

Rainer Maria Rilkes „Duineser Elegien“

Rainer Maria Rilkes „Duineser Elegien“ waren das Thema der Vorlesung des evangelischen Religionswissenschaftlers Prof. Dr. Michael von Brück am 10. April 2014 in der Katholischen Akademie Bayern. Der Wissenschaftler, der im laufenden Sommersemester als Professor an der Universität München in Ruhestand geht, hielt in der Akademie vor mehr als 450 Zuhörern die erste seiner Abschiedsvorlesungen. Professor von Brück griff mit seinem Referat, in dem er religionswissenschaftliche Zugänge zu Rilkes „Duineser Elegien“ suchte,

ein Thema auf, das auch der Religionsphilosoph und Theologe Romano Guardini schon intensiv untersucht hatte.

Michael von Brück ordnete Rilkes Gedichte in den Epochenbruch rund um den Ersten Weltkrieg ein und zog Parallelen zur Bildenden Kunst, etwa der Malerei Kandinskys oder der Bildhauerei Rodins, sowie zur Musik, etwa der Symphonik Mahlers oder der Moderne Strawinskis. Zudem hob Brück die Rolle Rilkes als Mystiker hervor und wies auf die Verwandtschaft zum Buddhismus hin.

Religionswissenschaftliche Zugänge

Michael von Brück

Warum die „Duineser Elegien“ als Abschiedsvorlesung? Ich möchte 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 10. Duineser Elegie von Rilke („Wir, Vergeuder der Schmerzen“) und der Interpretation von Romano Guardini. Rilke hatte ich gelesen, Guardini noch nicht. Die Elegien faszinierten und erschreckten mich wegen ihrer existenziellen 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, dem ich so vieles verdanke, und dem großen katholischen Religionsphilosophen, dessen Denken mich nicht unerheblich geprägt hat, möchte ich diese Vorlesung präsentieren.

I. Rilke – „Wie ist er?“

„Hast Du in München wirklich den Dichter Rilke kennengelernt? Wieso? Und wie ist er?“ Das fragt Anna Freud ihren Vater in einem Brief vom 14. September 1913, der sechs Tage zuvor erstmals mit Rilke im Bayerischen Hof in München zusammen getroffen war. Liest man Zeugnisse über ihn neben seinen Briefen, dann seine Gedichte und eben auch die Duineser Elegien – es ergibt ein enigmatisches Bild. Ein Rätsel. Rilke im Spiegel der jeweils anderen. Rilke und Rodin. Rilke und sein Verleger Anton Kippenberg, vor allem aber dessen Frau Katharina. Rilke und Clara Westhoff, seine Ehefrau, von der er die meiste Zeit getrennt lebt, weil er zu viel Nähe im Alltäglichen nicht ertrug. Rilke und die Fürstin Marie von Thurn und Taxis, dann auch Sidonie Nádherný, bis hin zu Baladine Klos-



Prof. Dr. Michael von Brück, Lehrstuhl für Religionswissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München

sowska. Rilke und die Frauen überhaupt, die ihm ja nicht zu nahe treten durften, damit „das Werk“ nicht behindert würde. Rilke, der scheue Einzelgänger, der doch die Gesellschaft aufsuchte und so sein vagabundierendes Dasein führen konnte. Der Unbehauste, dauernd auf der Flucht, auch vor sich selbst? Flucht auch vor dem Zusammenbruch der Kultur, dem Krieg. Flucht vor der Politik, die nichts aus der Katastrophe lernt – er geht bewusst ins Schweizer Wallis, weit weg. Flucht vor allem vor der Mutter bzw. dem Mutterbild, das in seine Seele tiefe Wunden gebrannt hatte („Meine Mutter reißt mich ein“, wird er später dichten). Rilke und Nietzsche. Rilke und der Buddha, ja, auch er. Vor allem aber: Rilke und Lou

Andreas-Salomé. Seine Geliebte. Seine Muse. Seine Seelen-Mutter auch.

