningen for den forbindende spænding, som tilbagetrækningen der forskyder og genindsætter den konstitutive forskel mellem liv og død. På denne måde bliver digtets væren lig med livet selv. Med udspring i magten fra det blødende hjerte indstifter 'luftpumpen' i *Die Sonette an Orpheus* altså en fundamental kiastisk bevægelse mellem digtets ekstratekstuel forankrede erfaringsssfære i livsverdenen - digteren og Wera - og den idealt indstiftende, mytiske sfære - Orfeus og Eurydike.

Ironien i sonetterne er således, at vi gennem Rilkes genistreg erfarer, at Orfeus' cykliske egenskaber figurerer med forskellige roller på flere niveauer i værket. Han metaforiserer selve digtningens respirerende organik både som åndeligt og som kropsligt kredsløb. På udsagnsniveauet indstifter han digtningens tredje med sin opstigning fra dødsriget og dennes modsvar i sønderlemmelsen, hvorved hans møde med Eurydike både er mødet med sin egen Anden og digterens møde med det lyriske jeks og digtningens fjerde. På dette niveau spejler selve cyklens meddelelsessituation i livsverdenen sig i sin mytiske andethed. I spejlingens midtpunkt mellem det tredje og det fjerde taler dødens neutrale stemme - 'det' -, der overvindes i billedets euforiske stigen, i selve digtets imagination. Som den primære Anden i sonetternes udsigelsesniveau er Orfeus med sit levnedsløb den, igennem hvem digteren erkender sin *egen* poetiske stemme og individuerer sig som digtersubjekt. Her bliver det orfiske med sine respirerende træk selve det billedløse i billedet. Det forvandles til dødens åndedræt, hvis 'luft' kommer og går i digtningen, udspændt mellem inspiration og expiration. Åndedrættet har i kraft af Orfeus fået et særligt potentiale, hvilket indledningsreplikken til cyklens anden del vidner om: "Atmen, du unsichtbares Gedicht!" Hvad der ligger i dette, vil sidste kapitel indkredse et svar på.

III.2. Spejlet

Ligesom åndedrættet har vist sig at være en sprogliggørende, kraftfuld enhed af ånde og ånd, der under inspirationen forvandler kærlighedens smerte til et dualistisk møde på hjertets tinder i selvet, forvandler dette møde sig til sproglig dualitet. Begivenheden forvandler den ur-ene helhed af subjekt og natur til en ur-delende selvspejling i dialogen mellem subjektet og den Anden, som finder sted gennem digtningen. Men hvis denne spejling skal give selvindsigt som en indstiftelse af den fulde væren, må den hænge sammen med den fulde meningsfære i subjektet. Siden denne meningsfære har vist sig at åbenbare sin eksistentielle betydning gennem syns- og høresansens synæstesi for digtningens vedkommende, hvordan kan denne synæstesi også siges at karakterisere spejlingen? ... og hvorledes finder denne spejling sted i verden? Gennem en analyse af sonetterne I,8-9 og II,2-4 vil vi se, hvordan nøglen til spørgsmålene om digtningens spejl ligger i en særlig forståelse af sammenhængen mellem mytefigurerne Narcissos og Ekko fra Ovids *Forvandlinger*.

III.2.1. Narcissos og Ekko: “*wisse das Bild*”!

Bevidstheden om det orfiske møde åbner op for, at digteren kan begribe sine eksistentielle muligheder gennem digtets selvspejling. Gennem det poetiske sprogs evner til at gøre denne spejling ontologisk konstitutiv kan digtersubjektet gøre verden *egen* i sin imagination. Imidlertid fordrer dette ifølge Rilke en krydsning af den mytologiske betydning i Narcissos’ selvspejlende og Ekkos genlydende egenskaber inden for digtets sfæriske rum. Som de to figurer er kendt fra Ovids *Forvandlinger*, er Narcissos umiddelbart forbundet med billedets fænomen, mens Ekko er forbundet med lydets fænomen. Der er desuden en parallelitet i mønstret mellem dem og Orfeus og Eurydike, idet Narcissos og Orfeus figurerer som subjekter i deres mytologiske sammenhænge, mens Ekko og Eurydike figurerer som deres respektive objekt. Ligheden er, hvordan deres operationer karakteriserer dialogen i selvet, mens forskellen består i, at Narcisso og Ekko i sig selv er rene operative figurer. Rilke vil på denne måde kunne siges at foreslå Narcissos som inkarnation af det visuelle aspekt ved den erkendende *refleksion*, der vender tilbage til jeg’et i selvet. Over for ham bliver Ekko inkarnation af det auditive aspekt ved den erfarende *refleks*, der er det billedløse i billedet, som først får betydning ved en lytten til billeddannelsen. De bliver to simultane operationer under det orfiske møde inde i selvets spejl.

Vejen til selvspejlingens orfisk ‘berømmelige’ evner forudsætter først og fremmest en besindelse på selve den relevante digteriske sjælstone - d.v.s. mulighederne med Kalliope, elegiens muse og Orfeus’ moderlige ophav: “Nur im Raum der Rühmung darf die Klage/ gehn, die Nymphe des geweinten Quells” (I,8). Orfeus’ elegiske arv er hos Rilke den eksistentielle dybde ved værens sonetinskes højder i digtet (Raum der Rühmung). Klagens digteriske kilde åbner op for hjerterummet, hvori subjektets higende længsel (Sehnsucht) - d.v.s. metafysiske begær - kan indfris: “sie [hält] doch ein Sternbild unsrer Stimme/ in den Himmel, den ihr

Hauch nicht trübt.” Stjernebilledet symboliserer det, som det metafysiske begær består af: det i subjektets hypotetiske indre, som findes for enden af bevidsthedens forestillingsradius, og som subjektet længes efter at erfare gennem selvbevidstheden, for at det kan indstifte væren. Med den elegiske tonedybde viser stjernebilledet en klar og utvetydig sandhed (nicht trübt) om os selv (unsrer Stimme) gennem åndedragets (Hauch) foldning af den kosmiske uendelighed (Himmel). Selvspejlingen har altså en lydlig karakter. Via lyden forvandles samtidig Kalliopes kvaliteter, idet “die Nympe des geweinten Quells” også kan læses som en anknytning til myten om Ekko.

Ifølge Ovid bliver Ekkos dårlige vane hendes skæbne: at gentage det sidste af hvad folk siger til hende. Som et asymmetrisk lydspejl opfanger og fortætter hun ethvert udsagn i en refleks, der lader noget tilbage. Jo større higen, passion, begær, længsel der vækkes, des mere Ekko: des mere røbes der.¹³⁹ Hun mærker således endepunktet for stemmens aktionsradius, dér hvor stemmen sendes tilbage. Ekko betages af Narcissos, men forsmået af at han blankt afviser hendes kærlighed, lever hun nu i grotter og eksisterer kun som genlyd af andres stemmer. Ovid skriver:

“Stemmen beholder hun, mens hendes bene bliver til stene.
Siden ses hun aldrig, men skjuler sig i sine bjerge,
høres dog af enhver: kun lyd er der liv i i Ekko.”¹⁴⁰

I overensstemmelse med denne passage skriver Rilke om “die Nympe der geweinten Quells”, at hun våger om selvets ytringer som klarhedens refleks: “wachend über unserm Niederschlage,/ daß er klar sei an demselben Fels” (I,8).¹⁴¹ Vi befinder os hos både Rilke og Ovid i det samme semantiske rum - et sten- og klippelandskab -, som metaforiserer selvets mest urokkelige og utvetydige sandhed og omdrejningspunkt. Dette rum former Ekkos ‘standpunkt’ qua forstenede ben i grottens klippevæg. Det er denne opfattelse af lyden som en refleks af selvets dødsklippe, der betyder, at vores stemme (unserm Niederschlage) i digtet alene er anvist til sig selv ved resonansen i det rum vi rækker ud til enden af. Således er vores higen endepunkt, stjernebilledet, ikke noget ydre, men et mål for vor indre kunnen. Og lydens operation er det nærhedsskabende middel, som gør stjernebilledet nærværende. Dette motiv modsvares i næste sonet (I,9), der er helliget Narcissos:

“Mag auch die Spiegelung im Teich
oft uns verschwimmen:
Wisse das Bild”

¹³⁹ Eksempelvis berettes det om en replikveksling med Narcissos, at han efter stor forvirring over hendes betagede interesse for ham siger: “Begiv dig så hen til mig!”, hvortil hun svarer med fuld gengivelse på nær første stavelse: “Giv dig så hen til mig!” Ovids *Forvandlinger*, p. 90, v. 386-387.

¹⁴⁰ *Op.cit.*, p. 91-92, v. 399-401.

¹⁴¹ Min kursivering

Narcissos skæbne var ifølge Ovid, at han ville dø, hvis han lærte sig selv at kende; selverkendelse og død er med andre ord uadskillelige. Om det skæbnesvangre øjeblik ved dammen, hvori dommen starter sin nedtælling, skriver Ovid:

“Medens han drikker, fortrylles han af, hvad han øjner i vandet,
elsker og håber og tror, at hvad der er vand, er en anden.
Han undrer sig over sig selv og stivner, med blikket urørligt
rettet derved, som en statue, skabt i marmor fra Paros”
(og senere i Narcissos’ erkendelsesforløb:)
“Rækker jeg armene mod dig, rækker du dine til gengæld. [//]
Og jeg kan se på din dejlige mund, du forsøger at sende
ord tilbage. Men ak, de når ikke frem til mit øre!
Ham dér - er mig selv! [...]”¹⁴²

Narcissos’ selvspejling i vandet metaforiserer den absolutte, visuelle realisering af digterens indre mulighed: at opnå det fulde billede af sig selv gennem sin egen higen mulighed, men synet er kun den halve sandhed. Vandets element har samme symbolske status som selvets bevidsthedsrum både hos Ovid og Rilke. Denne forståelse af vandet signalerer et andet orfisk aspekt: at Orfeus’ andet fædrene ophav foruden den åndelige far, Apollon, er flodguden Oiairos ifølge blandt andre Platons overleveringer fra *Symposion*. Der signaleres således, hvordan den orfiske bevidsthed kunne komme Narcissos til undsætning og udlede et eksistentielt forankret selvrefleksivt potentiale af hans ulykkelige tarv. Narcissos erkender ganske vist, at den anden i vandspejlet er ham selv, men den andens tale sker i et fravær, den be-tyder intet, dens virtuelle betydning bliver aldrig sanseligt og erkendelsesmæssigt nærværende: *Men ak de når ikke frem til mit øre!* Narcissos kan hos Rilke defineres som en operation i det lyriske jeg eller det digteriske subjekt. Men Rilkes implementering af Narcissos som en operation i den orfiske bevidsthed forudsætter en hengivelse til den komplementære operation: “Erst in dem Doppelbereich/ werden die Stimmen/ ewig und mild” (I,9). Ved en passioneret hengivelse til sit andet ville Narcissos høre sit eget spejlbillede tale om ham selv og om hans evige muligheder i livets forgængelighed. Først da ville spejlets asymmetriske betydning fuldendes, idet andethedens fravær bliver nærværende som en fælles enhed af refleksion og refleks. Hvis man skal ‘kende billedet’ af sig selv, er det netop ikke den konkrete lyd, men i kraft af den tavse stemme hinsides ‘dammen’, at øret gennem besindelsen på det orfiske “Doppelbereich” får en anden, aktiv funktion. Ekko ville være Narcissos’ Anden inden for den orfiske selvrefleksivitet, hvis hans kærlighed blev rettet mod Ekko. Hun ville forløse ham fra hans erfaring af skæbnens ulykkelige vilkår, idet hendes genlyd ville udnytte skæbnens potentiale som selvets eksistentielle dybde - stjernebilledet -, der ville gøre spejlingen til en helende dialog.

Vejen til selverkendelsen for det digteriske subjekt hos Rilke ligger således i en kombination af operationerne i de to mytiske skæbner, Narcissos og Ekko. Hvor Ekkos

¹⁴² *Op.cit.*, p. 92, v. 417-420, og p. 94, v. 458 & 461-463.

liv er *absolut selvforglemmelse* og væren for *den anden* som *absolut nærværende genlyd*,¹⁴³ lever Narcissos som *ren væren for sig selv* som *absolut fraværende selvbillede*. Hos Rilke vækkes der i subjektets selvbillede en interesse for betydningen i den andethed, der afgrænser selvets spejling. I sin asymmetriske lydspejling kaster hun et jags udsagn tilbage med større eller mindre intensitet alt afhængig af jeg'ets begær efter stjernebilledet. Under den 'narcissistiske' selvspejlings billede i digtets åndedrag former Ekkos refleks i og med resonansen dødens *usynlige* og utvetydige aftryk, hvis "Hauch nicht trübt" (I,8). Døden er det usynlige intet, Ekko medierer til og fra, hvorved meningen får sin klangbund i det, som trækker sig tilbage bag "die Sternbild unsrer Stimme" (I,8). Digteren overvindes under den orfiske *opstignings* møde med den Anden af en narcissistisk erfaring af det apollinske dictum: *kend dig selv!* Det afsløres, at digteren i sin længsel efter at møde den Anden i virkeligheden længes efter at erkende refleksionen af sit *eget* indre stjernebillede. Men dette selverkendende møde viser sig at medføre en dionysisk erfaring, idet refleksion rækker ud mods selvets endeligt, mod *disjecta membra*. Hvis subjektet besinder sig på andetheden, er Ekko altså sporet til at begribe den skyggefulde gestus, som digterens narcissistiske sang tegner i luften, i mørket og i ikke-jeg'et. Hun er sporet til at begribe billedets dødsmærkede matrix.

Netop dér sammenfalder billedets og lydens epoché i spejlet som en fusion af Narcissos' og Ekkos egenskaber. At få viden om billedet er således lig med at *vide* spejlingens dybde. Denne viden er ensbetydende med at kende sig selv gennem en indre narcissistisk reflekterende dialog, der inkluderer et ekkos refleks af den betydning, billedet får ved at foregribe *disjecta membra*. Her omfavner Narcissos Ekko, hvis genlyd af sønderlemmelsens intet omfavner spejlets indre. Og digtet bliver et *spejlende vidnesbyrd* om endelighedserfaringen i sit uendelige glimt.

III.2.2. Det vidende billede

Et er, at fusionen af Narcissos og Ekko kan give viden om, hvordan digtets fænomen bliver et spejlende vidnesbyrd om selvets muligheder ved refleksionen af døden i kraft af digtets refleks; et andet er, hvordan dette spejl kan erfares gennem spejlbilledets sammenhæng af tropers og figurers billeddannelse i digtet. Hvordan kan de visuelt suggererende stiltræk pege på det grundlag, der giver den udsagnsmæssige dybde, idet det metafysiske begær indfris? Hvordan kan det at *vide billedet* dermed blive en *vidende* refleksion af selvets eksistentielle dybde? Som et indledende svar på disse spørgsmål fremsætter første kvartet i II,3 en fordring til spejlet, der uddyber mulighederne i operationerne fra de to sonetter om Narcissos og Ekko:

"Spiegel: noch nie hat man wissend beschrieben,
was ihr in euerem Wesen seid.

¹⁴³ Denne 'væren for den anden' har den 'anden' uden versal, netop fordi der ikke forekommer nogen bevidsthed om tilværens pejlemærke. Først i en kombination af Ekkos væren for den anden og Narcissos selvbillede, er der tale om en selvbevidsthed, hvor du'et er en personlig Anden.

Ihr, wie mit lauter Löchern von Sieben
erfüllten Zwischenräume der Zeit.”

Jeg’et tiltaler her direkte spejlene, spejler deres evner i sit eget poetisk erkendende selv og indser et særligt væsen i dem: tidens mellemrum. Og den anden terzet i samme sonet konkluderer gådefuldt om spejlernes væsen:

“Aber die Schönste wird bleiben -, bis
drüben in ihre enthaltenen Wangen
eindrang der klare gelöste Narziß”

Sporet til at løse gåden ligger i “der klare gelöste Narziß”, der metaforiserer spejlets erkendelse med erfaringen af lydets betydning i sin midte. Narcissos er blevet sat fri og kan i spejlingens mættede øjeblik skabe sit eget helende billede i kraft af sin fremtidige død i stedet for blot at leve i en uproduktiv, ulykkelig pil direkte mod døden. Spejlets to operationer finder altså sted i tidens indre, der som en si (Löchern von Sieben) filtrerer spejlingens betydning for eksistensen gennem øjeblikket. I øjeblikkets begivenhed kan subjektet spejle sig nærværende og uendeligt i bevidstheden om sin død midt i livets tilsynekomster, ligesom den døde Narcissos hos Ovid spejlede sig i dødens flod, Styx. Styx symboliserer med andre ord den selvspejlende dødsbevidsthed, der sætter sit uendelige mærke gennem digtets synæstetiske skønhed (Die Schönste) ved en tilblivende overgang (wird bleiben) mellem den poetiske begivenheds indstiftelse og ophør.

Når der tillige berettes i en metaforisering, at Narcissos trænger ind i et spejls “enthaltene Wangen”, signalerer dette billedled et aggregat af betydninger. Kinderne kan opfattes som de to halvdele i et ansigt, der spejler sig på hver side af ansigtets midterlinie. Spejlingen af ansigtets to halvdele vidner om en lighed, men et ansigt rummer også en asymmetrisk forskel: spejlingen er både metafor af forskelles lighed og kiasme af ligheders forskelle. Dette anskueliggør vilkåret for spejlinger *face-à-face*, at spejlingens akse er tidsligt forskydende som et mellemrum i tidens løb, der er ensbetydende med Ekkos refleks mellem øjeblikket og døden. Med andre ord kvalificerer Ekko den narcissistiske spejling som det *øjebliksbillede*, der viser sig i den Andens blik. Adjektivet “enthaltene” i betyder både ‘indeholdt’ og ‘vægret’; billedets indhold vægtes mod at røbe sin fulde dybde. Øjebliksbilledet bliver dermed *vidende* i og med tidens blivende mellemrum.¹⁴⁴ Dette sker i tidsmellemrummet mellem subjektets eget ansigt og billedet af den Anden i spejlet. I dette mellemrum omvender kiasmen tidens mætning af de værende betydninger i tidens ophævelse, døden, som

¹⁴⁴ Beda Allemann sammenligner den “gelösten Narziß” i denne spejlsone med “Das gelöste/ nachenthaltene Gesicht” i Rilkes digt “Überfließender Himmel verschwendeter Sterne” fra 1913. Ansigtet bliver til et spejl, der giver rum til natten, hvori objekterne fra tingenes verden forvandles til deres uoplyste side: “das Heißt, es wird zum Ort der Verwandlung ins Unsichtbare wie der Spiegel oder das Handinnere und damit zu einer Metapher des Gedichtes.” Han signalerer her en nattemetaforik i og med Narcissos’ erkendelse af den Andens ansigt, som trækker alt det fraværende ind i sig, og som kun digtets orfiske potentialer kan virkeliggøre den eksistentielle betydning af. Der henvises til Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke*, p. 228 og Rainer Maria Rilke: *Werke II*, p. 54.

den Andens slør skjuler for. Spejlingen af den Anden viser det personlige slør foran og i kontrast til det neutrale, hvilket gør den til en spejling af den *egne* død: som uendelig, men mere præcist som en uendelig døds mulighed.

