HANS EGON HOLTHUSEN

DER SPÄTE RILKE

Das Werk Rainer Maria Rilkes hat heute, zwanzig Jahre nach seinem Tode, Weltruhm erlangt. Als der Dichter, der sowohl den intimsten Nerv unserer sprachlichen Sinnlichkeit durch seine enormen Fortschritte empfindlich und erregend berührt, als auch die eigentümliche Situation des epochalen Bewußtseins in genialen und weithin leuchtenden Metaphern und Figuren zum Ausdruck gebracht hat, steht Rilke heute im Urteil der seriösesten Kritik der abendländischen Kulturwelt als der größte deutsche Lyriker unserer Zeit ebenbürtig neben Geistern wie Yeats, Eliot, Valéry und Claudel. Besonders in Frankreich und England kommt er in immer neuen, zum Teil hervorragenden Übersetzungen zu Wort, und zwar ist es hier nicht mehr, wie noch vor zwanzig Jahren, der „symbolistische" oder „neuromantische" Rilke der frühen und mittleren Gedichtbände, der die Vorstellung beherrscht, sondern die späte Epoche seines Schaffens, die unter dem Gestirn Hölderlins angetreten wurde, der durch Hölderlin erzogene und gesteigerte Rilke einer esoterisch-prophetischen Formel. Einer Formel, die nun auch ihrerseits rückwirkend einen neuen Zugang zu Hölderlin erschließt und die heimliche Aktualität, die höhere Zeitgenossenschaft seiner hymnischen Dichtung erhellt. „Ich glaube", so bekennt etwa Stephen Spender für den Bereich der englischen Lyrik, „es ist wahr, daß der moderne Dichter sich zu Hölderlin wendet, weil er wieder und wieder findet, daß diese seltsame Dichtung, die Heimweh mit Prophetie und Auflösung mit einem leidenschaftlichen Verlangen nach Fusion verbindet, jene Situationen ausdrückt, die in seiner Erfahrung der apokalyptischen Zeiten, in denen er lebt, wiederkehren."

Für die jüngere amerikanische Intelligenz gehört Rilke neben Kafka, Proust, Eliot und Joyce zu den maßgebenden Interpreten des modernen Bewußtseins, ja für die neuere Lyrik dieses Landes, so etwa den hervorragend begabten, heute vierzigjährigen W. H. Auden, ist er neben Eliot das bedeutendste zeitgenössische Vorbild:

And Rilke whom „die Dinge" bless,
The Santa Claus of loneliness,

so schreibt Auden in einem seiner didaktischen Gedichte: Rilke also als der Schutzheilige der Einsamkeit des modernen Menschen. Nicht als der Sprecher einer zeit- und weltfremden Abseitigkeit und Beziehungslosigkeit, sondern als der echte Antipode des zeitgenössischen Massen-, Maschinen- und Ideologienmenschen, ein Dichter, dessen Wort von dem, was sich in aller Welt als „öffentliche Meinung" und landläufiges Denken breit

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

macht, durch einen geradezu siderischen Abstand entfernt ist, und der dennoch zu dieser unserer Welt unabdingbar dazugehört als der Seher und Deuter ihrer anderen Seite, ihres geheimen Charakters. Schutzheiliger, Bewahrer und Interpret einer Einsamkeit, die heute etwas ganz anderes bedeutet als noch die Einsamkeit des 19. Jahrhunderts, etwas ganz anderes als die Einsamkeit Nietzsches, Baudelaires und Leopardis. Es ist Einsamkeit in einer Welt ohne gesellschaftliche, politische und kulturelle Ordnung, einer Welt ohne Maß und Kanon und Allgemeingültigkeit, einer Welt, auf welche die alten Kategorien, die alten Universalien des Denkens nicht mehr anwendbar zu sein scheinen, und deren sichtbare Erscheinung immer absurder, chimärischer, „irrealer", unbegreiflicher wird. Einsamkeit in dieser Welt ist das Schicksal und das Vorrecht jedes Menschen, der noch Bewußtsein hat, noch nicht in „Zeugbesorgen" und „Gerede", in Sach- und Triebbefangenheit sich selbst verlorengegangen ist. Einsamkeit ist echte und nüchterne Konfrontation mit dem Wirklichen, aber sie ist auch die Voraussetzung für ernsthafte und liebende Begegnung mit dem Nächsten. „Einsamer nun aufeinander ganz angewiesen, ohne einander zu kennen": so bestimmt Rilke in den „Sonetten an Orpheus" unsere Situation. Esoterik in dieser Situation ist recht eigentlich horizontbildend, weltbildend, gespräch- und gemeinschaftbildend oder, wie der Dichter sagen würde, bezugbildend. Esoterik in dem höchst verworrenen und irreführenden Vexierbild dieser Zeit ist ein angelegentliches und gewissenhaftes Horchen auf die eigentliche Wahrheit der Epoche.

In Deutschland wurde das, was im westeuropäischen und amerikanischen Ausland heute entdeckt wird, schon vor etwa zehn Jahren verhandelt, als die Fluten unserer Rilke-Literatur ihren bisher höchsten Stand erreichten. Heute haben wir es mit einer neuen Welle der Rilke-Begeisterung zu tun, die nun freilich in gewissen Kreisen schon zweifelhafte, ja vulgäre Formen anzunehmen beginnt. Manche Ideen dieses Dichters können auf verworrene und unscharfe Geister einen sehr verderblichen Einfluß ausüben, und gewisse suggestive Kadenzen und Melismen seiner lyrischen Diktion wirken auf viele poetische Gemüter wie Gift. Ganze Scharen von Rilke- (und freilich auch Hölderlin-)Epigonen, die dem Bann einer übermächtigen fremden Sprachgeste hoffnungslos verfallen sind, bevölkern die deutsche Zeitschriftenliteratur. Schwärmerei, modisches Getue und sektiererischer Unfug greifen um sich, und schon sind Leute mit empfindlichem Geschmack geneigt, ihren Sarkasmus auch gegen den schuldlosen Urheber dieses Treibens zu richten. „Ruhm", sagte Rilke in seinem Buche über Rodin, „ist schließlich nur der Inbegriff aller Mißverständnisse, die sich um einen neuen Namen sammeln."

Wenn man aus fremden Bereichen der Dichtung kommend, auf einen Vers oder eine Strophe von Rilke trifft, so wird man immer wieder

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

fasziniert durch die reine Eigentümlichkeit seiner Sprache, durch das ganz und gar Einseitige, Unverwechselbare, das völlig in sich selbst Beruhende, aus sich selbst Gespeiste, das intensiv Idiomatische, ja zuweilen Idiopathische dieser Lyrik. Ob man sich auf ein frühes Gedicht besinnt, etwa:

„Herr, es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß" —

und die berühmte Schlußstrophe:

„Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr,
wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben
und wird in den Alleen hin und her
unruhig wandern, wenn die Blätter treiben" —

oder ob man an eines von den virtuosen Meisterstücken aus der mittleren Zeit gerät, etwa den „Spätherbst in Venedig":

„Nun treibt die Stadt schon nicht mehr wie ein Köder,
der alle aufgetauchten Tage fängt.
Die gläsernen Paläste klingen spröder
an deinen Blick. Und aus den Gärten hängt

der Sommer wie ein Haufen Marionetten
kopfüber, müde, umgebracht.
Aber vom Grund aus alten Waldskeletten
steigt Willen auf: als sollte über Nacht

der General des Meeres die Galeeren
verdoppeln in dem wachen Arsenal,
um schon die nächste Morgenluft zu teeren
mit einer Flotte, welche ruderschlagend
sich drängt und jäh, mit allen Flaggen tagend,
den großen Wind hat, strahlend und fatal."

oder ob man an eine Stelle aus den späten Gedichten denkt, etwa den gewaltigen Schluß von „Christi Höllenfahrt":

„Und er stürzte, der Geist, mit der völligen Schwere
seiner Erschöpfung herein: schritt als ein Eilender
durch das befremdete Nachschaun weidender Schatten,
hob zu Adam den Aufblick, eilig,
eilte hinab, schwand, schien und verging in dem Stürzen
wilderer Tiefen. Plötzlich (höher, höher) über der Mitte
aufschäumender Schreie, auf dem langen
Turm seines Duldens trat er hervor: ohne Atem,
stand ohne Geländer, Eigentümer der Schmerzen, schwieg:"

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

... an all diesen Stellen ist eine ganz und gar eigentümliche, ganz mit sich selbst identische und nur immer vollkommener, immer feiner und zugleich gewaltiger werdende sprachliche Geste zu erkennen. Man entdeckt einen sprachlichen Fortschritt, der über alles, was bis dahin in der deutschen Lyrik möglich war, George, Dehmel, auch Hofmannsthal, auch die bedeutenden Expressionisten nicht ausgenommen, entscheidend hinausgeht. Man steht vor sprachlichen Errungenschaften, die von der literarischen Kritik immer noch nicht befriedigend ergründet und interpretiert worden sind, einer Erweiterung des Empfindungs- und Ausdrucksvermögens ohnegleichen. Die deutsche Sprache erscheint als in einem vor Rilke undenkbaren Grade erweicht, verinnerlicht, verflüssigt und gleichzeitig doch auch präzisiert, gehärtet, intellektualisiert, versachlicht. Was Marcel Proust für die französische Prosa geleistet hat, das tut Rilke für die deutsche Lyrik: die Erschließung eines ganz neuen mikrokosmischen Bewußtseins, einer Art Mikrophysik des Herzens auf dem Wege der Erinnerung, Verinnerlichung und intellektuellen Differenzierung. Die außerordentliche Intensität der Anschauung und Einfühlung, die dieser Dichter aufbringt, dieses, wie er selber sagt, „inständige", dieses „knieende" Anschauen, das unter dem Diktat eines unerbittlichen künstlerischen Ethos steht, es kann mit dem, was der Philosoph „Phänomenologie" nennt, wohl verglichen werden. Aber es ist mehr als philosophische „Wesensschau", mehr als ein bloßes Definieren, Treffen und Beschreiben des Gegenstandes. Die Spannung und der Abstand zwischen Subjekt und Objekt werden aufgehoben; ein selbstvergessenes, personloses, das heißt die Entelechie der eigenen Person überschreitendes und aufhebendes Allgefühl usurpiert die äußere Welt, so daß nun der Gegenstand selbst zu sprechen, sich fühlend zu benehmen, fühlend auszudrücken vermag, wie zum Beispiel im 21. Sonett des ersten Teiles der „Sonette an Orpheus", wo die frühlingliche Erde von innen, von der eigenen glücklichen Mitte her gleichsam mimisch zur Darstellung gebracht wird als ein Schulkind, das seinen Stoff „kann" und nun freibekommt:

„Frühling ist wiedergekommen. Die Erde
ist wie ein Kind, das Gedichte weiß;
viele, o viele ... Für die Beschwerde
langen Lernens bekommt sie den Preis.