Eine Epoche ging zu Ende. Die Biografien taumelten. „Die Welt von gestern“, wie sie Stefan Zweig noch einmal beschrieben hatte, war zusammengebrochen. Vor dem Ersten Weltkrieg im Tumult der Skandale, die eine künstlerische Avantgarde vom Zaune brach, um eine ganz neue Epoche des europäischen Geistes einzuläuten, von Picasso und Malewitsch bis zu Schönberg und Strawinsky. Im Weltkrieg durch Flammen verbrannt. Nach 1918 in neuen Hoffnungen (Russland) erstehend, die bald wieder zunichte wurden. Da suchen die Menschen Halt. Sie finden ihn – gerade auch bei Rilke. Er findet eine Sprache jenseits von Metaphysik. Die war zusammengebrochen wie die Welt von gestern. Gott war hinausgebrüllt worden, oder er war auf leisen Sohlen verschwunden. Nichts bot mehr Halt. Rilkes Dichtungen schon. Eine säkularisierte Religion – aber was ist das?

II. Eine Dichtung des Möglichen

Rilkes Sprache geht aus vom Boden des Erlebbareren und schwingt sich auf zu Höhenflügen – und stürzt gelegentlich im Tiefflug ab. Sie zaubert Sinnenwelten, die ästhetisch nacherlebbar sind. Jenseits der verlassenen Religion. In Rilke findet sich Kierkegaard wieder. Aber er will mehr. Schon im Stundenbuch, dann aber in den Elegien und den Sonetten an Orpheus findet Rilke zu einer dichterischen Verdichtung des Undichten. Er komprimiert die Sehnsüchte und Ängste einer Epoche im Angesicht des Lichtstrahls, der ihn immer wieder aufrichtet. Dieser Lichtstrahl ist die in kleinen Details der sinnlichen Erfahrung sich zeigende Vollkommenheit. Nicht in der Welt, auch nicht hinter der Welt. Eher eine Vollkommenheit als Möglichkeit einer neuen Bewusstseinsform. Zum Beispiel eine flüchtige Wahrnehmung, da „die Geige sich an einem geöffneten Fenster hingibt“. Nicht, dass der Geiger einen vollkommenen Ton erzeugen könnte – dies wäre die ästhetische Ausflucht. Sie ist seit dem Ende der Romantik, seit Gustav Mahler, Wedekind, Schnitzler nicht mehr glaubwürdig.

Nein, es ist die Geige, die sich hingibt an etwas, das auch Rilke beschweigt. Namenlos. Das fasziniert ihn auch am Buddha, dieses schweigende Lächeln oder lächelnde Schweigen. Rilke, der selbst kaum lächelt, findet hier die Inspiration. Das macht ihn, wie Romano Guardini schreibt, zum „vielleicht differenziertesten deutschen Dichter der endenden Neuzeit“ (Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien, Kösel 1953, 13). Ein Leben der Abbrüche und Aufbrüche. Wir finden das wieder in den Fetzen der Emotionen, die in den Elegien einander abwechseln. Bald hastig, bald gemächlich ausformuliert. Rhythmus? Immer wieder gebrochen. Wie bei Gustav Mahler.

Rilkes Werk entsteht unter größten Spannungen, innerem Schmerz und Verzicht auf Leben. Es ist nicht nur die Spannung des Künstlers zwischen Leben und Werk, sondern der Zwiespalt zwischen Hingabe an die Geliebte und Hingabe an die Liebeskraft im Dichterswort, der mitten in seiner Liebe selbst klappte, wie er schreibt, denn seine Arbeit ist Liebe. Immer also auch Biographie, vor allem aber Verbindung des individuellen und des kollektiven Gedächtnisses. Hier werden die Möglichkeiten des Menschen zu Sprache. Bilder des alten Ägypten, der christlichen Tradition und der Moderne. Wenn ich Rilkes Dichtung charakterisieren soll in einem Wort, dann ist es dies: Es ist eine Dichtung des Möglichen.

Nicht als Aufruf. Rilke ist nicht Brecht. Nicht als Abgesang. Rilke ist nicht Hölderlin. Als Einladung vielleicht? Nein, nicht einmal das. Rilke will nicht einladen, das ist ihm zu viel. Er will wahrgenommen werden, das ja. Aber man solle ihm ja nicht zu nah kommen. Er entzieht sich. So müssen auch die Deutungen Möglichkeit bleiben. Auch sie entziehen sich. Der Abstand, den die Sterne lehren, das ist eine Metapher, die gerade auch die „Duineser Elegien“ durchzieht wie ein roter Faden.