Dette indblik i den egne døds mulighed i øjeblikket kan forklares med spejlingens magi. Hvor vinduesglasset giver et direkte udsyn til verden, kan man ikke se igennem spejlglasset; synet af én selv i spejlet sendes tilbage i den spejledes blik p.g.a. spejlets folierede bagside.¹⁴⁵ Og spejlingen reflekterer ikke blot subjektet, men subjektet i og med sin omkransende verden som et dialogisk selv forankret i en kontekst. Magien fra spejlets mørke folie symboliserer dødens forvandlende refleks i øjeblikkets tidsmellemrum - den døds mørke dyb, som Narcissos' erfaring lader vide er selvets spejl. Derfor kan man sige som Simon Critchley: "Death is like a mirror in which I allegedly achieve narcissistic self-communion; it is the event in relation to which I am constituted as a self."¹⁴⁶ Hemmeligheden i spejlbilledets væsen er således, at spejlet i tidens mellemrum former en levende indvielse i selvets uendelige muligheder for den tidlige eksistens. Denne indvielse er mulig, netop fordi den agerer i tidsmellemrummets bliven og affirmerer selvets refleksive potentiale ved at pege på, at den nye væren udspringer af selvet, idet selvet får gyldighed.

III.2.3. Ødelandet

Spejlets magi virker gennem folien som en forvandling fra intentionen om mødet med den Anden til dødens asymmetriske forskydning af det intenderede. I forskydningen erfares mødets tidslighed i øjeblikket, hvilket signaleres som et første tegn i spejlets gådefuldhed. I den første af de tre spejlsnetter sammenlignes spejlet med en malers hastige afbildning af et blad med "*wirklichen* Strich" (II,2). Penselstrøget bliver virkeligt, fordi det erfarer denne forskydning. På nærmest hellig, indadrettet vis absorberer strøget "*einzig* Lächeln der Mädchen in sich". Smilet signalerer det gådefulde i billedets indre, som gør det til en interaktiv bevægelse med subjektets

¹⁴⁵ Dette har barnet Malte endnu ikke forstået betydningen af, men alene *sanset* i spejls scenen, hvor han erfarer spejlets magt. Malte maskerer sig i forskellige dragter, spejler og identificerer sig med deres maskevæsen og skaber et fiktivt univers med dem på. Imidlertid bliver han ét med en af dragterne, ligesom en digter bliver ét med sin imagination, idet livet med forestillingen pludselig tager magten fra ham. Malte beretter: "denn jetzt war er [spejlbilledet] der stärkere, und ich war der Spiegel. Ich startte diesen großen, schrecklichen Unbekannten vor mich an, und es schien mich ungeheuerlich, mit ihm allein zu sein. Aber in demselben Moment, da ich dies dachte, geschah da Außerste: ich Verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus. Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm." (Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in *Werke VI*, p. 808) Imidlertid forstår barnet Malte på daværende tidspunkt ikke forvandlingen, hvor den neutrale 'han' i spejlet får jeg's kraft som første person, mens Malte selv neutraliseres og bliver til spejl. I selve den begivenhed, hvor Malte 'falder ud', erfarer han dødens virkning, hvormed han sendes på afstand fra sig selv. Han forstår imidlertid ikke at vende erfaringen af dødens neutralitet til en dialogisk kraft, hvor 'han' i spejlet ville blive hans personlige Anden, hvorved selve fremstillingens tilsløring af døden ville pege på den *egne* døds eksistentielle betydning. Nok ser han med øjet, men han ser ikke blikket i den Andens øjes refleks. Betydningen af denne omvendning viser sig først i genfortællingen af scenen mange år efter, hvor han nu ved, at subjektet iklæder sig en sproglig klædedragt for at møde sig selv, og at spejlingens Anden viser en tilsløring af den egne død. Barnet Malte forstår nemlig endnu ikke forskellen på vinduet og spejlet.

¹⁴⁶ Simon Critchley: *Very little ... Almost nothing. Death, Philosophy, Literature*, p. 74.

intentioner og ikke blot til en symmetrisk lighed. Men det gådefulde i denne skabende begivenhed har mere på sig:

“*Was* haben Augen einst ins umrußte
lange Verglühn der Kamine geschaut:
Blicke des Lebens, für immer verlorne.”

Forbindelsen mellem spejlet og den spejlende skjuler bag sin gådefuldhed en dybde, der viser sig i ‘livets blik’; i et forhold mellem synet af dette blik i spejlet og mørket i dette blik mærkes således en følelse af det tabte i tiden: livets spleen.¹⁴⁷ En spleen er en lede ved det bestående, som åbner tidens mellemrum i øjeblikket.¹⁴⁸ Med denne spleen sætter digtersubjektet sig ørkesløst på afstand af den lineære tid og søger i stedet meningen i den cykliske tids hemmelighed for at generindre og genindstifte fortidens betydningslag. Der spørges: “Ach, der Erde, wer kennt die Verluste?” D.v.s. hvilken betydning kan de tabte værdier i det andet have for jordelivet? hvordan kommer man i forbindelse med dette tab gennem livsverdenen? Svaret dæmmer, idet subjektet synker ind i sin tids mellemrum. I beskrivelsen af spejlets væsen lyder det også: “Ihr, noch des leeren Saales Verschwender -,/ wenn es dämmert, wie Wälder weit...” (II,3). Det handler om en særlig tilstand i alle tings dybde (Wälder weit), hvori digtet skaber selvets spejl: et ødeland.¹⁴⁹

Ødelandet er den spejling af subjektet i dets verden, som sker i tidsmellemrummet, da subjektet sætter sig på afstand fra det sete og iagttager en meningsløshed i de allerede skabte betydningslag - det kulturelle tempel af viden -, som metaforiseres af ‘de tomme sale’. Denne afstandtagen vender i erfaringen af spejlets mørke refleksionsgrundlag, idet subjektet møder stjernebilledets væsen, der symboliseres af enhjørningen - “dieses Tier daß es nicht giebt” (II,4) -, som ikke findes andre steder end i fantasien: “Zu einer Jungfrau kam es weiß herbei -/ und war im

¹⁴⁷ Umberto Eco skriver om spejlets fænomen, at det kan betragtes som en visuel protese, der i bred forstand erstatter et manglende organ eller udvider et organs aktionsradius til det større eller det mindre. En protese er en kanal eller et medium, der transporterer information, og i nærværende tilfælde kunne man kalde den en sproglig transport, der søger at erstatte et lakunært tab imellem ord og ting, der kommunikeres gennem sprogets bevidsthedsstrukturer. Denne protetiske funktion beskriver Eco som en magisk aktivitet: “Spejlenes magi består deri, at de ved at udstrække og trænge ind ikke blot gør det muligt for os at se verden bedre, men også tillader os at se os selv, sådan som de andre ser os.” (Umberto Eco: *Om spejle og andre forunderlige fænomener*, p. 58) I nærværende sammenhæng vil dette understrege, hvordan det erstattedes erstatning så at sige ikke reparerer manglen, men drager et potentiale ud af den, der øger selvforståelsen i denne mangeltilstand. Problemet med Ecos definition er dog meget væsentligt, at han tænker spejlet symmetrisk og gør spejlet til et instrument mere end til en operation, hvilket medfører en selvmodsigelse. For hvordan skulle spejlet kunne være et indsigtsgivende potentiale, hvis det ikke rummer en gådefuldhed, der giver spejlerfaringen legitimitet. Og hvordan skulle det kunne opretholde sin underfundige dybde, hvis det ikke indebar en forskydende, tidslig rest, der som det kiastisk asymmetriske spejl på en gang sætter subjektet på afstand af sig selv og i et møde med sin forunderlige dybde bag verdens tingslige overflade?

¹⁴⁸ Å propos har Thorkild Bjørnvig netop valgt at oversætte “Blicke des Lebens, für immer verlorne” med “Livets blikke, fortabt i spleen”. Cf. Rainer Maria Rilke: *Udsat på hjertets bjerge*, p. 152.

¹⁴⁹ Motivet om *ødelandet*, ‘Verschwender’, svarer på mange måder til T.S. Eliots motiv om ‘The Wasteland’ fra digtcyklen af samme navn, der ganske tankevækkende er fra 1922 ligesom *Die Sonette an Orpheus*. De to cykler har den stærkt forgrenende struktur og brudte autonomi til fælles i en søgen efter en anden måde at oversætte historiens mangfoldiggørende tidslighed til lyrisk begivenhed på. Cf. T.S. Eliot: *The Wasteland*.

Silber-Spiegel und in ihr.” Enhjørningen med symboliserer den rene fantasiehypotetiske yderpunkt, hvor der ikke er jomfruen nogen intervention fra den empiriske virkelighed overhovedet, men alene idealitet. Denne idealitet er den inderste sproglige evnes affirmation af livets yderste kraft i døden. Lige så lidt vi kan sige om dette fabeldyrs empiriske realitet, lige så lidt kan vi sige om dødens realitet på den anden side af den begivenhed, der afslutter tiden. Men i deres gådefulde transcendens har de begge betydning for vores selvforståelse som inkarnationer af det væsen, vi i vores liv er absolut forskellige fra. Med anknytningen til spejlet signaleres det, hvorledes spejlets vendepunkt i refleksion fra selvets indre, mørke bagside er et ødeland i tidens forsvinden mellem livsverdenens virkelighed og fantasiens fabeldyr. Digtets spejlende ødeland er således hverken virkelighed eller fantasi, realitet eller idealitet, livsverdenens rum eller fabeldyrenes rum, men det forunderlige både-og i imaginationen af hypotese og erfaring. Spejlets både-og er den sproglige heuristik erfaring af en gådefuld uoverensstemmelse mellem sprog og verden, der får subjektet til at søge svaret ved en ny overensstemmelse med det andet, dér hvor digtet er usynligt og tavst.

Digtets gådefulde forvandling er imidlertid et symptom. Hvorfor skulle subjektet søge ind i sit indre efter en spejling af sig selv i sin kontekst? Hvorfor skulle subjektet søge væk fra den lineære tid og gennem tankens sproglige heuristik søge en ny mulighed i digtets selvspejling? Det skyldes subjektets følelse af, at menneskets tingsverden er truende nær. Verdens tingslige ydre bliver en trussel som et objekt, subjektets historie selv har skabt, hvori tidens glubske hastighed sætter subjektets indre liv i fare. Denne trussel figureres hos Rilke i begrebet teknik, som er udtryk for menneskets kunnen, hvis magt man let glemmer, man selv har skabt: “Alles erworbne bedroht die Maschine” (II,10). Teknikken er en kulturel erhvervelse, som bedrager, hvis man glemmer dens oprindelse. Teknikken betegner alle de døde betydninger, eller døde metaforer, som truer subjektet med at forblænde det til at tro på, at den bogstavelige, overfladiske beskrivelse af tingene er sandheden. Teknikken er samtidig også redningen, hvormed digteren på grund af truslen trods den bogstavelige overflade i tiden og søger at skabe nye betydninger i og med sit indre ødeland mellem tingens overflade og dybde. Man må derfor forstå, hvad Nietzsche skrev om sprogets bygningsværk:

“Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen”¹⁵⁰

¹⁵⁰ Friedrich Nietzsche: “Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne”, in *Die Geburt der Tragödie u.a.*, pp. 880-881.

Teknikken er måden, hvorpå sproget viser sine erkendelser som et kulturelt båret 'tempel' af videnstroper i subjektets imagination, det har bemægtiget sig gennem en erfaring, og som bliver et blændværk, hvis man ikke forstår spejlingens dialogiske princip. Templet af troper er identifikationer mellem subjektets indre og dets ydre, hvis gyldighed kun er en utvetydig sandhed i dets tilblivelsesøjeblik. Tingens overflade slides imidlertid og mister sin gyldighed som den mønt, hvis værdi som mønt er ophørt med at eksistere, hvilket digteren føler lede ved at identificere sig med og vil erfare en anden betydning af i digtets ødeland. Erfaringen af ødelandet må derfor bero på sansningen af den musiske refleks i tingen, som henviser til døden i selvet. Erfaringen af den musiske dybde i billedet minder således om tilblivelsens sønderlemmende årsag, der splintrede den foregående mening, for at den præsentiske har kunnet få gyldighed. Digteren bruger det slidte ydres ting til vende sig indad og spejle en ny mulighed med. Tingen får en ny oprindelse i digteren. Ironien er dog, at den nye tilblivelse atter vil blive et visuelt tempel, hvis gyldighed alene eksisterer i digtets bliven. Det er her, hvor Orfeus intervenserer i spejlet som dobbeltheden af identifikation med og afstandstagen fra verden. Ved nedbrydningen af verden sker opstigningen i det indre, og ved genopbygningen erkendes denne som en refleks af den egne *dissecta membra*.¹⁵¹

Orfeus viser vejen til denne dobbelthed mellem tingens overflade og dybde i subjektet: "Hörst du das Neue, Herr,/ dröhnen und beben?/ [//] Zwar ist kein Hören heil/ in dem durchtobtsein,/ doch der Maschinenteil/ will jetzt gelobt sein." (I,18) Det nye er *det menneskelige vilkår* i dobbelt forstand. Som den lovpriste formår han at vise dette som et aspekt ved sproget og livsverdenen, fordi han inkarnerer tropers identifikationsteknikker og modstillingsfigurers omvendende erfaringsteknikker. Dobeltheden er dels det subjektskabte sprogs forblændende teknik, dels den sproglige 'redningsteknik', med hvilke subjektet kan spejle den skabte tingsverden i subjektets indre verdens forvandlende andethed. Mennesket er ligesom Orfeus både sin egen redning og sin egen trussel - to bevægelser, der er hinandens *conditio sine qua non* i operationen, hvor tingenes verden både bliver lig med og forskellig fra digtet i spejlingen. Netop dette træk viser, hvordan Rilke med sin egen symbolistiske beånding

¹⁵¹ Orfeus' intervention i spejlingens dobbelthed af opbygning og nedbrydning kan siges at indstifte, hvad Jacques Derrida kalder en hvid mytologi. Ifølge Derrida er den hvide mytologi en metafysik, der udsletter sin egen oprindelsesscene, og som på en gang samler og reflekterer den vestlige kultur. Til at anskueliggøre sig betjener den hvide mytologi sig af den teknificerede objektsverdens arkesymbol: mønten. Rilke taler selv i II,19 om det oprindelige guld: "Irgendwo wohnt das Gold in der verwöhnenden Bank". Vi ser pengene i omløb: "In den Geschäften entlang ist das Geld zuhause", men de er ikke noget i sig selv, for de "verkleidet sich scheinbar in Seide, Nelken und pelz" - ligesom vores identitet der formes af en iklædning af, en gøren brug af verdens objekter, en tagen tingene i besiddelse. Derrida skriver, at mønten samsvarer med metaforens vilkår, som er at bringe filosofien i spil og lade den opstå i den dobbelthed af 'slid' og 'åger', der ligger i det franske ord "usure": på den ene side slides møntens/metaforens ydre, men på den anden side indbringer den et åger, d.v.s. en merværdi. (cf. Jacques Derrida: "La mythologie blanche", in *Marges de la Philosophie*, pp. 249-251) Selve den 'oprindelige' mening, hvor den indre forskel mellem 'slid' og 'åger' ophæves, er fraværende i den bogstavelige virkeligheds billedlige overflade. Med Rilke kan man sige, at billedets dybdemening iklæder sig sin slidbare, tingslige overflade, der samtidig rummer en merværdi bag sin overflade i subjektets indre ødemark blandt tingene.

af tingene skriver sig ind i en moderne accept af den tabte fortid som et vilkår og af verdens ydre som menneskets prisgivelse. Ganske vist er der tydelige, stærke bånd til romantikkens søgen efter en bedre, uendelig tid. Rilke søger imidlertid ikke hinsides verdenstiden og flygter ikke fra dens larm, men finder et uendeligt øjeblikks bliven i ødelandet af tidens mellemrum midt iblandt verdens ting som et forsøg på at vise deres væsen. Denne tilbliven forvandler tingene ved dødens refleks, som indrammer verden på en ny måde i øjeblikket og indstifter en væren i og med *das Neue*. Det kunne derfor tyde på, at vejen for digteren må være en identifikation af den nye overensstemmelse og af, hvordan de sproglige lakuner mellem subjektets indre følelsesverden og ydre tingsverden kvalificerer den tabte fortid som den nye, bevægelige værenssubstans.

III.3. Begivenhed og kosmos - delkonklusion

Rilkes måde at vise digtets fænomenværdi på er at gribe fat om den neksus i livsverdenen, som overhovedet muliggør dets tilblivelse som sang: åndedrættet. Åndedrættets inspirerede begivenhed kan folde tabserfaringen ved en begivenhed midt i kosmos, der lader den få ny betydning gennem den orfiske kærlighed. Uden åndedrættets kredsløb intet liv, ingen eksistens, ingen død, intet sprog. Netop dets kredsløb inkarnerer Orfeus' natur-lige, cykliske egenskaber i åndedrættets kraftfulde virke. Åndedrættet former sangen ved en dobbelt substans af ånde og ånd, af kropsligt og intelligibelt. I digtets begivenhedsmæssige fold styres det af hjertets paradoksale magt, hvorved det former sin luft som kærlighedens kraft og beviser kærlighedens imaginative værdi. På hjertets tinder udspringer den nye væren ved at forvandle de anslagsgivende eksistentielle præmisser fra tabserfaringen. Udspringet er en inspiration, der som del af kredsløbet lukker det kosmiske andet ind i organismen - og åbner organismen for kosmos. Inspirationen ansporer viljeskraften til at forvandle tabet og fraværet til nærvær, der erfares som betyden.

I cyklusens overordnede anslag retter digtersubjektet sig mod Orfeus, der efterfølgende forbinder kvaliteterne ved de to andre repræsentanter for andethedens magnet, Eurydike fra myten og Wera fra livsverdenen. Det moderne orfiske forbinder myte og livsverden i digtningen, idet Orfeus bliver nærværende som det evige spor i digtekunsten, der beviser dødens imaginative mulighed. Som et *tredje* bliver hans egenskaber digtningens vidnesbyrd om, hvordan fraværet bliver nærværende. Egenskaberne er det helende og forbindendes enhed og fordobling af kraften imellem stof og form. Over for digtningens tredje må Eurydike selvsagt blive det *fjerde*, der kvalificerer nærværet ved at figurere det forgangnes betydning og ved at være den kosmiske retfærdighed, der udøver imaginationens paradoksale lov. Idet digteren fremkalder det *tredje* og det *fjerde* kan denne altså inkarnere betydningerne af dødens modsatrettede åndedræt i inspirationens begivenhed. Ved identifikationen mellem digterens livsverden og digterens mytiske andethed kvalificeres den filosofiske værdi i selvspejlingen som indbegrebet af det moderne orfiske.