Streng war ihr Lehrer. Wir mochten das Weiße
an dem Barte des alten Manns.
Nun, wie das Grüne, das Blaue heiße,
dürfen wir fragen: sie kanns, sie kanns!

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Erde, die frei hat, du glückliche, spiele
nun mit den Kindern. Wir wollen dich fangen,
fröhliche Erde. Dem Frohsten gelingts.

O, was der Lehrer sie lehrte, das Viele,
und was gedruckt steht in Wurzeln und langen
schwierigen Stämmen: sie singts, sie singts!"

Wenn hier in der Gestik der Sprache, in Syntax und Wortwahl, die Mentalität von freudig ungeduldigen Kindern, die gut gelernt haben, zum Ausdruck kommt („viele, o viele ..."), wenn die kindliche Sympathieerklärung als ein kindlich-primitives „Mögen" erscheint („wir mochten das Weiße"), und das Bild der Welt als direkter Sinneseindruck, als eine Assoziation neutraler Farbsubstanzen wiedergegeben wird („Nun, wie das Grüne, das Blaue heiße, / dürfen wir fragen: sie kanns, sie kanns"), und wenn das alles gleichzeitig Kind und Erde, Schule und Frühling, Sein und Bedeutung, Gegenstand und Gleichnis ist, untrennbar ineinander gegangen und miteinander identisch, so daß bei Rilke das Metaphorische sich nicht mehr abhebt von der Folie einer unmetaphorischen Aussage, sondern alles Metapher geworden ist — „Bei Keats oder D. G. Rossetti", sagt Rudolf Kaßner, „sind die Metaphern wie die rot angestrichenen Feier- und Sonntage im Kalender; bei Rilke aber ist sozusagen alles rot angestrichen und besteht keine Differenz mehr zwischen Wort und Bild, Wortraum und Bildraum" —, wenn schließlich sogar in „Wurzeln" und „Stämmen" auch die Doppeldeutigkeit der Wörter metaphorisch ausgebeutet wird, so läßt sich an diesem einen Gedicht, das für unzählige andere steht, beispielhaft nachweisen, daß der deutsche Sprachgeist, indem er sich eines Individuums von außerordentlicher Gefühlskraft bediente, einen Grenzübertritt vollzogen hat, der epochemachend ist. Im Namen der Demut, einer demütigen und selbstvergessenen Hingabe an „die Dinge" geschieht hier die Usurpation der Welt durch das all-eine, das magisch-verständigte Gefühl. Die fühlende Aktivität verläßt ihren subjektgebundenen Ort und geht über auf das Objekt oder auf einen ganzen Kosmos von Objekten. Nicht „anthropomorph" ist diese Dichtung, sondern, wie man schon in den Anfängen der Rilke-Philologie festgestellt hat, „kosmomorph". Die Welt ist ein magisch-physiognomischer Zusammenhang fühlbarer, vom all-einen Gefühl durchwalteter Wirklichkeit. Die Welt ist „Weltinnenraum".

Das Epochale und Epochemachende an Rilkes Lyrik, besonders an seiner späten Lyrik, ist vor allem dies, daß er sich nicht mit Teilproblemen oder partiellen Wirklichkeiten dieser unserer Welt beschäftigt, geschweige denn sich einen privaten poetischen Bereich absteckt, um darauf den

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Elfenbeinturm der reinen Schönheit zu errichten, sondern die Kardinalfrage der Epoche, die Wirklichkeitsfrage stellt. Er ist insofern der Gegenspieler der „terribles simplificateurs", wie Jakob Burckhardt sich ausgedrückt hat, der schrecklichen Vereinfacher, die diese Welt zu verstehen und zu beherrschen glauben, indem sie eine ihrer armseligen Teilwahrheiten und Teilirrtümer, „Weltanschauungen" genannt, auf sie anwenden. Er ist ihr Gegenspieler, aber er steht in geheimer Korrespondenz zu ihnen. An vielen Stellen spricht er es aus, daß das Bild der Wirklichkeit, wie es uns überliefert ist, nicht mehr gültig, nicht mehr wahr ist, daß wir eine „dumpfe Umkehr der Welt" (VII. Elegie), eine unabsehbare Mutation der Wirklichkeit erleben. Die alten Ordnungen des Denkens, Wissens, Fühlens und Glaubens sind im Begriff, sich aufzulösen. Auch das Christentum gehört für Rilke wie für Nietzsche in die Konkursmasse eines bankrotten Zeitalters. Die Wirklichkeit selbst ist zerfallen, die Welt im überkommenen Sinne nicht mehr deutbar. Was wir tun und leben, ist ein „Tun ohne Bild" (IX. Elegie), das heißt, wir sind nicht mehr ermächtigt, unsere Lebensimpulse ohne Brechung und Aufenthalt in eine Form, einen Ausdruck, eine große, welthaltige Figur umzusetzen. Wir sind zerstreut, verschwiegen, verdrängt, ohne Griffsicherheit des Gefühls, mit einem Worte ohne Leidenschaft. In einem Zeitalter der Neurosen, Hysterien, Verdrängungen kann es keine Leidenschaft geben und deshalb auch nicht das, was Rilke „Wirklichkeit" nennt, nämlich jene immense Verdichtung und Verweltlichung des Gefühls, die uns aus den Dokumenten und Überlieferungen der abendländischen Kulturlandschaft anspricht. Eine Generation, die die alten Grade des Fühlens nicht mehr erreichen, die alten Formen und Bilder nicht mehr erfüllen kann, ist wirklichkeitslos. Deshalb sind etwa Rilkes Kriegsgesänge aus dem Jahre 1914 ein einziger Aufruf zur Leidenschaft, eine beschwörende Erziehung zum Schmerz, zur „Fahne des Schmerzes", dem „schweren schlagenden Schmerztuch".

Der moderne Mensch also ist in der bildlich und dinglich gesicherten Welt der Väter nicht mehr zu Hause. Sein „Tun ohne Bild" ist ein „Tun unter Krusten, die willig zerspringen, sobald innen das Handeln entwächst und sich anders begrenzt" (IX. Elegie). Eine fundamentale Unsicherheit hat sich seiner bemächtigt, eine radikale Krise der weltschaffenden Einbildungskraft. Er ist der Mensch ohne Haus, ohne Vater, er ist der „verlorene Sohn", der am Schlusse der „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" die Liebe des Vaters zurückweist, weil das alte Haus ihn nicht mehr überzeugt. Er ist ein Mensch ohne einen klar bestimmbaren metaphysischen Ort: jede der zehn Duineser Elegien ist ein Versuch, sich zu orientieren. Das wird besonders deutlich in der grandiosen, beinah schwindelerregenden Fünften Elegie, die das Dasein der „Saltimbanques", der fahrenden Artisten, die der Dichter auf einem Bilde Picassos gesehen

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

hatte, zum Thema hat: als eine Metapher, ein Gleichnis, nein mehr: als einen Mythos für das menschliche Dasein überhaupt. Dreimal wird hier nach dem Ort gefragt, wo der Mensch sein kann, und zwar jedesmal in anderer Richtung. Einmal ist es der Ort, der vor dem leeren Virtuosentum und dem blinden Lächeln dieser Artisten liegt, wo ihr Tun noch Gewicht, Schwere, Kern und Wahrheit hat:

„Wo, o wo ist der Ort, — ich trag ihn im Herzen —,
wo sie noch lange nicht k o n n t e n, noch voneinander
abfieln, wie sich bespringende, nicht recht
paarige Tiere; —
wo die Gewichte noch schwer sind;
wo von ihren vergeblich
wirbelnden Stäben die Teller
torkeln . . .“

Einmal ist es die Stelle, wo „Schicksal“ evoziert wird — welchem Begriff Rilke den Begriff des Daseins mit Betonung entgegensetzt —, wo von einem Standpunkt bloßen schicksallosen Daseins aus in wenigen Versen der geniale „Mythos“ von der Modewerkstatt des Schicksals, die eine Modewerkstatt des Todes ist, entworfen wird:

„Plätze, o Platz in Paris, unendlicher Schauplatz,
wo die Modistin, Madame Lamort,
die ruhlosen Wege der Erde, endlose Bänder,
schlingt und windet und neue aus ihnen
Schleifen erfindet, Rüschen, Blumen, Kokarden, künstliche
[Früchte —, alle
unwahr gefärbt, — für die billigen
Winterhüte des Schicksals.“

Und schließlich ist es der Ort, „den wir nicht wissen“, der im Jenseits des Gefühls oder im Reiche der Toten liegt, und wo alles, was hier auf Erden unwahr, verfehlt, schicksalhaft verzerrt bleiben mußte, sich vollendet, und alle fühlende Aktivität in den Stand der Vollkommenheit tritt. Es ist der Ort, der unter der Schutzherrschaft des Engels steht:

„. . . und dorten,
auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier
bis zum Können nie bringen, ihre kühnen
hohen Figuren des Herzschwungs,
ihre Türme aus Lust, ihre
längst, wo Boden nie war, nur aneinander
lehnenden Leitern, bebend, und k ö n n t e n s ,

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

vor den Zuschauern rings, unzähligen lautlosen Toten:
Würfen die dann ihre letzten, immer ersparten,
immer verborgenen, die wir nicht kennen, ewig
gültigen Münzen des Glücks vor das endlich
wahrhaft lächelnde Paar auf gestilltem
Teppich?"

