

Norbert Fischer (Hg.)

*›Gott in der Dichtung
Rainer Maria Rilkes*

Meiner

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-2701-0

ISBN eBook: 978-3-7873-2702-7

Umschlagabbildung: Paula Modersohn-Becker,
Porträt Rainer Maria Rilke

www.meiner.de

© Felix Meiner Verlag Hamburg 2014. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt
auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es
nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Satz: Type & Buch Kusel,
Hamburg. Druck und Bindung: Druckhaus Nomos, Sinzheim. Werk-
druckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706,
hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

Inhalt

Vorwort des Herausgebers 9

Rainer Maria Rilke

Rede über die Gegenliebe Gottes (Entwürfe) 13

I.

Einführende Betrachtungen zur Themafrage
im Blick auf das Gesamtwerk Rilkes

Norbert Fischer

›Gott‹ in der Dichtung Rainer Maria Rilkes.
Einführung und ein Vorblick auf die Beiträge 19

August Stahl

Rilkes ausdauernde Arbeit am Mythos 37

Norbert Fischer

Rilkes Zugang zur Religion.
Gegen die Hypothese seiner ›Immanenz-Gläubigkeit‹ 69

Jakub Sirovátka

Rilkes Herkunft und ein erster Blick auf seinen Weg 107

II.

Zur Auslegung einzelner Werke und Werkgruppen

Norbert Stapper

Die »Christus-Visionen« Rainer Maria Rilkes 135

<i>Alexander W. Belobratow</i>	
»Gott (wohne) in der Achselhöhle ...«. Zur Bedeutung von Rilkes Rußlanderlebnis	161
<i>Magdolna Orosz</i>	
»Gebirge, Gestein, Wildnis, Un-Weg«. Raumwahrnehmung und Transzendenzerfahrung in Rainer Maria Rilkes Capreser Gedichten	175
<i>William Waters</i>	
Fragen nach Gott in den ›Neuen Gedichten‹	201
<i>Norbert Fischer</i>	
»Mein Gott, fiel es mir mit Ungestüm ein, so <i>bist</i> du also.«. Sämtliche Fundstellen zum Wort ›Gott‹ in MLB mit kurzem Kontext und erläuternden Anmerkungen	223
<i>Wolfgang Braungart</i>	
Das Schweigen der Engel und der Hinweg des Subjekts. Sprachsuche, Selbstsuche, Gottsuche in Rilkes ›Duineser Elegien‹	257
<i>Friedrich-Wilhelm von Herrmann</i>	
»Und zitternd hochgerissen standen sie krumm und hatten bange lieb«. Zu Rilkes Emmaus-Gedicht	297
<i>Albert Raffelt</i>	
Rainer Maria Rilke – Paul Hindemith: Das Marien-Leben ...	311

III.

Systematische und geschichtliche Reflexionen zur Dichtung Rilkes

<i>Michael Neumann</i>	
Einige Überlegungen zur Wahrheit der Dichtung	341

Georg Steer

- Rainer Maria Rilke als Leser Meister Eckharts 361

Daniel Joseph Polikoff

- Die unerhörte Mitte. Rilkes Gottesvorstellung aus
der Perspektive von Joseph Campbells vergleichender
Mythologie 381

Thomas Pittrof

- Rilkes ›Gott‹ und der Polytheismus der modernen Kultur ... 401

Peter Por

- Rilkes anagogische Gottesvorstellung 413

Ludwig Wenzler

- Rilkes Wege mit ›Gott‹ – religionsphilosophisch betrachtet . 439

August Stahl

- ›Ein Wehn im Gott‹. Der schöpferische Odem Gottes
in Rilkes ›Sonetten an Orpheus‹ 475

Anhang

Auswahlbibliographie

- Rilke, Religion und Christentum.

- In chronologischer Folge erstellt von *August Stahl* 491

- Siglenverzeichnis 495

- Zitierte Quellen 497

- Zitierte Literatur 505

- Namenregister 523

Vorwort des Herausgebers

Die hier vorgelegten Beiträge, die auf ein von der DFG gefördertes Symposium in der Akademie des Bistums Mainz zurückgehen (7.–11. März 2013), führen wesentliche Dichtungen Rilkes vor Augen, die ›von Gott‹ und ›zu Gott hin‹ sprechen – und diskutieren deren Gottesbezug kritisch. Der Plan, die Gottesfrage in der Dichtung Rainer Maria Rilkes zum Thema zu machen, geht einerseits auf die Philosophischen Seminare in Kloster Weltenburg zurück, die von 2000–2004 Augustins *Confessiones* zum Thema hatten, von 2005–2008 Kants *Kritik der reinen Vernunft*, von 2009–2011 die ›Gottesfrage‹ bei Immanuel Kant, Martin Heidegger und Emmanuel Levinas. Die Früchte dieser zwölf Seminare sind in den Verlagen Ferdinand Schöningh (Paderborn), Felix Meiner (Hamburg) und Herder (Freiburg im Breisgau) veröffentlicht worden. Andererseits war für den Herausgeber die Begegnung und Zusammenarbeit mit August Stahl entscheidend, damals Präsident der Rilke-Gesellschaft, der einen großen Teil der Vorüberlegungen mitgetragen und auch an der Verwirklichung des Projekts tatkräftig mitgearbeitet hat. Seiner erwiesenen Freundschaft verdankt der Herausgeber zahlreicheförderliche Anstöße.

Unmittelbar nachdem Friedrich Nietzsche den ›Tod Gottes‹ (jubelnd und unter Schmerzen) verkündet hatte, tritt *Gott* in Rainer Maria Rilkes Dichtung *lebendig* hervor – in einer Weise, die von der ›Anrede Gottes‹ im Gebet bis zu beredtem Schweigen reicht, das aus Verlusten erwächst. Das Phänomen der lebendigen Gegenwart ›Gottes‹ in Rilkes Dichtung, das unser Staunen hervorruft und unser Denken anregt (vgl. dazu Platon: *Theaitetos* 155d), das die Leser Rilkes mit Nachdruck auf die ›Gottesfrage‹ lenkt, gehört in das Zentrum der ›denkerischen Orientierung‹, die Kant als Aufgabe der Philosophie benannt hat (vgl. *Was heißt: sich im Denken orientieren?*) und die in der krisenhaften Situation unserer Zeit weiterhin gründlichste Beachtung verdient. Rilke widmet sich als ›Dichter‹

zwar nicht der Denkarbeit, bietet aber mannigfachen Anlaß zu ihr; er sieht sein Dichten ausdrücklich unter dem Anspruch Gottes und erklärt im *Stunden-Buch*: »Und ich will meinen Sinn/ wahr vor dir« (KA 1,163). Noch in seinen spätesten Dichtungen unterstellt er sich diesem ›göttlichen‹ Anspruch, der in die Transzendenz weist, indem es alles menschliche Vermögen übersteigt (SO I 3; KA 2,241): »In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.« Das Ziel, singend der Wahrheit zu entsprechen, führt nach den *Sonetten an Orpheus* in die Transzendenz (SO I 5): »Und er gehorcht, indem er überschreitet.« Dieser abschließende Vers des fünften Sonetts im ersten Teil der *Sonette an Orpheus* bietet eine Auskunft zur grundlegenden Aufgabe der Sonette und kann so ins Lateinische übersetzt werden: »*oboedit transcendens*«.

Solche in die Transzendenz weisende ›Dichtung‹ ist schon mit Platon (*Politeia* 545e) als ein ›ernsthaftes Spiel‹ zu verstehen: denn sie hat »Leiden«, »Liebe« und »Tod« im Blick (SO I 19); sie ›kreist‹ dadurch um ›Gott‹ und um die Gottesfrage, die wesentlich zum ›Leben‹ gehört und uns allererst die Aufgabe des Denkens stellt und unsere Lebenswirklichkeit zu bedenken fordert. Im *Brief des jungen Arbeiters* bekennt Rilke, vielleicht auch für ihn selbst überraschend, seine »Erfahrung«, die heutigen Zeitgenossen oft zu fehlen scheint, daß ihm nämlich »›Gott‹ zu sagen, so leicht, so wahrhaftig, so [...] problemlos einfach sei« (SW VI,1118). Diese ›Erfahrung‹ läßt die Dichtung Rilkes als Thema der Philosophie sehen, das die Gottesfrage zu bedenken antreibt.

