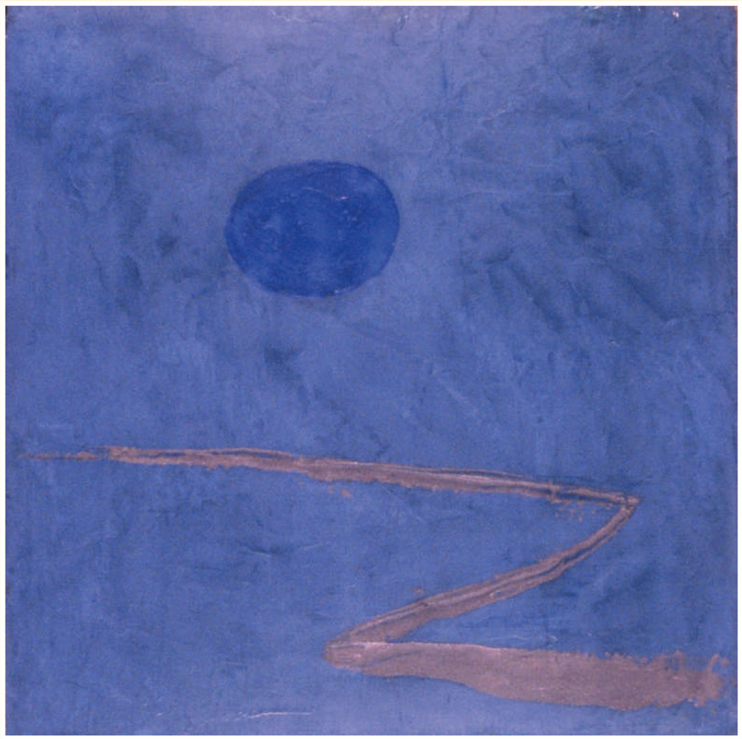


Michael von Brück

Weltinnenraum



Rainer Maria Rilkes ›Duineser Elegien‹
in Resonanz mit dem Buddha

A

Michael von Brück
Weltinnenraum

VERLAG KARL ALBER 

Dr. Michael von Brück war bis 2014 Professor für Religionswissenschaft an der Universität München, dort Initiator und Leiter des Interfakultären Studiengangs Religionswissenschaft. Heute Honorarprofessor für Religionswissenschaft (Religionsästhetik) an der Katholischen Privat-Universität Linz, Rektor der Palliativ-Spirituellen Akademie in Weyarn bei München und Head of Academic Development der University for Life and Peace/Myanmar (im Aufbau), die ökologische und spirituelle Belange verknüpft. Er ist evangelischer Pfarrer und hat mehrere Jahre in Indien studiert und gelehrt sowie interreligiöse Dialog-Projekte geleitet. Seine Ausbildung zum Yoga- und Zen-Lehrer erhielt er in Indien und Japan. Mitglied zahlreicher wissenschaftlicher Gremien weltweit. Gastprofessuren in den USA, Indien, Thailand, Japan, Lettland und der Schweiz. Zahlreiche Bücher und Aufsätze zu Buddhismus, Hinduismus, dem interreligiösen Dialog, zur Ästhetik, zur Ökologie und zur spirituellen Praxis.

MICHAEL VON BRÜCK

Weltinnenraum

Rainer Maria Rilkes
Duineser Elegien in Resonanz mit
dem Buddha

Verlag Karl Alber Freiburg / München



MIX
Papier aus verantwortungsvollen Quellen
FSC® C083411

© VERLAG KARL ALBER
in der Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2015/2020
Alle Rechte vorbehalten
www.verlag-alber.de

Satz: Rainer Moers Druckvorlagen, Mönchengladbach
Herstellung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN Print 978-3-495-49166-9
ISBN E-Book (PDF) 978-3-495-82359-0

Inhalt

Vorwort	9
Einleitung	11
Rilke – »Wie ist er?«	11
Ein Epochenbruch in Kunst und Religion	17
Untergang und Aufbruch – Aufbruch und Zusammenbruch	25
Die »Duineser Elegien«	26
Die Metapher der Nacht – Neuschöpfung und Unendlichkeit	31
Zur Methode der Deutung – religionswissenschaftliche Perspektiven	39
Die Erste Elegie.	51
Der Engel – Teil 1	53
Die Liebe	63
Stimmen	65
Die Zweite Elegie	73
Der Engel – Teil 2	73
Vögel der Seele	80
Gelenke des Lichtes	82
Wir atmen uns aus	89
Liebende: euch frag ich nach uns	92
Du musst dein Leben ändern	96
Die Dritte Elegie.	101
Der Fluss–Gott des Bluts	103
Ältere Schrecken	110
Fluten der Herkunft	113
Der Garten	118

Die Vierte Elegie	125
Der Baum	127
Weite, Jagd, Heimat	132
Das Marionettentheater	136
Engel und Puppe	146
Die Fünfte Elegie	153
Die Fahrenden	153
Und dennoch ... das Lächeln	159
Wo ist der Ort?	171
Türme aus Lust	177
Die Sechste Elegie	183
Der Held	183
Feigenbaum	188
Die jugendlichen Toten und der Held	198
Simson	202
Die Siebente Elegie	209
Der Ton der Verkündigung	211
Atmen ins Freie	220
Hiersein ist herrlich	222
Nirgends wird Welt sein, als innen	228
Mein Atem reicht für die Rühmung nicht aus	232
Die Achte Elegie	237
Das Offene	238
Immer ist es Welt und niemals Nirgends	243
O Seligkeit der <i>kleinen</i> Kreatur	254
Wer hat uns also umgedreht?	257
Die Neunte Elegie	259
Frist des Daseins	261
<i>Ein</i> Mal	267
Was nimmt man hinüber?	268
Sprich und bekenn	275
Preise dem Engel die Welt	280
Überzähliges Dasein	282

Die Zehnte Elegie	285
Wir, Vergeuder der Schmerzen	286
Billiger Trostmarkt der Religion	294
Die Klagen	303
Rückschau im Zwielight	304
Sternbilder	308
Quelle der Freude	312
Rilke und der Buddha	319
Das Umfeld	319
Rilkes Buddhismus-Bild	321
Die drei Buddha-Gedichte	330
Der Buddha – Inspiration für Rilkes Dichtung des Möglichen	335
Rückblick und Zusammenfassung	337
Anhang: Duineser Elegien 1–10	347
Dank	378
Bildverzeichnis	379
Literatur	380

Vorwort

»Weltinnenraum« ist Rilkes poetisches Bild für den Zusammenhang aller Dinge und Ereignisse im Universum. Weltinnenraum ist die alles durchdringende Energie, die sich selbst in jedem »Ding« manifestiert, wenn Welterfahrung ins Geistige gehoben wird durch Verdichtung in der Poesie. Hier geschieht die poetisch-spirituelle Transformation allen Erlebens in die Dimension des Unendlichen. Als poetische Fiktion der Vollendung des Menschlichen schafft Rilke dafür das Symbol des »Engels«. Er ist das Vorbild, das zum Inbild werden soll. Die Engel sind »Gelenke des Lichtes«, das den Menschen durchstrahlt, der sich zu öffnen vermag. Die »Duineser Elegien« können wir dann verstehen als die poetischen Kanäle für diese Lichtdurchflutung, die jenes transformative »Licht« in jeden Winkel der Erfahrung lenken kann. Das ist die Möglichkeit zur Vollendung, ihre Wirklichkeit steht noch aus.