An keinem dieser Orte ist der Mensch ganz zu finden. Wo immer man ihn suchen mag, da ist er noch nicht oder nicht mehr, ist er über sich hinaus oder bleibt hinter sich zurück. Sein innerer Kontur ist gebrochen, unsicher, unscharf, nie ganz verwirklicht. Klar sind dagegen die Konturen der nicht-menschlichen Geschöpfe, der Dinge, der Tiere und des Engels, und klar ist das Wesen und der Umriß jener mythischen Leitfiguren, in denen das Gefühl zu seiner Perfektion kommt: des Helden, des Kindes in der Ungestörtheit seines Kindseins, der großen Liebenden und der jungen Toten. Zwischen den festen Konturen all dieser fremden Wesen bleibt die Stelle des Menschen, wie Max Kommerell nachgewiesen hat, eigentlich leer, gleichsam ausgespart für ein künftiges, noch nicht schlüssiges, noch nicht vorstellbares Bild.

Der Mensch, der hier gemeint ist, ist wie bei jedem Dichter der Mensch überhaupt im seelischen „Kostüm" seiner Zeit. Erst heute, im Zeitalter eines totalen Wirklichkeitszerfalls, wo wir das, was wir tun, nicht mehr begreifen und das, was mit uns geschieht, nicht mehr ausdrücken können, erst heute kann die metaphysische Ortlosigkeit des Menschen mit solcher Entschiedenheit erfahren werden. Die klassische Poesie — etwa Horaz, Vergil, Dante oder Shakespeare — hat Ort und Ordnung und ein Maß für den Menschen. Es wäre aber unbillig, den strengen, erzenen Kontur eines Verses von Horaz oder Vergil gegen die rezitativische, grenzenlos verflüssigte, grenzenlos verinnerlichte Elegienzeile Rilkes polemisch auszuspielen oder die festgefügte, von gültigen Universalien beherrschte Sprache Dantes oder Shakespeares über die entschiedene Subjektivität des modernen Dichters hochmütig zu erheben. Wer heute noch glaubt, mit der Nachahmung klassischer Muster einen wahren dichterischen Beruf zu erfüllen, ist viel mehr Spätling und „Alexandriner" als der Dichter der „Duineser Elegien", der die geringe Seinsmacht, die Wirklichkeitsarmut, die personale Verflüchtigung des modernen Menschen mit radikaler Redlichkeit dargestellt hat:

„. . . Siehe, die Bäume sind; die Häuser,
die wir bewohnen, bestehn noch. Wir nur
ziehen allem vorbei wie ein luftiger Austausch,"

heißt es in der Zweiten Elegie. Wer epigonenhaft klassische Sprachgesten wiederholt, kommt an die Wirklichkeit der Gegenwart nicht einmal heran.

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Rilke aber, der Mann einer völlig eigenen, einzigen, unbeirrbaren, durch fremde Einflüsse nur zu steigernden Formel, der wirklich noch einmal auf große Art und Weise von vorne angefangen hat, er ist sozusagen das „Originalgenie" eines späten, eines „alexandrinischen" Zeitalters. Er hat die alte Struktur einer universalistisch gedeuteten Welt des Geistes verlassen oder verloren, alte Übereinkünfte des Denkens verworfen, Gefühlskrusten durchbrochen und poetische Muster, die nicht mehr gültig sind, überwunden. Er hat auf alle falschen Objektivationen verzichtet und sich entschieden auf die absolute Subjektivität seines großen, raumbildenden, usurpatorischen Gefühls gestellt. Dabei ist es das Geheimnis seiner „Stunde", seines Kairos, daß diese seine Subjektivität in magischer Übereinstimmung steht mit den objektiven Konstellationen des Zeitgeistes. Daher auch das gleichmäßige und beharrliche Anwachsen seines Ruhms.

Das Unklassische, eigentümlich Moderne der Dichtung Rilkes liegt vor allem darin, daß er die Wirklichkeit des Menschen außerhalb des Schicksals bestimmt und jenseits jeder definitiven Situation: als bloßes Dasein. Wenn Goethe anhebt:

„Füllest wieder Busch und Tal ...",

oder Matthias Claudius:

„Der Mond ist aufgegangen ...",

so ist eine definitive Situation vorausgesetzt, ein definitives Ich und ein definitiver Gegenstand. Selbst in philosophischen Gedichten klassischer Autoren, selbst wenn Schiller sagt:

„Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl:
Auf der Stirn des hohen Uraniden
Leuchtet ihr vermählter Strahl —",

so sind Welt, Wirklichkeit und sprechendes Ich fraglos gesichert, definitiv lokalisiert, und der mythologische Hintergrund ist objektiv gültig. Der moderne Dichter aber kennt keine definitive Situation, kein fragloses Wohnen im „Schicksal". Er besingt das bloße Dasein, das „hinter" den Verknotungen und Verschürzungen des Schicksals aufzufinden ist, das bloße Am-Leben-Sein. Daher wird man bei den repräsentativen Lyrikern unserer Zeit kaum noch Liebes- oder Naturgedichte finden, darum ist merkwürdigerweise in den größten Gedichten der Epoche, bei Eliot ebenso wie bei Rilke, das Subjekt der Aussage meistens ein „Wir", da es nicht mehr um ein einzelnes Ich, sondern um die Bestimmung des menschlichen Daseins überhaupt geht. Wenn Rilke am Schlusse der IX. Elegie, auf dem Höhepunkt eines großen Gedichts, sich zu sagen entschließt:

„Siehe, ich lebe —",

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

so überschreitet er damit den Bereich jeder möglichen definitiven Situation und vollzieht einen Akt der Sicherung des Bewußtseins von Wirklichkeit überhaupt. Wenn er in der V. Elegie von den „Winterhüten des Schicksals" spricht, so erscheint Schicksal als ein deformierendes, wunderlich entstellendes und irreführendes Attribut des Daseins in der ironischen Perspektive eines Bewußtseins, das eigentlich ortlos ist. Wenn ich mich eines Vergleichs aus der modernen Mathematik bedienen darf, so hat dieses Bewußtsein gleichsam den „euklidischen Raum" der klassischen Poesie verlassen und einen nicht-euklidischen Standpunkt bezogen, von dem aus Dasein und Wirklichkeit nicht mehr fraglos gegeben, sondern nur erst möglich sind und in jedem Gedicht fühlend errungen und bewiesen werden müssen. Auch die große Anzahl der gegenständlich bestimmten Gedichte, die wir die phänomenologischen nennen können, etwa die herrlichen Blumen-, Frucht- und Dinggedichte aus den „Sonetten an Orpheus", sind nicht aus einer definitiven Situation hervorgegangen, sondern stehen zeit- und ortlos im „Weltinnenraum": als Evokationen von Erinnerungen, als Vergegenwärtigungen von immer und überall möglicher Wirklichkeit durch das horizontbildende Bewußtsein.

Wenn man eine Stelle wie die von den „billigen Winterhüten des Schicksals" in ihrer ganzen mythenbildenden Kühnheit durchdenkt, wenn man einsieht, daß der Dichter mit dieser Wendung wie mit vielen ähnlichen die Existenz des ortlosen, wirklichkeitsunsicheren, in einen nicht-euklidischen Raum verschlagenen Menschen der Gegenwart wahrhaft getroffen und erhellt hat, dann wird man zugeben müssen, daß Rilke, verglichen mit aller impressionistischen, „symbolistischen" und „neuromantischen" Lyrik, ein ganz neues Reich der Ausdrucksmöglichkeiten betreten hat. Man muß sich nur ein paar Verse von George ins Gedächtnis rufen, etwa diese:

„Wer je die Flamme umschritt,
Bleibe der Flamme Trabant",

um zu erkennen, wie weit er über dergleichen hinaus ist. Ich möchte es wagen, seine Stellung in der deutschen Dichtung des zwanzigsten Jahrhunderts mit derjenigen Klopstocks im achtzehnten zu vergleichen. Wie dieser überrennt er eine ganze Generation von Spätlingen einer versinkenden Zeit, durchbricht er einen dichten Kordon von sprachlichen Requisiten, Konventionen oder sterilen Neuerungen, wirft seine Fahne weit hinaus in den feindlichen Bereich des Ungesagten, vermeintlich Unsagbaren und — holt sie ein. Der gleiche gewaltige Durchbruch nach innen wie bei Klopstock, der gleiche Aufschwung nach oben, das gleiche rhythmische Pathos, die gleiche Größe des Themas und der sprachlichen Figur:

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

„Daß ich dereinst an dem Ausgang der grimmigen Einsicht
Jubel und Ruhm aufsinge zustimmenden Engeln.
Daß von den klargeschlagenen Hämmern des Herzens
keiner versage an weichen, zweifelnden oder
reißenden Saiten. Daß mich mein strömendes Antlitz
glänzender mache: daß das unscheinbare Weinen
blühe . . .“

Müssen uns diese Verse aus dem Anfang der Zehnten Elegie nicht an den „Messias“ erinnern? Ist es nicht tief erstaunlich, ist es nicht beinah ein Wunder, daß hier, mitten in einer Zeit der zerfallenden Wirklichkeit und der völligen Säkularisierung und Zerstörung des alten Menschenbildes doch noch einmal das Haupt- und Kardinalthema der deutschen Lyrik, das Thema der hymnischen Anbetung und des religiösen Aufschwungs auf so große Art bewältigt werden konnte, nicht durch ein inbrünstig glaubendes Individuum, sondern aus der fortzeugenden Kraft des deutschen Sprachgeistes heraus?