Die vorliegenden Beiträge untersuchen zwar nicht das Werk oder die Werke eines ›Philosophen‹, sondern die ›Dichtung Rilkes‹, weisen aber durch ihr Thema auf Fragen der Philosophie und der Theologie und werden deshalb von einem multidisziplinären Kreis von Verfassern dargeboten. Die Zusammenarbeit mit August Stahl begann, als der Herausgeber den Augustinischen Geist wichtiger Dichtungen Rilkes bemerkte und deshalb Kontakt zur Rilke-Forschung gesucht hatte. Erste Früchte trug diese Zusammenarbeit beim Symposion zur Wirkungsgeschichte Augustins, das vom 18.–20. Januar 2008 mit Unterstützung der DFG in der Akademie des Bistums Mainz durchgeführt und dessen Ergebnis 2010 in zwei Bänden im Verlag Meiner publiziert wurde (*Augustinus. Spuren und Spiegelungen seines Denkens*. Band I: *Von den Anfängen bis*

zur Reformation; Band II: Von Descartes bis in die Gegenwart). August Stahls Beitrag zum zweiten Band: ›Salus tua ego sum‹. Rilke (1875–1926) liest die ›Confessiones‹ des heiligen Augustinus war eine wichtige Vorstufe für den neuen Plan und kann als ein erhellendes Prolegomenon für den hier vorgelegten neuen Band herangezogen werden. Zuvor war dem Herausgeber das Desiderat einer gründlichen Betrachtung der Dichtung Rilkes in ihrer Beziehung zur Gottesfrage bewußt geworden, zu der er eine erste Untersuchung vorgelegt hat (›Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?« *Nachklänge der Zeitauslegung Augustins in der Dichtung Rilkes*).

Vorangestellt sind dem Band Rilkes Entwürfe zu einer *Rede über die Gegenliebe Gottes* (1913), die er zwar nicht fertig ausgearbeitet und auch nicht gehalten, aber 1924 einmal vorgelesen hat. Die Hauptthesen der Untersuchungen, die den Zugang zum vorliegenden Buch erleichtern, sind am Ende der folgenden *Einführung* in den ›Kurztexten‹ aus der Feder der Autoren abgedruckt. Der erste Teil der Untersuchungen beginnt mit der genannten *Einführung* von Norbert Fischer; es folgt ein grundlegender Essay zu ›Rilkes ausdauernder Arbeit am Mythos‹ von August Stahl. Den Abschluß des ersten Teils bietet der Beitrag von Jakub Sirovátka, der sich Rilkes Herkunft zuwendet und dabei einen ersten Blick auf seinen weiteren Weg wirft. Der zweite Teil ist der Auslegung einzelner Werke und Werkgruppen gewidmet; der dritte Teil enthält systematische und geschichtliche Reflexionen zur Dichtung Rilkes mit Blick auf die Gottesfrage und kann auf diese Weise die nachträgliche systematische Reflexion befördern.

Bei der Vorbereitung des Projekts waren die Mitarbeiter des Eichstätter Lehrstuhls für *Philosophische Grundfragen der Theologie*, insbesondere Herr Privatdozent Dr. Jakub Sirovátka und Frau Anita Wittmann, in bewährter Weise tätig. Beiden sei hierfür herzlich gedankt. Der Dank des Herausgebers gilt sodann der *Deutschen Forschungsgemeinschaft* (DFG), die dem Projekt die nötige finanzielle Förderung angedeihen ließ. Weiterhin gedankt sei der Akademie des Bistums Mainz, besonders ihrem Direktor, Herrn Professor Dr. Peter Reifenberg, und Herrn PD Dr. Ralf Rothenbusch, der die Organisation der Tagung engagiert in die Hand genommen hat. Besonderer Dank gilt den beteiligten Künstlern, die Werke Rilkes präsentierte oder die Präsentationen künstlerisch begleiteten.

Gedankt sei Sabine Weithöner für die eindrucksvolle Rezitation wesentlicher Gedichte Rainer Maria Rilkes, Tobias Fischer für die Darbietung von Cello-Suiten Johann Sebastian Bachs, die den Hörern ohne Worte – durch das andere Medium – Platz zur inneren Aufnahme der Texte Rilkes ließ. Gedankt sei Kateryna Kasper (Sopran) und Jeong-Hwa Fischer (Piano) für die glänzende Aufführung von Rilkes Gedichtzyklus *Das Marien-Leben* in der Vertonung von Paul Hindemith (vgl. dazu die Hinweise im Beitrag von Albert Raffelt). Diesen Künstlern verdanken die Teilnehmer großartige Abende, die einen lebendigen Eindruck von Rilkes Dichtung im Blick auf ›Gott‹ hinterließen.

Herzlich dankt der Herausgeber cand. theol. Sr. Hanna-Maria Ehlers OCist (Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt), die schon öfter an Druckvorbereitungen am Eichstätter *Lehrstuhl für Philosophische Grundfragen der Theologie* beteiligt war und jetzt wieder mit Sorgfalt und Interesse mitgearbeitet hat, ebenso wie Frau cand. theol. Simone Pesendorfer (Universität Wien), die im Rahmen ihrer Studien auf das vorliegende Rilke-Projekt aufmerksam geworden war und in freundlichster Weise bereit war, bei der formalen Durchsicht der Manuskripte mitzuwirken. Ebenso sei Frau Anita Wittmann auch für die gründliche Durchsicht des Textes herzlich gedankt und zudem für die Erstellung des Namenregisters und des Verzeichnisses der benutzten Siglen. Für die bewährte Zusammenarbeit dankt der Herausgeber den Herren Horst D. Brandt und Jens-Sören Mann vom Verlag Meiner. Sehr herzlich dankt der Herausgeber Seiner Eminenz Karl Kardinal Lehmann, Bischof von Mainz, der Diözese Eichstätt und der Gesellschaft der Freunde der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt für die Gewährung von Druckbeihilfen.

Daß am Ende dieses Vorworts auf den 290. Geburtstag Immanuel Kants verwiesen wird, mag wegen der sehr unterschiedlichen Zugangsweisen des ›Dichtens‹ und des ›Denkens‹ überraschen, weist aber auf subkutane Beziehungen, die in einigen Beiträgen auch berührt werden.

Zum 22. April 1724

Norbert Fischer

›Gott‹ in der Dichtung Rainer Maria Rilkes

Einführung und ein Vorblick auf die Beiträge

Mancher Zeitgenosse mag ein Thema, das ›Gott‹ eine Hauptrolle in Rilkes Dichtung zuweist, *unwillig*, aber angesichts von Rilkes häufigem – und selbstverständlichem – Reden *von* ›Gott‹ (und sogar als ›Anrede‹ Gottes im gebetsmäßigen Sprechen *hin zu* ›Gott‹) doch auch ein wenig *verunsichert* betrachten und meinen, nüchtern Denkende könnten nach Nietzsches Verkündigung des ›Todes Gottes‹ nicht einmal mehr die Frage *nach* ›Gott‹ ernsthaft in Erwägung ziehen. Gegen diese Meinung, die auch bei gründlichen Rilke-Interpreten zu finden ist und dem Grundzug des ›nachmetaphysischen‹ und areligiösen Zeitgeistes heutiger ›Intellektueller‹ entspricht, deren Sinn für Gott geschwunden, gleichsam abgestorben ist, steht die Erfahrung Rilkes, daß ihm »›Gott‹ zu sagen, so leicht, so wahrhaftig, so [...] problemlos einfach« war (SW VI,1118). Aus diesem Geist Rilkes sind indessen Erbaulichkeiten zu bekämpfen, die letztlich den ›Trostmarkt‹ bedienen, indem sie falsche Beruhigung befördern und lästige Fragen beiseite schieben. Wer sich aber auf *die Fragen* einläßt, die mit dem ›Leben‹ endlicher Vernunftwesen unvermeidlich gegeben sind, wer die (auch neuzeitliche und zeitgenössische) philosophische Reflexion der menschlichen Wirklichkeit wahrnimmt, wie sie bei Immanuel Kant, Martin Heidegger und Emmanuel Levinas hervortritt – die im Zentrum früherer Publikationen dieser Reihe standen –, wird modische Zweifel am Gewicht der Gottesfrage gewiß leichter beiseite legen können.