Digtningens spejl i selvet giver det moderne subjekt indsigt i den nye væren gennem en dialog, der svarer til Orfeus' opstigning og dennes foregribelse af *disjecta membra* i det øjeblik, da han overskrider loven. Denne dialogs modus er den *Narcissos*, som kan spejle sig frit, idet døden i stedet bliver en refleks. Selvets neutrale element i begivenheden figureres af Ekkos refleks af døden bag subjektets opløsning, mens dets egentlige og personlige element figureres af Narcissos' lytten til denne opløsende spænding, som taler tilbage inde i selvbilledets skygge ud i det andet. Narcissos og Orfeus minder i denne fortolkning om hinanden, idet ingen af dem opofrer sig endeligt for deres Anden, men viser den Andens plads i selvet i form af det selvrefleksive du, der indrammer subjektiviteten og peger på det uendeliges momentane værdi. Denne mangel på opofrelse er kernen i det, Euripides og Platon kritiserer Orfeus for, men også netop det, der er imaginationens præmis. Narcissos symboliserer det moderne, selvrefleksive subjekts måde at implementere det orfiske på i en poetisk tænkning, idet hans møde med den Anden bliver en altergang med sig selv og sin egen eksistens. I digtets selvrefleksive rum bliver lyden en indre matrix i billeddannelsen, der overhovedet kvalificerer billedet som en viden om subjektet, idet dens viden taler tilbage i erfaringen af dets spejlbillede. Dette spejl i selvets indre er selve digtets fænomenale form, idet subjektet ser sig selv midt i sin egen tingsverden. Gennem spejlet opstår der en indre forbindelse mellem tingene, idet tingene bliver til påny som spejlets væren.

Fællesnævneren mellem kærlighedens åndedræt og digtningens spejl ligger imidlertid i tidsbegrebet. Åndedrættets dobbelthed af ånde og ånd finder sted mellem det uendelige og den jordisk henfaldende tid, og den inspirerede spejling er en evig begivenhed midt i henfaldet. I et indre tidsligt ødeland blandt tingene peger selvrefleksionen på en indre, subjektiv kraft af dionysisk skabelse og apollinsk erkendelse, der gør den narcissistiske Orfeus til subjektets redning blandt tingene. Spejlet angiver derfor en legitimerende forbindelse i den poetiske tænkning mellem det luftige intet, tingenes ydre forsvinden og indre tilblivelse af en verden, en væren og et rum af selvrefleksion.

Kapitel IV. Den egentlige dag

“[...] Lang ist
Die Zeit, es ereignet sich aber
Das Wahre.”
Friedrich Hölderlin

Den poetiske tænkning er unik ved både at skabe og at erkende væren, fordi den både beror på en æstetisk erfaring og en filosofisk refleksion. Da mødet har indstiftet væren, er det centrale nu, hvordan dette bliver konstitutivt gennem sproget. I det følgende vil vi se, hvordan væren indstiftes som en indkredsning af alt det i begivenheden, som grænser op til det udenfor. Væren erfares i en særlig forbindelse af tid og rum, som kun digtningen formår at indstifte. Denne værens betydninger opstår ud af en tid, der altid går, og som altid vil være midt mellem fortid og fremtid. Heri kan det enkelte digt blive en egen vitalistisk begivenhed, der får sit eget liv, som dets digtersubjekt kan spejle sig i. I sidste ende bliver *Die Sonette an Orpheus* endog et vidnesbyrd om en helt egen opfattelse af væren, idet den afslører, hvordan forbindelsen mellem billeddannelsen og lydets indre matrix må være det konstitutive i den poetiske tænkning. Således forskydes fokus nu fra den poetiske tænknings grundlag til dens eksistentielle mulighed, idet den viser frem til den væren, som den poetiske tænkning selv udspringer af.

IV.1. Vending: viljen til det åbne

Digtets indstiftede væren kan hos Rilke give anledning til en erfaring af alt det, som ikke har noget navn i den ydre verden. Dette tematiseres af Ryttersonetten (I,11). Med sine perspektiver til den ottende duineserelegi rummer den intet mindre end et chiffer af en æstetisk erfaring og en filosofisk refleksion - af netop det, der finder sted under synet af den Andens blik.

Stjernebilledet Rytter eksisterer ikke på den navngivne nordlige halvkugles natlige firmament. Det er dog ikke nogen hindring for, at det eksisterer som fænomen i digterens eget indre, natlige firmament i og med den følelseskraft, der - foranlediget af hjertets magt - søger sit navn gennem imaginationens billeddannende liv:

“Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild ‘Reiter’?
Denn dieß ist uns seltsam eingepägt:
dieser Stolz aus Erde. [...]”

Spørgsmålet om stjernebilledet peger på det potentiale, digtersubjektet har, for at udfylde sprogets lakuner og dermed at beskrive de sproglige sprækker ved sin poetiske skuen (Sieh den Himmel). Vi har før mødt stjernebilledet som et symbol for det, der skues i det metafysiske begær, hvor Ekko med sin direkte forbindelse til døden er den, som affirmerer subjektets stemme og gør den til et stjernebillede. Her viser det sig, at muligheden for at indfri det metafysiske begær gennem imaginationen skyldes jordens

‘stolthed’: *viljens kraft* der begrundes i det jordiske. Subjektets skuen er båret af imaginationens evne til at sætte sig igennem over for “diese sehnige Natur des Seins” - d.v.s. over for værens genstridige andet. Dette betyder, at det gennem det indstiftede digts subjektivitet - takket være de orfisk forbindende egenskaber - kan erfare både den nærværende og den fraværende, den oplyste og den uoplyste side af ‘værens kugle’. Idet metaforen skaber ny lighed i relationen (die sternische Verbindung) mellem billedled og sagsled, opstår der et symbolsk moment: “Auch die sternische Verbindung trügt./ Doch uns freue eine weile nun/ der Figur zu glauben.” Dette moment (Figur) vil bedrage, fordi subjektet forledes til at tro på dets uendelighed.

Imidlertid meddeler næste vers’ “Weg und Wendung”, at subjektet vil blive overrumplet, idet den intenderede vej ud i imaginationens uendelighed vender. Paul de Man læser dette sted som en kamp mellem rytteren som symbol for det menneskelige viljessubjekt og “diese sehnige Natur des Seins”, der metaforiserer jordens genstridighed. Om forholdet mellem “Weg” og “Wendung” skriver han:

“The horse’s pride rebels against the will of the rider despite the fact that he is entirely at the mercy of the natural and earthlike power that carries him. The track [*Weg*], the path freely chosen by the animal, and the turn [*Wende* [sic!]], which designated the Will to direct it in another direction of the rider’s choice, are at first in conflict with each other”.¹⁵²

Den jordiske natur giver først efter for siden at gå imod menneskets vilje. De Mans iagttagelse kan udbygges, idet vendingen bliver den æstetiske erfaring af imaginationen og af dennes navngivning af det navnløse, hvorved subjektet erkender grænsen for sin egen viden. Genstanden for det metafysiske begær er stjernebilledet på det indre firmament, der erstatter det navnløse ved at etablere en relation af virkelighed og fantasi. I vendingen sker der en reversibel bevægelse henimod at få indsigt i dette og en erfaring af det, som lader jordens natur sejre.

De to retninger forenes ved fælles allitteration og assonans, We(g)-We(ndung), der skaber en fælles bevægelse, som de Man kalder en lydlig dialektik uden at uddybe nærmere.¹⁵³ Hvad han implicerer, må således være vokalernes sanseliggørelse af bevægelsen. Lydens dialektik overvinder sprogets og værens modstrid ved en bevægelse fra gentagelsen af den lyse vokal ‘e’ i den anden stavelses dybe vokal ‘u’, hvis store kropslige resonans antyder henfaldets indvirkning:

We(g)-We(nd)~u(ng).

Det er denne synteseevne, der fortættes i figurens symbolske moment, når det suggererer (uns freue) under selve imaginationens virkeliggørelse; den er aktiv i erkendelsens bevægelse som det forvandlende aspekt, der viser en erfarende vej til selvets unavngivne lakuner. Ryttersonetten udsiger her, at mennesket med sin vilje har muligheden for at erfare de indre, endnu ikke benævnedes fænomener som f.eks. et

¹⁵² Paul de Man: “Tropes (Rilke)”, in *Allegories of Reading*, p. 52.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 53.

stjernebillede ved navn Rytter; det kan indstifte en imaginær verden gennem lydlig syntesers appel til sansehengivelse: en vending i imaginationen. Men ironisk nok er viljen til stadighed prisgivet jordens gamle og genstridige love, qua værens senede hest. Derfor udgår de lydlig synteser altid fra og vender *tilbage* til jordens henfald, hvilket betegner menneskets dennesidige bestemmelse. Vendingen er erfaringen af det åbne som den fulde væren, der får sin fulde kraft i og med dets grænse til det udenfor, som bevirker, at vendingens uendelighed kun bliver foreløbig. Hermed tematiserer sonetten hele imaginationens natur: den er forankret i forskellen til det udenfor, mens dens bliven altid vil være et provisorium, der etablerer en svæven mellem to lige sande sfærer for subjektet: det kendte og det andet. Ophævelsen af denne bliven er ikke blot en centripetal tilbagevenden fra vendingen i det åbne, den er også en centrifugal bevægelse i retning mod den omkredsede grænse til det udenfor, der forvandler den forhenværende tilstand.

Spørgsmålet om *det åbne* kan sammenholdes med den ottende duineserelegi, hvori det tematiseres som et centralt begreb:

“Mit allen Augen sieht die Kreatur
das Offene. Nur Unsre Augen sind
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.
Was draußen *ist*, wir wissens aus des Tiers
Antlitz allein [...]”¹⁵⁴

Opmærksomheden er rettet mod skabningen *menneskets* sanselige natur, som absorberer det, der endnu ikke er bevidst. Det ses i dyrets ansigt - d.v.s. gennem en antropomorfiserende spejling i menneskets andet i naturen, som dyret er en metonymi for, og som mennesket er forbundet med i et større kosmos af levende organismer. Dyret er også en skabning og minder om mennesket, men det er anderledes ved ikke at besidde evnen til bevidstgørelse. Det minder mennesket om den natur, tænkeevnen er forankret i. Den naturbundne opmærksomhed, alle øjnene, er tænkingens forudsætning. Dyrene og planteverdenen står i direkte forbindelse til det åbne, men for mennesket er det middelbart som noget, det bliver bevidst om gennem sproget:

“Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,
den reinen Raum vor uns, in den Blumen
unendlich aufgehn. Immer ist es Welt
und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine,
unüberwachte, das man atmet und
unendlich *weiß* und nicht begehrt.”¹⁵⁵

Det åbne er altså en uendelig bestemmelse, der vedrører det uovervågede, det der er eksistentielt udsat under begivenheden. Erfaringen af denne uendelighed er imidlertid forankret i en *verden* (immer ist es Welt), hvorved det menneskelige vilkår bestemmes.

¹⁵⁴ Rainer Maria Rilke: “Duineser Elegien”, in *Werke I*, p. 714.

¹⁵⁵ *Ibid.*

Givet at man forstår begrebet verden som en enhed mellem skabninger, der - modsat dyrene - er sig bevidste om deres fælles sammenhæng, signalerer elegien sprogets og dialogens betydning for erfaringen af det åbne. Det åbne er et 'mere', der overskrider verden som et rent rum, der ophæver skellet mellem indre og ydre. Dette rene rum udspringer af det usynliges kraft, af et intet, hvorigennem åndedrættet finder sammenhængen med en uendelig vished, der bliver synlig via det metafysiske begær. I det åbne erfares skæbnen som den død, der i imaginationen viser sig overfor subjektet: "Dieses heißt Schicksal: gegenüber sein/ und nichts als das und immer gegenüber."¹⁵⁶ At være overfor er selve vendingens bestanddel: det usynlige ved det overfor virker tilbage i vendingen, det gennem imaginationen intenderede stjernebillede Rytter bliver virkeligt i jeg'ets møde med forestillingen om det. Den repræsenterende forestilling bliver intrinsisk gennem den æstetiske erfaring af imaginationen. Fremstillingen af dette var ikke mulig uden sproget, der fødes af dialogen med verden og det andet. Det, at repræsentationen konstitueres i sanserne som ny virkelighed, peger på andethedserfaringens konstitutive potentiale. Viljen til at erfare betydningen af det metafysiske begær efter den egne andethed bliver således en vilje til det åbne, som er begrænset af døden.

I sin udlægning af Rilkes digtning interesserer Martin Heidegger sig for sammenhængen mellem viljen og det åbne. Hos Heidegger betyder Rilkes begreb om natur viljens samlende evne til at sætte sig igennem. Han iagttager en række synonymmer for det værende i værens helhed: "die Schwerkraft der reinen Kräfte", "die unerhörte Mitte", "der reine Bezug", "der ganze Bezug", "die volle Natur", "das Leben" og "das Wagnis".¹⁵⁷ Med udgangspunkt i digtet "Wie die Natur die Wesen überläßt" pointerer Heidegger, at viljen indebærer en risiko eller en voven, fordi den sætter jeg'et i forbindelse med selve den rene tyngdekraft - hvad der før er blevet bestemt som den orfiske forbindelse (Bezug). Tyngdekraften former tingenes midte og gør dem nærværende.¹⁵⁸ Ifølge Heidegger kaster viljens kraft i denne tilstand mennesket ud i en "Schutzlossein" - en ubeskyttet væren, hvori det erfarer sin egen udsathed i erfaringen af det åbne. Heidegger definerer det åbne som noget, der indlader: "Einlassen bedeutet: einziehen und einfügen in das ungelichtete Ganze der Züge des reinen Bezuges. Das Einlassen hat als die Weise, wie das Offene ist, den Charakter des Einbeziehens nach der Art der Schwerkraft der reinen Kräfte."¹⁵⁹ Denne indladen i det åbne hos Rilke viser således på én gang den maksimale åbenhed og begrænsningen i denne. Det åbne gør det andet nærværende:

"Wenn wir jedoch das Schutzlossein ins Offene wenden, wenden wir es in den weitesten Umkreis des Seienden, innerhalb dessen wir das Schutzlossein nur bejahen können. Die Wendung in das Offene ist der Verzicht darauf, das, was ist, negativ zu lesen. Was aber ist seiender und d.h., neuzeitlich gedacht, gewisser als der Tod? Der Brief vom 6. januar 1923

¹⁵⁶ *Op.cit.*, p. 715.

¹⁵⁷ Cf. Martin Heidegger: "Wozu Dichter?", in *Holzwege*, p. 283.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 278-279 og cf. Rainer Maria Rilke: "Wie die Natur die Wesen überläßt", in *Werke II*, p. 261.

¹⁵⁹ Martin Heidegger: "Wozu Dichter?", in *Holzwege*, p. 285.

sagt, es gelte, “Das Wort ‘Tod’ ohne Negation zu lesen”. Wenn wir das Schutzlossein als solches ins Offene wenden, dann kehren wir es in seinem Wesen, d.h. als den Abschied gegen den ganzen Bezug, um in die Zukehr zum weitesten Umkreis. Da bleibt uns nur, das dergestalt Umgekehrte zu bejahen. Doch dieses Bejahen heißt nicht, das Nein in ein Ja umkehren, sondern das Positive als das schon Vorliegende und Anwesende anerkennen. Das geschieht so, daß wir das umgewendete Schutzlossein innerhalb des weitesten Umkreis dorthin gehören lassen, “wo das Gesetz uns anrührt” [...] Anrühren besagt: in Bewegung bringen.¹⁶⁰

I dette citat henviser Heidegger til brevet, hvori Rilke taler om væren som en “Kugel des Seins” med døden som kuglens anden side. Dette, som vender væk fra os, præciserer Heidegger med Rilkes begreb “der andere Bezug”. Det er i døden, at vi får vished om livet, fordi den absorberer livet i sig. Når jeg’et derfor må kalde den ‘vise’ død frem for at få vished om sin eksistens, fordres der, at det vover at give afkald på sit skjul i sproget, hvor det føler sig ‘sikkert’. Det må lade sig ‘udsætte’ gennem en positiv vending i det åbne, som skjuler sig virkeligt i forbindelsen til det *intet*, som affirmerer det, *som er*. I det åbne er digtets midte fritstående. For som Rilke antydede i “Aufgesetzt aus den Bergen den Herzens...” og i ottende elegi, sker vendingen, hvor sproget ender og åndedrættet sætter det i forbindelse med intet - nemlig i det åbne. I det åbne sker der en vending ud i den videste omkreds. Denne vending er en afsked *over for* det åbne, der sætter det åbnes fulde forbindelse i relief. I den videste omkreds udsættes (auf-setzen) jeg’et, som Heidegger i passagen ovenfor citerer fra digtet “Wie die Natur die Wesen Überläßt”, for lovens berøring (wo das Gesetz uns anrührt). Loven er indvirkningen fra det, vi ikke kan vide noget om; dens berøring er erfaringen af lovens unddragende væsen i enhver sproglig gestus. Den videste omkreds affirmerer forbindelsen af det synlige og det usynlige i digtets midte, idet den bringes i bevægelse af lovens sfæriske grænse mellem indenfor og udenfor. Loven sætter således sit aftryk i ydersiden af digtets midte, og selve aftrykket er vendingens forvandlingspunkt. I digtet “Schwerkraft”¹⁶¹ kan Rilke derfor tiltale midten som “Mitte du starkste” og i sonet II,28 beskrive den som “Die unerhörte Mitte”, hvilket signalerer fraværets kraft som nærværets spænding og betydning.

Viljen til det åbne og dermed til erfaringen af den videste omkreds er således ifølge Heidegger det vovendes grund og selve det vovede; denne voven angiver det metafysiske aspekt: “In ihr spricht eindeutig die Sprache der Metaphysik”.¹⁶² Det metafysiske er grundlaget, men som noget, der kommer bag på én i vendingen; dette forklarer, hvorfor man til Heideggers store forbitrelse ikke er ‘forberedt’ til Rilkes digtning: metafysikken er der ikke på forhånd, men *opstår* som grund i det åbne ved at noget uvant kommer det i møde og begrænser det.¹⁶³ Levinas’ modreplik til forsvar for Rilke ville være: *netop!*, for den er alene et kraftfuldt *produkt* af spændingen, der

¹⁶⁰ *Op.cit.*, p. 303.