Das Gefühl, das solcher hinreißenden Stürme und Erhebungen fähig ist, es ist gleichermaßen in der Lage, die leisesten Winke der fühlbaren Welt zu erraten und die feinsten Nuancen in der Physiognomie von Menschen und Dingen zu treffen. Maurice Betz, der französische Übersetzer des „Malte“, sagt einmal in seinem Erinnerungsbuche über Rilke, der Dichter habe im Gespräch beim Erzählen eine eigentümliche Mischung von Humor und Rührung an den Tag gelegt. Humor und Rührung: damit ist jene Begabung, die uns an vielen Stellen der Rilkeschen Dichtung bis in die letzten Winkel des Bewußtseins, bis auf den geheimsten Nerv unserer sprachlichen Sinnlichkeit und Erregbarkeit trifft, vielleicht am besten bezeichnet: dieser stupende Blick für das Physiognomische der Erscheinungen, die intuitive Penetranz eines überall eindringenden, nirgends aufzuhaltenden Gefühls. Oft spielt die Treffsicherheit des Dichters mit ironischen Lichtern, oft geht sein Ausdrucksdrang ins Sarkastische und Groteske. Ganz feine Schauder des Gefühls, kaum spürbare Gefälle des Empfindens, die zartesten Anwandlungen des Unmuts oder Befremdens werden durch Rilkes Wort sozusagen in flagranti ertappt. Oft mischt sich in den Genuß des Hörens eine Spur von Beklommenheit über die Kompromittierung einer heimlichsten Wahrheit, so etwa an der bekannten Stelle aus der Zehnten Elegie über die Kirche:

„. . . ihre fertig gekaufte:
reinlich und zu und enttäuscht wie ein Postamt am Sonntag.“

Eine Stelle übrigens, die in der amerikanischen Kritik mit Vorliebe zitiert wird, wahrscheinlich, weil hier Rilke als der „Modernist“ und mondäne Skeptiker und Satiriker erscheint, als der er den bedeutendsten Autoren

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

der neueren englisch-amerikanischen Lyrik nahe verwandt ist. In der Tat ist der Abschnitt, aus dem diese Stelle stammt, eine schonungslose Satire auf den Rummelplatz des zeitgenössischen Lebens und auf die Leere und Unfruchtbarkeit der modernen Welt:

„Freilich, wehe, wie fremd sind die Gassen der Leid-Stadt,
wo in der falschen, aus Übertönung gemachten
Stille, stark, aus der Gußform des Leeren der Ausguß,
prahlt der vergoldete Lärm, das platzende Denkmal.
O, wie spurlos zerträte ein Engel ihnen den Trostmarkt,
den die Kirche begrenzt, ihre fertig gekaufte:
reinlich und zu und enttäuscht wie ein Postamt am Sonntag.
Draußen aber kräuseln sich immer die Ränder von Jahrmarkt.
Schaukeln der Freiheit! Taucher und Gaukler des Eifers!
Und des behübschten Glücks figürliche Schießstatt,
wo es zappelt von Ziel und sich blechern benimmt,
wenn ein Geschickterer trifft. Von Beifall zu Zufall
taumelt er weiter; denn Buden jeglicher Neugier
werben, trommeln und plärrn.“

Eine Satire also im großen, hölderlinisch durchwehten Rhythmus der Elegie. Satire und Pathos zugleich. Eine Menge brillanter Treffer, eine Reihe von konjunktionalen Ironien („Schaukeln der Freiheit! Taucher und Gaukler des Eifers!“), aber nichts bloß Geistreiches oder Witziges, nichts, was bloß, wie in einem prosaischen Text, „formuliert“ wäre, sondern alles an den großen Rhythmus gebunden und von derselben Strömung getragen, die eben noch das „strömende Antlitz“ trug, alles aufgehoben im mythisch-metaphorischen Raum, alles unter die Augen des Engels gestellt. Es gibt, soweit ich sehe, im Bereiche der zeitgenössischen Dichtung nur ein Werk, das mit dieser Stelle zu vergleichen wäre: Eliots „The Waste Land“, das berühmteste und am stärksten epochemachende Werk der neueren englischen Lyrik, das im gleichen Jahre wie die Duineser Elegien, nämlich 1922, veröffentlicht wurde. Auch eine Satire auf die Unfruchtbarkeit, Verzweiflung und Gemeinheit des modernen Lebens, und auch sie von einem großen, melancholischen, dunkel raunenden Rhythmus getrieben, der, wie Stephen Spender gezeigt hat, von hölderlinischen Mustern inspiriert ist.

Wie für Eliot, so geht es auch für Rilke angesichts des modernen „vanity fair“ um die Frage, was wirklich ist. Wenn Eliot sagt:

„human kind cannot bear very much reality“
(Der Mensch kann nicht sehr viel Wirklichkeit ertragen),

so drängt sich dem deutschen Dichter im Umgang mit einer Welt wesen-

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

loser Schemen immer wieder die Frage auf, die er in den „Sonetten an Orpheus" einmal in die Worte faßt:

„Was war wirklich im All?"

„Wirklichkeit" ist die zentrale Kategorie dieses Denkens, die entscheidende, die ausschlaggebende, man möchte sagen: die einzige. Beinah ungeduldig drängt der Dichter in der Zehnten Elegie über die Ränder jenes „Trostmarkts" hinaus, der den Schmerz mit Lärm übertönen und den Tod aus dem Bewußtsein des Menschen hinweglügen soll:

„. . . O aber gleich darüber hinaus,
hinter der letzten Planke, beklebt mit Plakaten des „Todlos",
jenes bitteren Biers, das den Trinkenden süß scheint,
wenn sie immer dazu frische Zerstreuungen kau'n . . .,
gleich im Rücken der Planke, gleich dahinter, ists wirklich.
Kinder spielen, und Liebende halten einander abseits,
ernst, im ärmlichen Gras, und Hunde haben Natur."

Damit hat der Dichter den Bereich täuschender „Zerstreuung" verlassen und die eigentliche Landschaft der Zehnten Elegie betreten, die Landschaft des Leides, die gleichzeitig das Reich der Toten ist: ein ungeheurer Schauplatz, dessen reales Modell die große Walliser Gebirgslandschaft bei Rilkes letztem Wohnort, dem Turme von Muzot, gewesen ist, und in der sich Spanien und die Provence geeinigt zu haben scheinen, um eine heroische oder, wie der Dichter sagt, „biblische" Szene hervorzubringen. Wie einst Vergil den Dichter der Göttlichen Komödie durch das Inferno führte, so geleitet hier eine „junge Klage" den „Jüngling" durchs Leid- und Totenreich und zeigt ihm lauter „Wirkliches": Liebende, junge Tote, die Burgen, Gräber und Tempel der Klage-Geschlechter, die Gesteine des Urleids, die Sterne des Leidlandes und schließlich die schmale „Quelle der Freude", von der es heißt:

„Bei den Menschen
ist sie ein tragender Strom."

Mit dieser mythischen Figur von heroischer Geräumigkeit setzt Rilke einem Werke die Krone auf, das ein ganzes Leben lang nur um das eine und einzige Thema von der Seinsmacht und Erkenntniskraft des Gefühls beschäftigt war, derart, daß jeweils die spätere Arbeit alle früheren gleichsam enthält und ersetzt. Liebende, junge Tote, die Geschlechter der Klagen, spielende Kinder, Hunde, die „Natur" haben: sie alle sind Bürgen des Wirklichen, denn Wirklichkeit ist da, wo Gefühl ganz und ungebrochen zu sich selbst gekommen, in den Stand der Perfektion seiner selbst getreten ist. Rilke g l a u b t an die Perfektion des Gefühls: das ist ge-

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

wissermaßen das apriorische Axiom, das all seinem Denken und Schaffen zugrunde liegt. Seine Konzeption ist eine Art Monismus des Gefühls: daher die faszinierende Energie seiner Aussage, daher aber auch alle Irrtümer und Schwächen seines Weltbildes. Das Verhältnis zwischen Gefühl und Intellekt ist bei ihm so geartet, daß, wie Kaßner sagt, „um das Gefühl herum der Verstand sich ansetzt oder bildet", daß er das Gefühl intellektualisiert. „Es ist gleichwohl möglich", so heißt es gegen Schluß des „Malte", „daß Abelone in späteren Jahren versucht hat, mit dem Herzen zu denken." Rilke denkt nicht nur mit dem Herzen, er sieht auch und spekuliert und treibt Dialektik mit dem Herzen, in dessen fühlende Bewegung die Ziel- und Treffsicherheit eines messerscharfen Intellekts ganz eingegangen ist. Er legt es darauf an, sein Gefühl in einem beispiellosen Maße „auszubilden", zu vergeistigen, zu verfeinern, damit aber auch zu objektivieren und zu verallgemeinern. Fühlen ist nicht mehr „Erleben", sondern „Erfahren", ja systematisches Erkennen. „Das Gefühlserlebnis", so heißt es einmal in einem Brief aus Muzot, „tritt zurück hinter der unendlichen Lust zu allem Fühlbaren". Rilke konzipiert ein System der gefühlten Welt: fühlende Bewegung ist ein objektiver Vorgang, an dem alle Dinge teilhaben, denn alle Dinge sind durch eine geheimnisvolle Magie des „Bezugs" miteinander verbunden oder „verständigt". Die Fürstin Thurn und Taxis, die dem Dichter telepathische Wirkungen zuschrieb, zitiert einen Brief aus dem Jahre 1914, in dem es heißt: „. . . ich ging den ganzen Quai d' Anjou entlang, weiter, in die und jene Gasse hinein, als trüg ich lauter Erinnerungen mit mir entlang, die ich doch gar nicht habe, es war ein so wunderlicher Nachmittag. Irgendwo an besonders schweigsam verhängten hohen Fenstern hob sich eine Spur der Vorhang, da ich vorüberkam, ich meinte, es müsse mir gelten; ein Gefühl, da und dort wieder, als hätte ich nur einzutreten, als würde alles sich aufklären bis herunter zum Geruch, der einem entgegenschlägt, als wäre man so lange erwartet gewesen, als müßte über alle diese verhaltenen Häuser eine Art Erleichterung kommen, wenn man sich entschlösse, einzutreten . . . ein Treppenhaus, ein Vorsaal, keinen Moment Zögerns, jene Tür ist es: Ah, c'est vous, enfin . . . sagt das jemand? gleichviel, es liegt in der Luft, in der Dämmerung liegt es, das Kaminfeuer weiß es, alle Dinge sind überzeugt . . ."