Dass Rilke von der Gestalt des Buddha zutiefst berührt war, ist gewiss. Der Buddha ist nicht nur die historische Gestalt, auf die sich der Buddhismus zurückführt, sondern nach buddhistischer Vorstellung hat jedes Lebewesen die Buddha-Natur. Dieselbe zu realisieren, ist der Sinn des Lebens. Dabei kommt es zu der Erfahrung, dass hinter der alltäglichen Lebenswelt, die leidvoll und zerrissen erscheint, ein Zusammenhang erkennbar wird, der alles umfasst. Rilkes Poesie ist nicht nur in seinen Elegien, aber hier in besonderer Weise, für eine solche Erkenntnis durchlässig. Ob und wie er mit dem Buddha in Resonanz tritt, wird zu prüfen sein. Wenn heutige Menschen von einer Sehnsucht ergriffen sind, die sich auf buddhistische Erfahrungswelten richtet, ist das nicht neu. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts und während der ersten Jahrzehnte des 20. waren vor allem Intellektuelle und Künstler in den Spuren Arthur Schopenhauers, Richard Wagners, Friedrich Nietzsches und anderer von der Faszination des Buddhismus erfasst. Davon ist Rilke geprägt. Wir werden ausloten, was das im heutigen Kontext bedeuten kann. Solche Zusammenhänge werfen zumindest ein erhellendes Licht auf die Duineser Elegien und ihre Deutung.

Dieses Buch verknüpft Wege der Analyse von Religion, Wissen-

schaft und Kunst, die ich während der letzten Jahrzehnte in zahlreichen Büchern und Aufsätzen erprobt habe. Dabei war und bin ich auf der Suche nach einer »Ästhetik des Wissens«, die in interkulturellen und interdisziplinären Diskursen erforderlich ist.¹ Was es bedeutet, dass die »Duineser Elegien« unter religionswissenschaftlichen Gesichtspunkten interpretiert werden, wird in der Einleitung erklärt werden. Seit Jahrzehnten übe und lehre ich Zen. Die daraus gewonnenen Einsichten haben Resonanzen erzeugt, die in die hier vorgelegten Deutungen einfließen.

Dem vorliegenden Buch liegen meine Abschiedsvorlesungen an der Ludwig-Maximilians-Universität München im Sommersemester 2014 zu Grunde. Ich wollte damit einen Bogen schlagen: Der Beginn meines Theologiestudiums in Rostock 1968 verzögerte sich durch einen Unfall, der mich für einige Monate ans Bett fesselte. Mein zukünftiger Lehrer, Dr. Peter Heidrich, sandte mir einen Brief ins Krankenhaus mit der Zehnten Duineser Elegie von Rilke (»Wir, Vergeuder der Schmerzen«) und der Interpretation von Romano Guardini. Rilke hatte ich gelesen, Guardini noch nicht. Die Elegie faszinierten und erschreckten mich wegen ihrer existentiellen Radikalität. Die Nähe zum Buddhismus erkannte ich erst viel später. So waren für mich beide, Rilke und Guardini, das intellektuelle Tor zum Eintritt in die akademische Welt. Im Respekt vor dem Lehrer Peter Heidrich, dem ich so vieles verdanke, und dem bedeutenden Religionsphilosophen Romano Guardini, dessen Denken mich nicht unerheblich geprägt hat, möchte ich diese Interpretationen präsentieren.

1 Dazu ausführlicher: Günther Rager u. Michael von Brück: Grundzüge einer modernen Anthropologie, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.

Einleitung

Rilke – »Wie ist er?«

»Hast Du in München wirklich den Dichter Rilke kennengelernt? Wieso? Und wie ist er?«² Das fragt Anna Freud ihren Vater, der am 8. September 1913 erstmals mit Rainer Maria Rilke im Bayerischen Hof zusammentraf. Lou Andreas-Salomé hatte ihren Freund und Schützling mitgebracht, als der 4. Kongress der Psychoanalytischen Vereinigung in München tagte, wo Sigmund Freud und Carl Gustav Jung in eisigem Schweigen des Nicht-Kommunizierens miteinander stritten. Der Arzt und der Dichter verabredeten sich zu weiteren Spaziergängen im Englischen Garten. Dort traf man auf Hugo von Hofmannsthal. Denkwürdige Begegnungen, die in Rilke Spuren hinterließen. Er hatte zuvor schon Freuds Schriften studiert, die er »unsympathisch« und stellenweise »haarsträubend« findet, während er der Psychoanalyse selbst durchaus ihre »echten und starken Seiten« abgewinnen kann.³ Er erwägt sogar – zeitlich ganz in der Nähe der ersten Inspiration zu den »Duineser Elegien« – unter dem Druck schwerer psychosomatischer Störungen, sich selbst einer Analyse zu unterziehen, wohl wissend, dass dabei eine »desinfizierte Seele« herauskommen könnte, die seinem Künstlertum keine Nahrung mehr bieten würde, und er bittet Lou um Rat. Sie rät ab und bestätigt damit seine Zurückhaltung.⁴

Ja, wie ist er? Wer ist er? Liest man seine Briefe, seine Gedichte und eben auch die »Duineser Elegien« sowie Zeugnisse über ihn, ergibt sich ein rätselvolles Bild. Rilke im Spiegel der jeweils anderen:

2 Anna Freud an Sigmund Freud, Brief vom 14.9.1913, in: Ingeborg Meyer-Palmedo (Hrsg.): Sigmund Freud – Anna Freud. Briefwechsel 1904–1938, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2006, 115.

3 Rilke an Lou Andreas-Salomé, Brief vom 20.1.1912, in: Ernst Pfeiffer (Hrsg.): Rainer Maria Rilke – Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel, Zürich/Wiesbaden: Max Niehans/Insel Verlag 1952, 260. Dennoch lässt Rilke auch noch 1924 – über Lou – Freud grüßen. (Brief an Lou Andreas-Salomé vom 22.4.1924, ebd., 492.)

4 Rilke an Lou Andreas-Salomé im Brief vom 20.1.1912: »Mein Körperliches läuft Gefahr, die Karikatur (sic!) meiner Geistigkeit zu werden.« (Ebd., 261); Lou Andreas-Salomé an Rilke, Telegramm vom 22.1.1912 und Rilkes Brief an Lou vom 24.1.1912, wo er schreibt, wenn man sich die Teufel austreiben lasse, gingen die Engel möglicherweise mit aus. (Ebd., 263.)



Abbildung 1: Rainer Maria Rilke (1875–1926)

Rilke und Rodin; Rilke und sein Verleger Anton Kippenberg und dessen Frau Katharina; Rilke und Clara Westhoff, seine Ehefrau, von der er die meiste Zeit getrennt lebt; Rilke und die Fürstin Marie von Thurn und Taxis; dann auch Sidonie Nádherný, Claire Goll, Nanny Wunderly-Volkart, bis hin zu Baladine Klossowska. Rilke und die Frauen überhaupt⁵, seine Mäzeninnen, die ihm nie zu nahe

⁵ Dazu aufschlussreich: Claire Goll: »Rilke und die Frauen«, im Nachwort von: Barbara Glauert-Hesse (Hrsg.): »Ich sehne mich sehr nach Deinen blauen Briefen«. Rainer Maria Rilke – Claire Goll, Briefwechsel, Göttingen: Wallstein 2000, 83–92, bes. 86–88. Siehe auch Gunnar Decker: Rilkes Frauen oder die Erfindung der Liebe, Leipzig: Reclam 2004.