Der radikale denkerische Neuanfang, wie er zu Beginn der ›Neuzeit‹ stattfand, aber jedem neuen Leben aufgegeben ist (und schon immer war), konnte sich auf gründliche Vorgänger beziehen. Und Rilke hat sich auch auf ›die Alten‹ bezogen, zuweilen offen, zuweilen aber subkutan, wo immer er konnte und wo er durch deren Spuren nicht von seinem eigenen Weg abgelenkt wurde. Auf die auch von

Seichtigkeiten bestimmte ›Moderne‹, die massenmedial in den Vordergrund drängt und dabei den Fragen ausweicht, die sich jedem Menschen in der Begegnung mit ›Leiden‹ und ›Liebe‹ (auf ›Leben und Tod‹) stellen, wird an diesem Ort nicht weiter eingegangen. Zwar mag sich heute niemand mehr so leicht von Augustins strenger Konzentration auf die ›Fragen nach Gott und der Seele‹ beeindrucken lassen (*sol. 1,7*: »deum et animam scire cupio«). Aber daß auch Kant, der durchweg als Protagonist der Moderne anerkannt ist und vorgestellt wird, eben diese »zwei Fragen«: »ist ein Gott? ist ein künftiges Leben?« als die *einzigsten* nennt, »die das praktische Interesse der reinen Vernunft angehen« (*KrV B 831*), sollte Zauderern, die sich (vom Zeitgeist bestimmt) der ›Frage nach Gott‹ entfremdet haben, doch zu denken geben. Da Menschen, wie Augustinus sagt, Wesen sind, die fragen können (*conf. 10,10*: »homines autem possunt interrogare«), ist die Frage nach Herkunft und Sinn dieses *Könnens* grundlegend. Die Frage nach dem Ursprung des Fragenkönnens öffnet den Blick für die *Transzendenz der Wahrheit* und lehrt uns, die ›Frage nach Gott‹ als eine alle Moden übersteigende Frage zu sehen.

Rainer Maria Rilke ist ein Dichter, der sich vom Schreiben philosophischer Traktate ferngehalten und nicht den Versuch gemacht hat, ›die Frage nach Gott‹ einer philosophisch sachgemäßen Antwort zuzuführen. Doch war er ein achtsamer Leser religiöser, philosophischer und theologischer Texte, was die Beiträge dieses Bandes erneut und teils mit neuen Facetten zeigen. Seine Dichtung war von Anfang bis zum Ende existenziell mit der Frage nach ›Gott‹ verknüpft. Die Rede von ›Gott‹ hat seine Dichtung wie wenig anderes beständig, dauerhaft und tiefgreifend begleitet – und zwar auch dort, wo sie nicht explizit als ›Frage nach Gott‹ zur Sprache kommt. Denn die von allen Menschen ersehnte Möglichkeit preisender Bejahung des faktischen Lebens, für die ›Gott‹ angesichts der ›conditio humana‹ die entscheidende Rolle spielt, bewegt Rilkes Dichtung allenthalben. Sogar »die Verluste«, mit denen alle Menschen sich abzumühen haben, kennt nach Rilkes Wort allein, »wer mit dennoch preisendem Laut/ sänge das Herz, das in Ganze geborne« (SO II 2). Das in diesen Kontexten häufig auftretende Wort »dennoch«, das der Sache nach Augustins Grundwort »tamen« entspricht (vgl. *conf. 1,1*), verweist auf die Gegenwart Gottes im Modus der Defizienz, hat folglich einen tiefinneren Bezug zur ›Gottesfrage‹.

Woher es kommt, daß wir Menschen – wie Platon sagt – ›Zwischenwesen zwischen vollkommen göttlichen und unvernünftigen sterblichen Wesen‹ sind (*Symposion* 201d–204d; vgl. den Zusammenhang von ›Liebe‹ = ἔρως und ›Fragen‹ = ἔρωτησις) und ›fragen können‹, mag daher röhren, daß wir alle zwar dem Ausruf Rilkes in der *siebenten Elegie* zustimmen: »Hiersein ist herrlich« (KA 2,221), daß der ›wissende Jubel des Anfangs‹ aber alsbald in die Ferne entflieht – und ›Sehnsucht‹ und ›Klage‹ sich vor den ursprünglichen Jubel schieben (SO I 8; KA 2,44). Sogar noch angesichts seines eigenen Todes – in seinem letzten Gedicht (KA 2,412) – müht sich Rilke (zwar ohnmächtig, aber doch mit letzter Kraft) um sein Ja zum Dasein: also auch um ›Anerkennung‹ des Todes und um ›Zustimmung‹ zu ihm. Mit dem ihm selbst bevorstehenden Tod gelangt er schließlich existenziell in die Situation (KA 2,412), die er in den Schlußstrophen des achten der *Sonette an Orpheus* (im Blick auf Wera Ouckama Knoop) zur Sprache gebracht hatte (SO I 8):

Jubel weiß und Sehnsucht ist geständig, –
nur die Klage lernt noch; mädchenhändig
zählt sie nächtelang das alte Schlimme.

Aber plötzlich, schräg und ungeübt,
hält sie doch ein Sternbild unsrer Stimme
in den Himmel, den ihr Hauch nicht trübt.

Wer das Fehlen von Ersehntem beklagt, preist es dennoch, wenn auch im unerwünschten Modus der Defizienz, der ihn zur Suche nach anderen Wegen treibt, die ihm Zustimmung ermöglichen. Dies war schon Augustins Problem am Beginn der *Confessiones* (1,1), das der Autor im Rekurs auf die von Gott ausgehende ›excitatio‹ zu lösen suchte und das auch Rilke gesehen haben mag. Wer meint, die *Alten* hätten unbedacht von ›Gott‹ gesprochen, sollte bedenken, was Augustinus in einer Predigt gesagt hat und als Gegen-
gift gegen manches positive und negative Gerede taugt. Er betont die Unbegreiflichkeit Gottes, ohne die Gottesfrage für belanglos zu erklären. Was in seinem Text ›pia confessio‹ heißt, scheint auch Rilke zu kennen. Augustinus sagt (s. 117,5):

de deo loquimur, quid mirum si non comprehendis? si enim comprehendis, non est deus. sit pia confessio ignorantiae magis, quam temeraria professio scientiae. attingere aliquantum mente deum; magna beatitudo est: comprehendere autem, omnino impossibile.

Von Gott sprechen wir: Was wunders, wenn du nicht begreifst? Wenn du nämlich begreifst, ist es nicht Gott (was du begreifst). Für fromm gelte mehr das Bekenntnis des Nichtwissens, weniger die kecke Behauptung des Wissens. Gott ein wenig im Geiste zu berühren, ist eine große Seligkeit: ihn aber zu begreifen, ist gänzlich unmöglich.

Auch der gewiß nicht ›heterodoxe‹ Thomas von Aquin erklärt unverblümt, daß wir ›von Gott nicht wissen können, was er ist‹ (S.th. I 3 introductio): »de deo non scire possumus quid sit«. Das von der restaurativen ›Neuscholastik‹ seit dem 19. Jahrhundert erzeugte und für Außenstehende prägende Bild von der ›katholischen Theologie‹ hat wenig mit den großen philosophischen Denkern und auch wenig mit den großen Theologen der christlichen Tradition zu tun. Bevor Rilke als ›heterodox‹ diffamiert oder gerühmt wird, muß zur Besinnung gerufen werden.

Bevor also ›neuscholastisch‹ orientierte, sich selbst der ›Orthodoxie‹ rühmende Theologen (oder zeitgeistige Literaturwissenschaftler, denen ›Orthodoxie‹ jedoch kaum etwas Gutes bedeutet), von der ›Heterodoxie Rilkels‹ sprechen, sollten ›Philosophen‹ (die ›Liebhaber der Weisheit‹ sein sollten, nicht im ›Besitz der Wahrheit‹ sind), aber auch zeitgeistige Literaturwissenschaftler, sich auf das jeweils zu ihrem Handwerk Gehörige besinnen, das sie wirklich beherrschen. Hinsichtlich der Frage nach ›Gott‹ ist dann gewiß Zurückhaltung, ja sogar Schweigen geboten. Denn ›Gott‹ wird, wie mit Augustinus und der großen philosophisch-theologischen Tradition zu sagen ist, ›besser im Nichtwissen gewußt‹ (ord. 2,44): »non dico de summo illo deo, qui scitur melius nesciendo«. Das hat Rilke offenkundig besser als manche seiner Interpreten verstanden. Sofern ›Gott‹ besser im Nichtwissen gewußt wird, degeneriert die Besinnung auf dieses Thema nicht zu einer belanglosen Frage, sondern lockt uns vielmehr immer neu zum Nachdenken.