¹⁶¹ Rainer Maria Rilke: “Schwerkraft”, in *Werke II*, p. 179.

¹⁶² Martin Heidegger: “Wozu Dichter?”, in *Holzwege*, p. 283.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 276 & 284.

opstår ved indfrielsen af det metafysiske begær i et møde, *hvor* det ubegrænsede muliggøres af begivenhedens ramme i tidens endelighed i subjektet.

Anstødet til vendingen i det åbne er det unavngivne fænomen, som findes i og med følelsen, der antænder viljen til en erfaring af fænomenets tilblivelse som virkelighed - dets væren - i det egne indre firmament. Præcis dér, hvor bevidstheden støder på lovens berøring, som mærker billeddannelsen med sin unddragelse fra det udenfor, sker naturens vending, der viser tilbage til det menneskelige vilkår: at subjektet ved sin jordiske bestemmelse er begrænset af sin skæbne. Vendingen tilbage fra det åbne har gjort en forskel, idet situationen har forvandlet udgangspunktet med en erfaring af det metafysiske begær. Der sker en erfaring af et givet sprogligt fænomen som f.eks. 'stjernebilledet Rytter', hvorved det bevises, at imaginationen ikke blot er fantasi. Den er *også* en provisorisk, egentlig virkelighed, der kan give en særlig indsigt i subjektets væren. Indsigten formidler gennem følelsens relationelle identitet mellem sprog og fænomen den fulde væren, der erfares som selvbevidsthed om det åbne og affirmeres i den videste omkreds af det tilgrænsende udenfor. Muligheden for at erfare det åbne beror på viljen til at indfri det metafysiske begær, der i en og samme gestus bliver en vilje til forvandling af det, som undtager sig dette begær. Digtets figur rummer på denne måde en hemmelighed, et chiffer i vendingen, der ikke kunne afsløres på anden vis end gennem den poetiske erfaring af den eksistentielle udsathed. Rilkes bud om at erfare vendingen ved viljen til det åbne kan derfor ikke siges mere rammende end med sonet II,12:

“Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,
sich drin ein Ding dir entzieht, das mit Wandlungen prunkt;
jener entwerfende Geist, welche da irdische meistert,
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.”

IV.2. Weltinnenraum og digtets figur

Hvor Ryttersonetten former et chiffer af digtets på én gang æstetiske og filosofiske kraft, der indstifter og oplyser beskaffenheden af digtets fulde væren, kan den efterfølgende Figursonet (I,12) betragtes som en poetik over digtets ontologiske status i begivenheden. Ryttersonetten har foregrebet spørgsmålet om Rilkes begreb om digtets figur som et symbolsk moment. Figuren har et særligt potentiale, der består i det særegent jordiske. I første omgang kan den identificeres som en genkendelig ting fra livsverdenen, der er blevet inderliggjort. Imidlertid hænger Rilkes figur uomtvisteligt sammen med tiden i en indre forbindelse, idet det jordiske og livsverdenen bestemmes ved dens tidslighed. Figuren er forankret i denne tidslighed, som skaber og bliver ensbetydende med et 'indre verdensrum' i digtet. For at kunne belyse figurens potentiale må vi først kaste et blik på digtet "Es Winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen" om begrebet *Weltinnenraum*, Rilke skrev få uger før digtet "An Hölderlin", der danner foudsætningerne for figurbegrebet. Det kaldes også *Weltinnenraum* digtet, fordi det er det eneste digt hos Rilke, hvori ordet nævnes. I

receptionen om begrebets betydning i Rilkes sene digtning er der bred enighed om, at det er lig med hans poetiske forståelse af begreberne Weltraum, der reine Raum, innere Landschaft og Welt; det er dermed betegnelsen for en tingenes indre forbindelse i subjektets verden blandt tingene.

Otto Friedrich Bollnow skriver om begrebet Weltinnenraum, hvorledes der ikke kan herske nogen tvivl om, at Rilke har sit forlæg i Novalis' magiske idealisme. Bollnow citerer fra Novalis' værk, *Die Lehrlinge zu Saïs*:

“Was brauchen wir die trübe Welt der sichtbaren Dinge mühsam zu durchwandern. Die reinere Welt liegt ja in uns ... Hier offenbart sich der wahre Sinn des großen, bunten verwirrten Schauspiels; und treten wir von diesen Blicken voll in die Natur, so ist uns alles eine große Schrift, wozu wir den Schlüssel haben, und nichts kommt uns unerwartet, weil wir voraus den Gang des großen Uhrwerks wissen.”¹⁶⁴

Hos Novalis er alt således allerede kendt i naturen, og det kan erkendes gennem den indre verdens åbenbaringer. For at forstå hvorledes denne 'store skrift' viser sig, må man kende forholdet mellem det tilhåndenværende sprog og en enhedlig al-tid. Han kalder også menneskets indre for et stort tryllespejl, som enhver skabelses klarhed indhyller sig i. Der synes imidlertid at ligge en accentforskydning hos Rilke, hvad angår Novalis' pointering, at det ikke kommer som noget uventet. Nok er denne store tid den store sammenhæng i tingene. Signaleret med den nære forbindelse til begrebet 'figur' må den imidlertid præciseres som noget, der i begivenheden træder frem af en erfaring af sprogets tvetydige kraft og kongenialt med den særegent jordiske, tidslige erfarings sfære blandt tingenes stadige forvandlinger. Selve erfaringsmomentet giver altså en art overraskelseeffekt qua selve erkendelsen af forvandlingens begivenhed, der former en tilblivelse. I Weltinnenraumdigtet skriver Rilke således i første og fjerde strofe:

“Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen,
aus jeder Wendung weht er: Gedenk!
Ein Tag, an dem wir fremd vorübergingen,
entschließt im künftigen sich zum Geschenk.”

“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.”¹⁶⁵

Tingene har et væsen i sig, som erkendes i enhver erfaring af det, der unddrager sig viljen og kommer til udtryk i enhver forvandlerende vending. Ved at følge erindringens imperativ (Gedenk!) kan sammenhængen mellem det indenderede og erfaringen af det unddragende fortættes i et alfavnende Weltinnenraum. Jeg'et følger her sin vilje til *at vokse* (wachsen will). Denne sammenhæng oplyser alt det, som før begivenheden var hengemt i mørkets usynlighed. Det giver øjeblikkets inderliggørelse af tingenes væsen

¹⁶⁴ Otto Friedrich Bollnow: *Rilke*, pp. 157-158.

¹⁶⁵ Rainer Maria Rilke: “Es Winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen”, in *Werke II*, p. 92.

en bliven ud af sammenhængen mellem den nye erfaring og det erindrede væsen. Mørkets betydninger viser sit ansigt som den åbenbaring, Novalis talte om, som en gave (Geschenk) i en særlig dag (Ein Tag). Denne bliven tematiseres eksplicit i sonet I,22 som en varen, en tidsfylde: “Wir sind die treibenden./ Aber der Schritt der Zeit,/ nehmt ihn als Kleinigkeit/ immer im *Bleibenden*” og i anden kvartet: “Alles das Eilende/ Wird schon vorüber sein;/ denn das *Verweilende*/ erst weht uns ein.”¹⁶⁶ Inderliggørelsen fortætter eller indånder fartens målelige tid, tidens skridt, fra vore handlinger til en erkendelse af dens indre væsen - ‘vifter os ind’ i en ‘driven’ - og bliver en slags svæven, som metaforiseres af fugle, der tavst flyver ind og ud af det indre rum. Tilstanden Weltinnenraum bliver en bevægelig, handlende sammenhæng af tid og rum - ikke som anskuelsesformer, men som en substans erfaret som det substantiverede verbum ‘en voksen’ i en subjektiv bevidstheds væren (Wir sind).

Men hvordan kan de filosofiske perspektiver i dette begreb, Weltinnenraum, defineres? Rilke skriver selv i et brev om behovet for et indre refugium, hvori det ydre kan genskabes ved forvandling:

“So ausgedehnt das ‘Außen’ ist, es verträgt mit allen seinen siderischen Distanzen kaum einen Vergleich mit den Dimensionen, mit der *Tiefendimensionen unseres Inneren*, das nicht einmal die Geräumigkeit des Weltalls nötig hat, um in sich unabsehlich zu sein. [...] *welche Zuflucht sollte ihnen angeboten sein, als dieser imaginäre Raum?*”¹⁶⁷

Weltinnenraum er et imaginært rum, der kan skabe den fulde væren i digtet ved en vending væk fra det udtjente ydre og ind mod de indre dybder i bevidstheden. Lidt efter kalder Rilke dette en “weltischen Dasein”,¹⁶⁸ hvilket (uden hensyn til Heideggers begreb om Dasein) kan oversættes til et *verdensnærvær*. I et vue henover receptionen af Weltinnenraum ser man som det første Martin Heidegger, der på forskellig vis foranlediger de fleste øvrige synspunkter. Heidegger forholder sig til brevet om det imaginære rum. Han skriver om Weltinnenraum, at det er et andet ord for det åbne, hvori der sker en forvandlende vending ud i den videste omkreds; det er forbundet med in-der-Welt-sein som en tilværen i hjertets indre rum, hvor alt erindres og dermed inderliggøres i et nærvær:

“Der weiteste Umkreis des Seienden wird im Innenraum des Herzens präsent. Das ganze der Welt gelangt hier nach allen Bezügen in die gleichwesentliche Präsenz. Rilke sagt dafür in der Sprache der Metaphysik ‘Dasein’. Die ganze Präsenz der Welt ist das im weitesten Begriff ‘weltische Dasein’. [...] Der Herzhafte Innenraum für das weltische Dasein heißt daher auch der ‘Weltinnenraum’. ‘Weltisch’ bedeutet das Ganze des Seienden.”¹⁶⁹

Denne “weltische Dasein” i Heideggers tolkning er med andre ord en tilværen, der har rod i verdens præmisser, men legitimeres i og med *verdensnatten*, hvor den trængende

¹⁶⁶ Mine kursiveringer.

¹⁶⁷ Rainer Maria Rilke: “An Nora Purtscher-Wydenbruck”, 11. august 1924, in *Briefe*, Zweiter Band 1914-1926, p. 452.

¹⁶⁸ *Op.cit.*, p. 453.

¹⁶⁹ Martin Heidegger: “Wozu Dichter?”, in *Holzwege*, p. 306.

tid søger sin gyldighed i det andets nærvær. Alle ting indvendiggøres, og deres udtjente mening i dagens lys opløses og forvandles til ny betydning i det indre rum. Heidegger er imidlertid skeptisk; han mener, Rilke forregner sig, fordi Weltinnenraum kun har status af at være en *forestilling* i en subjektiv bevidsthed, der ikke får nogen virkelig værenskonstituerende værdi.¹⁷⁰ I denne kritik har Heidegger således ikke øje for imaginationen som et fænomen, der udspringer af livsverdenen og kan mere end at repræsentere. Han ser ikke, at den leverer stof til erkendelsen gennem de stilistiske greb, der former digtets billeddannelse.

I skarp kontrast til Heidegger forsøger Käte Hamburger at pege på, hvordan lyrikkens sprog selv præsenterer livsverdenen som rent fænomen, idet hun påpeger, hvordan Husserls begreb 'Lebenswelt' korresponderer med Weltinnenraum. Weltinnenraum er den noematiske sammenhæng, hvor indre og ydre ikke kan adskilles, nemlig *Lebensraum*.¹⁷¹ I dette livsbegreb sættes der fokus på den intentionale oplevelse af fænomenet. Selvom det er forankret i en verdensbevidsthed, er der imidlertid ikke tale om en erfaring af det immanente gennem en inderliggørelse, men om et transcendentalt liv og om en Lebenswelt, der er et transcendentalt erfarbart fænomen. Hamburger forbinder altså Rilke med livsverdenen, men yder ikke de rene kræfters immanens nogen retfærdighed som dem, hvis spænding bevirker den orfiske stigen eller transcendens.

Maurice Blanchot knytter Weltinnenraum til spørgsmålet om det åbne i forlængelse af Heideggers udlægning. Han påpeger, at den sanselige tilsynekomst i vendingen er en tilblivelse, der affirmerer *overdådigheden* ved den jordiske eksistens - ikke i kraft af en guddommelig instans, men ved erfaringen af grænsen til det udenfor.¹⁷² Blanchot forener dermed Heidegger med en respekt for fænomenet i kræfternes immanens. Som et modstykke til Blanchot taler Georges Poulet om Rilkes rum som en ekspressiv vækst og stigen i en cyklisk forvandling af tingene ved deres indre usynlighed, idet han ser det som et guddommeligt, udstrålende rum, der sætter fremtidens muligheder.¹⁷³ Ved en forening af Blanchot og Poulet kan man udlede den pointe, at Weltinnenraum er en udstrålende udstrømning af subjektets egen indre, guddommelige kraft, der skyldes overfloden i den jordiske eksistens. Idet subjektet lader erfaringerne fra den jordiske eksistens indstifte et imaginært rum, udspringer den nye væren af skabelsens sublime begivenhed ved en besindelse på det, der sætter en forskel til den subjektive bevidsthed, nemlig den Andens blik.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 306-7. Otto Friedrich Bollnow anskuer i direkte, men mere forsonlig forlængelse af Heidegger Weltinnenraum som en sælsom kommunikation mellem menneskets og verdens indre, som ikke ophæver forskellen, men er en svæven i modstillingen, der forvandler ved at transcendere. Selve Weltinnenraum er ikke en statisk tilstand, men gennem en identifikation med det ydre sker der i dens imaginære rum en *blikvending* mod det indre Cf. Otto Friedrich Bollnow: *Rilke*, pp. 157, 161 & 164.

¹⁷¹ Lebensraum er "die Raumzeitliche Welt der Dinge", men mere nøjagtigt et bevidsthedslivs verden, som bliver til et "ontisches Universum, das All der Dinge genannt, wobei dann Leben "Ständig In-Weltgewißheit-leben" ist." Citeret fra Käte Hamburger: *Philosophie der Dichter*, p. 244. Hamburger henviser i det implicite citat til Husserls *Krisis*.

¹⁷² Cf. Maurice Blanchot: *L'espace Littéraire*, p. 177.

¹⁷³ Cf. Georges Poulet: *Les métamorphoses du cercle*, pp. 500-501.

Eftersom Weltinnenraum er blevet til ved den jordiske overflod, kan subjektet erkende sin eksistens i det imaginære rums tilblivelse som Weltinnenraum. Derfor bliver Weltinnenraum en egen indre, kraftfuld verden af mening og sansning, hvor bevidstheden iagttager en kosmisk begivenhed med alle sansers samtidige skærpelse, som Gisela Dischner formulerer det, idet iagttagelsen finder sted i en anden tilstands korrespondenssfære.¹⁷⁴ Iagttagelsen af begivenheden fortætter sig i selvets ødeland, på afstand fra tingene i dagens lys: i natten. Værens grund er derfor blevet en spatio-temporal bevægelighed af kræfterne i alt det erindredes usynlighed, der træder frem og bliver synligt i imaginationen som en tilblivelse, hvori subjektet kan erkende sine egne eksistentielle muligheder.

Beda Allemann leverer - løsrevet fra Heideggers synspunkt - et bidrag til at forstå, hvad denne tilblivelse består af som en spatio-temporal bevægelse. Da Allemann særligt interesserer sig for Weltinnenraums intime forbindelse til mulighederne i digtets figur, er det derfor ikke uvæsentligt at bruge hans synspunkt til at nuancere konklusionen på sammenhængen i de øvrige med. Når der står "Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen", drejer det sig ifølge Allemann ikke om en indfølelseskraft, men om at verdens ting fordrer og inviterer til følelse; omvendt har følelsen også en særlig isomorfisk værdi ved sin inderliggørelse af tingene, der i sproget identificeres ved *figuren*. Som Allemann skriver, kommer denne evne til udtryk i Weltinnenraum, idet der er tale om en meget præcis bestemmelse mellem indre og ydre: *tidsfylden*, der nedbryder de vanlige skel mellem subjekt og objekt. Denne tid er ikke statisk, men en forvandlende bevægelses varen. Den forvandler fordringen i tingenes synlighed til det usynlige i jeg'et selv. Allemann lokaliserer to tidsbegreber hos Rilke: et negativt, der gives ved erfaringen af det *forgængelige* som *kronometertiden*, og et positivt, der gives ved *tidens fylde* som en *højere samtidighed*.¹⁷⁵ Allemanns definition har lighedstræk med den tidsopfattelse, man finder hos Rilkes samtidige, fænomenologen Henri Bergson, der - som vi strejfedes i kapitel 1.5. - interesserer sig for *varen* som øjeblikket mellem det erindrede og det anticiperede. Med Weltinnenraum bliver forvandlingen således en tidlig bevægelse, der mætter en erfaring af rummet i sig. Digtets indre rum bliver lig med tid. Dette indre opstår, som fjerde strofe i Weltinnenraumdigtet meddeler, ud fra subjektets vilje til at vokse. Det er en vilje til at finde en subjektiv indkredsning af en indre verdens samklang med den ydre verdens objekter, som det identificeres ved, og som forvandler sig til en usynlighed i den indre verdens rum, mens det indre bliver synligt.

Den særegent jordiske accent i Weltinnenraum understreges med symbolet 'træet', der vokser indeni, idet træet er forankret i og betinges af det jordiske. Tidsfylden er altså et møde med en guddommelighed, men i det indre rums egen fremvækst ud af det jordiske livs vilkår. Allerede i åbningssonetten mødte vi træet, der kom til at symbolisere den orfiske, guddommelige kraft som en osmotisk forbindelse

¹⁷⁴ Cf. Gisela Dischner: *Wandlung ins Unsichtbare. Rilkes Deutung der Dichtereexistenz*, p. 46.

¹⁷⁵ Cf. Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke*, pp. 14, 19 & 25.

mellem det jordiske, den skyder op fra, og det himmelske, hvis hvælving dets krone rækker op mod. Som nævnt næres træet både fra nedenunder vand og næringsrig muld og fra oven ved solens lys og regnen; som den største repræsentant for planteriget forsyner træet gennem fotosyntesen mennesket med muligheden for at respirere, ligesom denne fotosyntese i øvrigt er afhængig af alle levende organismers ekpiration. I sin bog om *Rilkes træer* skriver Ruth Dinesen, at "Denne vækstens eksistensform er identisk med den guddommelige kraft. [...] Det er guddommen selv, der er sæd og safter, som bliver rodnet, stamme og trækrone."¹⁷⁶ Dinesen leverer ganske vist en panteistisk læsning af Rilke, men taler om en sproglig viljes betydning for tilsynekomsten af det guddommelige og om digterens herredømme.¹⁷⁷ Denne definition på træets fordring giver en prægnant karakteristik af den vækst, der finder sted i Weltinnenraum, fordi tidsfylden gennem digterens vilje gestalter en guddommelig enhed ud af sprogets spil. Træ-symbolet viser figuren som indstifter af et symbolsk sandhedsmoment i identifikationen mellem det fiktive træ og jeg'ets erindring og dermed inderliggørelsen af et træs egenskaber.