Abbildung 2: Lou Andreas-Salomé (1861–1937)

treten durften, damit »das Werk« nicht behindert würde. Rilke, der Mönch und Verführer, dessen »beschwörendste Einladung« schon »die Abwehr« enthalte,⁶ der scheue Einzelgänger, der doch die Gesellschaft suchte, nicht zuletzt um sich galant aushalten zu lassen und so sein vagabundierendes Dasein führen zu können. Der Unbehauste, dauernd auf der Flucht vor dem Zusammenbruch der Kultur, dem Krieg. Flucht auch vor der Polizei, denn zeitweise sympathisierte er mit der Revolution von 1918 und stand unter Beobachtung. Später aber geht er bewusst ins Schweizer Wallis, weit weg von Deutschland, das aus den Katastrophen nichts gelernt habe.

Rilke und seine Mutter, die er zugleich sucht und flieht – »Meine Mutter reißt mich ein«, wird er später dichten.⁷ Rilke und Nietzsche. Rilke und der Buddha; vor allem aber: Rilke und Lou Andreas-Salomé. Sie war ihm einst »die Thür, durch die ich zuerst ins Freie kam«, wie er schreibt,⁸ seine Geliebte, seine Muse, seine Seelen-Mutter auch. Und sie wird die Trösterin sein, die ihm wenige Monate vor seinem Tode angesichts der Klagen über fürchterliche Schmerzen und Schwermut schreibt, er solle sich, wie sie schon so vielen »Mühseligen und Beladenen« empfohlen habe, die Elegien eines R. M. Rilke vornehmen, die den Weg zeigen zu dem, »was ewig-mütterlich bleibt, ob es auch von uns bewusstseinsengen Menschlein bezahlt sein muss für die uns überragenden Ekstasen«.⁹

Wer war er? Seine Dichtungen berühren tiefe Ängste und Hoffnungen, und seine Briefe zeugen von sensibelstem Einfühlungsvermögen. Aus der Ferne wirkt er wie ein Starez Sossima, ein weiser Berater in unruhigen Zeiten, als eine Epoche zu Ende ging. »Die Welt von gestern«, wie sie Stefan Zweig noch einmal beschrieben hatte, war zusammengebrochen bereits vor dem Ersten Weltkrieg im Tumult der Skandale, die eine künstlerische Avantgarde vom Zaun brachen, um eine ganz neue Epoche des europäischen Geis-

6 So Claire Goll 1927 im Rückblick auf ihr Verhältnis zu Rilke, zit. aus dem Nachwort von: Glauert-Hesse, a. a. O., 194 f.

7 Allerdings ist Rilkes Mutterbild zutiefst ambivalent, er drückt ihr gegenüber auch tiefe Dankbarkeit aus und pflegt bis zum Ende seines Lebens eine spirituelle Freundschaft mit ihr, die an Innigkeit und Tiefe kaum zu überbieten ist, vgl. dazu Rainer Maria Rilke, Weihnachtsbriefe an die Mutter (Hg. Hella Sieber-Rilke), Frankfurt a. M./Leipzig 1995 sowie unten die Ausführungen zur Dritten Elegie. Die erschreckende und geradezu bohrende Härte der Mutter wird deutlich in: Marina Bohlmann-Modersohn: Clara Rilke-Westhoff, München: btb-verlag 2017.

8 Rilke an Lou Andreas-Salomé, Brief vom 28. 12. 1911, in: Pfeiffer, a. a. O., 250.

9 Lou Andreas-Salomé an Rilke, Brief vom 12. 12. 1925, ebd., 503 f.

tes einzuleiten, von Picasso und Malewitsch bis zu Schönberg und Strawinsky. Dann der Krieg, nach 1917 neue Hoffnungen (Russland), die bald wieder zunichte wurden. Die Menschen suchen Halt und finden ihn in einzigartiger Weise auch bei Rilke. Er formt eine Sprache jenseits von Metaphysik, die ausgeht vom Boden des Erlebaren, sich aufschwingt zu Höhenflügen – und gelegentlich im Tiefflug abstürzt. Sie zaubert Sinnwelten, die ästhetisch nacherlebbar sind, wobei sich die Wortwahl doch manchmal im Trivialen oder Übersteigerten verlieren kann. Rilke sucht einen Ort jenseits der alten Religion wie zuvor schon Kierkegaard. Eine säkularisierte Religion? Rilke will mehr. Schon im »Stunden-Buch«, dann in den Elegien und den »Sonetten an Orpheus« gelingt ihm eine dichterische Verdichtung des Undichten: Er komprimiert die Ängste und Sehnsüchte seiner Epoche, durchdrungen von einem »Lichtstrahl«, der ihm Wegweiser durch das Dunkle ist. Der Lichtstrahl – das ist die durch kleinste Details der sinnlichen Erfahrung sich zeigende Vollkommenheit, die nicht von, aber auch nicht jenseits dieser Welt ist, eher eine Vollkommenheit als Möglichkeit einer neuen Bewusstwerdung. Für Rilke kann dies der Ton einer Geige sein, die sich »an einem geöffneten Fenster hingibt«. Nicht, dass der Geiger hier einen vollkommenen Ton erzeugen würde – dies wäre die ästhetische Ausflucht, die seit dem Ende der Romantik, seit Gustav Mahler, Wedekind, Schnitzler nicht mehr glaubwürdig ist. Nein, es ist die Geige, die sich hingibt an etwas, das auch Rilke beschweigt. Das fasziniert ihn auch am Buddha, dieses schweigende Lächeln oder lächelnde Schweigen. Rilke, der (zumindest auf Bildern) selten lächelt, findet hier Inspiration im Wort und im Schweigen, in den Zeilen und zwischen den Zeilen. Das macht ihn, wie Romano Guardini schreibt, zum »vielleicht differenziertesten deutschen Dichter der endenden Neuzeit«. ¹⁰ Ein Leben der Abbrüche und Aufbrüche, auch der Einbrüche. Wir finden die Bruchlinien wieder in den Fetzen der Emotionen, die in den Elegien einander abwechseln, bald hastig, bald gemächlich ausformuliert. Der Rhythmus wird immer wieder gebrochen wie bei Gustav Mahler.

»Wie ist er?« fragt Anna Freud. Da ist mehr als Neugierde, vielleicht Faszination, wie schon bei Lou. In ihr fragt auch die zukünf-

10 Romano Guardini: Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien, München: Kösel 1953, 13.

tige Analytikerin. Es ist seine Sprache, seine Bilderwelt, die nicht im Dunkeln verbleibt. Rilke ist kein Georg Trakl und auch kein Stefan George, der flimmernde Hoffnungen inszeniert. Rilke ist – meistens – still. Verletzlich. Das macht ihn anziehend, vor allem für die Frauen. Sie wollen ihn retten, wie Senta den unbehausten Holländer durch Hingabe retten will. Aber Rilke will nicht gerettet werden. Das Schwebend-Schwankende ist sein Zuhause. Es bietet ihm Heimat für dichterische Inspiration, für das, was er sieht. Er sieht – gelegentlich – abgrundtief und über den Abgrund hinaus.

Das ist das Erstaunliche: Rilke, der so scheu ist, er sehnt sich nach einem Menschen, bei dem er sein Alleinsein unterbringen kann.¹¹ Der Hypochonder, der oft verzärtelt schwächelnd sich zeigt, hat tiefe Stärke. Seine Hoffnungs-Rhetorik wirkt, weil sie durch diese Schwäche hindurch glaubwürdig ist. Das ist ein altes Thema seit Paulus.