Die *Einsicht*, daß wir die Wahrheit (Gottes) ›nicht wissen können‹, hat Faust in Verzweiflung und auf Irrwege getrieben, die wenig mit seiner Ausgangsfrage zu tun haben. Sie hat Denker wie Augustinus und Thomas nicht bewogen, die Gottesfrage zu vernachlässigen und zu mißachten. Das Studium solcher Autoren sei allen Zeitgenossen empfohlen, die zu wissen vorgeben, was mit ›Gott‹ gemeint ist und was ›die Alten‹ von ›Gott‹ gedacht hätten. Die *Aufgabe*, die sich im Blick auf ›Gott‹ angesichts der Dichtung Rainer Maria Rilkes stellt, hält hinsichtlich der heute wenig beachteten ›Gottesfrage‹, aber auch im Blick auf die Dichtung Rilkes, so viele und nicht leicht überblickbare Schwierigkeiten bereit, daß ihre Bearbeitung zu Problemen und Aufgaben führt, die sachgemäß differenziert angesichts der formal und inhaltlich verschiedenen *Dichtungen* Rilkes, die nicht als *Traktate* gedacht sind, gelöst werden müssen. Wenn das vorliegende Buch Anregungen und Hinweise zur schärferen Bezeichnung der mit der Dichtung Rilkes im Blick auf Gott gegebenen Forschungsaufgaben böte, wäre einiges erreicht. Eindeutige, scheinbar ›objektive‹ Auslegungsmuster mögen allesamt revisionsbedürftig sein.

Immerhin liegt klar auf der Hand, daß ›Interpreten‹ Rilkes nicht behaupten können, Wesentliches von dessen Dichtung verstanden zu haben, wenn sie die ›Gottesfrage‹ an den Rand drängen, sie auf minderem Niveau vergegenwärtigen oder nur oberflächlich zur Kenntnis nehmen. Die Rede von der ›Nähe‹ und ›Ferne‹ Gottes deutet auf eine uralte Thematik, die Augustinus klassisch und exemplarisch zum Ausdruck gebracht hat; Augustinus sagt (vgl. *an. quant.* 78): »quo nihil sit secretius, nihil praesentius, qui difficile invenitur, ubi sit, difficilius, ubi non sit«. Nichts ist nach diesem Text für uns unzugänglicher und weiter von uns fern als Gott; nichts aber auch gegenwärtiger als er: schwer sei zu finden, wo er ist, schwieriger aber noch, wo er nicht ist (vgl. dazu im Hintergrund *Gn. litt.* 12,28,56, wo der alttestamentliche Hintergrund hervortritt). In diesen Kontext gehört auch die grundlegende Selbstauslegung von Augustins Motivation, die er an entscheidenden Stellen der *Confessiones* nennt (2,1; 11,1): »amore amoris tui facio istuc.« Was aber mit ›Liebe‹ gemeint ist, liegt weder für Augustinus (z. B. ›amor‹, ›dilectio‹, ›caritas‹) noch für Rilke auf der Hand. Rilke sagt (SO I 19): »nicht ist die Liebe gelernt«; Augustinus hat im Blick auf Gott ein ›gratis diligere‹ im

Sinn (*civ. 1,9*). Diesem Thema hat Rilke die Entwürfe zur *Rede über die Gegenliebe Gottes* gewidmet, die den Beiträgen dieses Bandes vorangestellt sind und zu gründlichem Bedenken anregen mögen. Rilke mag noch lange ein Autor bleiben, der die Leser seiner Dichtungen zum Eingeständnis bewegt (SO II 18): »Bang verlangen wir nach einem Halte,/ Wir zu Jungen manchmal für das Alte/ Und zu alt für das, was niemals war.«

Rilke knüpft mit diesen Versen der Sache nach an den Neuplatoniker Saloustios an (dessen Schrift $\pi\epsilon\rho\iota\vartheta\epsilon\omega\nu$ καὶ κόσμου zwischen 363–394 entstand, also in der Lebenszeit Augustins). Saloustios spricht hier von dem, ›was niemals geschah, aber immer ist‹. Das von Gebildeten früher oft zitierte Wort: ›Was niemals war und immer ist‹ lautet im griechischen Original (IV 9): Ταῦτα δὲ ἐγένετο μὲν οὐδέποτε, ἔστι δὲ ἀεί. Wir, die jeweils in der Gegenwart Lebenden, sind zu jung für das unvordenkliche Alte, das nach Saloustios *immer ist*, können es nie zureichend in unsere Gegenwart holen, sind aber doch schon zu gewitzt und altklug-erfahren, als daß wir lauter an die Wahrheit historischer Konkretisierungen des Absoluten glauben könnten. Kants Stellungnahme zu unserem *Nichtwissen* im Blick auf Gott mag die förderlichste sein. Kant spricht gegen Ende der *Kritik der praktischen Vernunft* zur ›praktischen Bestimmung des Menschen‹, die unsere Freiheit fordert und zugleich voraussetzt, daß unserem *Nichtwissen* eine konstitutive Funktion für unseren Lebensvollzug zukommt; er sagt dort (*KpV A 265*):

Also möchte es auch hier wohl damit seine Richtigkeit haben, was uns das Studium der Natur und des Menschen sonst hinreichend lehrt, daß die unerforschliche Weisheit, durch die wir existiren, nicht minder verehrungswürdig ist in dem, was sie uns versagte, als in dem, was sie uns zu theil werden ließ.

Von einem Dichter, auch wenn er sich in die prophetische Rolle des *poeta vates* zu finden sucht, sind keine theoretischen Auskünfte zur ›absoluten Wahrheit von Welt und Mensch‹ zu fordern. Dennoch ist der Anspruch, dem Rilke sich in seiner Dichtung ausdrücklich stellt, auch für das philosophische (und in der Folge: für das theologische) Denken aufmerksamer Beachtung wert. Rilke unterstellt seine Dichtung von Beginn an dem höchsten Anspruch und nennt als überhohes Ziel ›die Wahrheit vor Gott‹ (StB I 13; KA 1,163): »Und

ich will meinen Sinn/ wahr vor dir.« Diesem Anspruch unterwerfen sich noch die *Sonette an Orpheus*, in denen der Dichter gesteht, daß die ihm angesichts des Todes gestellte Aufgabe, die er mit dem Wort »in Wahrheit singen« ausspricht, sein Vermögen unendlich übersteigt. Das Sonett beginnt mit den Versen (SO I 3): »Ein Gott vermag. Wie aber, sag mir, soll/ ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?« Rilkes Geständnis des *Unvermögens*, das er in Beziehung zu einem göttlichen *Vermögen* sieht, weist implizit auf das Prinzip der Plötzlichkeit (ἐξαίφνης), das im Höhlengleichnis von Platons *Politeia* (515c–516e) genannt wird und im Höhepunkt von Augustins *Confessiones* (10,38) als plötzlich und unvorhergesehen eintretende Inversion der Aktivität des Suchenden wiederkehrt. Die ersehnte Antwort nicht aus eigener Kraft zu behaupten, heißt nicht: ihr den Kredit zu entziehen, sondern: sich in äußerstem Ernst einzugesten, daß sie nur ›plötzlich‹ und unvorhergesehen, also in einer Inversion der eigenen Aktivität, von der Seite ›Gottes‹ her erfolgen kann.

Diese Einsicht fordert, daß wir uns vorerst kindlich und gläubig an das gegebene Irdische halten, unsere Aufgabe also im Irdischen und Immanenten sehen und uns zunächst mit ihm bescheiden. Sie weist dennoch auf Gott und die Hoffnung, die sich am Ende nur in der *Transzendenz* Gottes, nur durch Gottes ›Hände‹, durch das Geschehen einer göttlichen ›Offenbarung‹ erfüllen kann. Rilke sagt schon früh (*Das Stunden-Buch. Von der Pilgerschaft*; Strophe 3; KA 1,221):

Kein Jenseitswarten und kein Schauen nach drüben,
nur Sehnsucht, auch den Tod nicht zu entweihn
und dienend sich am Irdischen zu üben,
um seinen Händen nicht mehr neu zu sein.

Den Gedanken der Inversion der Aktivität durch Offenbarung, die der ›Hände‹ Gottes bedarf, auf dessen Wirken Menschen sich in ihrer Endlichkeit und Schwäche nur vorbereiten können, scheint Rilke aufzunehmen, wenn er in seiner bedrängten Situation die Hoffnung zwar auf deren Ende lenkt und kindlich auf einen Ausweg aus ihr hofft, sich ihn aber nicht ›vorstellen‹ kann, sondern auf ein ›Ereignis‹ warten muß, das nur unversehens und ›plötzlich‹ geschehen kann, nicht als etwas, das mit eigenen ›Händen‹, aus eigener Kraft, bewerkstelligt werden könnte.