Men hvad er en figur? Figursonetten giver en hyldest til den ånd, vi er forbundet med gennem figuren, der nærmer sig et poetisk manifest som svar på, hvordan stjernebilledet Rytter kan blive til. Figuren er den måde, hvorpå digtningen ifølge Rilke fremstiller tingenes sande væsen. Figuren bliver derfor Rilkes variant af Novalis' tryllespejl, for så vidt den viser en symbolistisk besindelse på tingenes egen fænomenale spejling i det indre liv.¹⁷⁸ Den rummer en sandhedsværdi om tingenes sammenhæng, den vækker en erkendelse og *herved* også en tænkning. Det er dog ikke en figur i klassisk retorisk forstand som kiasmen, paradokset, prosopopeen etc. Figuren er en isomorfi mellem tingen og dens væsen, et chiffer som har lighedstræk med symbolet og dets etymologi: 'at kaste sammen' og 'at sammenholde'. Det særlige ved Rilkes symbolbegreb om figuren er, at figuren beror på den tidslighed i Weltinnenraums bevægelse mellem før og efter, der gør den særegen som symbol:

“Heil dem Geist, der uns verbinden mag;
denn wir leben wahrhaft in Figuren.
Und mit kleinen Schritten gehn die Uhren
neben unserm eigentlichen Tag.”

Sonetten lader os vide, at vi for at nå ind til figurens kerne må have et begreb om tiden. På den ene side har vi urets kronometertid, der modstiller sig rummet som en statisk anskuelsesform. Som kommentar til Novalis' enhedslige, 'store urværk' bruger han her substantivet 'ure' sammen med 'små skridt' i metaforen om kronometertiden. På den anden side har vi tidens fylde med begivenhedens varen, selve figurens aktive

¹⁷⁶ Ruth Dinesen: *Rilkes træer. Holdninger til naturen*, p. 78.

¹⁷⁷ Det nævnes især i to afsnit, *ibid.*, pp. 68-69 & 198-200.

¹⁷⁸ Beda Allemann argumenterer for, hvordan figurbegrebet er det, hvormed Rilke sætter sig i en symbolistisk kontekst; figuren bliver en måde at reflektere menneskets historiske forankring på. Samtidig peger figurbegrebet forstået som Kunst Ding frem mod imagismen hos især Ezra Pound. Cf. Beda Allemann: "Rilke und Mallarmé: Entwicklung einer Grundfrage der symbolistischen Poetik", in *Rilke in neuer Sicht*, p. 67

element, der gør rummet til en tidsligt ekspressiv enhed, idet figuren 'uret' i metaforen 'urets skridt' forvandles ind i det usynlige. Dette skal ses i lyset af den *omvendte* bevægelse - i spejlingen med den 'egentlige dag'. Den egentlige dag træder frem af det usynlige, af det natlige mørke, hvor fortid og fremtid krydser i øjeblikket, eller som der stod i Weltinnenraumdigtet: "Ein Tag, an dem wir fremd vorübergingen,/ entschließt sich im künftigen zum Geschenk." Hvad man ikke erkendte nogen betydning af i fortiden bliver i kraft af fremtiden en gave som *den egentlige dag*. Den er selve overgangen mellem Blanchots første og anden nat. Den giver glimt i det indre som det, Levinas kalder et uendeligt lys i kontrasten til et uendeligt mørke. Den renere indre verden hos Novalis får her sin med- og modreplik: at Weltinnenraum er oprindelig ved sin fremtidige bestemmelse; den bliver til ud af fortiden, men kommer bag på subjektet ved sin spejling i fremtiden. Allemann formulerer à propos denne sonet: "Die Figur entzieht sich dem kleinlichen Ticken der Chronometerzeit. Sie ist in die größeren Verhältnisse des eigentlichen Tages gefügt."¹⁷⁹ Således er figuren med sin forbindelse til tingen det, *vi sandt lever i*. Figuren er en nøgle til at begribe ødelandet, hvori sproget nedbrydes og genopbygges ved omslaget i dens indre vendepunkt.¹⁸⁰

Gennem figurene kan vi altså bevæge os fra den ydre naturs rene henfald i kronometertiden til den vorden, der finder sted i subjektets selv som en overgang i henfaldet, der fortætter en spejling af det uendelige andet i tiden. Den rene tid, der vokser ud af figuren, kan på denne måde siges at gøre figuren til en *forbindelse*, der peger på den egentligt forbindende, *orfiske* ånd, som subjektet erfarer i øjeblikket: "Reine Spannung. O Musik der Kräfte!" Med denne orfiske ånd, der nedbryder den ydre verden og genskaber den i den indre verden, kan vi *forbinde* os med værdien i figurens tingslige væsen. Det sker gennem de skærpede sanser: "Die Antennen fühlen die Antennen,/ und die leere Ferne trug...". Menneskets skærpede sanser gør den fulde natur nærværende i sensoriet. Herved bliver sensoriet værens kraftfelt, figureret af antennernes korrespondence. Som aposiopesen her antyder, sker det ved en lytten til fraværets (Ferne) sammenknyttende, bærende kraft i forstummelsen. Nærvær og fravær bliver ét 'kød'. Fraværet afslører sig som en tom (leere) størrelse i sig selv, der alene kvalificerer nærværet. Her i natten er digtets værensmidte fritstående som det, al kraft udgår fra. Det, som man vil kunne nå ind til, er skabelsens væsen i tingene. Der konkluderes: "Selbst wenn sich der Bauer sorgt und handelt, [.../] reicht er niemals hin. Die Erde *schenkt*". Hermed kan vi forstå, at det *væsentlige* ikke er forholdet til den rustikke viljeshandling 'at lade noget ydre gro'; det afgørende er det indres spejling i

¹⁷⁹ Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke*, p. 9.

¹⁸⁰ Judith Ryan inddeler figurbegrebet hos Rilke i to overordnede kategorier med rod i omslaget, d.v.s. dynamiske og statiske figurer, samt et mellemfelt, hvor hun giver en række eksempler. Af dynamiske figurer kan nævnes: Wendung, Ballwurf og Fontäne, hvor jeg'et foretager en svævende bevægelse ud fra et punkt og vender tilbage til det i kraft af omslaget p.g.a. en naturlov. Af statiske figurer kan nævnes: Sternbild, Bezug, Shawl, der alle har at gøre med en forbindelse mellem noget synligt og noget usynligt. I mellemgruppen finder man: Brücke, Bogen, Gewölbe, og Augenbraun, der alle er en slags overgange. Cf. Judith Ryan: *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R.M. Rilkes Lyrik der Mittleren Periode (1907-1914)*, pp. 118-125.

denne skabelse, der finder sted i omslaget fra erfaringen af det uden for den yderste omkreds, der undrager sig i enhver skabelse. I den indre skabelse kvalificeres tidsfylden som varen. Med *Weltinnenraum* digtet *in mente* fører erindringens imperativ, "Gedenk!", således til en tidsmætning i de rene kræfters spænding mellem det erindrede personlige materiale og dets muligheder som det rene rums gave, "Geschenk", og som jordens frugt: "Die Erde *schenkt*".

Med begreberne *Weltinnenraum* og figur præsenterer Rilke sit syn på det uadskillelige i sammenhængen mellem tidens inderliggørelse som forvandlingens sfære og verdens ting som dem, der forvandles i figurens indre identifikation med tingen. Med andre ord inkarneres dobbeltheden af Orfeus' bevægelse mellem nedstigning og opstigning af digtets figur og dermed i *Weltinnenraum*; ved figuren nedbryder digtersubjektet tingens ydre og dykker ned i dens indre for at genskabe tingen som refleksion af *disjecta membra poetae*.

IV.3. Erindring og afsked

Hvor Bollnow ikke såede nogen tvivl om Rilkes inspiration fra Novalis' magiske idealisme, er der efterhånden tilstrækkeligt med belæg for, at vi også kan se en tydelig inspiration fra Hölderlins *vorden i henfald*. Vorden i henfald var kendetegnet ved at være tilblivelsen af en idealverden i overgangen mellem et før og et efter med erindringens inderliggørende modus som nøgle. Tilblivelsen finder imidlertid sted på livets henfaldende betingelser, og selve erfaringen af det erindrede, imaginære billede i øjeblikket er samtidigt en undergang og en ny begyndelse. Hermed kan vi sætte åbningssonettens fjerde vers i et nyt lys: "ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor".

I Rilkes variant omkalfatres denne idealverden til en tidsfylde eller varen af lige dele realitet og idealitet; denne består af det jordiskes egen immanente overflod, der transcenderer digtets eget sprog som en guddommeligt åbnende tilsynekomst gennem den æstetiske erfaring. Hölderlin sagde som bekendt, at "dieser Untergang und Anfang ist *wie die Sprache*".¹⁸¹ Her ville Rilke svare, at det er sprogets egen figurlige isomorfi mellem indre og ydre, hvori verdens ting forvandles, idet de nedbrydes og genskabes ved en transcenderende, ny begyndelse ud af tingenes jordiske immanens. Nedbrydelsens kraft skyldes digtersubjektets anticipering af sin egen *disjecta membra*. Genskabelsen sker i og med sproget som en erindring af tingenes betydninger i *Weltinnenraum*, men de får eksistentiel betydning i afskeden med denne erindrede tilstand.

I sonetterne tematiseres erindringens modalitet ved elementet vand. Dels er vandet et klassisk symbol for bevidsthedens dybde, dels gør det Orfeus fædrene element fra flodguden Oiaeros nærværende. Vandets betydninger optræder endvidere i sammenhæng med erindringsevnen fra hans mormor, Mnemosyne. Erindringens

¹⁸¹ Friedrich Hölderlin: "Das Untergehende Vaterland..", in *Sämtliche Werke*, Bd. 14, p. 174. Min kursivering.

potentialer tilskrives i I,10 et romantisk træk, idet den forgangne antiks betydning for øjeblikket fremhæves ved “antikische Sarkophage”; erindringen forbindes endvidere med et symbolistisk træk, da der samtidig er fokus på sarkofagen som ting, hvis væsen bestemmes gennem den tidslige forvandling. Sarkofagens væsen kan genindstiftes figurligt i digtet gennem musikkens tilflydende og forvandlende overførsler til bevidsthedens sproglige register: “die das fröhliche Wasser römischer Tage/ als ein wandelndes Lied durchfließt”. Sonetten henviser til digtet “Römische Sarkophage” fra 1906, hvor der står: “Da wurde von den alten Aquädukten/ ewiges Wasser in sie eingelenkt”.¹⁸² Sarkofagen rummer et i nu’et ukendt, forlængst dødt indhold, men gennem erindringens gennemflydende (durchfließender) øjeblik af fortid og fremtid metaforiserer dens indre et magnetfelt i bevidstheden - som en ting der opfanger og skjuler det tabtes værdi. Forvandlingen af sarkofagens figur fra en ting til sin tingslige usynlighed i Weltinnenraum metaforiseres som en tilstrømning af kraft fra det ukendte andet i bevidsthedens strøm. Dette andet af døde, sedimenterede, tidligere betydningslag lader ny mening strømme frem i subjektets refleksion.

Transportvejen til dødsbevidstheden understreges i sonet II,15 med “der Aquädukte Herkunft”, som metaforiserer erindringens tilstrømmende kraft i tingen. Tilstrømningen kan vække “das hingelegte Ohr,/ das Marmorohr, in das du immer sprichst./ Ein Ohr der Erde”. Der forekommer således en helt særlig tilstrømning: døden bliver nærværende i tingen og figuren Brønd ved tiltalen af du’et, om hvilket vi gennem konteksten ved, at der refereres til den orfiske Anden. Der sker en kontrastering fra “Marmorne maske” (v.4) til “Marmorohr” (v.11) ved påpegelsen af dødsbevidsthedens akvadukter. Der signaleres, hvorledes denne tings forstenede, døde materiale i kraft af dødsbevidstheden beåndes af digtets forvandling og dækker for både et visuelt og et auditivt erkendelsesaspekt.¹⁸³ Den tiltalte Andens tilsynekomst som prosopope inkarnerer dødsbevidstheden gennem erindringen, idet den iklæder døden en apollinsk maske og et dionysisk øre, der vil opfange betydningen. Dødsbevidstheden forvandler tingen til det tavse næringsrige rum i sjælens direkte forbindelse til det andet som “voll Stille und Bienensaug” (I,10) og oplyser den jordiske overflods guddommelige ‘mere’. Dette alluderer til Rilkes overvejelse i et brev: “*Wir sind die Bienen des Unsichtbaren. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l’accumuler dans la grande ruche d’or de l’Invisible.*”¹⁸⁴ Således formulerer sonet I,10 i lyset af brevpassagen digterens særegne evne til at erkende et

¹⁸² Rainer Maria Rilke: “Römische Sarkophage”, in *Neue Gedichte, Werke 1*, p. 510. Mhp. anden kvartet henviser Rilke selv til en passage om kirkegården i Allyscamp i *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Werke VI*, p. 944.

¹⁸³ Hermed ihukommes også mænadernes stening af Orfeus i I,26, hvor stenene får hørelse i mødet med hans hjertes inderliggende magt: “alle die scharfen/ Steine die sie nach deinem Herzen warfen,/ wurden zu sanftem an dir und begabt mit Gehör.” Hvad man troede var dødt materiale eller forlængst afdødt menneskeligt legeme viser sin forvandlingskraft. Det signalerer, at hvad man end troede var dødt og forgangent i bevidstheden kan bringes til en sansemæssig aktivering og erindres ind i en ny sammenhæng.

¹⁸⁴ Rainer Maria Rilke: “An Witold Hulewicz”, d. 10. november 1925, in *Über Dichtung und Kunst*, p. 268. Originalen kursiverer.

muligt 'mere' i kraft af nektaren i det usynlige og tavse i tingens indre. Det bliver et 'mere', fordi det giver 'næring' og kraft til en ny begyndelse.

Tingens optræden i det indres billeddannelse er således en forskydning fra tingens navn til dens betydningsgivende egenskaber i livet. Tingens egenskaber opfanges af den erindrede Andens funktion af at være et personificeret, selvrefleksivt du. Imidlertid bliver tingens genskabelse som figur i imaginationen først virkeligt erfaret gennem det auditive aspekt, da den reflekterer subjektet med en refleks af dødens kraft. Det understreges i en forbindelse mellem betydningerne af mund og øre i II,15. Som overflade betragtet er deres navne visuelle substantiver; deres funktioner er imidlertid auditive, hvorved navnene bliver synekdoke for talen og hørelsen: "O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund, der unerschöpflich Eines, Reines, spricht", "das schlafend hinglegte Ohr,/ das Marmorohr" og "Ein Ohr der Erde". Det centrale er her brønden,¹⁸⁵ der får talens kraft. Brønden er beslægtet med akvadukten; hvor akvadukten er vandbærende, er brønden gennem vandet en direkte forbindelse til jordens indre. Tingen og dermed figuren 'brønd' har ligesom munden og øret en overflade og en dybde. I sammenstillingen med mund og øre peger brønden på det dionysiske som billeddannelsens indre vendepunkt, dér hvor erfaringen af tingens skabelseskraft sker ved en dionysisk refleks af *disjecta membra*. Som egenskab symboliserer brønden på den ene side bevidsthedens immanente strøm og forankring i jordens kredsløb, men som fokus i sætningsrammen metaforiserer synet af brøndens dybe hul ned i jordens indre også den yderste omkreds, hvori subjektets vending finder sted i Weltinnenraum, og hvor det erfarer det åbne. Når brønden er munden, der udtaler "der unerschöpflich Eines", signaleres det, at det uendelige - helheden og substansen - findes i bevidsthedens indre rum som et moment af den jordiske væren. I brønden vækkes det sovende øre. Og fra dens indre udtales en uudtømmelig helhed. Det uendelige bestemmes derfor ikke ved en større guddommelig magt end det digteriske subjekts eget hjertes magt, men ved det ur-ene, som oprinder for enden af subjektets eget henfald og høres i det erindrende Weltinnenraum. Der dvæles altså ikke ved fortiden, men fortidens sedimenteringer spejler sig i fremtidens uendelighed i det øjeblik, subjektet er ved at tage afsked med i Weltinnenraum.

Den anden dimension ved erindringen er således afskeden, hvori erindring får en egentlig betydning. I II,13 skriver Rilke:

“Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter
dir, wie der Winter, der eben geht.
Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,
daß, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht.”

I kvartetten former Rilke en lydligt ordspillende arabesk fra det første enderim i "hinter" gennem symbolet for menneskets død i livets vinter: "Winter", "Wintern",

¹⁸⁵ Ernst Leisi tolker figuren 'brønd' som et værensslag, der fuldender det orfiske kredsløb ved at stadfæste væren som en jordisk bestemmelse. Cf. Ernst Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus*, pp. 152 & 193.

“Winter”, “überwinternd”, der spiller på hørelsens erkendelsesværdi i billedet af den livløse natur. Ved at lytte til dødens stemme forvandles det døde til det uendelige omslag (so endlos Winter) i livet, som en overvintring, hvorigennem skabelsens vår bliver særligt synlig. Vi må have omslag i livets vinter og anticipere dens døde sang for at se og erfare en skabelse. Naturens vinter er et foreløbigt stadie af livløshed, der vil ophøre i forårets vældende brud, hvor al vækst vil skyde og sneen smelte som en rindende refleks af livløsheden. Denne cykliske logik må som fordring blive spejlet i den selvrefleksive bevidstheds måde at forstå tingens orfiske dybde på. I femte vers metaforiseres denne fordring i en omskrivning af første vers med det eksistentielle bud: “Sei immer tot in Eurydike -, singender steige”.