Wer also ist er? Dies soll nicht der Versuch einer Biografie sein. Der Dichter ist nicht die Dichtung, und die Dichtung ist nicht der Dichter. Sie liefert kein Psychogramm, und am wenigsten trifft dies auf die Elegien zu, die er wie inspirierte Traumbilder erfuhr. Rilkes Werk entsteht unter größter Anspannung, innerem Schmerz und Verzicht auf Leben. Es geht nicht nur um die Spannung des Künstlers zwischen Leben und Werk, sondern, wie Rilke schreibt, um den Zwiespalt zwischen Hingabe an die Geliebte und Hingabe an die Liebeskraft im Dichterwort, der mitten in seiner Liebe selbst klaffe, denn seine Arbeit *sei* Liebe.¹² Neben Biographischem, der Verarbeitung von Unbewußtem und früheren Erfahrungen geht es vornehmlich um die Verbindungen des individuellen und des kollektiven Gedächtnisses. Hier werden die Möglichkeiten des Menschen zu Sprache: Bilder des alten Ägypten, der christlichen Tradition und der Moderne, Entsaugungen und Neubildungen. Wenn ich Rilkes Dichtung charakterisieren soll in einem Wort, dann ist es dies: Es ist eine Dichtung des Möglichen.

11 Rilke, Brief an Lou Andreas-Salomé vom 28. 12. 1911, in: Pfeiffer, a. a. O., 248.

12 Rainer Maria Rilke: Das Testament, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, 31. Aufschlussreich dazu der spätere Eintrag: »Das Prinzip meiner Arbeit ist eine leidenschaftliche Unterwerfung unter den Gegenstand, der mich beschäftigt, dem, mit anderen Worten, meine Liebe gehört. / Die Umkehr dieser Unterwerfung geschieht schließlich, mir selber unerwartet, in dem plötzlich in mir aufkommenden schöpferischen Akt, in dem ich ebenso schuldlos handelnd und überwindend bin, wie ich in jener vorhergehenden Phase rein und unschuldig unterworfen war.« (Ebd., 39.)

Das jedoch nicht als politische Forderung, denn Rilke ist nicht Brecht. Und es ist auch kein ästhetischer Griff nach dem Unerreichbaren, denn Rilke ist nicht Hölderlin. Es handelt sich auch nicht um die Einladung zur Jüngerschaft wie bei George, das wäre ihm zu viel. Er will wahrgenommen werden, das ist alles. Ansonsten entzieht er sich. So müssen auch die Deutungen letztlich Möglichkeit bleiben, auch sie entziehen sich. Der Abstand, den die Sterne lehren, ist eine Metapher, die gerade auch die Duineser Elegien durchzieht wie ein roter Faden.

Anna Freud fragt aber in ihrem Brief auch: Wieso? Wieso habe ihr Vater ihn kennengelernt? Das mag Zufall sein, Zufall in Gestalt der klugen Lou Andreas-Salomé. Erinnern wir uns: Sigmund Freud und Carl Gustav Jung sind heillos zerstritten. Sie sitzen an getrennten Tischen auf dem Kongress der Psychoanalytischen Gesellschaft in München. Lou mag geahnt haben, dass es einen Paradigmenwechsel brauchte, um hier herauszukommen. Und der hieß: Rilke. Denn er steht jenseits von Ratio und Gefühl und ist doch von beiden ganz und gar erfüllt.

In ihm zeigt sich eine Religion jenseits von Metaphysik. Von Romano Guardini, dem großen katholischen Religionsphilosophen, bis zu Hannah Arendt, Günther Anders und Fritz Raddatz, dem atheistischen Schriftsteller, reicht das Spektrum der Kommentare. Alle waren und sind von ihm fasziniert, ohne die Distanz aufgeben zu müssen – als kritische Zeitgenossen, Fragende in Zeiten von Umbrüchen. So sind auch wir fasziniert. Warum?

Ein Epochenbruch in Kunst und Religion

Rilke im Kontext seiner Zeit zu lesen bedeutet vor allem, den Epochenbruch vor dem Ersten Weltkrieg wahrzunehmen, den Rilke sogar als Zivilisationsbruch empfand. Dieser zeichnet sich in der Philosophie schon bei Nietzsche ab, in der Malerei bei Kandinsky und in der Musik bei Mahler und vor allem bei Schönberg, der sich von der Tonalität verabschiedet. Die alten Wertesysteme, die Ordnungen und Hierarchien des Schönen gelten nicht mehr. Schönes als Ganzheit, als heile Welt oder zumindest heilende Hoffnung ist nicht mehr darstellbar. Mahlers musikalische Linien bleiben unvollendet. Kaum setzt er an zu einem melodischen Bogen oder

einem Klang, der Dissonanzen auflösen will, wird der Fluss unterbrochen und der Schrecken, das Dunkle, die Fratze grätscht hinein. In der Dichtung Trakls ist es ähnlich. George hingegen zelebriert sich und sein Werk in neuen Ritualen des überhöht Ästhetischen. Der George-Kreis bleibt das, als was er gedacht war: ein elitärer Männerbund, der das Zeitliche verdrängt. Und Rilke? Er steht – oft vermittelt durch Lou Andreas-Salomé – in engstem Kontakt zur Münchner Avantgarde, und dazu gehört auch der Umgang mit dem Okkultismus und Spiritismus, der als Thema moderner wissenschaftlicher Fragekultur durchaus salonfähig war. Hier prägen ihn insbesondere die »Kosmiker« um Ludwig Klages und Alfred Schuler, die Lebensphilosophie Bergsons, die »das Ganze« ergreifen will, und auch die Psychophysik Gustav Theodor Fechners, der die Einheit von Leib und Seele lehrt.¹³ Aber auch die Auflösung der Stabilität einer vernunftgesteuerten Seele oder überhaupt eines »Ich« beunruhigte und faszinierte zugleich. Was Ernst Mach in seinem »Empiriokritizismus« angedacht hatte, bildete sich im Impressionismus ab, der den gegenwärtigen Augenblick feierte und nichts Festes oder Statisches darüber hinaus gelten lassen wollte.¹⁴ Der Symbolismus in der Malerei radikalisierte dieses Empfinden. Rilkes dichterisches Werk spricht genau das an, wonach in diesen Aufbrüchen gesucht wird: authentische Neugestaltung zu finden für das Untergegangene, für die Sehnsucht, die unerfüllt bleibt.

Warum vermag die Kunst das Schöne, das Gute, das Ganze nicht mehr darzustellen? Könnte das mit der Krise der Religion zusammenhängen? Das Christentum hatte das Böse integriert und – zumindest im Symbol – auf Hoffnung hin überwunden. Im Kreuz Christi lag der Brennpunkt, in dem sich das Leid der Menschheit, die Unerfülltheit und das Schreckliche bündelten: Gott selbst hatte das Böse auf sich genommen, um es aus der Welt zu tragen. Das

13 Martina Wegener-Stratmann: Über die »unerschöpfliche Schichtung unserer Natur«. Totalitätsvorstellungen der Jahrhundertwende. Die Weltbilder von Rainer Maria Rilke und C. G. Jung im Vergleich, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2002, 56 ff. In spiritistische Kreise wurde Rilke auch durch die Fürstin Marie von Thurn und Taxis eingeführt. (Ebd., 62.)