Das uralte, von Platon formulierte Prinzip der Plötzlichkeit wird – sofern es auf die Transzendenz des Göttlichen und auf die Transzendenz Gottes weist – von Rilke an entscheidenden Stellen zur Sprache gebracht (oft in den *Sonetten an Orpheus*, vgl. bes. SO I 8: V.12; in den *Duineser Elegien* vgl. DE I: V. 3 und 95; DE II: V. 15; DE IV: V. 4; DE V: V. 81 (2x); DE VI: V. 24). Dieses Prinzip verdient Beachtung im Blick auf ein sachgemäßes Verständnis von Rilkes Vergegenwärtigung des mit ›Gott‹ Gemeinten, weil der ›Unendliche‹ in seiner ›Nähe‹ und in seiner ›Ferne‹ nur geglaubt werden kann und er alle Fixierungen übersteigt, transzendent.

Dieser knappen Einführung in das Thema des Buches folgen nun Kurztexte, die von den Autoren erstellt worden sind und einen ersten Blick auf die Untersuchungen des Buches bieten. Wenn die Lektüre zur Einsicht führte, daß Fragen offen bleiben, ist dieses Ergebnis erwünscht. Das Thema ›Gott‹ in der Dichtung Rilkes muß nüchtern und gründlich wahrgenommen werden. Nun also die Kurztexte aus der Feder der Autoren:

Rilkes ausdauernde Arbeit am Mythos (August Stahl): Rilke hat den Weg in die Moderne als Auseinandersetzung mit der Tradition erfahren und gestaltet, erfahren als Verlust und in nostalgischer Anhänglichkeit, gestaltet in deutender und umdeutender Aneignung. Seine Aufmerksamkeit für die religiöse Überlieferung ist unübersehbar wie sein Umgang mit den Dokumenten und den Zeugnissen der christlichen Frömmigkeit und Kultur, der Bibel, den Legenden der Heiligen, den Werken der sakralen Kunst, den kirchlichen Feiertagen, den Friedhöfen. Diese Betroffenheit hat Spuren hinterlassen in seiner Lebensführung, in seiner Korrespondenz, in seinem Werk, seiner Lyrik und seiner Prosa, sensibel immer für die im Verlust ahnbare Präsenz des Verlorenen. Von der Ruhe in den leeren Kirchen und verfallenden Kapellen redet der »junge Arbeiter« nachdenklich und schonend und die *Erste Duineser Elegie* wirbt für »die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet.« Die pathetischsten Verneinungen sind immer umgeben vom Glanz ihrer möglichen Widerlegung. Dem »nicht einmal«, mit dem die Elegien enden, folgt daher ein »Aber«, ein »vielleicht« und eine konjunktivische Trias: »erweckten«, »zeigten«, »meinten«.

Die Gottesfrage in der Dichtung Rainer Maria Rilkes. Gegen die Rede von seiner ›Immanenz-Gläubigkeit‹ (Norbert Fischer): Die

Auslegung der religiösen Haltung Rilkes als ›Immanenz-Gläubigkeit‹, die sich in dessen Dichtung zeige, hat in den Texten keine Stütze und ist verfehlt. Um Rilkes Sprechen von ›Gott‹ zu verstehen, geht der Beitrag von Rilkes ›Anrede Gottes‹ aus, die auch vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Atheismus zu sehen ist, der Rilke unbeeindruckt gelassen hat. Rilke hat sich selbst nicht nur wie Augustinus als ›ruheloses Herz‹ bezeichnet, sondern – im Ton der ›Klage‹ – sogar als ›wildes Herz‹, in dem ›obdachlos die Unvergänglichkeit‹ nächtige. In Augustins Geist zu verstehen ist auch ein Wort aus einem späten Brief: »Statt des Besitzes erlernt man den Bezug«. Dennoch bleibt die Frage nach dem Sinn von Rilkes innigem Gottesbezug und seiner expliziten Absetzung vom Christlichen ein strittiges Thema. Der Beitrag ist ein Plädoyer für die Annahme, daß Rilke mit dem Prooemium von Augustins *Confessiones* ein Lob Gottes sucht, das Menschen aus sich selbst nicht zu leisten imstande sind, das aber ihre Aufgabe bleibt, weil Gott uns Menschen zu ihm hin antreibt (*conf. 1,1*): »tu excitas«.

Rilkes Herkunft und ein erster Blick auf seinen Weg (Jakub Sirovátká): Aufgrund seiner geographischen Herkunft als Deutscher in Prag und aufgrund seiner schwierigen religiösen Sozialisation fühlte sich Rilke in seinem Leben stets heimatlos. Zur Heimat wird ihm die deutsche Sprache. Und durch seine Reisen wird er zu einem europäischen Dichter im besten Sinne des Wortes. Seine lebenslange Gottsuche wird von einer doppelten Bewegung bestimmt. Auf der einen Seite wird das Christentum einer harschen Kritik unterzogen. Trotz dieser Tatsache erweisen sich die traditionellen christlichen Inhalte zugleich als Quelle imaginativer Inspiration. Und auf der anderen Seiten begibt sich Rilke auf die unermüdliche Suche nach einem echten und unmittelbaren Gottesbezug, der nicht besitzergreifend ist und sein darf.

Die »Christus-Visionen« Rainer Maria Rilkes (Norbert Stapper): Der Beitrag gewährt einen überraschenden Blick in den frühen, wenig beachteten und zu Lebzeiten Rilkes unveröffentlichten Zyklus der »Christus-Visionen«. Seine einzelnen Texte und ihr zirkuläres Gebilde macht er konsequent als ein selbstreferentielles und vorwändiges Schreiben verständlich, das nicht einfach inhaltlich-positionell ausgewertet, sondern in seiner poetisch evozierten Bewegungsrichtung verstanden werden muß. Auch der Christus der

Gedichte ist deshalb vor allem als ein poetischer Vorwand zu begreifen. Erst in einer solchen Perspektive wird es möglich, die Texte angemessen nach ›Gott‹ zu befragen und weltanschauliche Engführungen zu vermeiden. Der Aufsatz stellt die einzelnen Erzählungen der Gedichte vor und führt an den beiden zuerst entstandenen Texten die Beobachtungen zum Zyklus aus. Neben den bisher in der Forschung unbeachteten Materialreferenzen vermitteln sich gerade in der Beschäftigung mit diesem Zyklus an der Schwelle zum Frühwerk Einsichten zum ›Ort des Dichters‹ innerhalb seiner Poesie und in das Fundament des rilkeschen Werkes.

»*Gott (wohne) in der Achselhöhle ...*«: Zur Bedeutung von Rilkes *Rußlanderlebnis* (Alexander Belobratow): Rilkes russische Reisen (1899 und 1900) und seine Bewunderung des ›Märchenlandes‹ Russland finden zahlreiche Spuren in seinen Tagebüchern, Briefen und dichterischen Texten. Der ideale Ort (*locus amoenus*) für Rilke wird mit der deutlichen Verwendung der rhetorischen Topik präsentiert. Die spätere Darstellung des urplötzlichen ›Sich-Ziegens‹ der den Fremden in ihren Bann ziehenden russischen Religiosität und des mitreißenden Heimatgefühls bei Rilke darf nicht die Tatsache vergessen lassen, daß diese romantisch-mythologische Auffassung von Russland durch viele Einflüsse gründlich vorbereitet war und auch gewisse Züge der Selbstinszenierung des Autors aufweist. U. a. wird eine wichtige Spur in der Gärung von Rilkes ›religiöser‹ Russlandbegeisterung verfolgt: Publikationen der Wiener Wochenzeitung *Die Zeit* aus den Jahren, die direkt an beide seiner Russlandreisen grenzen bzw. sich zeitlich mit ihnen überlagern (in Beiträgen von und über Lev Tolstoj und Anton Čechov). Das im Voraus von den Dingen gemachte Bild dominiert in Rilkes russischen Erinnerungen und Darstellungen. Dabei polemisiert Rilke in seinen Essays aus dieser Zeit gerade mit dem europäischen Umschwung in der Auffassung Russlands, wobei er seine eigenen Russlandkenntnisse und sein Verstehen von Russland dem ›falschen‹ Verstehen bzw. totalem Mißverstehen seitens Europas gegenüberstellt. Rilkes Erfahrung und Stilisierung der russischen Religiosität wird an einem Fallbeispiel (der russische Gott, der, nach Rilke, »in der Achselhöhle wohne«) analysiert, der von der Forschung zwar schon berücksichtigt worden war, ohne dabei aber das ›produktive Mißverständnis‹ bei Rilke zu bemerken, das die Mechanismen der Stilisierung

und Mythologisierung fremder kultureller Inhalte charakterisiert und aus einer ungenauen Übersetzung einer Textstelle aus Nikolaj Leskovs Schilderungen des gläubigen Rußlands entstanden ist.