Walter Falk tolker denne sonet som en opfordring til at have alle livets afskeder bag sig for at indhente dem og sætte erfaringen af dem foran, d.v.s. som nye muligheder. Han ser afskeden som urlidelsen, der danner fundamentet for det menneskelige vilkår at skulle være tvunget til at tage afsked med livet - en *Ab-schied* der skærer gennem livet.¹⁸⁶ Falk henviser til *Duineser Elegien*, idet han pointerer, at i modsætning til dyret har mennesket en eksistens, der bestemmes af begivenheden død og en bevidsthed om døden. Dyret vil altid blot have døden bag sig efter livet, hvorimod mennesket har den foran sig i sin eksistens.¹⁸⁷ Bollnow skriver om denne afsked som den menneskelige værens stadige *conditio sine qua non*:

“Weil wir Menschen aber mit dem Bewußtsein der Sterblichkeit in dieser Vergänglichen Welt leben, darum sind wir *in jener Haltung... von einem, welcher fortgeht*. Ja, wir dürfen diesem Bewußtsein nicht einmal entfliehen, sondern weil wir einmal in die menschliche Seinsform hineingestellt sind, müssen wir, trotz des etwas wehmütigen Blicks auf die, so gesehen, größere Vollkommenheit des Tiers, unsre Seinsform voll übernehmen. *So leben wir und nehmen immer Abschied*. Diesen wesensmäßige Bezogenheit des Menschen auf den Abschied wird uns sogleich noch gesondert beschäftigen müssen.”¹⁸⁸

Her citerer Bollnow sidste vers af ottende elegi: “So leben wir und nehmen immer Abschied”. Tematiseringen af afskeden i elegien konkluderer på spørgsmålet om det åbne. Erfaringen af det åbne er tilblivelsens afsked med den fulde væren, hvor man får indsigt i, en *blikvending* ind i, hvad der giver os den videste omkreds. Herom skriver Heidegger: “Wenn wir das Schutzlossein als solches ins Offene wenden, dann kehren wir es in seinem Wesen, d.h. als den Abschied gegen den ganzen Bezug, um in die Zukehr zum weitesten Umkreis.”¹⁸⁹ I den ubeskyttede væren, udsat på hjertets bjerge, erfares afskeden som det at stå overfor.

Afskeden bliver et syn af Weltinnenraums åbne værenshelhed, der erfares dionysisk som det ur-ene - jævnfør Nietzsches terminologi -: man er i ét med det åbnes fulde mening. Men en erfaring af Weltinnenraum er samtidig også noget, der - jævnfør

¹⁸⁶ Walter Falk: *Leid und Verwandlung*, p. 40-45.

¹⁸⁷ Afskeden bliver en parallel til Kierkegaards begreb om angsten, der sætter menneskets eksistens i modsætning til dyrene, der blot lever.

¹⁸⁸ Otto Friedrich Bollnow: *Rilke*, p. 172.

¹⁸⁹ Martin Heidegger: “Wozu Dichter?”, in *Holzwege*, p. 303.

Hölderlins terminologi - angiver den refleksive ur-delning i selvets dialog: man erfarer under afskeden det åbne som noget, man spejler sig i, idet kronometertiden vil ophæve tilstanden. Erindringen af Hölderlins ur-delning gør betydningen af Zeus nærværende som instansen, der skilte guder fra mennesker og indstiftede det tragiske som grundvilkår for menneskelig eksistens. Dette aspekt hidkalder antydningerne fra Hölderlin om, at ur-delningens tragiske konsekvens kan heles af digterens dømmekraft; dømmekraften refererer til ur-delningen og peger derved på værens oprindelse i begivenheden. Weltinnenraums subjektive sfære er både en erindring af den ur-ene væren, af den tragiske deling af væren og dennes betydning i øjeblikket og en erfaring af dømmekraftens muligheder for at lade indsigten i denne væren få eksistentiel betydning.

I sit førømtalte brev om det imaginære verdensrum skriver Rilke også, at afskeden er bevidsthedens toppunkt. Bevidstheden symboliseres med "die Spitze einer Pyramide", hvis base er i os selv: tilsammen en selvbevidsthed. Han skriver tillige, at selvbevidsthedens spidser kun kan opleves som *udløb*.¹⁹⁰ Det er med andre ord kun gennem Weltinnenraums udløb i modstykket til erindringen, selve afskeden, at tilblivelsens lineatur fra erfaringen af væren kan opleves og dermed erkendes: udløbet reflekterer betydningerne i livets henfaldende forløb. Dette mønster falder sammen med Hölderlins erindringsbegreb, for så vidt at Rilke hermed understreger, hvordan væren er en vorden i *henfald*. Derfor kan Rilke i overensstemmelse med erindrings- og bevidsthedsmetaforikken som 'vand' skrive i cyklens allersidste terzet, at væren først bliver bevidst i udløbet, hvor digteren tager *afsked* i refleksionen af Weltinnenraum og dermed *over for* det åbne. Afskeden giver således Weltinnenraum sin yderste lineatur:

"Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne
zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin"

IV.4. Det selvrefleksive digts åndedræt: Welt(innen)raum og billed-bevægelse

I mødet med åbningssonetten til anden del er det straks klart, at vi befinder os i det inspirerede digts rum. Hjertets magt har gestaltet et digt, der inkarnerer Rilkes opfattelse af Orfeus' egenskaber i et "rein eingetauschter Weltraum", og digtet har fået sit eget åndedræt! Dette respirerende Weltraum er lig med Weltinnenraum, hvilket understreger, hvorledes Weltinnenraum ikke er en abstrakt koefficient mellem tid og rum, men en kropslig og åndelig enhed af ånde og ånd. Sonetten afslører ved nærmere analyse, at Weltinnenraum ikke er en repræsentation, men en direkte præsentation af verden qua den poetiske gennemsigtighed. Vi er vidne til inspirationens øjeblik i overgangen mellem den første og den anden nat, hvor verden gives sit eget liv i digtet på selvspejlingens metaplan:

¹⁹⁰ Rainer Maria Rilke: "An Nora Purtscher-Wydenbruck", 11. august 1924, in *Briefe*, Zweiter Band 1914-1926, p. 453.

“Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne.”

Som det første møder vi gennem jeg'ets apostrofe et du. Pronominet glider sammen med “unsichtbares Gedicht” som fokus i en metafor, og i forhold til sætningsrammens infinitive verbum “Atmen” opstår der et metaforisk fænomen, imaginationen, som det følgende drejer sig om. Den infinitive verbalmodus alluderer et uendeligt aspekt. Jeg'et befinder sig midt i et større kosmisk kredsløb i en begivenhed, hvori du'et uophørligt indkredser den *egne væren* (Immerfort um das eigne/ Sein), der ved åndedrættet er rent (rein) indvekslet verdensrum (rein eingetauschter Weltraum). De stærke krydsrim i første kvartet opbygger en spænding i bevægelserne: (A-rim:) fra “Gedicht!” til “Gegengewicht” og (B-rim:) fra “eigne” til “ereigne”. Meningen i overgangen fra andet til tredje vers suggereres af assonansrækken: “eigne,/ Sein rein eingetauschter”. Diftongen *ei* giver ekko i kvartettens sidste ord, “ereigne”. Overgangen fra Sein til adverbiet “rein” former en en brat overgang i syntaksen hvori Rilke benytter sig af det højstemte, pindarske stiltræk, som vi så, at han mimedede og spejlede den egne erfaring af hos Hölderlin. Denne bratte overgang skaber en indre, rytmisk modvægt til rimene, hvormed rytmen hæver sonetformen og dens eufoni med en syntaktisk brydende hård sammenstilling. Bruddet understøtter begivenhedens slag, der lader andetheden bryde igennem syntaksen og forvandle sproget.

Imaginationen om det usynlige digt bliver et virkeligt fænomen i jeg'ets - digtersubjektets - indre verden som en ur-en erfaring. Men samtidig sker der en ur-delning imellem jeg'et og det selvrefleksive du, idet du'et bliver selvets spejl qua en Andens ansigt; således tilegner *jeg sig mig*: “in dem ich mich rhythmisch ereigne.” Digtets usynlige åndedrætsspejl er nu som en Andens ansigt på én gang identisk med og forskelligt fra subjektet selv og dets intentioner. Her sker der med andre ord en forvandling, hvor imaginationen udfordres af den indre unddragelse i mødet med digtets, du'ets, den Andens andethed. Usynligheden bliver synlig som digtets egenskaber, hvormed jeg'et ser det åbne - den fulde, egentlige væren -, men samtidig erfares unddragelsen fra det uden for den videste omkreds.

Denne erfaring af imaginationen i den videste omkreds er den kiastiske omvending, hvis mening understøttes af billeddannelsens ekko, som midt i det spejlede kaster lyden tilbage med en erfaring af andetheden. Her ville Narcissos kunne høre Ekko i sin selvspejling og døden blive nærværende midt i livet. I alliancen mellem ekkoet og den bratte overgang, der gør syntaksen til et fænomen, skærpes det dionysiske øre i det apollinske ansigts spejl, som gør erfaringen af spejlet til en rytmisk tilegnelse:¹⁹¹ billedet bliver bevægelse. Bevægelsen er selve den musiske

¹⁹¹ À propos skriver Norbert von Hellingrath i anledning af Hölderlins Pindaroversættelser om ejendommeligheden *harte Fügung*: “Dieses Phänomen der harten lyrischen Fügung, hier unsrer Zeit gemäß vom Wort her betrachtet, hat mit besser gebildetem Ohr Dionysius vom bloß Phonetischen her untersucht. Nicht

refleks, der gør spejlingen refleksiv i sit indre. Første kvartets begivenhed fremkalder en tidsfylde i det spejlende Weltinnenraum, der samler to fænomener i sin varen. Dels fortætter det digtersubjektets metaforiske indstiftelse af digtet som åndedræt. Dels peger det gennem kiasmens bevægelse ud af billedet mod det, som konstituerer den billedlige varen: det fortidige og det fremtidige. Netop disse tidsaspekter kaster i modsætning til den infinitive begivenhed, "Atmen", deres skygger i den finite verbalforms tidslige spektrum i "ereigne", eftersom en finit sproghandlings præsens finder sted midt imellem fortid og fremtid. Weltinnenraums samling af de to fænomener gør digtet selvindlysende og stiller spørgsmålet om, hvorvidt der ikke blot er tale om en tidsfylde, men også om en ganske særlig form for sammenfald mellem billedet og bevægelsen, der gestalter spændingen i digtets fænomen.

Anden kvartet former en antitese til den forrige, idet fokus forskydes fra du til jeg. Det selvrefleksive du metaforiseres ved "Einzig Welle" som en på én gang eneste, enestående og mageløs bølge. Jeg'et ser nu sig selv som identisk med du'et, er gledet sammen med det usynlige digts egentlige væren og ser det som et spejl af og i sig selv. Bølgen bliver et singulært bevægelsesfænomen der bryder igennem fra andetheden med sin egen brusende kraft: det egne. Jeg'et metaforiseres i identifikationen som et stigende (allmähliches) fænomen, hvilket reflekterer den stigende bevægelse, der fandt sted i første dels åbningssonet gennem fænomenet 'Orfeus'. Bølgen optræder som metonymi for jeg'ets hav. Men igennem jeg'et sker der en metonymisk glidning i substantivet 'hav', idet du'et nu forvandles til ikke blot at være en bølge, men til finde sted i jeg'ets hav - endog et ud af alle mulige: jeg'ets hav er den væren, som alle erindringsstrømme udløber i; der findes imidlertid ikke kun én væren, men hver subjektiv begivenhed aktualiserer en ud af uendeligt mange mulige værener. Paradokset af 'hav' og 'sparsomhed' peger på, at havets massefyldte udspringer af og er lig med sprogets kraftfulde, overskridende modstridigheder:

"Einzig Welle, deren
allmähliches Meer ich bin;
sparsamstes du von allen möglichen Meeren, -
Raumgewinn."

Der formes en dialektisk bevægelse mellem første og anden kvartet af den lydlige arabesk i figuren: **Welt|raum** (tese, v.3) - **Gegen|ge|wicht** (antitese, v.3) - **Raum|ge|winn** (syntese). Den gennemgående w-allitteration i de tre ord former sammen med g-allitterationen og au-diftongens assonans en spændning med ordenes semantik. Fra at jeg'et havde været på differentiell afstand, en "Gegengewicht", af du'ets "Weltraum", forvandles jeg'ets andethed til indre identitet, "Raumgewinn". Forvandlingens mediator er både det semantiske indhold om 'modvægt' sammen med gew-mønstret i "Gegengewicht", der opfanges i "Raumgewinn". Den dialektiske

minder gut könnte man es aus dem Gesichtspunkte der Satz- und Versmelodie begreifen." Norbert v. Hellingrath: "Kunstcharakter der Hölderlinischen Übertragungen", in *Der George-Kreis*, p. 116.

bevægelses er dels lydlig, dels drejer den sig om temaet i roden fra stavelsen "Raum". Gennem den lydige gentagelse af -au- forvandler det sig fra at være et enhedsligt Weltraum og gennem en spejlerfaring til at være en vinding af rum-lig indsigt i selvets spaltning, fordi tidsfylden har oversat tingenes verden til erfarbar varen. Indsigten i Weltraums bevægelighed understreges af aposiopesen i tankestregen mellem "Meeren" og "Raumgewinn". Måden, hvorpå "Raumgewinn" følger sig det foregående ved at bryde ind i sætningssyntaksen, er atter en brat overgang, som ved sin irrationelle optræden forlener imaginationen med en erfaring af lovens berøring. 'Havets sparsomhed' har ligeledes sit udløb i "Raumgewinn", der i sig selv er sparsomt som det, hele sonettens ottende vers er blevet reduceret til; ligeledes signalerer det, hvor stor en forvandlerende betydning lovens fyndige berøring har.

Sonettens meningstransformation nærmer sig sin konklusion, idet jeg'et taler til sit luftspejl, digtet: "Erkennst du mich, Luft, du voll noch einst meiniger Orte?" Digtets sproglige massefyldte forvandles nu tilbage til en iltsemantik, men der er sket en ændring af den semantiske kerne, der inddrager vandmetaforikken - bølge og hav - som prædikater, der definerer digtets ontologiske kvalitet. Ændringen er ikke blot en 'forandring' af den semantiske kerne, som giver en produktiv indsigt i ligheder.¹⁹² I kraft af kiasmen glider indsigten sammen med erfaringen af de unddragende manøvrer i lyden og rytmen, som således indvirker med en bevægelse fra alt det urepræsenterbare andet og fraværende i imaginationens bagside. Denne indvirknings forvandlerende effekt giver en særlig æstetisk erfaring, der bliver værenskonstituerende:

"Wieviele von diesen Stellen der Räume waren schon
innen in mir. Manche Winde
sind wie mein Sohn."

Væren konstitueres ved kosmiske kræfter af ånd og ånde (Manche Winde), der gennem sanserne forvandler nogle foregående erfaringsbilleder (diesen Stellen der Räume) i selvets dybde af mulige værender i en tidsfyldes samlede væren. Som "Löcher von Sieben/ erfüllten Zwischenräume der Zeit" (II,3) bliver det Weltraum eller - for at jævnføre med den synonyme term i de forrige afsnit - Weltinnenraum, der forestår den særlige filtrering, som tidsfylden udgør mellem erindret fortid og anticiperet fremtid. Jeg'et er både på afstand af og lig med ansigtet i dette åndedrætsspejl - jeg'et har spejlet inden i sig, ligesom spejlet har jeg'et i sig i selvet. Jeg'et drages til en æstetisk erfaring af spejlet i imaginationens dybde. Heri forvandler kiasmen Weltinnenraum fra sin indstiftelse som *repræsentation* til, i kraft af den æstetiske erfaringens singularitet, at konstituere en direkte *præsentation* af spejlbilledet; overgangen fra repræsentation til præsentation gør spejlbilledet til en egen væren i og med den tidslige indflydelse, der gør billedet bevægeligt.

¹⁹² Der henvises her til Paul Ricoeurs syntese af Aristoteles' substitutive og Blacks og Richards interaktive metafor, der former en dobbeltaktivitet mellem et billedled og et sagsled, hvilket sammen opererer inde i billedets epoché. Cf. Paul Ricoeur: *La métaphore vive*.

Weltinnenraum kan i visse henseender præciseres med Gilles Deleuzes begreb billed-bevægelse, hvad angår det værenskonstituerende træk, for så vidt at Rilke med sit eget begreb skaber sin helt egen definition på en billed-bevægelse. Hos Deleuze er billedet lig bevægelse, hverken et bevægeligt billede eller en billedlig bevægelse.¹⁹³ Deleuze benytter selvsamme vandmetaforik til at definere sin billed-bevægelse, omend der straks skal indskydes den detalje, at det i Deleuzes egen filosofi vil være en fejl at tale om metaforer, da han ikke har en overgang fra repræsentation til den konstituerende præsentation af væren. Hos Deleuze er billed-bevægelsen en erkendelsesform, der samtidig konstituerer væren som en enhed af begivenhed og varen. Som var det en fortsættelse af Rilke definerer Deleuze billed-bevægelsen med vandsemantikken: bølgebevægelse og skvulpen, der er en universel bevægelse, som mætter alle dimensioner i sig: “C’est un monde d’universelle variation, universelle ondulation, universel clapotement: il n’y a ni axes, ni centre, ni droite, ni gauche, ni haut, ni bas...”¹⁹⁴ Billed-bevægelsen er et fænomen, der præsenterer sig *direkte* i bevidsthedens immanens, idet det *oversætter rummet* til en tidlig bevægelse. Immanensen svarer til de rene kræfter hos Rilke. Begrebet er udviklet fra Henri Bergsons teori om varen som spændingen mellem erindring og anticipation og minder ad den vej om Beda Allemanns tolkning af Weltinnenraum. Deleuzes tilføjelse er, at denne varen i billedbevægelsen er en passage i intervallet fra begivenhed til begivenhed: ‘klippene’. Klippet hedder på fransk ‘une coupe’ og alluderer til ordet ‘un coup’, der betyder et ‘slag’. Den deleuzeanske begivenhed er netop et ‘voldeligt’ indgreb fra det udenfor, der slår ned og tvinger stoffet til den yderlighed, hvor det formes som tanke.¹⁹⁵ I denne sammenhæng kan begivenheden således jævnføres med digtets indstiftelse som noget der skærer igennem livet som en statisk cæsur og minder om det udenfor, der giver andetheden sin betydning i øjeblikket. Billed-bevægelsen udspringer af et øjebliks spænding, der på den ene side folder verden og universet i sig i en begivenhed, og på den anden side er en forandrende modus af en hel substans i subjektet.¹⁹⁶ Billed-bevægelsen består i denne spænding og manifesterer sig som en *stofudstrømning*, der på en gang er billede og tanke i *kraft* af erfaringen. Stofudstrømningen er også en *værensudstrømning*, idet dens bevægelse er selve værens grund.¹⁹⁷

¹⁹³ Med sin markering med bindestreg i *image-mouvement* pointerer Deleuze, hvordan bevægelsen ikke er et genitivisk aspekt ved billedet, men en egentlig inkarnation af billedet som bevægelse. Deleuze taler tilsvarende om image-temps, image-perception, image-volume, image-relation, etc. Cf. Gilles Deleuze: *Cinéma 1 - L’image-mouvement*.

¹⁹⁴ *Op.cit.*, pp. 86-87.

¹⁹⁵ Dette udenfor ‘slår’, ifølge Deleuze, ‘ned’ i et transcendentalt felt midt i immanensen.