14 Markus Fellingner, Dekadenz: Zersetzung und Auflösung als formale Konzepte in der Kunst des Symbolismus, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hrsg.), Dekadenz. Positionen des österreichischen Symbolismus. Ausstellungskatalog, Wien: Belvedere 2013, 22.

jedenfalls sei Idee, die nicht zur Fadheit herabgesunken ist, wie Hegel in der Vorrede zur Phänomenologie bereits 1806 geschrieben hatte.¹⁵ So konnte im Durchgang durch das Leiden die Erlösung erstrahlen, jenseits von Gut und Böse. Die mittelalterliche Kathedrale (von ihr wird in den Elegien die Rede sein), der in Stein manifeste Bau des Himmlischen Jerusalem, die Apotheose des Harmonikalen und der Proportion, die Schönheit als Ausgleich aller Widersprüche, sie war in Kreuzform gebaut. In ihr war das Böse gebannt. So auch in der Musik Bachs oder Mozarts, in der Malerei Giotto's oder Raffaels, in der Kuppel Michelangelos und in seinem David, dem vollkommenen Menschen. Der in menschlicher Gestalt erschienene Gott hatte die Menschheit geadelt und zur Schönheit befreit. Doch diese Religion war brüchig geworden, vielen nicht mehr glaubhaft. Schon Schleiermacher richtete sich 1799 an die Gebildeten unter ihren Verächtern, einhundert Jahre später hatte der Zweifel weitere Schichten erfasst und insbesondere die Arbeiter wandten sich von der Religion ab. Das Kreuz wirkte nicht mehr integrierend, sondern abstoßend, ausgrenzend. Der Mythos war gestorben, und das Böse hatte keinen eingegegneten Ort mehr, war entfesselt. Die Kathedralen, Symbole des kosmischen Ganzen, waren durch Kriegsgewalt zerstört, aufragende Schreie aus Stein inmitten zerbombter Städte. Die Ordnung der Welt löste sich auf, und damit der Fortschritt zur Zivilisation, den sich der Kulturprotestantismus auf die theologischen Fahnen geschrieben hatte. Karl Barths sogenannte Dialektische Theologie gab diesem Bruch wortgewaltigen Ausdruck: Christliche Botschaft und Ansprüche der Kultur, einschließlich der Religionskultur, sollten fortan strikt getrennt werden. Der Integration ins Ganze folgte Dissonanz, der Tonalität in der Musik eine neue Ordnung der zwölf Töne, die aber nicht mehr der emotionalen Beruhigung dienen konnte. Kaum noch kam es zu Farb- und Formenkompositionen, die Gegensätze ausglich, zu keiner *coincidentia oppositorum* (Zusammenfall der Widersprüche), sondern der Widerspruch und die Dissonanz blieben unaufgelöst. Der Kunst war aufgegeben, die Scheinharmonien zu demaskieren, weil die übrige Kultur, ein-

15 Georg W. F. Hegel: Phänomenologie des Geistes, hrsg. von Johannes Hoffmeister, Leipzig: Meiner 1949, 20. Ausführlicher dazu hinten S. 194 in den Erläuterungen zur Sechsten Elegie.

schließlich der Religion, so vieles verdrängte. Die Bindekraft der Religion des Kreuzes war geschwunden.

Rilke schreibt zur Bedeutung der Elegien, dass diese eine bestimmte »Norm des Daseins« aufstellen.¹⁶ Er will das »endgültige freie Jasagen zur Welt« jenseits der Gegensätze von Glück und Unglück, Leben und Tod. Des Künstlers Maß sei »nicht die Spanne zwischen den Gegensätzen ... Wer denkt noch, dass die Kunst das Schöne darstelle, das ein Gegenteil habe ... Sie ist die Leidenschaft zum Ganzen.«¹⁷ Wie ist das aufrichtig möglich angesichts der zerrissenen Welt?

Aber noch etwas anderes bewegt die Musiker, Dichter, Maler, Bildhauer und Tänzer um die Jahrhundertwende und dann bis in die 20er-Jahre des 20. Jahrhunderts hinein: die Loslösung von konventionellen Begrenzungen. War schon der Aufbruch in die bürgerliche Gesellschaft um 1800 eine kulturelle Revolution, die einen Beethoven ästhetische Grenzen sprengen ließ, so ereignete sich ab 1850 und, wie ein Dammbbruch, um 1900 Umwälzendes: Die Technik hatte die Welt beschleunigt, Grenzen eingerissen und damit jahrhundertealte Werte und Normen außer Kraft gesetzt. Die Perspektive schwindet, während der Horizont in weite Fernen rückt. Schnelles Reisen rund um den Globus bringt nicht nur Horizonterweiterung oder Horizontverschmelzung, sondern der Raum selbst schrumpft, ebenso die Zeit. Der Nationalismus zerreißt Europa. Die Exotik anderer Kulturen wird zur Rückzugsmöglichkeit von einer als überlebt empfundenen europäischen Kultur, und zum Reiz neuer orientalischer Klänge treten die üppigen Farben der Südsee (Gauguin), die Paradiesesträume wach werden lassen. Ob nun die Zeit zum Raum wird, wie in Wagners Parsifal, oder der Raum zur Zeit, wie vielleicht im impressionistischen Auflösungsprozess der festen Form (bei Debussy wie bei den Malern des Pointillismus [»Pixel-Malern«]) – Zeit und Raum werden relativ. Einsteins Relativitätstheorie von 1905 ist mehr als eine physikalische Theorie, sie drückt ein Lebensgefühl aus. Aufbruch im Sinne des Abrisses alter Lebensgebäude und im Gestus des vorwärtsstürmenden Dranges zu neuer Lebensgestaltung. Wenn es je

16 Rilke an Witold Hulewicz, Brief vom 13. 11. 1925, in: Ulrich Fülleborn u. Manfred Engel (Hrsg.): Materialien zu Rilkes Duineser Elegien, Bd. 1: Selbstzeugnisse, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, 321.

17 Rilke, Testament, a. a. O., 23.

eine Epoche der wilden Grenzüberschreitungen gab, dann waren es die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts in Paris und Wien¹⁸ sowie die 20er-Jahre in Paris und Berlin. Am 29. Mai 1913 wird Igor Strawinskys Ballett »*Le Sacre du Printemps*« (Das Frühlingsopfer) in Paris uraufgeführt. Die Tumulte bei der Premiere sind Legende. Man spürt Abschied und Aufbruch mit einer Vehemenz, die das Theater erschütterte: die moderne Musik war geboren. In Berlin wird auf Betreiben Max Reinhardts am 23. Dezember 1920 Arthur Schnitzlers »Der Reigen« aufgeführt, zehn erotische Dialoge. Das Stück löste einen der größten Theaterskandale des 20. Jahrhunderts aus und zog einen Gerichtsprozess nach sich. Auch hier also ein Durchbrechen von Grenzen und das Wagnis neuer Sichtweisen.

Dem entspricht Pablo Picassos Multiperspektive, Wassily Kandinskys Abstraktion, Paul Klees hintergründige Symbolik, Rudolf von Labans Choreutik, die eine neue Geometrie der menschlichen Bewegungsmuster entdeckt. Und eben Rilkes »Duineser Elegien«. Nicht die Inszenierung des Chaos steht auf dem Programm, sondern die Suche nach tieferen, weiteren, höheren Ordnungen jenseits der christlich-europäisch-bürgerlichen Konvention. Es sind neue Perspektiven auf Raum und Zeit, auf ein »Offenes« jenseits der beschränkten Wahrnehmungsformen, die in der Bildenden Kunst und der Musik jener Zeit aufgebrochen werden, etwa im Kubismus und in der atonalen Musik. Multiperspektivität ist die neue ästhetische Möglichkeit.