»Gebirge, Gestein, Wildnis, Un-Weg«. Raumwahrnehmung und Transzendenzerfahrung in Rainer Maria Rilkes Capreser Gedichten (Magdolina Orosz): Im Beitrag wird auf Grund der sog. ›Capreser Gedichte‹ von Rilke das Problem einer bestimmten Selbst- und Welterfahrung in den Mittelpunkt gestellt, die für eine moderne Transzendenzerfahrung des Künstlers als eine Variante von Gotteserfahrung als repräsentativ betrachtet werden könnte. Da die ›Suche nach Gott‹ bei Rilke über im engeren Sinne Religiöses hinausgeht und zugleich ›zur Suche nach dem eigenen Ich‹ wird, wird durch die Gedichtanalysen aufgezeigt, wie sich in diesen formal auch oft experimentierenden Texten ein neuartiges Verhältnis von Natur und Mensch, Subjekt und Objekt gestaltet. Die Capreser Gedichte nehmen eine Übergangsstellung zwischen den *Neuen Gedichten* und den *Duineser Elegien* ein, sie artikulieren eine allmähliche Entfernung von der dinghaften Schreibweise der ersteren und führen – über die Capreser Gedichte und die in ihnen aufscheinenden neuartigen Wahrnehmungen – zur Poetik des Rilkeschen Spätwerks: Die Capreser Erfahrung verbindet damit frühere und spätere ›Fäden‹ des Rilkeschen Œuvre und demonstriert dessen moderne Komplexität.

Fragen nach Gott in den ›Neuen Gedichten‹ (William Waters): Mehrere der *Neuen Gedichte* berühren religiöse Themen, ob biblisch, kirchlich, geschichtlich oder legendär. Jedoch werden in diesen Gedichten traditionelle religiöse Thematik und die Vorstellung von Göttlichkeit radikal abgekoppelt: Sie können zusammen auftreten, müssen es aber nie. Die Gedichte, die Gott erwähnen, tragen zu keiner einheitlichen Gottesvorstellung bei, denn in jedem geht es um eine situationsgebundene Perspektive auf Gott, um den oft komplexen Blickwinkel einer menschlichen Figur oder einer gewissen Gruppe gegenüber dem Göttlichen. Doch anhand von Beispielektüren wird gezeigt, daß gerade diese Instabilität des Blickes auf Gott, die Destabilisierung der Situationen durch interagierende Gesichtspunkte, und die Faszination von denjenigen Konstellationen, in denen *ein Wille für Gott und einen Menschen*

Ein Wehn im Gott

Der schöpferische Odem Gottes in Rilkes >Sonetten an Orpheus<

Wie immer man das Verhältnis zwischen den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* versteht und deutet, ob man die Gemeinsamkeiten betont oder die Unterschiede hervorhebt, entstehungsgeschichtlich gehören beide Zyklen zusammen, abgesehen von allem, was sie auch noch verbindet mit dem übrigen Werk. Die *Sonette* wurden in der Zeit geschrieben, in der die *Elegien* zum Abschluß kamen – Anfang 1922. Vom Verzicht auf den Hilferuf (»Wer, wenn ich schree«) und dem »verschluckten Schluchzen«, mit dem die Elegien anheben, bis zur Hoffnung, am Ende »Jubel und Ruhm« anstimmen zu können, sind die Elegien auf den »Preis der Welt« (9. DE) ausgerichtet, auf die beglückende Feststellung, daß »Hiersein [...] herrlich« ist.¹

Dieses Ziel, das in den Eingangsversen der *zehnten Duineser Elegie*, die ganz früh entstanden und zur gleichen Zeit wie die *erste Elegie*, also Anfang 1912, und die schließlich 10 Jahre später in die Endfassung aufgenommen wurden, aufgenommen werden konnten, formuliert damals schon die Erwartung, daß aus den Elegien einmal Hymnen werden könnten. Man wird viele Gründe anführen, warum es dann doch noch zehn Jahre dauerte, bis diese energetisch vorgetragene Sehnsucht einmal in Erfüllung ging, oder um im Bild zu bleiben, daß das »dunkle Schluchzen« zu einem »blühenden Weinen« in einem »glänzenden Antlitz« werden konnte.

Ganz unabhängig von den historischen, nationalen, sozialen, ökonomischen, technischen Herausforderungen der Neuzeit, sind es im Werk Rilkes hauptsächlich die unabhängig von der geschichtlichen Situation existentiell bedingten Schmerzen, die durchgehend thematisiert werden. Früher (man denke an Reinhold Grimm und an sein Buch *Von der Armut und vom Regen*)² wurde

Rilke diese Akzentuierung zum Vorwurf gemacht als soziale Härte, Narzißmus, als »unzeitgemäßer Autonomiewahn«.³ Ohne daß man der kritischen Sicht zustimmen muß, kann man viel aus der Polemik lernen, und wär es nur dies, daß einem bewußt wird, was ausgespart ist; und aus der Perspektive der Kritiker jedenfalls profiliert sich das eigentliche Anliegen dieses Dichters, nämlich sich einzulassen auf die ontologischen, oder sagen wir, anthropologischen Grunderfahrungen des Menschen, unabhängig von der jeweils sozialen oder historischen Situation. Ein Beispiel für die über das historisch Bedingte hinausreichende Interesse und die unabhängig vom zeitlichen Wandel bestimmte Betroffenheit wäre etwa das neunzehnte Sonett des ersten Teils der *Sonette an Orpheus* zu nennen:

XIX

Wandelt sich rasch auch die Welt
wie Wolkengestalten,
alles Vollendete fällt
heim zum Uralten.

Über dem Wandel und Gang,
weiter und freier,
währt noch dein Vor-Gesang,
Gott mit der Leier.

Nicht sind die Leiden erkannt,
nicht ist die Liebe gelernt,
und was im Tod uns entfernt,
ist nicht entschleiert.
Einzig das Lied überm Land
heiligt und feiert.

Die die schmerzliche Lage des Menschen benennenden Verse sind negativ formuliert (»nicht erkannt, nicht gelernt, nicht entschleiert«), intensivierend gereiht und gerhythmet und sie sensibilisieren für Verluste und Verstörungen. Die andauernde Not des Menschen und seine Ratlosigkeit sind nicht aufgehoben. Es handelt sich bei der Trias der Leiden nicht um irgendeine Beiläufigkeit. Die Klimax, an deren Ende der Tod steht, vergegenwärtigt existentielle Fragen.

Die über zwei Zeilen und über die Strophengrenze hinausreichende Präsenz des ›Tötlichen‹, das, wie es heißt, ›immer mitgedichtet‹⁴ hat, ist das zentrale Thema dieser Dichtung.

Man könnte leicht verführt sein, die Zeilen über das ungekonnte Leben zu überlesen, sie zu vergessen um der Feier willen, die man am liebsten ungestört hätte. Tatsächlich aber ist die Wahrnehmung und das Eindenken des Zerstörerischen, der Vergänglichkeit, des Todes, die Aufgabe gewesen, die Rilke immer ernst nahm. Die Verdrängung hat er immer abgelehnt und man darf an die Polemik der *Zehnten Elegie* erinnern, die Polemik gegen die Ausblendung der Schmerzen, gegen die »Vergeudung der Schmerzen« (*Die zehnte Elegie*; SW I,721):

Wir, Vergeuder der Schmerzen.
Wie wir sie absehn voraus, in die traurige Dauer,
ob sie nicht enden vielleicht. Sie aber sind ja
unser winterwähriges Laub, unser dunkles Sinngrün,
eine der Zeiten des heimlichen Jahres –, nicht nur
Zeit –, sind Stelle, Siedelung, Lager, Boden, Wohnort.