Aus dieser Begabung also entsteht jene spezifisch Rilkesche, von Innerlichkeit durchtränkte Atmosphäre, die an gewisse Bilder von Edvard Munch erinnert, daraus auch die berühmte Idee vom Weltinnenraum. Gefühl ist unendliche Erinnerung, Verdichtung, Vergegenwärtigung und „Verwirklichung", daher zeitfeindlich und raumbildend. Von Bettina Brentano schreibt Malte einmal, sie habe „mit allen ihren Briefen Raum gegeben, geräumigste Gestalt". Dieses Motiv ist bei Rilke so stark, daß

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

es sein ganzes Werk maßgebend bestimmt und seine Sprache bis in die intimsten Bezirke der Wortwahl, der Metaphorik und der Grammatik hinein beherrscht. Seine Einbildungskraft schuf sich eine Welt, in der das Phänomen der Zeit gleichsam ausgeklammert war, und alle Dinge, denen fühlbare Wirklichkeit zuzuschreiben war, in magischer Gleichzeitigkeit nebeneinander bestanden. Nicht Geschichte interessierte ihn, sondern ihr Gewesensein, ihre Dokumente, ihre in Dokumenten verdichtete Essenz, also alte Städte wie Venedig oder Paris, Schlösser, Parke, Dome, Tempel, Türme, Museen, Memoiren, alte Briefe. Kunstwerke waren für ihn Dinge im Raum, alle gleichzeitig in ihrer immensen Gegenwärtigkeit nebeneinander bestehend, ob es sich nun um einen archaischen Torso Apollons handelte oder um eine Plastik von Rodin, und die vielleicht wunderbarste, gefühlsmächtigste aller Künste, die in vollkommener Unsichtbarkeit, in reiner Innerlichkeit waltende Musik, war für ihn klingende Architektur, reiner „Herzraum". Die alte Kultur- und Gräberlandschaft Europas und nur Europa war der fast ausschließliche Schauplatz seines Lebens, vor allem Frankreich und Rußland, dann Italien und Skandinavien, schließlich Österreich, Deutschland und Spanien. (Ein Land wie Amerika war ihm unverständlich.) In dieser von Überlieferung gesättigten, mit vollendeten Wirklichkeiten überfüllten Landschaft bewegte er sich als der bewußte Spätling, der er war, Angehöriger einer Generation, der die ungeheure Last des Vergangenen auf den Lidern lag und die Müdigkeit des Blutes und seine Verfeinerung im Künstlertum zum Thema geworden war. Gast und Freund einer Anzahl der berühmtesten Adelsgeschlechter Europas, nicht ohne eine Neigung zum Snobismus, wenn er darauf besteht, selbst der Sprößling einer alten Adelsfamilie zu sein, Bewohner vieler Schlösser in verschiedenen Ländern unseres Kontinents, heimgesucht von tausend Erinnerungen wie von Revenants, Magier der Gleichzeitigkeit aller beseelten Dinge, wenn er etwa, in den „Sonetten an Orpheus", die Hände der Mädchen feiert, „Hände der Mädchen von einst und jetzt", und Überwinder von Zeit und Vergänglichkeit, wenn er jene lange Reihe spätantiker Sarkophage in den „Aliscamps" bei Arles besingt:

„die wiedergeöffneten Munde,
die schon wußten, was Schweigen heißt."

Alle diese Dinge sind für Rilke so eminent wirklich, weil in ihnen das Gefühl ganzer Jahrhunderte gleichsam kapitalisiert erscheint, sie sind, wie es in einem späten Gedicht heißt, „vorhanden wie Gefühl". Sie sind Gegenwart in einer Umwelt von lauter Raum, nicht Gegenwart als das „Jetzt und Hier" der Zeit, sie setzen vielmehr die Zeit außer Kraft, denn — so heißt es in den „Sonetten an Orpheus" —:

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

„Wandelt sich rasch auch die Welt
Wie Wolkengestalten,
alles Vollendete fällt
heim zum Uralten.“

Es leuchtet ein, daß diese totale Verinnerlichung der Welt eine Usurpation ist, und daß bestimmte sehr erhebliche Gegebenheiten des menschlichen Daseins in einer solchen Konzeption keinen Platz haben und umgedeutet oder verfälscht werden müssen, zum Beispiel eben das, was wir Geschichte oder was wir Schicksal nennen, die konkrete Geschichtlichkeit unserer Existenz, das unerbittliche Jetzt und Hier einer konkreten und bedrängenden Situation. Es ist bekannt und bis zum Überdruß wiederholt worden, daß Rilke keinen Sinn für den Mann hatte, daß er, wie Kaßner sagt, in einer Welt von „Kindern, Frauen und Alten“ lebte, daß er das Wesen der Frau und die größere Dimension ihres Gefühls eigensinnig über den Mann erhob, daß er eine Zeitlang sogar Bettina über Goethe erhob und erst später, als er Goethe intensiver las, wieder davon abzubringen war. Alles, was in Wahrheit die Woge des Herzens bricht, der Felsen des Schicksals, der konkrete Widerstand des erotischen Partners und — vor allem — die schroffe Übermenschlichkeit und Unbegreiflichkeit der eschatologischen und transzendenten Wirklichkeiten, alles das wird bei Rilke von den Fluten des monistischen Gefühls überspült und in den Weltinnenraum einbezogen. Gott selbst wird seines transzendenten und personalen Charakters beraubt, für eine Emanation, eine bloße „Richtung“ des menschlichen Herzens erklärt und in die Immanenz des durchfühlten Weltraums versetzt, an die Stelle, wo der Wert „Unendlich“ steht. Gott ist eine Geburt des Herzens, ein Produkt der Fühlkraft, ein „Sohn“ des Menschen:

„Götter, wir planen sie erst in erkühnten Entwürfen,
die uns das mürrische Schicksal wieder zerstört.
Aber sie sind die Unsterblichen. Sehet wir dürfen
jenen erhorchen, der uns am Ende erhört,“

so heißt es in den „Sonetten an Orpheus“. Wir Menschen, so sagt Rilke in einem brieflichen Kommentar zu den Duineser Elegien, sind die „Bienen des Unsichtbaren“; es ist die Aufgabe unseres fühlenden Vermögens, die Welt vollkommen zu verinnerlichen. Auch der Tod wird nicht in der Furchtbarkeit des Sterbens gesucht als das herzbrechende Rätsel, die grauenhafte Überwältigung durch das ganz Andere, sondern in der milden und harmlosen, beinah heiteren Atmosphäre wiedergeöffneter Gräber als der „eigene Tod“ oder, wie es in den Elegien heißt, der „vertrauliche Tod“, — eine Idee, die Kaßner mit Recht eine „falsche“ nennt. Gott und

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Tod sind also nicht souveräne Ereignisse, die uns von außen antreten und übermächtigen, sondern Attribute unseres Herzens, Grenzwerte des menschlichen Gefühls.

Der leidenschaftliche Wille zur Verinnerlichung artikuliert sich in einer seltsamen Artistik des Herzens, wie sie etwa in der Fünften Elegie von den Liebenden in „hohen Figuren des Herzschwungs" bildlich vorgeführt wird. Das Gefühl ist dialektisch geworden, indem es alle Widersprüche der realen Welt rein „vollzieht". Aber eben darum verfehlt es oft den Sinn der Wirklichkeit, weil es ein objektives, personloses Allgefühl geworden ist, weil es die entelechealen Grenzen der Person und ihre konkrete Geschichtlichkeit aufgehoben hat, weil es die unabdingbare Gebundenheit der menschlichen Existenz an die eigene Person und ein personales Gegenüber leugnet. Rilke liegt alles daran, „der Liebe alles Transitive zu nehmen", wie es im „Malte" heißt: er lehnt es ab, als Liebender durch den Besitz der Geliebten gestillt zu werden und in Gott mehr zu sehen als eine „Richtung des Herzens", damit das Gefühl nicht durch Gegenliebe gestört und gebrochen werde, sondern zu seiner Perfektion komme. Die berühmte Paraphrase der Geschichte vom verlorenen Sohn, mit der die Aufzeichnungen Maltes schließen, beginnt mit den Worten: „Man wird mich schwer davon überzeugen, daß die Geschichte des verlorenen Sohnes nicht die Legende dessen ist, der nicht geliebt werden wollte." Dieser Sohn flieht ein Leben lang vor der Liebe der Seinigen, um seine Liebe gänzlich ans Offene und Unendliche wenden zu können, und sein Kniefall vor dem Vater ist nichts anderes als eine bebeschwörende Geste der Abwehr gegen den, der ihn liebend in die Arme schließen will. Diese Um- und Mißdeutung der biblischen Parabel, durch die der uralte, gerade und überzeugende Sinn des Vorgangs durch eine wunderliche Sophistik in sein Gegenteil verkehrt wird, offenbart beispielhaft die existentielle Schwäche des dialektischen Gefühls. Das Personsein des Menschen wird verfehlt. Die nicht-besitzergreifende Liebe leugnet das „Du", das erotische und das religiöse Gegenüber. Wo aber das „Du" fehlt, da gibt es weder Gemeinschaft noch Glauben, ja nicht einmal Religion, da stellt sich das dialektische Gefühl zuletzt als eine Art von Narzißmus heraus. In der Tat hat die Figur des Narziß als eine äußerste Möglichkeit seines Denkens den Dichter zuweilen beschäftigt. Franziskus und Narziß sind die beiden polaren Gestalten einer fühlenden Dialektik, die nicht an einen materialen Liebeswert gewendet wird, sondern in sich selbst rein aufgeht. Der heilige Franz nämlich lag, wie Rilke sich ausdrückt: „aufgezehrt und war genossen worden, und die ganze Welt war ein Wohlgeschmack seines Wesens", und Narziß hebt durch die Vollkommenheit seines Gefühls sich selbst auf:

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

„Er liebte, was ihm ausging, wieder ein
und war nicht mehr im offnen Wind enthalten
und schloß entzückt den Umkreis der Gestalten
und hob sich auf und konnte nicht mehr sein.“

In beiden Fällen führt die Perfektion des Gefühls zur reinen Aufhebung der Person.