In diesem Kontext sei ausführlicher auf den Maler Wassily Kandinsky (1866–1944) verwiesen, weil an seiner Ästhetik gezeigt werden kann, was Rilke auf seine Weise versprachlicht bzw. »musikalisiert«. Kandinsky steht wie kaum ein anderer Künstler für die Inszenierung der Zeitlichkeit im Vorgang des konstruktiven Malens, und man wird Rilke vor diesem Hintergrund besser verstehen, vor allem in der geistigen Bewegung von außen nach innen, wie beide sagen, auch wenn Rilke alles andere als ein Epigone Kandinskys im Medium des Wortes ist. Für Kandinsky ist der gestaltende Künstler der Betrachter, der in der Betrachtung zum Beob-

18 Einen grandiosen Eindruck dieser Aufbrüche und Stimmungen vermittelt Eric Kandel, *Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute*, München: Siedler 2012.

achter seiner eigenen inneren Adaptionenprozesse just während dieses Vorgangs wird. Kandinsky spricht von Verzeitlichung des Bildraums, von einer Musikalisierung der Malerei (durch Synästhesie, Verfließen der Farben, Aufgabe der Zweidimensionalität im Farbfluss, vgl. Tafel 1). Ihm sind die geometrischen Grundformen wie Dreieck, Kreis usw. wie jeweils spezifisches »geistiges Parfüm«.¹⁹ Interessant ist hier, dass er 1910 im Vorwort zur ersten Auflage seiner Theorieschrift »Über das Geistige in der Kunst« davon spricht, dass eben jene Gedanken, die er in dieser Schrift entwickle, »Resultate von Beobachtungen und Gefühlserfahrungen«²⁰ seien, Produkte eines Erfahrungsprozesses also, den er selbst beobachtet. Kandinsky formuliert programmatisch, dass man einen Weg vom äußeren objektivierbaren (messenden) Erkennen nach innen gehen müsse, besonders dort, wo »Religion, Wissenschaft und Moral ... gerüttelt werden«.²¹ Genau das will Rilke auch, besonders in den Elegien. Das innere Erkennen, so Kandinsky weiter, werde durch Literatur, Musik und Kunst vermittelt, und zwar in einem spirituellen Sinn, der sich – so sagt er explizit – von Indien anregen lassen solle.²² Denn in Indien würden trans-materielle psychische Phänomene ernst genommen, systematisch entwickelt und studiert. Auch werde »dem nichtmateriellen Streben und Suchen der dürstenden Seele« Raum gegeben.²³ Kandinsky, der auch von der Theosophie angeregt war, erläutert dies in einer Bemerkung über die Einheit von Materie und Geist. Er schreibt:²⁴

Es ist hier oft die Rede vom Materiellen und Nichtmateriellen und von den Zwischenzuständen, die »mehr oder weniger« materiell bezeichnet werden. *Ist alles* Materie? *Ist alles* Geist? Können die Unterschiede, die wir zwischen Materie und Geist legen, nicht nur Abstufungen der Materie sein oder nur des Geistes? Der als Produkt des »Geistes« in positiver Wissenschaft bezeichnete Gedanke ist auch Materie, die aber nicht groben, sondern

19 Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, Bern: Benteli 1952, 68.

20 Ebd., 17.

21 Ebd., 43.

22 Ebd., 41.

23 Ebd., 44.

24 Ebd., 34.

feinen Sinnen fühlbar ist. Was die körperliche Hand nicht betasten kann, ist das Geist?

Indien hat für diese Realitätsebene das Konzept vom subtilen Körper, *sūkshma-sharīra*, entwickelt. Kandinsky kannte nicht die Details, aber er ist, angeregt auch durch die Theosophie, Ahnungen nachgegangen, die später bis in die Naturwissenschaften hinein wirksam werden sollten. Die Medien der Inszenierung dieser Realität sind bei Kandinsky Farben, Formen, Klänge, auch Farbklänge, aber die Strukturen des schöpferischen Prozesses liegen im Erkennen, und zwar im Erkennen des Zusammenhangs, wo *ein* Element seine Identität aus dem je *anderen* gewinnt. Dieser unendliche Bezug (wie Rilke sich ausdrückt) ist, so scheint mir, dem nicht unähnlich, was in den indisch-buddhistischen Traditionen Leerheit (*shūnyatā*) genannt wird. Was heißt das? Die neue Grundeinsicht des Buddha präsentiert sich in der Formel der wechselseitigen Abhängigkeit aller Erscheinungen (*pratityasamutpāda*), d. h., nichts ist, was es ist, durch sich selbst, sondern es kommt zur Existenz nur durch Wechselwirkung mit anderem. Identität ist ein Prozess der Kommunikation und Kommunion. Auch die Grundformen der visuellen sinnlichen Erfahrung wie Linie, Kreis, Dreieck sind nicht aus sich selbst, sondern in der jeweiligen Differenz zu anderen Optionen. Das ist die Dynamik, das musikalische Fließen der Farben, von dem Kandinsky spricht, die geistige Abstraktion vom konstruierten Konkreten. So ist es nicht ein Heiliges jenseits der konkreten Form, sondern das Wesen der Form in ihrer Gestaltungskraft. Ist es das, was Rilke mit dem »reinen Bezug« meint? Hat des Buddhas Einsicht oder Kandinskys Intuition von der feinstofflichen Energie in und hinter allem, der große Zusammenhang im wechselseitigen Entstehen und Vergehen aller Erscheinungen, bei Rilke ein dichterisches Echo hinterlassen, sodass wir viele seiner Sprach-Bilder vor diesem Hintergrund neu lesen und betrachten können? Ich möchte dies bejahen und werde die Begründung bei der Interpretation vor allem der Achten Elegie geben.

In diesem Zusammenhang will ich auf eine weiter reichende Überlegung eingehen, dass es nämlich zwei Modi von Raum-Empfinden und Raum-Interpretation gibt, die unsere Lebenshaltung prinzipiell beeinflussen: Im ersten Modus kann der Raum als Gefäß verstanden werden, in dem sich einzelne Objekte bewegen,

die nachträglich miteinander in Verbindung treten; im zweiten Modus erscheint Raum als ein Kontinuum, in dem durch unterschiedliche Dichte verschiedene Qualitäten entstehen, die wir als Objekte erleben.²⁵ Im ersten Fall liegt der Fokus auf dem Einzelnen, im zweiten auf der Netzwerkstruktur. Beide Erlebensweisen ergänzen einander, aber die Systemerkennung, indem sich der Einzelne als ein Aspekt des größeren Zusammenhanges erfährt, ist in der europäischen Kultur und damit auch in der Pädagogik weniger entwickelt, und dies zum Schaden nicht nur des intellektuellen Erkennens von Zusammenhängen, sondern der gefühlsmäßig-fundamentalen oder auch intuitiven Erfahrung einer Verbundenheit, die Lust am Anderssein, an der Kreativität, am Gestaltungswillen überhaupt erst ermöglicht. Die Zeitstruktur musikalischer Bildungen repräsentiert nun genau diesen zweiten Modus der Raumerfahrung. Denn Musikpraxis übt in die gefühls- und verstandesmäßige Erfahrung der Verbundenheit ein und setzt damit Willensimpulse zu ganzheitlicher Lebenspraxis frei. Dies ist eine qualitative Veränderung, die sich heilsam und nützlich in allen Lebensvollzügen auswirkt, wie wir z. B. aus der Musiktherapie wissen.