¹⁹⁶ Deleuze forener her Leibniz’ forestilling om monaden som et uendeligt spejl og Spinozas forestilling om substansen som *causa sui*, idet han omvender perspektivet, således at sammenhængen udspringer som en kraft i subjektets immanens. Derfor kan vi i parallellen mellem Rilke og Deleuze henlægge perspektivet for spejlingen om forandringen af substansen til subjektivitetens egen sfære. Cf. Mischa Sloth Carlsen: “Billed-dannelse som et udløb af erfaringen! De kantianske spor i Gilles Deleuzes teori om billedbevægelse”, in *Flugtlinier. Om Deleuzes filosofi*.

¹⁹⁷ Deleuze trækker i sin definition på den værensudstrømmende sammenhæng mellem begivenhed og substans på Bergsons kritik af Hegels klassiske dialektiske ontologi, hvor væren anses for determineret af det Ene, som al

Dette kan paralleliseres med Rilke. På den ene side folder begivenheden verden og kosmos. På den anden side opstår væren som modalitet af subjektets egen substans og bliver en egen væren (*das eigne/ Sein*), idet den nye tidsfyldte mætter et nyt perspektiv i en spænding over for kronometertidens udspændthed mellem fortid og fremtid. Hos Rilke kan vi i digtet se en tilsvarende stofudstrømning, der oversætter rummet til tidslig bevægelse som en fuldstændig sproglig isomorfi mellem en indre og ydre verden, der lader væren blive en tidslig *udstrømning*. Imidlertid indstiftes denne væren hos Rilke som en overgang fra en repræsentation af den Andens erindrede betydninger. Denne repræsentation benævner de sansninger, som den Anden betyder, og den skaber en billeddannelse i måden, hvorpå den Anden erindres: “Du einmal glatte Rinde,/ Rundung und Blatt meiner Worte.” Vi mindes den Anden som repræsenteret af træets semantik, der bliver til sprog (*meiner Worte*). Repræsentationen erfares *med* sprogets bevægelse i digtets spænding mellem eufoniens lydige mønstre og rytmens brud, idet billeddannelsen erfares i sin omvendning. Med bevægelsen opstår der samtidig en dionysisk refleks i billeddannelsen af den oprindeligt sansede, opløsende enhed for enden af livet. Sproget viser sin status som konstitutivt fænomen, fordi det under begivenheden aktualiserer de erindrede betydninger som fremtidig mulighed. Denne sammenhæng af repræsentation og konstituerende præsentation af væren er en skabelse i mødet. “Manche Winde” er subjektets mangfoldige værensgrundlag fra livets erindringer. Skabelsens vorden er som det at sætte liv i verden i mødet med den Anden: som “mein Sohn”. I denne frugt affirmeres livet, idet fremtidens aftryk sætter sig i billedbevægelsens varen ved det ur-ene.

Det særegne ved den billed-bevægelse, som Rilke former ved sit begreb *Weltinnenraum*, refererer imidlertid til Hölderlins forståelse af værens ur-delning. Ur-delingen bestemmer tiden, skyder tidens kile ind i enhver betydningsdannelse og bevirker, at forskellen er konstitutiv. Derfor vil forskellen mellem subjektet og den Anden skyde sig ind i det konstituerende møde og midt i de rene kræfters immanens bevirke det metafysiske begær efter erfaringen af værenskuglens andethed gennem den Andens blik. Selve det, der kvalificerer adjektivet ‘metafysisk’ er, at andetheden kun viser sig ikklædt visuelle masker og forårsslør og må trække sig tilbage, fordi dets betydning bestemmes af det udenfor, som virker gennem begivenheden. Eftersom der er en forskel til den Anden, tilfører den Andens kvaliteter noget fremmed, der gør den nye værens frugt (*mein Sohn*) forskellig fra den forudgående sfære af muligheder (*Manche Winde*). Derfor er “Manche Winde” kun “*wie mein Sohn*”.¹⁹⁸ Den nye væren er en forening af mødets to poler, men som i Hölderlins dialektiske erindringsbegreb

værens mangfoldighed ophæves i. Problemet er, at denne ontologi tænker værens mangfoldighed negativt over for det guddommelige. Deleuze vil vende proportionerne, således at en guddommelig enhed vil blive spændingen af det mangfoldige. Ved at implementere Bergson i sin filosofi bliver værens grund selve bevægelsen imellem dikotomier, der lader væren udstømme som en positiv spænding, der opstår af forskellens osmotiske dynamik. For uddybelse se *ibid.*.

¹⁹⁸ Min kursivering.

vil forskellen ikke ophæves, men bibeholde forskellen, der gør væren til en vorden i henfald. Derfor kan den nye værens frugt forme et spejl i selvet, der på en gang rummer noget lig med og forskelligt fra jeg'et. Da det er en vorden, spejler det samtidig jeg'ets muligheder på baggrund af dets erindrede erfaringer.

Rilkes billed-bevægelse er særegen, idet den påpeger vigtigheden af det dionysiske som en forudsætning for, at den apollinske billeddannelse bliver konstitutiv, fordi musikken bevæger sanserne. Som Nietzsche efterlyser det, får Dionysos således sin genkomst som en musicerende Sokrates i kraft af musikkens refleksive bevægelse inde i refleksionens billede. Billed-bevægelsen bliver en ur-en formation. Samtidig påpeger Rilke med Hölderlin, hvorledes det ur-delende spor efter vejrguden, gudernes konge og guden over de uskrevne love, Zeus, er et stadigt vilkår, hvorfor mennesket er prisgivet sine jordiske vilkår for at erkende det ur-ene på egne præmisser. Derfor bliver elementerne vind, hav og bølge så centrale i den poetiske tænkning som fænomener. Fænomenerne står i ét under inspirationen, som allerede i sig selv er afhængig af *sin* andethed, ekspirationen.

IV.5. Dansen i natten

Åbningssonetten til anden del er ikke blot en overgang fra første del, der indleder det efterfølgende midt i et cyklisk værk. Dens situering midt i værkets forløb mellem begyndelse og afslutning spejler samtidig digtets status som et øjeblik udstrakt mellem fødsel og død, der reflekterer eksistensen og indstifter væren med sprogets fænomener i digtet. Hvis den koncentrerer hele cyklusens vorden som en erkendende, værensudstrømmende billed-bevægelse qua Weltinnenraum, hvad er nu dennes mulighed?

Vi mindes det anslagsgivende træ, som metaforiserede Orfeus - digtersubjektets Anden. Her er det orfiske træ og dets associerede egenskaber blevet til sprog. Træet er en figur med rod i livets verden, der gør erfaringerne nærværende sammen med erindringen. Vi mindes derfor også, at den anslagsgivende erfaring, som har sat sine spor i digtersubjektet, er den afdøde danserinde Wera. Weltinnenraums billed-bevægelse peger bagud, men det peger også frem mod II,18, hvori digtets spejl lader subjektet møde en fusion af Orfeus' egenskaber og erfaringerne med Weras egenskaber:

“Tänzerin: o du Verlegung
alles Vergehens in Gang: wie brachtest du's dar.
Und der Wirbel am Schluß, dieser Baum aus Bewegung,
nahm er nicht ganz in Besitz das erschwungene Jahr?”

Her forskydes billeddannelsen om træet fra Orfeus til Wera, hvis dans får prædikaterne: “Wirbel am Schluß” og “Baum aus Bewegung”. Den orfiske musik, som former billeddannelsens indre dionysiske matrix, har gjort hende nærværende i cyklens vorden, hvor hendes egenskaber træder frem af den egentlige dags øjeblik: “für einen

Augenblick die Tanzfigur" (II,28). Den orfiske kraft viser således sin synonyme forbindelse mellem myten og livsverdenen i selve billedets midte; dens lyd fortøner sig i billedets figurlige indre og lader sig mærke af det, som unddrager sig i det uhørte: "wo die Leier sich tönend/ hob -; die unerhörte Mitte." (II,28) Her bevises et gensidigt samspil af det musiske og det plastiske med omdrejningspunkt i den apollinske lyre, som skaber væren, idet sanseerfaringen ansporer den dionysisk forvandlende beruselse. Denne forvandling er ikke fuldstændigt irrationel, men sker foranlediget af viljen, "Wolle die Wandlung" (II,12). Den sker gennem en anknyttende forbindelse i eksistensen: "Ist dir trinken bitter, werde Wein" (II,29), hvilket det synekdochiske skift fra handlingen (trinken) til substansen (Wein) signalerer.

Sammenhængen mellem den intratekstuelle og ekstratekstuelle Anden - Orfeus og Wera - peger på, hvordan det orfiske finder sted med grundlag i erfaringer fra livsverdenen. Idet cyklen udgør en epitaf over Weras minde, rejser hendes orfisk beåndede egenskaber sig i afskeden til et monument over, hvorledes livsverdenens digtersubjekt kan gøre imaginationer til eksistentiel erkendelse. Da den tiltalte Orfeus' ansigt formes ved metaforiseringer og med figurlige anknytninger fra livsverdenens ting, skematiseres den poetiske tænkningens Anden som en blanding af fantasi og livsverden. Denne imagination træder frem i erkendelsen som en apollinsk maske foran det egne som Weltinnenraums billede af væren. Men i fusionen med Weras egenskaber som inkarnation af dansens dobbelthed af plasticitet og musik, bliver vi mindet om, at den indstiftede væren, også er en bevægelig, ur-en bliven ud af erfaringen midt mellem før og efter. Weras dansefigur symboliserer Weltinnenraum som billed-bevægelse, da dansens plastiske overflade vitaliserer den dionysiske matrix, hvorved væren bliver transparent.

Ved at have taget de orfiske egenskaber i ed, bryder de frem gennem den anden tilstand i natten, i den egentlige dag:

"Sei in dieser Nacht uns übermaß
Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne,
ihrer seltsamen Begegnung Sinn." (II,29)

Mødet erkendes som tryllekraften. Set i lyset af åbningssonetten til anden del bliver forvandlingen af Orfeus og Wera gennem imaginationen en kommende mulighed, Orfeus som mytisk idealitet og Wera som eksistentiel realitet, der tilsammen giver digteren en opskrift på det moderne orfiske. Cyklen former et vidnesbyrd om sin poetiske tænkningens gyldighed, idet tidsfylden fra anden dels åbningssonet fortætter sandheden om subjektets væren i øjeblikket.

I natten kan digtersubjektets demiurg, Rilke, også siges at møde sin egen Anden i digtningen, Hölderlin. Vi mindes, hvordan Rilke i "An Hölderlin" spurgte: "Was da ein solcher, Ewiger, war, mißtraun wir/ immer den Irdischen noch? [...] Neigung, künftig im Raum?"¹⁹⁹ Bruddet gennem digtets bratte overgang fra "war" til "mißtraun"

¹⁹⁹ Rainer Maria Rilke: "An Hölderlin", in *Werke II*, p. 94.

åbner for spørgsmålenes dybere virkning, der ved billed-bevægelsen finder deres fremtidige (künftig) ekko i *Die Sonette an Orpheus*:

“Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.”

Det jordiske melder sig stadigt i bevidstheden, men en dag for enden af alt, der kan foregribes, vil det glemme én. Ved at fastholde denne overgang må det blive subjektets imperativ at påskynde den jordiske, rindende eksistens i øjeblikket. Ved at sanse den unddragende midte i sin jordiske eksistens (der stillen Erde), kan det i sin egen tidsforankrede bevidsthed (dem raschen Wasser) spejle sine egne fænomenale præmisser for væren som stofudstrømning: “Ich rinne/ [...] Ich bin.” Digtersubjektets demiurg erindrer her samtidig Hölderlins orfiske egenskaber og erfarer forandringen i sin egen erkendelse. Hölderlin indstiftede væren i sproget ved vorden i henfald, der var *som* sproget. Rilke indstifter også væren, men *med* sproget, idet han erfarer hvordan sproget udgør det fænomenale kød mellem subjektet og kosmos. Dette fænomen virker i og med den blivende enhed *ånde og ånd*. Tiden er trængende, men forstået positivt som et træk, der stadigt peger mod nye muligheder for at forvandle det indre liv til egen, guddommelig skabelse. Tidens bliven vil stadigt - gennem digteren - oversætte verden i Weltinnenraum, fordi rummet modtager subjektets rene kræfter i et øjebliks vidnesbyrd. Over for dette vil digteren stadigt kunne sige “Ich bin”, fordi det tager afsked: “Ich rinne”.

Wirbel am Schluß - konklusion

“The time is out of joint
O, cursèd spite
That ever I was born to set it right!”
William Shakespeare

Gennem undersøgelsens tre kapitler har vi fra forskellige vinkler og med forskellige greb nærmet os en forståelse af, hvordan Rainer Maria Rilke udfolder præmisserne for en poetisk tænkning i *Die Sonette an Orpheus* på baggrund af myten om Orfeus og Eurydike. Det centrale har været de muligheder og erkendelser, der med en tabserfaring som sit anslag vækkes i den orfiske dialog med den døde Anden. Rilkes implementering af myten peger på, hvordan et digtersubjekt af moderniteten har en særlig evne til - i kraft af den Andens fravær - at kunne indstifte et selvrefleksivt du, hvormed det kan spejle sine egne eksistentielle muligheder i verden. I besindelsen på den Anden indfris et metafysisk begær efter væren, som beror på en spænding mellem den Andens blik og sanseerfaringen af dødens neutrale grænse i livet. Alt dette kommer til udtryk gennem imaginationens overgang fra repræsentation til konstituering af væren som stofudstrømning i erfaringen af imaginationens musiske oprindelse.

I kapitel II har jeg fremlæst og diskuteret Rilkes grundlag for en poetisk tænkning. Ved en næranalyse af åbningssonetten har vi set, hvordan digtningens egne *stilistiske præmisser* er *fænomener* i sensoriets prærefleksive sfære, hvis overgang mellem apostrofe og prosopope lader digtet blive refleksivt i et dialogisk møde med digtningens mytiske demiurg, Orfeus. I *dialogen* møder digtersubjektet synet af den Andens blik og erfaringen af dens stemme, der oplyser digtersubjektets egen skaberkraft. Denne oplysning skyldes indvirkningen fra dødens grænse til det udenfor, som potenserer hele den egne sfære som et indenfors fulde værenskraft. Værenskraften og dennes eksistentielle værdi kommer til udtryk gennem den æstetiske dragt i *synæstesien* mellem syn og hørelse, som udgør digtningens to konstitutive sanseformer.

Derefter har det analytiske snit i kapitel III været lagt mere bredt for at kunne karakterisere Rilkes tematisering af digtningens forankring i en *livsverden*, der er bestemt af det menneskelige vilkår i en moderne verden. Vi har set, hvordan digtningen etablerer sig i en identifikation med Orfeus' *kærlighed* og *cykliske eksistensform*. Dette sker i forbindelsen til et bevægeligt kosmos af åndende livsverden og åndfuld myte, som gennem *åndedrættet* foldes i begivenheden under digterens inspiration. For at digtningen kan blive et *selvrefleksivt spejl* i livsverdenen, der belyser selvet på baggrund af det menneskelige vilkår, må digtersubjektet begribe kvaliteterne i de to mytiske figurer *Narcissos* og *Ekko*. Ved en forening af deres respektive træk som henholdsvis billedlig refleksion og lydligt sansende refleks, kan

de blive operative figurer, med hvilke digtersubjektet konstituerer *sit selv*, idet det identificerer sig med og sætter sig på afstand fra tingenes verden i et tidsligt *ødeland*.

Perspektiverne i de første to dele af undersøgelsen udmunder i kapitel IV, hvor fokus forskydes fra spørgsmålet om den poetiske tænknings konstitutive træk til indstiftelsen af beviset for dens gyldighed omkring spørgsmålet om væren. Med *viljen til det åbne* kvalificeres spejlets ødeland i verden som en *egentlig dag*, hvori digtersubjektet erfarer en *oprindelig væren* og ser sin egen tidsbestemte eksistens i øjnene. Rilke søger som en overgang mellem fortidens erindringsspor og fremtidens muligheder at forvandle fortidens erfaringer til ny kraft i spejlingen med det fremtidige, hvilket han sammenfatter i sit begreb om *Weltinnenraum*, der oversætter erfaringen af rummet til tidens fylde. Med denne tidslige bestemmelse kan han konstruere begrebet *figur* som en tidslig identifikationskile mellem verdens ting og tingenes væsen i jeg'ets indre. Hermed forankrer Rilke det orfiske værk i tingenes verden som noget, der kendetegner den poetiske tænkning ved en dobbelthed af skabelse og refleksion af værens udspring. *Weltinnenraum* viser imidlertid sit fulde format som et *eget* åndedræt i digterens møde med sit digt. Dette møde lader tabserfaringen blive en kommende mulighed. *Weltinnenraum* kan præciseres som en *billed-bevægelse*; i Rilkes variant former denne en overgang fra imaginationens repræsentation af det, som den ydre verden ikke har noget navn for, til en konstituerende *præsentation* af dets oprindelige væren i selvet. Denne overgang er en *værensudstrømning*, som sker i en vorden i henfald, der oprinder i øjeblikket ved sin fremtidige bestemmelse. *Weltinnenraums* billed-bevægelse er karakteristisk ved at konstituere væren med digtningens rene bestanddele som den sang, dens begivenhed består af: luft, vind og kosmos. Digtet forener herved billede og lyd i en kraftfuld dobbelthed af ur-delingen og det ur-ene. Den poetiske tænkning skaber således en billeddannelse, som først for alvor kan erkendes ved at lytte til dens tavse, musiske midte, der spænder billedet ud i den *virkeligt sansende* refleks af andetheden midt i livets bevægelse. På denne måde gør digtningen sit eget anslag - tabet af og afskeden med den Anden - til en kommende kraft, der tryller et vidnesbyrd om de nye muligheder ud af spejlet i selvets *egen* erindringsfære.

Denne undersøgelse af *Die Sonette an Orpheus* viser sig således at indfri tesen, idet de rene kræfter i mødet med den orfiske Anden og dennes refence til myten beviser den poetiske tænkning som en filosofisk kompetence. Denne kompetence er særegen, idet den hviler på litteraturens egne betingelser. Herigennem affirmerer den sin gyldighed ved både at skabe og reflektere den væren, som er den poetiske tænknings grund. Dobbelttheden af skabelse og refleksion er tro mod universalpoesiens dualitet mellem den skabende Witz og den selvreflekterende ironi, men samtidig føjer Rilke et vitalistisk element til universalpoesien ved at insistere på digtningens fænomenologiske status. Værket er et fænomen ved både at eksemplificere en æstetisk erfaring og en filosofisk refleksion af grundlaget for og mulighederne med poetisk tænkning. Rilke viser det stigende, orfiske træ som et fænomen i livsverdenen og lader

samtidig dette skabe en ny begyndelse, hvori træets forvandling gennem den orfiske billed-bevægelse vitaliserer erfaringen af den døde Wera i nærværet. Den 'kommende' sammenhæng mellem den mytiske streng og erfaringen fra livsverdenen bliver et vidnesbyrd om den poetiske tænkning af værens grund. Denne grund beror på mødet med det erindrede i sanserne ved sin fremtidige bestemmelse, hvor blikket og stemmen i den Andens ansigt erfares *après coup*, fordi dens bevægelighed reflekterer den egne død som refleksion og refleks. Ved dette vidnesbyrd er cyklen i sin helhed en begivenhed, der afslører anslaget eksistentielle mulighed.