Diese Verse der *Zehnten Elegie* sind tatsächlich sehr ernst gemeint. Nicht nur die Vergleiche mit dem »winterwährigen Laub« und dem dunklen »Sinngrün«, auch die emphatische Reihung – »Stelle, Siedelung, Lager, Boden, Wohnort« – ist eine Werbung für die Annahme des Lebens und der ihm zugeordneten Leiden und Schmerzen, des Todes. Die Elegie verweist da schon voraus auf die Botschaft der Sonette. Einwände und Ablehnung, die Auflehnung gar erscheinen da als ein falsches und unangemessenes Verhalten. Unser Dichter hat sich weit entfernt vom Pessimismus seines Schopenhauer⁵ und dessen Entwertung des Lebens. Schopenhauer hat in seinem »Hauptwerk«, *Die Welt als Wille und Vorstellung* alle denkbaren Übel zusammengetragen, um selbst den, wie er schrieb, verstocktesten Optimisten⁶ von seinen falschen Vorstellungen zu bekehren. Wenn man schon, so Schopenhauer, das Pech hatte, geboren zu werden, dann sollte man froh sein, so schnell wie möglich wieder zu verschwinden. Man ahnt die Distanz Rilkes zu diesem negativen Weltbild und vor allem dem daraus abgeleiteten Urteil gegen das Dasein oder Hiersein. Das Gewicht des Rilkeschen Urteils wird auch fühlbar, wenn man etwa eines der Sonette des Andreas

Gryphius erinnert, ein Sonett wie *Es ist alles ganz eytel oder Menschliches Elende*,⁷ Gedichte, deren Leidkonzentration zum Motiv der Abwendung von der Welt wird und zur religiösen Umorientierung auffordert:

Noch wil / was ewig ist / kein einig mensch betrachten.

Vom Pessimismus eines Arthur Schopenhauer ist der Dichter der *Sonette an Orpheus* ebenso weit entfernt wie vom Jenseitstrost des Andreas Gryphius, hinter dessen Vertrauen man immer Martin Luthers Werbung für die *feste Burg* Gottes vermuten darf. Den versöhnenden Ausgleich schafft in unserem Sonett der *Gott mit der Leier*. Hinter allem Wandel und über aller Not währt noch sein »Vor-Gesang«.

Die Befreiung (oder wenn man das Wort verwenden darf: die Erlösung) aus der Qual des Menschlichen bringt ein Umschlag, die Wende wie man sagt, ins Reich des vom überdauernden Vor-Gesang des göttlichen Sängers fühlbar erfüllten Raums: »das Lied überm Land«. Der im Eingang der 10. Elegie erhoffte Jubel scheint hier erreicht. Das elegische Pathos der negativ formulierten Zeilen ist aufgehoben und verklärt vom Zauber der klanglichen und rhythmischen Inszenierung, der dreigliedrigen Reihung, den Anaphern, den Assonanzen, den Alliterationen, dem daktylisch und symmetrisch geordneten Metrum. Diese Figurationen verwandeln den Mangel in eine hörbare Fülle, die Leere in einen klingenden Raum:

Einzig das Lied überm Land
heiligt und feiert.

X x x X x x X

X x x X x

Die ästhetische Form, das Lied, wird zur »einzig« möglichen Lösung. Das »einzig« darf man so wenig überhören wie das »heiligt«. Das Schöne wird zum Heiligen und das Mangelhafte zum Rühmlichen. Mit seinem Lied heiligt und feiert dieser »Gott mit der Leier«. Die Verben, Transitive beide, heiligen und feiern, sind absolut verwendet. Ihr Segen ist nicht beschränkt auf dieses oder jenes, er gilt ohne Grenzen wie eine Stimmung des Daseins. Unauffällig, aber in Übereinstimmung mit der rilkeschen, und nicht nur der rilkeschen,

Raummetaphorik (orientational metaphor) findet sich dieses erlösende Lied »überm Land«, also oben.⁸

Unabhängig von dieser inneren Grundhaltung, dem Preis der Welt (9. DE, SW I, 719) und der Feier der »herrlichen Überflüsse unsres Daseins« (SO II 22; SW I, 765), kann man feststellen, daß die *Sonette* das aufnehmen und fortsetzen, womit die Elegien enden.⁹ Der erste Satz der *Sonette* knüpft sprachlich, bildlich und in der metaphorischen Orientierung an die Schlußverse der *zehnten Elegie* an, und der erste Satz der *Sonette* liest sich geradezu wie eine verklärende Antwort auf die Vorgabe der letzten Elegien-Verse. Zunächst die Schluß-Strophe der 10. Elegie:

Und wir, die an *steigendes* Glück
denken, empfänden die Rührung,
die uns beinah bestürzt,
wenn ein Glückliches fällt.

Und die ersten Zeilen des ersten Sonetts:

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

Schon vor beinahe dreißig Jahren hat Paul Hoffmann in seinem Buch zum Symbolismus¹⁰ auf die Sequenz der vom Wortkern her zusammengehörenden Wortformen hingewiesen, das flektierte Verb »stieg« und das Verbalsubstantiv, das auch noch ein Kompositum ist: »Übersteigung«. Wenn man nur das Imperfekt und das Verbalsubstantiv zitiert, geht der lautliche Charme natürlich verloren, der auch von der Phrasierung geprägt ist, den Pausen, den Assoziationen und Alliterationen, und auch von der immer miterzeugten Raumassoziation. Bewegung, Objekt, Präposition und adjektivische Ergänzung (stieg, Baum, Über-, hoher), sie fördern die Ausrichtung nach einer vertikalen Bewegung.

Diese Wirkung der ersten Verse wird verstärkt, wenn man den Elegien-Schluß mit einbezieht. Dann erscheint die kreative »Wandlung« vom finiten Verb, vom »stieg«, zum Verbalnomen, »reine Übersteigung«, erweitert oder vorbereitet durch das Partizipium Praesentis: das »*steigende* Glück« des Elegienschlusses. Aber es ist nicht nur die Erweiterung des einen in der ausgedehnten Variation. Der Anschluß der Eingangsstrophe der *Sonette an Orpheus* an die

letzten Elegienverse akzentuiert zugleich die Aufwärtsbewegung, mit der die Sonette beginnen durch die Abwärtsbewegung¹¹, mit der die Elegien enden. Das Steigen des Baumes, mit dem die Sonette einsetzen, wirkt in diesem Kontext und vor diesem Hintergrund wie die Synthese, wie eine beispielhafte Verwirklichung des in der Elegie nur Gedachten; und das »Da«, temporal¹² verstanden, stellt eine Verbindung her zwischen der erst eingedachten, konjunktivisch formulierten Harmonie der Gegensätze und der erinnerten, im Mythos erreichten (bedingungslosen) Einheit, des im Eins-Sein erhaben aufgehobenen Widerspruchs: »O reine Übersteigung!« Die Jahre vorher in München (22./23. November 1915) geschriebene *vierte Elegie* ist in der Bildlichkeit dem Schluß der zehnten und dem Beginn der Orpheus-Sonette verwandt und es findet sich auch die Interjektion, das »o« findet sich sogar doppelt, in einer anaphorischen Wiederholung, betont also und auch in einer Frage (SW I,97):

O Bäume Lebens, o wann winterlich?

Anders als im ersten Sonett hat die Interjektion in der Elegie eine klagende Bedeutung, steht für den Schmerz. Der Wechsel im Ton, vom Schmerz zum bewundernden Staunen, der Wechsel ist im Werk Rilkes eine bleibende Figur. Was in den Sonetten als ideale Haltung empfohlen ist, nämlich zu sein und zugleich um des »Nicht-Seins Bedingung zu wissen« (SO II 13), das ist in den Elegien als noch unerreichte Versöhnung der Gegensätze, ahnbar im Leben der Natur, den ›verständigen‹ Zugvögeln und den Löwen, die »solang sie herrlich sind, von keiner Ohnmacht« wissen, ist spürbar in der Klage und im Pathos des Jubels.