Arnold Schönberg sprengt die Tonalität, das Gerüst, das seit Pythagoras die kosmischen Ordnungen in der menschlichen Sinnewelt repräsentiert hatte. Schon Wagner war im »Tristan« an die Grenzen gegangen und hatte die Hierarchie der Ordnungen durchbrochen: Dissonanzen wurden nicht mehr aufgelöst, die Chromatik durchbrach die Hierarchie von Grundakkorden und abgeleiteten Figuren, mithin von Substanz und Akzidenz, um es aristotelisch auszudrücken. Jetzt wurden die Töne gleichwertig, eine Demokratisierung des Kosmos gleichsam: alle zwölf Töne in dem fürs menschliche Ohr unterscheidbaren Spektrum sollten erklingen, bevor Wiederholung zulässig sei. Es gab keine dominierenden Zielpunkte mehr auf der tonalen Leiter (Oktave, Quinte, Terz), sondern serielle Zeitlinien in Intervallschritten, die aber durchaus nicht beliebig waren. Im Gegenteil: die alte Ordnung sollte zerbrochen werden, um Freiheit zu ermöglichen; aber die neue Ordnung der Zwölftontechnik ist rigider als alles andere, sie wird mit dogmatischen Argusaugen von den Hütern der reinen Lehre aufrecht

25 Dane Rudhyar: Die Magie der Töne. Musik als Spiegel des Bewusstseins, München/Kassel: dtv/Bärenreiter 1988, 64 f.

erhalten, und Dissidenten (wie z.B. ab den 1950er-Jahren Hans Werner Henze, in Donaueschingen) werden als »Verräter« gebrandmarkt – ist das Symptom? Ist die Unfreiheit in der entzauberten Moderne gewachsen? Rilkes Unbehagen hat genau an dieser Stelle eines seiner Wurzeln.

In der Rhythmik passierte zweierlei: Einerseits die Auflösung des Prinzips der Wiederholung, in der man sich hatte einrichten, ein Gelände für die Wahrnehmung finden können, um sich im Vertrauten heimisch zu fühlen, also Halt zu gewinnen; diese Auflösung stürzt ins Bodenlose. Oder, ganz anders, die stampfende Rhythmik archaischer oder fremdkultureller Verzauberung, die den Rausch der Entfesselung verhieß. Entzauberung der Welt im Sinne Max Webers? Von wegen. Das Exotische wird faszinierend inszeniert. Das war aber nur die eine Seite. Auf der anderen stand die Nüchternheit der Architektur, die kubistische Verräumlichung und die soziale urbanisierte Gleichförmigkeit und Ökonomisierung des Menschlichen.

Untergang und Aufbruch – Aufbruch und Zusammenbruch

Wer Gehör finden wollte, musste schrill sein. Orientierung? *Oriens* (lat. Osten) war überall, je nach Perspektive. Die Welt war relativ geworden – ein Gewinn an Freiheit, aber ein Verlust von Sinn-Heimat. Das ist Rilkes Thema. Daran war schon Nietzsche zerbrochen, und Freud hatte gezeigt, wo die Glocken zu hängen schienen, die so viele ängstlich und begeistert zugleich läuten hörten.

Man kann diese Entwicklungen religions- und geistesgeschichtlich deuten als Emanzipation neuer Formen, Techniken und Darstellungsmöglichkeiten. Man sollte diese Dynamik aber auch in den Kontext der politischen Zeitgeschichte stellen, eine Zeit des nationalistischen Furors, der sich vor genau 100 Jahren in der Katastrophe schlechthin entlud, im Ersten Weltkrieg, den viele, auch Literaten und bildende Künstler, einschließlich Rilke, mit Metaphern der Reinigung und geradezu ersatzreligiös aufgeladen zunächst begrüßten. Es wurde »Nacht über Europa«, wie Ernst Piper seine erschütternde Kulturgeschichte des Ersten Weltkriegs benennt. Nicht die ersehnte romantische Nacht der Liebe, sondern

die Nacht, in der die Geisteslichter ausgingen und Millionen Menschen ihr Leben verloren, kein Neuanfang, sondern Ende. Franz Marc, der anfänglich Begeisterte, wie übrigens auch der Maler August Macke, weil er Erneuerung des Erstarreten, Reinigung des Verkommenen erhoffte, sprach vom »europäischen Bürgerkrieg«, einem »Krieg gegen den inneren, unsichtbaren Feind des europäischen Geistes.« 1916 starb der junge, hochbegabte Maler des Expressionismus an der Front, der mit seinen Freunden im »Blauen Reiter« das umzusetzen versuchte, was Rilke in den »Duineser Elegien« begonnen hatte und fortsetzte: eine Verwandlung des Geistes durch neues Sehen, durch Innenschau, eine Befreiung von den äußeren Formen und Konventionen. Doch der Reiter entpuppte sich im Krieg als apokalyptischer Reiter des millionenfachen Massentodes. Auch die Sprache war erstickt im Propagandagetrommel der Massenmedien und dichterischen Verbiegungen, die den Krieg und den Heldentod als Sinn des Lebens verkündeten. Eine Evangelisierung des Wahnsinns, selbst bei dem ganz jungen Bertolt Brecht, oder bei Thomas Mann, im Unterschied zu seinem Bruder Heinrich. Und bei Rilke in seinen (wenigen) Kriegsgedichten, deren Geist aber schon im »Cornet« (Erstfassung 1899, Drittfassung 1906) sich ankündigt mit seinen »Wunsch- und Größenphantasien«, wofür Rilke später um Entschuldigung bat.²⁶ Wie konnte man hier je wieder Sprache formen? Gab es nur noch das Unsagbare, das man entweder schweigend oder im sinnbefreiten Rausch ertragen lernen musste? Befreiung hatte der Geist des 19. Jahrhunderts gewollt, Sklaverei war gekommen. Der Befreite war zum Gefreiten mutiert.

Die »Duineser Elegien«

Das also ist der Raum, in den Rilke seine Elegien hinein dichtet. Rilke hatte damit 1912 auf Schloss Duino (vgl. Tafel 2) begonnen, dann wurde die Arbeit für zehn Jahre fast ganz unterbrochen. Die

26 So Martina Wagner-Egelhaaf, in: »Kultbuch und Buchkult. Die Ästhetik des Ichs in Rilkes Cornet«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 107, Nr. 4 1988, zit. nach Wolfgang Braungart: »Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke«, in: Manfred Engel (Hrsg.): Rilke Handbuch, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 2004, 210 ff.

Unrast, der Krieg, Zweifel ließen Rilke nicht zur Ruhe kommen. Im Februar 1922 erfasst ihn im Château de Muzot (vgl. Tafel 3) die Inspiration, er vollendet das gesamte Werk in wenigen Tagen, zeitgleich die Sonette an Orpheus. In den letzten Dezembertagen 1921 mauert sich Rilke gleichsam ein in seinem Turm von Muzot, er nimmt brieflich »Abschied« von einigen engeren Freunden und schreibt bis auf Weiteres keine Briefe mehr. Am Neujahrstag 1922 beschäftigt er sich mit dem Tod der 19-jährigen Wera, Tochter der Freundin Gerda Ouckama Knoop. Dieser Tod geht ihm nahe, und er sinnt nach über den Sinn des frühen Todes – das wird sich in den Elegien niederschlagen. Dann wartet er.