Daß ein Denken, das Gott für den Sohn des Menschen erklärt, den Tod für den Bereich der Immanenz usurpieren und alles Transzendente auflösen und nihilisieren will, entschieden antichristlich ist, braucht wohl nicht ausführlicher bewiesen zu werden. Rilke hat sich über dieses Thema in Werken und Briefen oft und deutlich genug ausgesprochen. Sein leidenschaftlicher Wille zum Diesseits, zu einem einzigen, um den Tod vermehrten Weltinnenraum, dieses sein seraphisches Dionysiertum, das ihn in unmittelbare Nähe zu Nietzsche rückt, wollte ein Jenseits, „dessen Schatten die Erde verfinstert“, nicht gelten lassen und lehnte die Figur Christi als eine Behinderung auf seinem Wege ins Unendliche entschieden ab. Wo immer der Dichter Gestalten aus der christlichen Heilsgeschichte zu Motiven seiner Arbeiten gewählt hat, da hat er sie auf eine zuweilen fatale Weise psychologisiert und ihres heiligen Sinnes beraubt, wie zum Beispiel in dem Gedicht „Der Ölbaumgarten“, wo er Christi Gebet in Gethsemane paraphrasiert:

„Ich bin allein mit aller Menschen Gram,
den ich durch dich zu lindern unternahm,
der du nicht bist. O namenlose Scham . . .

Später erzählte man: ein Engel kam —.

Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht
und blätterte gleichgültig in den Bäumen . . .“

Und später:

„Denn Engel kommen nicht zu solchen Betern,
und Nächte werden nicht um solche groß.
Die Sich-Verlierenden läßt alles los,
und sie sind preisgegeben von den Vätern
und ausgeschlossen aus der Mütter Schoß.“

Aber auch andere, nicht-christliche Systeme der Philosophie und Religion haben den Dichter kaum beeinflußt. Nur wenige Denker haben ihn flüchtig berührt. Was sein Denken auszeichnet und gleichzeitig einschränkt, ist seine radikale Subjektivität. Sie ist so stark, so welt- und horizontbildend, daß sie sich beinah zwangsläufig in einer eigenen Sprache, ja in einem Zyklus, in einem System sinntragender Figuren und

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Inbilder objektiv manifestieren muß. Man kann das, was hier an Stelle der Religion getreten ist, nicht anders nennen als einen persönlichen Mythos: den Mythos des monistischen Gefühls. Wenn man will, ist ja schon in jedem der „Dinggedichte" aus der mittleren Zeit ein kleiner „Mythos" angelegt, da in jedem von ihnen das fühlend-gefühlte Dasein selbst Figur geworden ist, in jedem eine gewisse Potenz des Seins sich bildlich verdichtet hat: also der Mythos „Sappho", „David", „Buddha", „Absalom", der Mythos „Panther", „Einhorn" oder „Bettler", der Mythos „Duse" oder „Don Juan", der Mythos „Venedig" oder der Mythos der „Dame aus den achtziger Jahren". Der Dichter macht zwischen den überlieferten Mythologien, der antiken oder der biblischen, und seiner eigenen, künstlich geschaffenen Mythologie kaum einen Unterschied, Vera Ouckama Knoop, die frühverstorbene Tänzerin, der die „Sonette an Orpheus" gewidmet sind, steht als mythische Figur ganz selbstverständlich neben dem singenden Gotte. Rilke betreibt eine systematische Legendenbildung um die Namen von Frauen, in deren Briefen, Gedichten oder Lebensläufen er die enormen Dimensionen des Gefühls entdeckt hat, die dem Kanon seines persönlichen Mythos entsprechen. Frauen wie Bettina, die Duse oder Marianna Alcoforado, haben ein fast schon mythisches Format, während die Venezianerin Gaspara Stampa durch die Aufnahme ihres Namens in den Text der Ersten Elegie als vollkommen kanonisiert gelten darf. Auch künstlerische Denkmäler aus der Zeit großer, formgewaltiger Jahrhunderte können als Dokumente der Herrlichkeit menschlichen Fühlens einen mythischen Rang einnehmen, zum Beispiel die Kathedrale von Chartres in der Siebenten Elegie oder die Säule von Karnak in den „Sonetten an Orpheus", und schließlich können auch die Bilder der persönlichen Erinnerung, in denen einer der Charaktere des Seins in reiner, fühlbarer Vollendung repräsentiert ist, mythischen Sinn und mythische Atmosphäre haben, zum Beispiel der Seiler in Rom und der Töpfer am Nil in der Neunten Elegie, der Brunnen aus dem 15. Sonett des zweiten Teiles der „Sonette an Orpheus" oder der russische Schimmel, den der Dichter als Weihbild unter die Augen des Orpheus stellt.

Außer diesen namhaft gemachten Denkbildern und Legendengestalten des mythenbildenden Gefühls aber gibt es noch die schon mehrmals erwähnten allgemeinen Leitfiguren einer Hierarchie des Weltinnenraums, die zuweilen an die Struktur gnostischer Systeme erinnern kann. Es gibt das Tier, dessen Blick nicht von „Schicksal", „Welt" und „Zukunft" umstellt und gebrochen ist, sondern groß und frei ins „Offene" geht, in ein „Nirgends ohne Nicht", das heißt das Überall des reinen grenzenlosen Seins, es gibt das Kind, das mindestens an einigen Stellen seines Bewußtseins noch dichte, unverminderte Wirklichkeit besitzt, es gibt den

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Helden, die jungen Toten, die Liebenden. Über ihnen allen aber ist der Engel, das „Pseudonym Gottes", wie man ihn genannt hat, dasjenige Wesen, in dem die Arbeit der Verinnerlichung, die der Mensch leisten muß, schon vollendet erscheint, der Bürge der höchsten und letzten Perfektion des Gefühls, eine Gestalt aus lauter Unsichtbarkeit, aus lauter Innerlichkeit sozusagen, daher mit einer ungeheuren Übermacht des Seins ausgestattet, die für uns „schrecklich" ist. Zwischen all diesen Repräsentanten des gesteigerten Gefühls, deren fühlende Intensität unbeirrbar in einer Geraden bis ins Unendliche geht, steht der Mensch als das uneinige, gebrochene, wirklichkeitsschwache Geschöpf, das immer „gegenüber" ist:

„Dieses heißt Schicksal: gegenüber sein
und nichts als das und immer gegenüber." (VIII. Elegie)

In einer solchen, von mythischen Sinnzusammenhängen durchwalteten, von mythischen Leit- und Vorbildern bevölkerten Welt muß nicht nur jede Metapher — wie etwa die Wendung von den „billigen Winterhüten des Schicksals" — zum Mythologem werden, auch der Wortschatz selbst muß einen mythologischen Charakter und eine kanonisierte Bedeutung annehmen. Rilkes Sprache hat im Laufe seiner dichterischen Arbeit einen so idiomatischen und gleichwohl normativen Charakter angenommen, daß ein Leser, der, ohne das Vorhergehende zu kennen, zum ersten Male die späten Gedichtzyklen in die Hand nimmt, nicht nur gewissen leitmotivischen Wendungen, sondern dem ganzen System des Sprachgebrauchs und der Wortwahl gelegentlich ratlos gegenüberstehen wird. Wie soll er es, unvorbereitet wie er ist, verstehen, wenn der Dichter in den „Sonetten an Orpheus" sagt: „Gesang ist Dasein", oder wenn er in der Sechsten Elegie den Helden feiert mit den Worten: „Sein Aufgang ist Dasein"! Was soll er damit anfangen, wenn es in der Zweiten Elegie heißt: „Doch wer wagte darum schon zu sein"? Er kann nicht wissen, daß „Dasein" fühlende Präsenz bedeutet, Perfektion des Gefühls, unendliche Vergegenwärtigung der Welt. Und erst allmählich wird er einsehen, was „Sein" ist, nämlich „innige Schwingung", immense Frequenz der Schwingungszahlen des Gefühls, unendliche Verdichtung und Verwirklichung der Welt durch die unablässige Leistung des Herzens. Die Sprache der Spätwerke ist gewissermaßen eine Sprache für Eingeweihte, für solche, die den Mythos schon angenommen oder begriffen haben. Rilke verfügt über eine Reihe mythischer Leit- und Schlüsselwörter, die im System der gefühlten Welt eine ganz bestimmte unveränderliche Funktion haben, wie „rein" oder „unendlich" oder „können". In inniger Verständigung mit dem deutschen Sprachgeist erzieht er sich ganz unscheinbare Vokabeln unserer Sprache für seine Absichten und erhebt sie zu mythischen Ehren,

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

zum Beispiel das berühmte „Hiersein“ oder „hiesig“ aus den Elegien und Sonetten, das schon in den dreißiger Jahren in breitere Schichten der deutschen Lyrik und Prosa eingedrungen war. Auch die schöne Prägung „säglich“, eine Rückbildung aus dem geläufigeren „unsäglich“, ist eine legitime Zeugung im Schoße der deutschen Sprache. „Hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat“, heißt es in der Neunten Elegie. Nun ist das „Sägliche“ der mythische Schlüsselbegriff für die Position des Menschen gegenüber dem Engel in dem enthusiastischen Diesseitsglauben des Dichters, während das „Unsägliche“ ein Attribut des Engels ist, eine Art Pseudonym für Transzendenz.