Med sine 55 enkeltstående begivenheder i cyklen er værket ét stort indvekslet kosmos, hvori eksistensens gåde udspilles som et sammenhængende rhizom af alle tænkelige, kombinatoriske muligheder. Dobbeltigheden af æstetisk erfaring og filosofisk refleksion bliver påfaldende i og med podningen af det orfiske tema med sonetformens selvrefleksive, dialektiske meningstransformation og den enkeltstående sonets forbindelse til de øvrige. Rilke tager udgangspunkt i idéerne med sonettens tankeføring, men han hæver sonetten, idet han gør den til en eksistentielt spejlende *tour de force* ved at insistere på den disjunktive syntese i billeddannelsen: at en ophævelse til endegyldig erkendelse ikke er mulig. Erkendelsesbilledet er i færd med at blive opløst i samme øjeblik som det bliver til, fordi tidens indvirkning stadigt forskyder hver begivenheds mening videre ud i eksistensen. I sidste ende kan vi også se, hvordan Rilke i sin anvendelse af sonetten gør gestus til Friedrich Hölderlin, idet han med en lakonisk brug af de bratte overgange påpeger *den* musiske andethed i billeddannelsens indre, som ikke kan sættes på en sonetisk formel. Denne matrix er af dionysisk oprindelse og peger på meningens oprindelse i hørelsen, hvorigennem den via synæstesen med synet formes til et bevægeligt tempel af erkendelse.

Den orfiske dialog har således et vidtrækkende potentiale. I Rilkes variant mødes ikke blot Orfeus og Wera, men også Rilkes egen orfiske Anden i digtningen, Hölderlin. Hölderlins indflydelse har åbnet Rilkes øjne for spørgsmålet om digtningens muligheder for en værensindstiftelse gennem bevægelsen i den orfiske dialog. Rilke vil dog ikke nøjes med at se imaginationen som repræsentation af væren, men vil søge et grundlag for, at den også kan konstituere sin betydning som væren. Gennem inspirationen fra Hölderlins idealistiske romantik har han i *Die Sonette an Orpheus* ladet sig anspore til en opfattelse af væren som en ur-delning mellem det endelige og det uendelige, der erindres og erfares som en afsked ved vorden i henfald. I sin erfaring af værkets indstiftelse finder Rilke imidlertid også sit eget svar på en vorden i henfald, der ser den jordiske fænomenverden som mulighed. Han opfinder et Weltinnenraum, der når sin yderste grad af raffinement gennem det orfiske åndedræt. Åndedrættet affirmerer en oprindelig kosmisk værensenhed i øjeblikket, hvorved han via Friedrich Nietzsches idé om det ur-ene kan pege på korrektivet til Hölderlin i opfattelsen af væren som en kraftfuld enhed. Med Weltinnenraum viser selvets spejl således en dobbelt værenspræmis af tvedeling og enhed, der tilsammen former værensudstrømningens billed-bevægelse. Øjeblikkets ur-delning er påpegelsen af en

forskel til andetheden i dets nærvær under digtets vorden, som udtrykker sig gennem den Andens skikkelse. Derimod viser det ur-ene i øjeblikkets oprindelse den heling af den tragiske ur-delning, som gør dødens neutrale grænse til betydning i nærværet. Sangens kraft er på den ene side en erkendelse af potentialerne i det *menneskelige vilkår* ved påpegelsen af spaltningen og på den anden side en erfaring af mennesket selv i egenskab af digteren som sin egen *guddommeligt helende redning* i moderniteten.

I sin grundlæggelse af en poetisk tænkning med udgangspunkt i det orfiske viser Rilke, hvordan den har blik for litteraturens egne fænomenologiske stiltræk og dermed vinder størst mulig indsigt i modernitetens erfaring af tidsforankringens indvirkning på betydningsdannelsen. Rilke fremhæver litteraturens eget åndedræt mellem liv og død, hvis mening afsløres i den synæstetiske hemmelighed, som former digtets chiffer. Gennem denne post-romantiske, fænomenologiske vitalisme kan Rilke genføde Dionysos i den apollinske billeddannelses indre matrix, fordi han udnytter de livsforankrede potentialer i den orfiske dobbelthed af skabelse og refleksion. Orfeus bliver på denne måde en *musicerende Sokrates*. Med Orfeus kan digteren ikke blot reflektere sit eget menneskelige vilkår som et subjekt, der har erkendt tidens spaltning af væren som en positiv kraft. Digteren kan endog også intet mindre end at reflektere mulighederne i det vesterlandske kunstværk. Orfeus er sporet tilbage til den litteraturhistoriske erindrings urerfaring af tabets betydning, der blev anstødet for selve mytens tilblivelse og navngav dens fremtidige potentiale som *fænomenet det orfiske*. Han er sporet tilbage til den unavngivene demiurg, der inspireredes til at indstifte det vesterlandske kunstværk, hin generation før Homer. Med den orientalske oprindelse i hans navn signaleres indflydelsen fra det vesterlandske andet. Og netop *fordi* han er et spor, er han selv kunstværkets demiurg, som puster liv i digtningen og giver det enkelte værk sit eget selvspejlende åndedræt af fremtidige værensmuligheder.

Orfeus er den tavse midte, som trækker sig tilbage som et spor i billedets indre grænse, når digteren erfarer betydningerne af sit andet gennem den poetiske tænkning. Således minder Rilke os om, at det vesterlandske kunstværk stadig lader sig inspirere ved spejlingen af dødens åndedræt fra Orfeus' hjerte og endnu ikke har åndet endeligt ud!

Litteratur

Primærlitteratur

Rilke, Rainer Maria: *Werke I-VI*, Insel Verlag, Frankfurt/M 1987 [1955-1966].

Rilke, Rainer Maria: *Briefe*, zweiter Band 1914-1926, MCML, Insel Verlag, Wiesbaden 1950.

Rilke, Rainer Maria: *Briefe über Cezanne*, Insel Verlag, Frankfurt/M & Leipzig 1983 [1952].

Rilke, Rainer Maria: *Über Dichtung und Kunst*, Suhrkamp Verlag 1974.

Rilke, Rainer Maria: *Udsat på hjertets bjerge*, digte udvalgt og oversat med noter og kommentarer af Thorkild Bjørnvig, Gyldendal, København 1996.

Sekundærlitteratur

Alighieri, Dante: *Nyt liv*, oversat af Johannes Dam, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, København og Kristiania 1915.

Allemann, Beda: "Rilke und Mallarmé: Entwicklung einer Grundfrage der Symbolistischen Poetik", in Käte Hamburger (hrsg.): *Rilke in neuer Sicht*, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1971.

Allemann, Beda: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des Modernen Gedichtes*, Verlag Günter Neske, Pfullingen 1961.

Andersen, Jørn Erslev: "Die Verwitterung des Grundes. Idealistische Romantik bei Fichte und Hölderlin", in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 117, J.B. Metzler Verlag, Tyskland Marts 2000.

Andersen, Jørn Erslev: *Poetik og fragment. Hölderlin-studier*, Forlaget Modtryk, Århus 1993.

Andersen, Jørn Erslev: "Sonetinske digressioner", in *Arbejdsrapporter 4-95*, Institut for Litteraturhistorie, Århus 1995.

Aristoteles: *Retorik*, oversat af Thure Hastrup, Viborg 1991.

Arndal, Lars: "Gudedagens spor", in Frits Andersen et al. (red.): *Passage*, nr. 10, Århus 1992.

Auken, Sune: *Eftermæle: En studie i den danske dødedigtning fra Anders Arrebo til Søren Ulrik Thomsen*, Museum Tusulanums Forlag, København 1998.

Baudelaire, Charles: "Correspondances", in *Les Fleurs du mal*, Le livre de poche, Librairie Générale Française, Paris 1972.

Baudelaire, Charles: "Obsession", in *Les Fleurs du mal*, Le livre de poche, Librairie Générale Française, Paris 1972.

Batterby, K.A.J.: *Rilke and France. A Study in Poetic Development*, Oxford University Press, Oxford 1966.

Bjørnvig, Thorkild: "Noter & kommentarer", in Rainer Maria Rilke: *Udsat på hjertets bjerge*, Gyldendal, København 1996.

Black, Max: *Models and Metaphors*, Cornell University Press, Ithaca 1962.

Blanchot, Maurice: *L'espace littéraire*, Éditions Gallimard, Paris 1955.

Blanchot, Maurice: *L'entretien infini*, Éditions Gallimard, Paris 1969.

Blanchot, Maurice: *Orfeus' blik og andre essays*, oversat af Carsten Madsen, Gyldendal, København 1994.

Bollnow, Otto Friedrich: *Rilke*, W. Kohlhammer, Stuttgart 1951.

Buber, Martin: *Das Dialogische Prinzip*, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1984.

Carlsen, Mischa Sloth: "Billeddannelse som et udløb af erfaringen! De kantianske spor i Gilles Deleuzes teori om 'billed-bevægelse'", in Mischa Sloth Carlsen, Karsten Gam Nielsen & Kim Su Rasmussen (red.): *Fluglinier. Om Deleuzes filosofi*, Museum Tusulanums Forlag, København 2001.

Carlsen, Mischa Sloth: "Orpheus as Socrates Practicing Music: On the Synaesthetic Origin of Literary Philosophy", in Per Bäckström & Troels Degn Johansson: *Sense and Senses in Aesthetics*, Söderström's Publishers, Helsinki 2003.

Critchley, Simon: *Very Little... Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*, Routledge, London & New York 1997.

Deleuze, Gilles: *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris 1993.

Derrida, Jacques: *Demeure: Fiction and Testimony* [1998], oversat af Elizabeth Rottenberg, Stanford University Press, California 2000.

Derrida, Jacques: "La mythologie blanche", in *Marges de la Philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972.

Det Nye Testamente, oversat af Anna Sophie & Paul Seidelin, P. Haase & Søns Forlag, København 1982 [1974].

Dinesen, Ruth: *Rilkes træer. Holdninger til naturen*, After Hand, 1999.

Dischner, Gisela: *Wandlung ins Unsichtbare. Rilkes Deuten der Dichterexistenz*, Philo, Berlin & Bodenheim 1999.

Eco, Umberto: *Om spejle og andre forunderlige fænomener*, oversat af Thomas Harder, Forum, København 1990.

Eliade, Mircea: *De religiøse ideers historie* [1978], Bd. 2, Gyldendal, København 1983.

Eliot, T.S.: *The Wasteland*, in *Collected Poems 1909-1962*, Faber and Faber, London 1974.

Euripides: *Alcestis*, in *Cyclops - Alcestis - Medea*, oversat af David Kovacs, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts & London 1994.

Falk, Walter, *Leid und Verwandlung*, Otto Müller Verlag, Salzburg 1961.

Foucault, Michel: "Tænkningen af det udenfor", oversat af Niels Brügger, in Niels Brügger et al. (red.): *Foucaults masker*, Forlaget Modtryk, Århus 1995.

Frank, Manfred: "Rilkes Orpheus", in *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M 1988.

Frege, Gottlob: "Ueber Sinn und Bedeutung", in *Zeitschrift für Philosophie und Philosophische Kritik*, Nr. 100, Leipzig 1892.

Hamburger, Käte: “Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes”, in *Philosophie der Dichter. Novalis, Schiller, Rilke*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, Berlin, Köln & Mainz 1967.

Heftrich, Ekhardt: *Die Philosophie und Rilke*, Verlag Karl Alber, Freiburg & München 1962.

Hegel, G.W.F., Friedrich Hölderlin og F.W.J. Schelling: “Den tyska idealismens äldsta systemprogram”, in Daniel Birnbaum (red.): *Kris*, Nr. 39-40, Stocholm 1990.

Heidegger, Martin: “Der Ursprung des Kunstwerkes” [1935/36], in *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt/M 1994.

Heidegger, Martin: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Vittorio Klostermann, Frankfurt/M 1996.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit* [1927], Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1993

Heidegger, Martin: “Wozu Dichter” [1946], in *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt/M 1994.

Heinrich, Dieter: *Hegel im Kontext*, Suhrkamp, Frankfurt/M 1975 [1967].

Hellingrath, Norbert v.: “Der Kunstcharakter der Hölderlinischen Übertragungen”, in Georg Peter Landmann (Hrsg.): *Der George-Kreis*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln og Berlin 1965.

Hjortsø, Leo: *Græske guder og helte*, Politikens Forlag, København 1987 [1984].

Hölderlin, Friedrich: “Das Untergehende Vaterland”, in *Sämtliche Werke*, Bd. 14, Frankfurt/M 1979

Hölderlin, Friedrich: “Urtheil und Seyn”, in *Sämtliche Werke*, Bd. 4,1, Stuttgart 1961.

Hölderlin, Friedrich: “Andenken”, in *Gedichte*, Insel Verlag, Frankfurt/M 1969.

Hölderlin, Friedrich: “Mnemosyne”, in *Gedichte*, Insel Verlag, Frankfurt/M 1969.

Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft* [1781/1787], Werkausgabe, Bd. X, Suhrkamp, Frankfurt/M 1990.

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* [1790], Werkausgabe, Bd. III, Suhrkamp, Frankfurt/M 1996.

Kirkeby, Ole Fogh: *Selvnødhedens filosofi*, Forlaget Modtryk, Århus.

Lacoue-Labarthe, Philippe og Jean-Luc Nancy: *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Éditions du Seuil, Paris 1978.

Leisi, Ernst: *Rilkes Sonette an Orpheus. Interpretationen, Kommentar, Glosar*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1987.

Levinas, Emmanuel: *Etik og uendelighed* [1982], oversat af Manni Crone, Hans Reitzels Forlag, København 1995.

Levinas, Emmanuel: *Le temps et l'autre* [1979], Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris 1998.

Levinas, Emmanuel: *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* [1961], Martinus Nijhoff Publishers, La Haye, Boston & London 1980.

Levinas, Emmanuel: *Totalitet og uendelighed*, oversat af Manni Crone, Hans Reitzels Forlag, København 1996.

Man, Paul de: "Tropes (Rilke)", in *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven and London 1979.

Melberg, Arne: *Några vändningar hos Rilke*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1998.

Merleau-Ponty, Maurice: "L'entrelacs - le chiasme", in *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris 1964.

Moestrup, Mette: *Rilke & Rytme. En undersøgelse af Rainer Maria Rilkes lyriske rytme*, Litteraturhistorisk Forlag, Århus 1999.

Musil, Robert: "Rede zur Rilke-Feier in Berlin am 16. Januar 1927", in *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Rohwohlt, 1978.

Mönch, Walter: *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, F.H. Kerle Verlag, Heidelberg 1955.

Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie* [1872/1874/1878/1886], in *Die Geburt der Tragödie u.a.*, Kritische Studienausgabe, hrsg. Giorgio Colli & Mazzino Montinari, dtv/de Gruyter, München 1988 [1967-77].

Nietzsche, Friedrich: "Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne" [1873], in *Die Geburt der Tragödie u.a.*, Kritische Studienausgabe, hrsg. Giorgio Colli & Mazzino Montinari, dtv/de Gruyter, München 1988 [1967-77].

Ovid: *Forvandlinger*, oversat af Otto Steen Due, Centrum, Århus 1989.

Pamuk, Orhan: *Den sorte bog* [1990], oversat af Henning Goldbæk, Lindhardt & Ringhof, København 1998.

Pindar: *Pythian Odes IV*, in *The Odes of Pindar*, oversat af Sir John Sandys, William Heinemann/The Macmillian Co., London & New York 1915.

Platon: "Sokrates' forsvarstale", in *Skrifter*, Bd. 1, udgivet ved Carsten Høeg og Hans Ræder, Hans Reitzels Forlag A/S, København 1992 [C.A. Reitzels Forlag 1932-41 og 1953-55].

Platon: "Symposion", in *Skrifter*, Bd. 3, udgivet ved Carsten Høeg og Hans Ræder, Hans Reitzels Forlag A/S, København 1992 [C.A. Reitzels Forlag 1932-41 og 1953-55].

Poulet, Georges: *Les metamorphoses du cercle*, Libraire Plon, Paris 1961.

Preminger et al. (red.), Alex: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton 1993.

Richards, I.A.: *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, London, Oxford, New York 1971.

Ricoeur, Paul: *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris 1975.

Roer, Hanne: "Kærlighed og sonetter", in Marianne Ping Huang et al. (red.): *Passage*, Nr. 16, Århus 1994.

Ryan, Judith: *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R.M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907-1914)*, Winkler Verlag, München 1972.

Schlegel, Friedrich: "Athenäums-Fragmente", in *Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801]*, Band 2, Studienausgabe in sechs Bänden, Hrsg. Ernst Behler og Hans Eichner, Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn 1988.

Schlegel, Friedrich: "Gespräch über die Poesie", in *Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801]*, band 2, Studienausgabe in sechs Bänden, Hrsg. Ernst Behler og Hans Eichner, Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn 1988.

Schlegel, Friedrich: "Kritische Fragmente", in *Kritische Schriften und Fragmente [1794-1897]*, Band 1, Studienausgabe in sechs Bänden, Hrsg. Ernst Behler og Hans Eichner, Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn 1988.

Singer, Herbert: *Rilke und Hölderlin*, Böhlau Verlag, Köln & Graz 1957.

Shakespeare, William: *Hamlet* [1600-1601], Penguin, London 1980.

Theunissen, Michael: *Der Andere*, Walter de Gruyter, Berlin & New York 1977.

Thomasberger, Andreas: "Erinnerung - ihre konstituierende Bedeutung für Bewußtsein und Sprache bei Hölderlin", in Conrad Wiedemann (hrsg.): *Germanisch-Romanische Monatschrift*, Band 42, Carl Winter Universitätsverlag, Tyskland 1992.

Tortzen, Chr. Gorm: "Orfeus", in Jørn Lund et al. (red.): *Den Store Danske Encyklopædi*, Bd. 14, Danmarks Nationalleksikon, København 1999.

Valéry, Paul: "Le cimetière marin", in Michel Décaudin (red.): *Anthologie de la poésie française de XXe siècle. De Paul Claudel à René Char*, Poésie/Gallimard, Paris 1983.

Vergil: *Georgics*, in *Eclogues, Georgics, Aeneid I-VI*, med oversættelse af H. Rushton Fairclough, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts & London 1999.

Warden, John: "Introduction", in John Warden (red.): *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo & London 1985.

Forside

Rodin, Auguste: "Mouvement de danse", in Ernst Leisi: *Rilkes Sonette an Orpheus. Interpretationen, Kommentar, Glosar*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1987.