Zweimal, vor der Inspiration von 1912 und dann vor der Fortsetzung und Vollendung 1922, erlebt sich Rilke in niedergeschlagener, hilfloser Einsamkeit. Er sei nach der Vollendung des »Malte« wie leer und dürr, wie ein »Überlebender«.²⁷ Er fühle sich in Duino hinter den dicken Schlossmauern wie ein »Gefangener«,²⁸ unproduktiv »wie etwa ein Gelähmter ..., der nicht einmal mehr die Hand geben kann«.²⁹ Dann kommt plötzlich die Inspiration über ihn wie ein Sturm. Wir wissen, dass Rilke mediale Veranlagung besaß.³⁰ Darüber hinaus aber kannte er tiefere spirituelle Erfahrungen, die man oft unter der nicht unumstrittenen Rubrik der »mystischen Erfahrungen« zusammenfasst, deren herausragendste und am besten dokumentierte das »Erlebnis« von 1912 in Duino ist, niedergeschrieben zuerst 1913, veröffentlicht dann fünfmal, zuerst 1919. Rilke selbst misst dieser Aufzeichnung größte Bedeutung bei und schreibt, dies sei »die intimste, die ich je aufgeschrieben habe«.³¹ Wir werden darauf im Zusammenhang mit der Ersten Elegie zurückkommen. Seine Beschreibung des Ereignisses der Dich-

27 Rilke an Lou Andreas-Salomé, Brief vom 28.12.1911, in: Pfeiffer, a. a. O., 246.

28 Ebd., 250.

29 Rilke an Lou Andreas-Salomé, Brief vom 10.1.1912, ebd., 253.

30 So Guardini, der die einschlägigen Briefe zitiert, in: Guardini, Deutung, 14.

31 Rilke an Katharina Kippenberg, Brief vom 10. August 1918, in: Bettina von Bomhard (Hrsg.): Rainer Maria Rilke – Katharina Kippenberg. Briefwechsel 1910 bis 1926, Wiesbaden: Insel-Verlag 1954, 304. Rilke fügt hinzu, dass er dies wohl aus Gründen des »Schutzes« noch nicht veröffentlicht hätte, wenn er der Verlegerin einen anderen Text hätte anbieten können; zit. auch bei Hellmuth Hecker: Buddhistischer Umgang mit Rilke. Eine existenzielle Studie, Stammbach: Beyerlein & Steinschulte 2007, 230; dieser wiederum zitiert Wolfgang Leppmann: Rilke: Sein Leben, seine Welt, sein Werk, Wiesbaden 1996, 377.

tung bei der Fortsetzung und Vollendung der Elegien zehn Jahre später in Muzot in einem Brief an Lou Andreas-Salomé liest sich so: »Alles in ein paar Tagen. Es war ein Orkan, wie auf *Duino* damals: alles, was in mir Faser, Geweb war, Rahmenwerk, hat gekracht und sich gebogen.«³²

Was ist das Thema der Elegien? Trotz der Vielschichtigkeit, der subtilen Bezüge und unendlich schillernden Metaphern lässt sich doch ein Tenor herauschälen, der freilich nicht erst in den »Düner Elegien« vernehmlich wird, sondern schon im »Malte«, ja im »Stunden-Buch« angelegt erscheint: Es geht um die Vergeistigung der endlichen Dingwelt, in der diese ihre subtile, endgültige zeitfreie Gestalt findet. Um die Bewältigung des Endlichen und des Todes durch Integration beider Aspekte des einen Lebensprozesses, die seine Freundin Claire Goll als »leidende Vollendung« treffend charakterisiert.³³ Im unendlichen Bezug, so Rilke, in der Überwindung von Denk- und Sprachgrenzen durch eine zunächst imaginierte, dann existenziell eingeübte neue Geisteshaltung des Loslassens ins Offene, wird diese Transformation besungen. Alle Fixierung – sei sie mentaler, psychischer oder materieller Art, jede Gier nach Ego-Perspektive und Besitz soll aufgegeben werden, sodass eine poetisch-visionäre Freiheit entsteht, die das Leid durch Akzeptanz integrieren kann. Eine besitzfreie Liebe, die einen Weltinnenraum ohne Grenzen eröffnet. Diese Thematik entfaltet Rilke in immer neuen Variationen und Wiederholungen.³⁴ Sie prägen sich refrainartig ein. Man kann dies als Bewältigung des Umbruchs der Epoche lesen. Es ist aber mehr. Es ist *auch* der Versuch, die Gegensätze zu vereinen, die Freud in der Analyse des Unbewussten aufgezeigt hatte, die Gegensätze von Eros und Thanatos, von Sehnsucht nach Liebe und Aggression. Oder der Versuch, das

32 Rilke an Lou Andreas-Salomé, Brief vom 11.2.1922 (abends), in: Pfeiffer, a. a. O., 464.

33 Brief an R. M. Rilke vom 4. 8. 1923, in: Glauert-Hesse, 43.

34 Dies zeigt sich bis hin zur Thematik der »Blindheit«, der Rilke einige Gedichte widmet. Dabei geht es um die Transzendierung des äußeren Sehens der materiellen Dinge durch geistiges Sehen, eine »innere Wesensschau«, in der die Welt, wie sie wesentlich ist, zum Vorschein kommt. Dies ist ein altes Thema der Mystik, das in der Romantik weiter wirkt und von Rilke wortgewaltig aufgenommen wird, womit er nachweislich sogar auf Karl May (z. B. in dessen Surehand-Trilogie) erheblichen Einfluss genommen hat. (Thomas Kramer, Karl May. Ein biografisches Porträt, Freiburg: Herder 2011, 33–36)

menschliche Potenzial zu beschreiben, das als Aufgabe ansteht – so spannt sich ein Bogen von Nietzsches »Übermensch« zu Rilkes »Engel«. Der Versuch, die Spaltung von Immanenz und Transzendenz im Augenblick der Rühmung des Gegenwärtigen aufzuheben, denn die Rühmung des Hiesigen, die in den Sonetten an Orpheus erklingt, ist hier in den Elegien grundgelegt.

Die »Duineser Elegien« sind eine innere Pilgerreise, wie sie der junge Tote unter Führung der Klage in der abschließenden Zehnten Elegie antritt, auch das ist kein neues Motiv bei Rilke. Er selbst ist ein spiritueller Wanderer: Er zieht fort von der katholischen Frömmigkeit der Mutter, träumt sich in ein naturromantisches Durchdrungensein von Gottesbewusstsein, das er im russischen Starez und dem einfachen Leben des Bauern in Russland zu finden glaubt. Er verbindet sich mit dem Gestus des Mystikers (von Eckhart bis Angelus Silesius), der Gott in sich gebiert: »Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe? Ich bin dein Krug... Ich bin dein Trank... bin dein Gewand und dein Gewerbe, mit mir verlierst du deinen Sinn.«³⁵ Er wird zum Kritiker aller religiösen Institutionen³⁶ und findet im Buddha den erhabenen Glanz aller Sonnen, das perfekte Gebilde des vervollkommenen Künstlers. Pilgerschaft also zur spirituellen Entpuppung des Urbildes, das der Künstler nach dem Vorbild Rodins aus dem menschlichen Rohmaterial herausmeißelt. In dieser unbehausten Existenz wird ihm immer wieder »bange«. Während der Zeitgeist im Fortschrittsoptimismus schwelgt und die technische Welt als Verheißung eines irdischen Paradieses feiert, erschrickt Rilke angesichts der Einsamkeit und Armut, inmitten des Lärms und der Unrast der großen Städte. Bange ist ihm immerzu. Den zweiten Teil des Stundenbuchs (1901) überschreibt er: Das Buch von der Pilgerschaft. Dort heißt es (19. 9. 1901, Werke Bd. 1, 266):

Das kleine Dorf ist nur ein Übergang
zwischen zwei Welten, ahnungsvoll und bang,
ein Weg an Häusern hin statt eines Stegs.
Und die das Dorf verlassen, wandern lang,
und viele sterben vielleicht unterwegs.

35 Rainer Maria Rilke: Stundenbuch. Erstes Buch: Das Buch vom mönchischen Leben, 26. 9. 1899, in: ders.: Werke Bd.1, 226

36 Vgl. Die Zehnte Elegie und die dort angegebenen Texte.