Mythische Atmosphäre verbreitet sich über die ganze Landschaft der Rilkeschen Sprache. Gewisse besonders ausdrucksvolle und mit fühlbarer Essenz besonders erfüllte Wortgesichter, Namen von Dingen oder Pflanzen, haben einen ganzen Hof von mythischer Bedeutung und vielsagender Erinnerung um sich herum, zum Beispiel: „Brunnen“, „Krug“, „Tor“, „Mohn“ oder „Frucht“. Das Wort „Erde“ hat durch Rilkes Satz: „Erde, du liebe, ich will“, eine neue Tönung, ein neues Gesicht bekommen oder wird es wahrscheinlich bekommen, ähnlich wie die Wörter „Sehnsucht“, „Gestalt“ oder „Bildung“ durch Goethe ihr heute noch gültiges Gesicht empfangen haben. Ähnlich verhält es sich mit dem Worte „Natur“. Wer es etwa bei Schiller hört, der hört immer „Geist“, immer „Freiheit“ mit, und es leuchtet von Antithetik und dialektischer Begrifflichkeit. Bei Rilke hat das Wort einen ganz anderen, einen dunklen, opaken, „heidnischen“ Klang. „Erdrauch und Raute“ spielt mit hinein, Schlaf und Tod. Zugleich aber auch die „Vollmacht“ des „Hiesigen“, die „Desinvolture“ der „sehnigen Natur des Seins“. Nicht zuletzt aber auch die Kraft und Spontaneität des Herzens, die Herrlichkeit menschlichen Gefühls. „Natur“ ist innen und außen. Da der Mensch als Geist keinen Ort hat, gibt es auch keinen Gegensatz von Natur und Geist.

Orpheus schließlich, der Gott des Gesanges und der Rühmung, der Mittler zwischen „beiden Bereichen“, zwischen dem Hiesigen und dem Reiche der Toten, Orpheus, der heidnische Heiland der elegischen Existenz, der Verkünder einer Lehre von der Verwandlung des Menschen durch die Kraft des Gefühls, er ist die Zusammenfassung und Krönung aller mythischen Tendenzen im Werke des Dichters. Er ist buchstäblich die Apotheose der fühlenden Kräfte der Welt. Ihren Ursprung hat Rilkes orphische Idee an der Stelle, wo der Dichter gegenüber der überlegenen Seinsmacht des Engels die eigentümliche Position des Menschen begründet mit den Formeln: „Hiersein ist herrlich“ und: „Hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat“. Diese Sätze sind dem Engel gesagt, gegen den Engel pointiert mit einer seltsamen Geste der Anbetung, die in sich gebrochen ist, die es ablehnt, um ihn, den Stellvertreter Gottes, zu „werben“:

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

„... Wie ein gestreckter
Arm ist mein Rufen. Und seine zum Greifen
oben offene Hand bleibt vor dir
offen, wie Abwehr und Warnung,
Unfaßlicher, weit auf.“

So endet die Siebente Elegie: mit einer charakteristischen Geste des dialektischen Gefühls, die in deutlicher Analogie zum Fußfall des verlorenen Sohnes aus dem „Malte“ steht, einer Geste, die sich selbst zurücknimmt. Eine letzte heimliche Unsicherheit der Orientierung kennzeichnet den Dichter auch hier, wo er den „Ort“ des Menschen endlich mythisch gesichert zu haben glaubt, wo er alle Kräfte seines Gefühls auf das Irdische, auf die Rühmung des Hiesigen zurückwendet, in einen dionysischen Daseinsjubel ausbricht — „die Adern voll Dasein“! — und alle Register seiner großen Kunst zieht, alle Frühlinge und Sommer der Erde aufbietet, um das Diesseits zu feiern und die unermeßliche Herrlichkeit der Erde, der fühlenden und gefühlten Schöpfung gegen die Transzendenz auszuspielen. An dieser Stelle wird besonders deutlich der antichristliche Affekt Rilkes und seine nahe Verwandtschaft mit dem Philosophen des „Willens zur Macht“. Auch Rilke treibt eine Art Umwertung der Werte. Wie Nietzsche die sogenannte Herrenmoral gegen die sogenannte Sklavenmoral ausspielt, das „Prinzip der nächsten Dinge“ gegen den Begriff der objektiven Wahrheit, den Willen zur Macht gegen den Willen zur Idee, Zarathustra gegen Christus und schließlich sich selbst gegen Christus —, so spielt Rilke Immanenz gegen Transzendenz aus, den „eigenen Tod“ gegen den Willen Gottes und schließlich Orpheus gegen Christus. Er tut es verhüllter, sanfter und demütiger als Nietzsche, aber vielleicht mit noch größerer Verführungskunst.

Wenn die Erde die Heimat des Säglichen ist, dann ist der Mensch der Sagende schlechthin, und dann ist der Dichter der Stellvertreter des Menschen überhaupt. Orpheus ist die Vergöttlichung des Dichters. Er ist nichts Geringeres als der singende Heiland, der die elegisch beunruhigte, widersprüchlich zerrissene Existenz des Menschen aus ihrer Unseligkeit erlöst:

„Immer wieder von uns aufgerissen,
ist der Gott die Stelle, welche heilt“,

heißt es in den „Sonetten an Orpheus“. Seine Geschichte, besonders die beiden wesentlichsten Ereignisse dieser Geschichte, sein Hinabstieg ins Totenreich und seine Zerreißung durch die Mänaden, werden zur Legende, die der Dichter liturgisch-exegetisch meditiert, indem er sich uralter Stilmittel einer exegetischen Spekulation bedient, vor allem der spekulativen Antithese. Wie Paul Gerhardt den Kreuzestod seines Herrn in frommer Antithese besingt:

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

„So reiß mich aus den Ängsten
Kraft deiner Angst und Pein“,

so wendet Rilke auf den Tod des Orpheus dasselbe Stilmittel an:

„Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.“

„Sei immer tot in Eurydike“, heißt es an anderer Stelle, was beinah wie eine Parodie auf das „Totsein in Christo“ klingt. Das ganze Vokabular, das sich um die Gestalt des Gottes angesammelt hat, Wörter wie „singen“ und „hören“, „fühlen“, „dasein“, „rühmen“ oder „verwandeln“, wird kanonisiert, die Wörter werden weit über ihre normale Bedeutung hinaus gesteigert und nehmen einen beinah sakralen, zuweilen ganz fremdartigen Sinn an. So heißt es etwa von dem schon erwähnten russischen Schimmel, dessen seiende und fühlende Herrlichkeit gepriesen werden soll:

„Der sang und der hörte.“ —

Es wäre vieles zu sagen über diese herrlichen fünfundfünfzig Gedichte, in denen ein kleiner Erdkreis fühlend und rühmend abgeschritten wird, in denen Blumen, Früchte, Mädchen, aber auch Maschinen, Flugzeuge und Antennen, auch der Bettler, auch ein Hund, in denen die Toten und die Klagen gefeiert, beschrieben und „verwandelt“ werden, und nicht nur alles dies, sondern auch die nur möglichen Dinge, die durch das Gedicht erst singend errungen und verwirklicht werden müssen, wie das Einhorn oder die Gärten von Ispahan und Schiras. Es wäre zu zeigen, wie die vergegenwärtigende, die entzeitlichende und verräumlichende Absicht des Dichters in seinen Metaphern und Figuren zum Ausdruck kommt, die im Grunde alle Raummetaphern sind, und deren oberste das Sternbild ist, in dem der Raum, nämlich der Weltraum, gesichthafte Züge annimmt. Es wäre nachzuweisen, daß die rühmende, nennende oder namengebende Leidenschaft Rilkes sich in einer ganz außerordentlichen Bevorzugung des Nomens unter den Wortarten manifestiert, und daß das Verbum, also das Zeitwort, in zahlreichen Fällen seines zeitlichen Charakters beraubt wird und in einer zeitlosen Form erscheint, als Partizip oder Infinitiv, oft als substantivierter Infinitiv, während es dort, wo es in einer finiten Form vorkommt, fast immer als Funktionswort in einem System mythisch-raummetaphorischer „Bezüge“ zu verstehen ist, das heißt seine transitive und vermittelnde Energie die Intentionalität fühlbarer Differenzen, Bezüge und Betroffenheiten auszudrücken hat. Die Vorliebe des Dichters für die intentionale Vorsilbe („vollziehen“, „umrollen“, „erschmecken“) hat immer raum- und bezugsmetaphorische Bedeutung, in allen grammatischen Formen dieser Sprache ist die eigentümliche Atmosphäre einer Raumwelt unverkennbar, und heute ist es in

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Deutschland schon fast so weit, daß man Funktionswörter des rilkeschen Weltinnenraums wie „überstehen", „übertreffen", „überholen", „überwiegen", auch außerhalb seines Werkes als spezifisch „rilkisch" empfindet.

Entscheidend für das Verständnis des späten Rilke aber scheint mir die Einsicht zu sein, daß sein Mythos vom singenden Gotte ein Mythos des Künstlers ist, ein Mythos des ästhetischen Vermögens des Menschen. Daß ein Künstler von starker Einbildungskraft die verloren gegangene Religion durch einen Mythos ersetzt, scheint in der neueren Geistesgeschichte ein beinah notwendiger Vorgang zu sein. Daß es ein Mythos des Künstlertums sein wird, ist fast ebenso zwingend. Man weiß von reinen Nihilisten, daß sie in ihrer Existenz als Künstler eine letzte metaphysische Sicherung der Position gefunden haben. Man kennt das kleine mythische Aperçu von Paul Valéry, nach dem Gott der Herr dem aus dem Paradiese vertriebenen Menschen den Fluch nachsendet: „Zu deiner Strafe sollst du schöne Dinge machen."

Rilkes Orpheus-Sonette aber verkünden den kühnsten und konsequentesten Künstler-Mythos, der in der neueren deutschen Dichtung geschaffen worden ist. Man könnte ausführlich nachweisen, daß die Ideen der orphischen Lehre eminent „dichterische" oder besser poetologische Ideen sind, gleichsam eine Ästhetik der menschlichen Existenz. Nur ein Beispiel für viele ist das erste Sonett des zweiten Teiles, das mit den Versen beginnt:

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

Der Mensch also steht im rhythmischen Austausch zwischen Ich und Weltraum, der Mensch als rhythmisches Ereignis, die menschliche Existenz als — Gedicht! Von hier aus ist es nun nicht mehr schwer einzusehen, daß die orphische Heilslehre ein Versuch ist, den Dichter durch den vergöttlichten Dichter zu erlösen, der Versuch also einer Erlösung durch sich selbst im autonomen Bereich des Schönen. Womit man denn wiederum auf einen starken Zug von intellektuellem Narzißmus in Rilkes Denken trifft.