Eines der bekanntesten Gedichte Rilkes, vielleicht sogar das bekannteste, ist das Anfang September 1902 in Paris entstandene Gedicht *Herbst*.¹³ Als Beleg für diese Bekanntheit mag man es werten, daß das Gedicht zu den am häufigsten vertonten Texten Rilkes gehört.¹⁴ Die sich darin zeigende Einschätzung entspricht durchaus der Sicht des Dichters selbst. Auf seiner Vortragsreise durch die Schweiz im Oktober / November 1919 hat er nur zwei Gedichte an allen sieben Abenden vorgelesen, *Das Karussell* (Paris, Juni 1906) und dieses *Herbst*-Gedicht von 1902.¹⁵ Die Resonanz beim Publikum und die Wahl des Dichters zeigen, daß wohl in Erfüllung ging, was Rilke in seiner Zürcher Vorrede als Bitte formuliert hatte:

lassen Sie uns, soweit es an uns liegt, alles tun für die
wirkliche redliche Gemeinsamkeit dieser
Stunde!¹⁶

Rilke ging demnach von einer kreativen Beteiligung seiner Hörer aus und seine Texte ließen für die aktive Teilnahme seiner Hörer / Leser auch den Raum, der für eine »wirkliche redliche Gemeinsamkeit« nötig ist. Im *Herbst*-Gedicht ist diese Möglichkeit schon vom Motiv her angelegt. Der Herbst kann »in der mythisch gefärbten Reihe der Jahreszeiten ... als die reichste, vollkommenste« erscheinen.¹⁷ Die Vertrautheit des Motivs wird unterstützt durch die Bildlichkeit und die sprachliche Inszenierung.

HERBST

Die Blätter fallen, fallen wie von weit,
als welkten in den Himmeln ferne Gärten;
sie fallen mit verneinender Gebärde.

Und in den Nächten fällt die schwere Erde
aus allen Sternen in die Einsamkeit.

Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.
Und sieh dir andre an: es ist in allen.

Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen
unendlich sanft in seinen Händen hält.

Neben der lautlichen Intensität, den Alliterationen und Assonanzen, den eindringlichen Wiederholungen, dem gleichmäßigen Gang der symmetrischen Metrik, dem von den Pausen immer beruhigten Rhythmus, abgesehen von diesem figuralen Charme, ist es vor allem die intensiv gegenwärtige und unauffällig aber entschieden ins Metaphorische gleitende Bildlichkeit, die dieses Gedicht so einsehbar und wirksam macht. Von den ›Blättern, die fallen‹ über die ›Erde, die fällt‹, wechselt das Gedicht zeigend und zusammenfassend zu einem allgemein-gültigen Ergebnis: »es ist in allen.« Der Argumentationsweg vom Besonderen und Konkreten, vom Vielen zum Allgemeinen liest sich wie eine logische Beweisführung. Und die Beweisführung darf darum appellativ ausgerichtet sein und den Leser mit einbeziehen. Im »Wir« und auch im »Du« ist die gemein-

same Einsicht und gemeinsame Erfahrung angesprochen: »Wir alle fallen.« Der Dichter lädt den Leser / Hörer ein, das »gemeinsame Wissen um den temporalen Charakter allen Lebens«¹⁸ zu überprüfen und zu bestätigen. Das ist in diesem Falle und im Rahmen der Metapher des »Fallens« sicher leicht zu erreichen.

Aber es gilt auch für das »steigende Glück«, an das wir, nach der Schlußstrophe der *zehnten Elegie* denken, und mit dem die *Sonette an Orpheus* den Leser überraschen (SO I 1):

I

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

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

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

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

Der Ort der Verkündigung dieser Botschaft ist das Gedicht und das Medium ihrer Feier ist die figurierte Rede, der Klang, ist die glücklich im Gedicht selbst bewundert anwesende und verinnerlichte Welt: »O hoher Baum im Ohr!« Die staunende Bewunderung für den im Gesang des Orpheus (»O Orpheus singt!«) vollendeten Baum, ist selbst ein Hörbares, ein bezaubernder Klang, getragen von der »Verführungskraft der Syntax und der Figuration«.¹⁹ Die im Gesang des Orpheus geschaffene Welt ist nicht mehr auf Bestätigung angewiesen. Die Silben und Laute haben kaum noch einen Bezug nötig zur Steigerung ihres Jubels. Der Gesang selbst verwandelt jede Hütte in einen Tempel (SO I 1):

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.

Man versteht es und fühlt es auch, man hört es sogar, daß der Abstieg von der »Hütte« zum »Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen« nur den sprachlich inszenierten Hintergrund für die im Gesang des Orpheus zu erreichende Steigerung zum »Tempel im Gehör« vorbereiten soll.

Und diese wunderbare Steigerung vom »Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen« zum »Tempel im Gehör« ist eine Form der Verwandlung, die sich der autonomen Schöpferkraft des Dichters verdankt. Die Kraft des orphischen Gesangs ist mit der Verwandlung von niedrig in hoch, so zauberhaft-verklärend sie auch ist, keineswegs an ihrer Grenze. Für ihn gilt nicht einmal die Grenze zwischen Sein und Nichtsein.

Das ist so phantastisch nicht, wie man denken könnte. Dahinter steckt auch nicht nur eine Übertreibung der Macht des Kunstwerks. Die Aufhebung der Grenze entspringt vielmehr dem Willen dieses Dichters, aus der metaphysischen Enterbung einen Gewinn für die Welt zu machen. Ein Jahr vor Vollendung der *Elegien* und vor der Entstehung der *Sonette an Orpheus* schrieb Rilke die *Petite Préface*, das Vorwort zu Balthazar Klossowskis Katzenbuch.²⁰ Balthazar Klossowski verarbeitet darin seine Trauer um eine verloren gegangene Katze. Rilke argumentiert in seiner *Préface*: Wer nicht erkennt, daß in den Tränen um den Verlust das Verlorene als ein Vergängliches anwesend ist, die entlaufene Katze in den Tränen des verlassenen Balthuz, dem entgeht mit der angemessenen Bewertung des Schmerzes auch das unausweichliche Wesen der Welt. Was man nicht verlieren kann, das kann man auch nicht besitzen. Und umgekehrt: Was man nicht besitzen kann, das kann man auch nicht verlieren. Man kann nur besitzen, was man immer verliert. »Auch noch Verlieren ist *unser*« heißt es in einem Widmungsgedicht für Hans Carossa, eingeschrieben in eine Ausgabe der *Duineser Elegien* im Februar 1924 (SW II,259). Wer das nicht wahrhaben kann, dem erklärt Rilke am Schluß seines Vorworts:

tes zur gemalten Katzengeschichte (*Mitsou*, 18 f.): »Es gibt keine Katzen.«

Dieser Satz vom Oktober 1920 kann als eine Vorwegnahme des einleitenden Satzes des vierten Sonetts des zweiten Teils der *Sonette an Orpheus* vom Februar 1922 gelten (SW I, 753): »Oh dieses ist das Tier, das es nicht giebt.«

O DIESES ist das Tier, das es nicht giebt.
Sie wußtens nicht und habens jeden Falls
– sein Wandeln, seine Haltung, seinen Hals,
bis in des stillen Blickes Licht – geliebt.

Zwar *war* es nicht. Doch weil sie s liebten, ward
ein reines Tier. Sie ließen immer Raum.
Und in dem Raume, klar und ausgespart,
erhob es leicht sein Haupt und brauchte kaum
zu sein. Sie nährten es mit keinem Korn,
nur immer mit der Möglichkeit, es sei.
Und die gab solche Stärke an das Tier,
daß es aus sich ein Stirnhorn trieb. Ein Horn.
Zu einer Jungfrau kam es weiß herbei –
und war im Silber-Spiegel und in ihr.

Es fällt schwer, sich dem Zauber der Klänge zu entziehen, dem Gang der Argumentation und den beinahe entschuldigenden Erklärungen. Sie haben nicht gewußt, daß es das Tier nicht gibt, aber sie haben es geliebt, sie haben nur Raum gelassen, und es brauchte auch kaum zu sein und dann hat das Tier auch noch von sich aus sich so geformt, wie es ist. Hinzu kommt die beinahe unwiderlegbare Vertrautheit des Mythos. Wer kennt nicht dieses »Tier, das es nicht giebt«, aus Sagen, Erzählungen, Bildern, heidnischen und christlichen, frommen, kirchlichen. Rilke sowieso kannte das Tier von Bildern, den Teppichen der Dame à la Licorne im Musée de Cluny von Paris, eingebunden in die *Aufzeichnungen des Malte Laurid Brigge*²¹, oder die Darstellung in Flauberts *Versuchung des heiligen Antonius* (dem ägyptischen Asketen), wieder zu finden in dem Neuen Gedicht *Das Einhorn*.²²

Der Leser, den Rilke einbezieht und fordert und einbindet, läßt sich bereitwillig erinnern, und entdeckt in seinem kulturellen