III. Ein Epochenbruch in Kunst und Religion

Für Rilke ist der Erste Weltkrieg ein Zivilisationsbruch. Dieser zeichnet sich in der Philosophie schon bei Nietzsche ab, in der Kunst bei Mahler und Kandinsky. Schönberg verabschiedet sich von der Tonalität. Die alten Wertesysteme, die Ordnungen und Hierarchien des Schönen galten nicht mehr. Schönes als Ganzheit, als heile Welt oder heilende Hoffnung war nicht mehr darstellbar. Zum Beispiel Mahler: 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. Ich vermute, dass Rilkes Werk eine neue Sehnsucht anspricht nach authentischen Lösungen für das Untergegangene, das Unerfüllte.

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. Das Kreuz Christi war 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 jedenfalls ist das Ganze, das nicht zur Fadheit herabgesunken ist, wie Hegel in der Vorrede zur Phänomenologie bereits 1806 geschrieben hatte. So konnte im Durchgang durch das Leiden die Gloriole erstrahlen, jenseits von Gut und Böse. Die mittelalterliche Kathedrale (von ihr wird in den Elegien mehrfach 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 oder Raffaels, in der Kuppel Michelangelo und in seinem David. Der in menschlicher Gestalt erschienene Gott hatte die Menschheit geadelt und zur Schönheit befreit. Und so weiter. Aber eben: Diese Religion war schal geworden, brüchig, vielen nicht mehr glaubhaft. Die Gebildeten unter ihren Verächtern hatte schon Schleiermacher 1799 zu erreichen versucht. Einhundert Jahre später waren es nicht nur die Gebildeten, die im Zweifel ertranken und nach einem Ufer ruderten, sondern auch die unteren Schichten, vor allem

Die Vorlesungsreihe

Die weiteren Abschiedsvorlesungen finden in Zusammenarbeit mit der Evangelischen Stadtakademie München bis zum 10. Juli 2014 in der Großen Aula der Universität München, Geschwister-Scholl-Platz 1, statt. Die Vorträge beginnen jeweils donnerstags – die Feiertage ausgenommen – um 18.15 Uhr.



Foto: ak-images

Diese Aufnahme zeigt Rainer Maria Rilke im Jahr 1913, nur ein Jahr, nachdem er seine erste Elegie auf dem Schloss Duino geschrieben hatte.

die Arbeiter. Die wandten sich ab. Das Kreuz wirkte nicht mehr integrierend, sondern abstoßend, ausgrenzend. Der Mythos war gestorben. So hatte das Böse keinen eingehegten Ort mehr. Es war entfesselt. Das harmonische Ganze konnte nicht mehr sein. Die Kathedralen waren bald durch Kriegsgewalt zerstört. Die Orgeln und Glocken schmolzen dahin im Kriegsfeuer, und der Weihrauch verduftete unter Giftgas. Die Ordnung der Welt löste sich auf, und es war kein Heiland, der sie hätte glaubhaft wieder herstellen können. Der Fortschritt zur Zivilisation, den der Kulturprotestantismus theologisch aufgeladen hatte, konnte nur noch wie Hohn klingen. Karl Barths so genannte Dialektische Theologie gab diesem Bruch wortgewaltigen Ausdruck: Christliche Botschaft und Ansprüche der Kultur, einschließlich der Religionskultur, sollten fortan strikt getrennt werden. Die Integration ins Ganze hatte abgewirtschaftet. Dissonanz ist das, was übrigblieb. Keine Tonalität in der Musik, sondern eine neue Ordnung der zwölf Töne, die aber nicht mehr zur emotionalen Beruhigung einladen konnte. Keine Farb- und Formenkomposition, die die Gegensätze ausglich, keine *coincidentia oppositorum* (Zusammenfall der Widersprüche),

sondern der Widerspruch, die Dissonanz unaufgelöst. Der Kunst war aufgegeben, dies als Wahrheit herauszuschreiben, weil die übrige Kultur, einschließlich der Religion, so vieles verdrängte. Mir scheint, dass diese Konsequenz eine Folge des Schwundes der Bindekraft der Religion des Kreuzes ist.

Rilke urteilt selbst, dass die Elegien eine bestimmte „Norm des Daseins“ aufstellen. Norm in diesem fließenden Gewebe der dichterischen Phantasien, in diesem Ansetzen und Abbrechen und Neubeginnen? Wo das Endliche, der Tod anzunehmen ist? Rilke 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.“ (Das Testament, 23) Wie ist das aufrichtig möglich angesichts der zerrissenen Welt? Wir werden sehen.

Aber es ist noch etwas anderes, das die Musiker, Dichter, Maler, Bildhauer und Tänzer um die Jahrhundertwende und dann bis in die 20er-Jahre des 20. Jahrhunderts hinein bewegt: die Loslösung von konventionellen Begrenzungen.

Alles wird in Frage gestellt und aufgebrochen. War schon der Aufbruch in die bürgerliche Gesellschaft um 1800 eine kulturelle Revolution gewesen, die einen Beethoven ästhetische Grenzen sprengen ließ, weil ein neues Zeitalter anzubrechen schien, so hat sich nun um 1900 Umwälzendes ereignet: Die Technik hatte die Welt beschleunigt und Grenzen eingerissen. Die Gesellschaft war durcheinander gewirbelt worden. Jahrhunderte alte Selbstverständlichkeiten wurden brüchig. Das Leben und seine Normen waren nicht mehr vorgegeben, sondern mussten neu erschaffen und begründet werden. Die Perspektive schwand, indem der Horizont immer weiter in die Ferne rückte. Schnelles Reisen rund um den Globus brachte nicht nur Horizontenerweiterung oder Horizontverschmelzung, sondern der Raum selbst schrumpfte. Ebenso wie die Zeit. Dabei wird die Exotik anderer Kulturen zur eigenen Möglichkeit, zum Rückzug von einer als abgelebt empfundenen europäischen Kultur, und zum Reiz der neuen sinnlich entfesselten Rhythmen, wie sie sich in orientalischen Klängen zu verwirklichen schienen. 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 Pixel-Malern) – Zeit und Raum werden relativ. Einsteins Relativitätstheorie von 1905 ist mehr als eine physikalische Theorie, sie drückt ein Lebensgefühl aus. Grenzen sprengen. Aufbruch im Sinne des Abrisses alter Lebensgebäude und im Sinne des vorwärts stürmenden Dranges zu neuen Lebensgestaltungen. Wenn es je eine Epoche der wilden Grenzüberschreitungen gab, dann waren es die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts in Paris und die 20er-Jahre in Paris und Berlin. Am 29. Mai 1913 wurde Igor Strawinskys Ballett „Le Sacre du Printemps“ („Das Frühlingsopfer“) in Paris uraufgeführt. Die Tumulte bei der Premiere sind Legende. Man spürte Abschied und Aufbruch mit einer Vehemenz, die das Theater erschütterte, mehr noch: Die moderne Musik war geboren worden. In Berlin wurde 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 Durchbruch durch Grenzen und ganz neue Sichtweisen.

Dem entspricht Picassos Multiperspektivik, Kandinskys Abstraktion, Klees hintergründige Symbolik, Labans Choreutik, die eine neue Geometrie der menschlichen Bewegungsmuster entdeckte. Und eben Rilkes Duineser Elegien. Nicht die Inszenierung des Chaos stand auf dem Programm, sondern die Suche nach tieferen, weiteren, höheren Ordnungen jenseits der christlich-europäisch-bürgerlichen Konvention. Dies sind auch neue Perspektiven auf Raum und Zeit, auf ein „Offenes“ jenseits dieser beschränkten Wahrnehmungsformen, wie sie auch in der Bildenden Kunst und der Musik jener Zeit aufgebrochen werden, etwa im Kubismus und in der atonalen Musik. Multiperspektivik ist die neue ästhetische Möglichkeit.

In diesem Kontext sei ausführlicher auf Wassily Kandinsky (1866–1944) verwiesen, weil an seiner Ästhetik sichtbar werden kann, was Rilke mit seiner Dichtung 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. Interessant ist, dass Kandinsky 1910 im Vorwort zur ersten Auflage seiner großen Theorieschrift „Über das Geistige in der Kunst“ davon spricht, dass eben jene Gedanken, die er in dieser Schrift entwickelt, „Resultate von Beobachtungen und Gefühls Erfahrungen“ sind, Produkte eines Erfahrungsprozesses also, den er selbst beobachtet. 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. Denn dort würden trans-materielle psychische Phänomene ernst genommen, systematisch entwickelt und studiert. Dort gebe man Raum „dem nicht-materiellen Streben und Suchen der dürstenden Seele“. Kandinsky erläutert dies in einer Bemerkung über die Einheit von Materie und Geist.

Er schreibt: „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 feinen*



Foto: akg-images

Das Schloss von Duino in einer aktuellen Aufnahme. Duino liegt in der norditalienischen Region Friaul-Julisch-Venetien, hoch über der Adria.

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

Indien hat für diese Realitätsebene das Konzept vom subtilen Körper, *sukshmatharira*, entwickelt. Kandinsky kannte nicht die Details, aber er hat, angeregt auch durch die Theosophie, Ahnungen entwickelt. Das Medium der Inszenierung dieser Realität sind bei ihm Farben, Formen, Klänge, auch Farb-

Es ist nicht ein Heiliges jenseits der konkreten Form, sondern das Wesen der Form in ihrer Gestaltungskraft.

klänge, aber die Strukturen des 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 genannt wird: Nichts ist aus sich selbst, sondern abhängig von allen anderen Erscheinungen. Wir werden das in den Elegien-Texten aufspüren und erläutern. Es ist 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 Zusammenhang im wechselseitigen Entstehen und Vergehen aller Erscheinungen, bei Rilke ein dichterisches Echo hinterlassen, so dass wir viele seiner Sprach-Bilder neu lesen und betrachten können? Ich möchte dies bejahen und werde die Begründung bei der Interpretation vor allem der 8. Elegie geben.

IV. Untergang und Aufbruch – Aufbruch und Zusammenbruch

Man kann diese Entwicklungen religiös- 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, die viele (auch Literaten und bildende Künstler, einschließlich

Rilke) mit Metaphern der Reinigung, geradezu ersatzreligiös aufgeladen, begrüßten. Zeitweilig jedenfalls. Es wurde „Nacht über Europa“, wie Ernst Piper seine erschütternde Kulturgeschichte des Ersten Weltkriegs benennt. Nicht die ersehnte romantische Nacht der Liebe und Inkubation, wie von Novalis' Hymnen an die Nacht bis zu Nietzsches Mitternachtslied im Zarathustra, 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 Erstarren, Reinigung des Verkommenen erhoffte, sprach vom „europäischen Bürgerkrieg“, einem „Krieg gegen den inneren, unsichtbaren Feind des europäischen Geistes“. 1916 fiel 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 eine Innenschau, eine Befreiung von den äußeren Formen und Konventionen. Doch dieser Reiter entpuppte sich im Krieg als apokalyptischer Reiter des millionenfachen Massentodes. Auch die Sprache – sie war erstickt im Propagandagetrommel der Massenmedien und dichterischen Verbiegungen, die den Krieg und den Heldentod als Sinn des Lebens verkündeten. Eine Evangelisierung des Wahnsinns. Befreiung hatte der Geist des 19. Jahrhunderts gewollt, Sklaverei war gekommen. Der Befreite war zum Gefreiten mutiert.

V. Die Duineser Elegien

Das also ist der Raum, in den Rilke seine Elegien hinein dichtet. Rilke hat damit 1912 auf Schloss Duino begonnen, dann wurde die Arbeit fast ganz unterbrochen für zehn Jahre. Die Unrast, der Krieg, Zweifel ließen Rilke nicht zur



Foto: Wikipedia

Ludwig Rubelli von Sturmfest – vor allem bekannt durch seine Darstellung der Seeschlacht von Lissa – malte Schloss Duino Ende des 19. Jahrhunderts.

Ruhe kommen. Im Februar 1922 überkommt ihn im Château de Muzot die Inspiration, er vollendet das gesamte Werk in wenigen Tagen, zeitgleich die Sonette an Orpheus. Zweimal, vor der Inspiration von 1912 und dann vor der Fortsetzung und Vollendung 1922, erlebt sich Rilke in niedergeschlagener, hilfloser Einsamkeit. Er fühlt sich unproduktiv „wie etwa ein Gelähmter [...], der nicht einmal mehr die Hand geben kann“ (Brief an Lou Andreas-Salomé vom 10. Januar 1912). Dann kommt plötzlich die Inspiration über ihn, wie ein Sturm. Rilke kannte tiefere spirituelle Erfahrungen, die man oft unter der nicht unumstrittenen Rubrik der „mystischen Erfahrungen“ zusammenfasst, deren herausragende 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“. Wir werden darauf im Zusammenhang mit der 1. Elegie zurückkommen. Seine Beschreibung des Ereignisses der Dichtung bei der Fortsetzung und Vollendung der Elegien zehn Jahre später im Muzot in einem Brief an Lou Andreas-Salomé (11. Februar 1922) 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.“

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 Duineser Elegien vernehmlich wird, sondern schon im Malte, ja im Stundenbuch angelegt erscheint: Es geht um die Vergeistigung der endlichen Dingwelt, in der sie ihre subtile, endgültige, zeitfreie Gestalt findet.

Um die Bewältigung des Endlichen und des Todes. In dem 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, materieller Art –, jede Gier nach Ego-Perspektive und Besitz soll aufgegeben werden, so dass eine poetisch-visionäre Freiheit entsteht, die das Leid durch Akzeptanz integrieren kann. Eine besitzfreie Liebe, die einen Weltinnenraum ohne Grenzen eröffnet. 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 hat, die Gegensätze von Eros und Thanatos, von Sehnsucht nach Liebe und Aggression. Oder der Versuch, das menschliche Potenzial zu beschreiben, das als Aufgabe ansteht – hier spannt sich der Bogen von Nietzsches „Übermensch“ zu Rilkes „Engel“. Als Versuch, die Spaltung von Immanenz und Transzendenz im Augenblick der Rühmung des Gegenwärtigen aufzuheben, denn die Rühmung des Hiesigen, wie sie die Sonette an Orpheus bestimmt, ist hier in den Elegien grundgelegt.

Rilkes gebrochener Sprachrhythmus in den Elegien entspricht diesem Inhalt: Wortgruppen werden auseinander gerissen und ganz ungewöhnlich kombiniert, die Syntax zerbricht. Sprachbilder werden multiperspektivisch ineinander gesetzt, eine Technik, die an kubistische Malerei erinnert. Und das „Wer“ der ersten Elegie, das poetische Ich und das ganz distanziert distanzlose „Wir“ bleiben unbestimmt. Der Engel ist die mysteriöse Figur, die ihr Angesicht verhüllt und zugleich öffnet, herrlich und

schrecklich zugleich. Bestimmt und unbestimmt, und über die Strecke der Elegien hinweg facettenreich vielsagend. Alles das will den Bezug ins „Offene“ ermöglichen. Sprache, die sich selbst aufhebt. Das aber ist der Gestus des Mystikers. Kann Rilke so gedeutet werden?

VI. Die Metapher der Nacht – Neuschöpfung und Unendlichkeit

Das Bild der Nacht ist für Rilke zentral. Die Nacht als Zeit des Windes voller Weltraum (1. und 2. Elegie), die Nacht der Sterne (besonders in der 7. und 10. Elegie), die Gefahren der Nacht (3. Elegie).

Religionsgeschichtlich steht die Nacht als Metapher für das Dunkle menschlicher Existenz, verbunden auch mit dem Geburtsschmerz. Sie kann als Göttin auftreten, wie in Homers Ilias, die auch Zeus, der Gott des Tages, zu respektieren hat. Persephone wird in die Nacht der Unterwelt geschickt, um bis zum Frühlingserwachen in den Tiefen des Hades zu trauern. Die Nacht ist der Beginn des Neuen: In der Heiligen Nacht wird der Erlöser geboren. Im indischen Mythos ist *pralaya*, der Zwischenzustand zwischen einem Weltuntergang und der Entstehung eines neuen Universums, eine dunkle und kalte Nachtzeit, die gleichwohl den Keim des Neuen in sich trägt.

Einer der grundlegenden Texte für die romantische Nacht-Metaphorik im gesamten 19. Jahrhundert sind die „Hymnen an die Nacht“ von Novalis (1800), die wiederum in den Überlieferungen der Mystik und des Pietismus wurzeln. Die Nacht ist der sakrale Raum der Initiation, Sinnbild des Unendlichen und Umfassenden, Zeugnenden wie Gebärenden. Rilke ist davon zutiefst geprägt.

Seit Kant und über die gesamte Romantik hinweg bis zu Nietzsche kommt der „gestirnte Himmel“ mit seiner unendlichen Tiefe und Weite hinzu. Symbolischer Raum der erhabenen Größe. Dieses Sentiment – eine Verknüpfung aufklärerischen Geistes und frühromantischer Empfindsamkeit – findet sich nicht nur bei Dichtern von Matthias Claudius bis hin zu Rainer Maria Rilke. Es ist auch Inbegriff der allgemeinen Frömmigkeitsgeschichte, die sich sogar in den amtlich bestätigten Gesangbüchern für das Untertanen-Volk niederschlägt. Und an der Rilke trotz allen Abstandes zum Kirchenchristentum erheblichen Anteil hat. Ein ergreifendes Beispiel habe ich gefunden als Nr. 76 des Buches „Christliche Religions-Gesänge für die öffentliche und häusliche Gottesverehrung, gesammelt von dem geistlichen ministerio des Danziger Freistaates“, gedruckt 1810:

1. O Sternennacht! O Silberlicht,
das durch die dunklen Wolken bricht!
O Bild, von dessen Herrlichkeit,
der jene Sterne hingestret!
2. Ein heiliger Schauer überfällt mich,
nie empfunden Ahndung schwellt
den Busen und mein Auge starrt!
Ich fühle Gottes Gegenwart.
3. Ich sehe keine Sterne mehr, nein!
Lauter Welten um mich her;
Es strebt und forscht der kühne Sinn
durch alle diese Welten hin.
4. Ich schweb im grenzenlosen Raum
Der Schöpfung; als ein Lichtpunkt
kaum
erscheint nun unser Erdenball
mir in dem großen Schöpfungsaal.
5. Durch Millionen Welten flieht
Voll Staunen jetzt mein Geist,
und sieht in jeder, wie in unsrer Welt,
von Gott Bewohner aufgestellt.



Der Vortragssaal war mit rund 450 Personen sehr gut gefüllt.

6. Und alle sind, wie wir beglückt,
und Gottes Vaterauge blickt
auf alle gütig, wie auf uns,
und sorgt für alle, wie für uns.
7. Gott! Wie groß erscheinst du hier
im Staube? Worte fehlen mir,
womit ich dich lobpreisen kann,
die Seele betet schweigend an!

Der „heilge Schauer“ und die Ahndung göttlicher Gegenwart im grenzenlosen Raum verbinden sich mit der Heilsgewissheit, dass nicht nur dieser Erdenball, sondern das ganze Univer-

sum mit multiplen Welten, die bewohnt sind, in Gottes gütiger Hand ruhen. Allversöhnung, die sich nicht nur auf diese unsere Welt beschränkt. Relativierung der menschlichen Raumzeit, und gerade dadurch das Gefühl des Erhabenen, das schweigend anzubeten ist. Das Unendliche als fühlbarer Rausch, wie er auch in Schillers „Ode an die Freude“ und bei Beethoven anklingt. Das schwingt bei Rilke nach. □

Der gesamte Zyklus der Vorlesungen erscheint im Frühjahr 2015 als Buch voraussichtlich bei Herder.



Professor Michael von Brück (li.) zusammen mit seinem Bayreuther Kollegen Prof. Dr. Ulrich Berner, der an dortigen Universität Religionswissenschaft lehrt.