Alles in allem läßt sich sagen, daß die „Ideen" Rilkes, wenn man sie aus ihrer sprachlich-metaphorischen Leibhaftigkeit, aus dem Medium ihrer Schönheit also herauslöst und als abstrakte Thesen, als philosophische Aussagen betrachtet, falsch sind. Diese Behauptung gilt, wenn wir einmal als erwiesen voraussetzen dürfen, daß es ein objektives Kriterium der Unterscheidung zwischen „wahren" und „falschen" Ideen wirklich gibt, und daß eine Art von intuitiver Logik, ein Sinn für richtige,

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

seinsgemäße Strukturen von Gedanken, also ein intellektuelles Gleichgewichtsgefühl uns sagt, ob eine Idee richtig ist oder nicht. Falsch ist die Idee vom „eigenen Tode", denn der Tod ist nicht durch das monistische Gefühl zu usurpieren, sondern bleibt immer das ganz Andere, die Überwältigung durch ein Fremdes, der Einbruch einer übermenschlichen Wirklichkeit in den menschlichen Raum. Falsch ist die Idee der nicht-besitzergreifenden Liebe, falsch die Idee einer Anbetung, die sich selbst zurücknimmt. Falsch die Idee einer absoluten Weltverherrlichung, die Glorifizierung einer Schöpfung o h n e den Schöpfer, einer Immanenz o h n e Transzendenz, falsch die Einverwandlung aller transzendenten Wirklichkeiten in die all-eine Immanenz, die Nivellierung Gottes durch das Pathos der Verinnerlichung, die Auflösung seiner Person in einen äußersten Schwingungsgrad des monistischen Gefühls. Falsch also, mit einem Worte, die Verwandlung alles dessen, was kategorisch über den Menschen hinausgeht, in menschliche Innerlichkeit, die Benennung des Göttlichen durch allerlei Pseudonyme aus dem Wortschatz des monistischen Gefühls wie „Unsäglichkeit" oder „Unsichtbarkeit". Diese Ideen sind so falsch wie die großen prophetischen Thesen Nietzsches, also etwa die Idee vom Übermenschen oder die Lehre von der Ewigen Wiederkehr, über deren Falschheit heute kein denkender Mensch mehr im Zweifel ist. Sie sind so falsch wie der sogenannte Satanismus Baudelaires.

Wie bei Nietzsche, wie bei Baudelaire, so findet man auch bei Rilke eine intellektuelle Grundformel, in der christliche und antichristliche Elemente dicht beinander liegen, einander durchdringen oder überblenden, miteinander streiten. Die seelische Natur, die seelische „Rasse" dieser drei Genien ist zutiefst christlich, was bei Rilke und übrigens auch bei Baudelaire noch deutlicher zutage liegt als bei Nietzsche —, aber die moderne, aus einer jahrhundertelangen Entwicklung resultierende Situation des Bewußtseins ist antichristlich. Rilkes demütige, „franziskanische" Gesinnung, seine knieende, anbetende, hingebungsvolle Haltung ist die Haltung einer „natürlich christlichen" Seele. Seine starke Vorliebe für den Gestaltenkreis der christlichen Heilsgeschichte, Legende und Mythologie ist ein vielsagendes Zeugnis für die natürliche, die angeborene Physiognomie seines Geistes. Aber indem er diese Gestalten psychologisiert, entkräftet und verinnerlicht, begeht er lauter Attentate gegen den wahren Sinn ihrer Existenz. Er saugt ihnen sozusagen das Mark aus den Knochen. Der Monismus des Gefühls ist wie ein hemmungslos wuchernder Polyp, der alle Wirklichkeiten, weltliche und außerweltliche, menschliche und übermenschliche, verschlingt. Die souveränen Mächte des Seins, die harten und schweren, nicht zu bewegenden, nicht zu brechenden Widerstände, die dem Menschen i n der Welt und j e n s e i t s der Welt gegenüberstehen, werden durch das Pathos der totalen Verinnerlichung ent-

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

wirklicht, aufgelöst, aufgehoben. In dogmatischer Sprache wäre die Idee der reinen Innerlichkeit eine Häresie.

So stellt sich am Ende heraus, daß Rilke den festen, unauflöslichen Kern der menschlichen Existenz verfehlt. Er hebt den Begriff der Person auf, er zerstört ihre Entelechie. Wie bei Nietzsche das erkennende Subjekt erkenntnistheoretisch nicht gesichert, sondern durch die Dynamik des „Lebens" von seiner Mitte fortgerissen und vom „Willen zur Macht" gleichsam verschlungen wird, so löst sich bei Rilke die Person des Menschen in einen objektiven Kosmos des Fühlens auf. Der Mensch in seiner unaufhebbaren Geschichtlichkeit, der Mensch als handelnde, kämpfende, scheiternde oder siegende Mitte der Welt soll nicht gelten: der Dichter gleitet über alles Akthafte merkwürdig sanft und strömend hinweg, auch über den Akt der besitzergreifenden Liebe, auch über den „Akt" des Sterbens. Statt dessen setzt er das Ethos der Verwandlung ein, das Ethos eines vorgreiflichen, selbstherrlichen, allem Schicksal vorauseilenden, alle Wirklichkeit überspielenden Gefühls, wie es in dem berühmten 13. Sonett des zweiten Teiles der „Sonette an Orpheus" verkündet wird:

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

Er löst den widersprüchlich geschlungenen Knoten unserer Existenz auf, indem er durch die Dialektik des Gefühls den Widerspruch in Einhelligkeit umdeutet, Schmerz als eine Form der Freude, Freude als die andere Seite des Schmerzes interpretiert:

„Nur im Raum der Rühmung darf die Klage
gehn, die Nymphe des geweinten Quells." —

Für die Nüchternheit eines unmythischen, mit dem realen, unverklärten Sein konfrontierten Denkens wäre die Idee der Verwandlung, der Glaube an die Perfektion des Gefühls eine Häresie, eine Illusion, eine Verschönerung, eine Glorifizierung der Welt. Eine Seele in der konkreten, bitteren und angstvollen Bedrängnis des „Jetzt und Hier", in einer Welt voll Schmutz und Sünde und Abgrund und ohne die Glorie des Dichters darüber, eine solche Seele ist nicht im Stande des „Könnens", sondern immer im Stande des „Versuchens". Sie ist immer dicht am Scheitern, aber sie wirft sich nicht dem Scheitern in die Arme wie eine gewisse heroische Philosophie. Sie darf mit T. S. Eliot sagen:

„We are only undefeated
Because we have gone on trying."
(Wir sind nur deshalb unbesiegt,
Weil wir fortfahren zu versuchen.)

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Und sie weiß, daß ihr etwas entgegenkommt von einer Seite, die nicht mehr menschlich ist, eine souveräne Wirklichkeit, der sie selbst sich anheimstellen darf:

„For us there is only the trying. The rest is not our business."
(Für uns gibt es nur das Versuchen. Der Rest ist nicht unser Geschäft.)

Philosophisch und theologisch wäre also viel gegen Rilke zu sagen, nicht anders als gegen Nietzsche. Aber man soll die beiden nicht nach der Wahrheit oder Falschheit ihrer Thesen beurteilen. Die moderne Philosophie ist längst davon abgekommen, sich mit Nietzsches Thesen auseinanderzusetzen, und interessiert sich vielmehr für den heroischen Vollzug seines Lebenslaufes und für die Situation des Bewußtseins, in der er stand, beziehungsweise die er heraufgeführt hat. Nietzsche gilt heute als die offene Wunde der Epoche, als die objektive Manifestation der gewaltigen Krise der europäischen Kultur. Bei Rilke ist die Sachlage ganz ähnlich. Auch bei ihm der Einbruch eines antichristlichen Bewußtseins in eine ursprünglich christliche Seelenlage, auch bei ihm der Protest gegen die alte Hierarchie der Werte, die Umwertung der Werte. Sein persönlicher Mythos ist gewissermaßen eine franziskanisch-seraphische Variation auf Nietzsches Lebensphilosophie und Diesseitsprophetie.

Wir haben angedeutet, was dagegen gesagt werden kann. Aber wir wissen auch, worin die Wahrheit seiner Aussage liegt, nämlich in der gewissenhaften Subjektivität seines Denkens, in der wahrhaftigen Darstellung des ortlosen Menschen der Gegenwart und seiner heimlichsten Selbstgewahrung. Alle Wahrheit entfaltet sich in geschichtlicher Konkretion, im Jetzt und Hier ihrer historischen Stunde. Alle Wahrheit hat zugleich einen relativen und einen absoluten Aspekt. Wo Rilke den Menschen überhaupt in der Situation des Menschen seiner Zeit zum Sprechen bringt, da ist er wahr, hinreißend wahr. Der Dichter als solcher, insofern er sein Anliegen und seine Erfahrung in der Leibhaftigkeit des treffenden, offenbarenden, heimholenden Wortes bergen kann, dieser Dichter kann nicht widerlegt werden. Denn wo ein Gedicht geglückt ist, da kommt ein Wert hinzu, der alle Absichten des begrifflichen Denkens übertrumpft und weit hinter sich läßt, nämlich die konkrete Schönheit. Der Dichter, sagt Max Scheler, ist der positive Phänomenologe. Die künstlerische Gestalt — laut Hofmannsthal — „erledigt das Problem". Wo die Gnade des großen Gedichts Ereignis wird, da ist Schönheit und Wahrheit, eine Wahrheit in Bildern, die mit aller jemals gesagten Wahrheit verschwistert ist, auch mit der Wahrheit der göttlichen Offenbarung. Wo dieses Ereignis eintritt, da ist der Sinn der Welt erschlossen, da ist die Welt geborgen und geheilt.

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:46 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH