

III. DER KÜNSTLER UND DIE DINGE

14 Metaphysische und existentielle Deutung	98
15 Die Dinge	106
16 Das Kunst-Ding	113
17 Das Sagen der Dinge	124
18 Die Verwandlung des Sichtbaren	133
19 Die dichterische Leistung	141

14. Metaphysische und existentielle Deutung

Das abschließende Wort über die Aufgabe des Dichters hat Rilke in der *Neunten Elegie* gegeben. Hier heißt es vom letzten Sinn seiner Dichtung und damit zugleich vom letzten Sinn der Dichtung überhaupt, so wie Rilke sie sieht: *Preise dem Engel die Welt ... Sag ihm die Dinge ... Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann* (III 299 ff.). Wir haben darin die Aufgabe des Dichters im unmittelbaren Bezug zu den Dingen ausgesprochen: Sein Beruf ist es, die Dinge zu sagen, zu singen, zu rühmen, zu preisen, wie Rilke in immer neuen Wendungen sagt. Oder, um genauer zu sein, müßte man darauf hinweisen, daß hier gar nicht eigentlich vom Dichter die Rede ist und daß das „du“, das in der Elegie angesprochen ist, den Menschen schlechthin bezeichnet, so daß der Beruf des Dichters nur in besonders verdichteter Form das bestimmt, was schon die Aufgabe des Menschen als solchen ist.

Ehe wir versuchen können, den Gehalt dieser Aussagen verstehend auseinanderzulegen, sind zwei Vorerörterungen notwendig, die beiden in den angeführten Sätzen verwandten Begriffe, den Engel und die Dinge, betreffend. Zunächst ist darauf hinzuweisen, daß die Wesensbestimmung des Dichters vom Sagen der Dinge her nicht schlechthin ausgesagt ist, sondern daß sie an einen bestimmten Empfänger gerichtet ist, nämlich den Engel, und daß darum dieser Bezug zum Engel nicht voreilig vernachlässigt werden darf. Daraus ergibt sich zunächst die Frage: Was bedeutet bei Rilke dieser Bezug zum Engel? Was ist die Funktion des Engels im ganzen seiner geistigen Welt?

Es gibt bei Rilke zwei verschiedene Auslegungsmöglichkeiten, die man als die metaphysische und als die anthropologische oder existentielle bezeichnen könnte. Für die metaphysische Auslegung handelt es sich um eine Deutung der Welt im ganzen, in deren Rahmen zwar auch der Mensch an irgendeiner Stelle vorkommt, die selbst aber über den Menschen wesentlich hinausgeht und die Ganzheit des Seins in einem verbindlich genommenen Weltbild zusammenfaßt. Die Verwandlung der Erde in ein unsichtbares Sein, die

Existenz der Engel, das wären solche metaphysischen Aussagen. Für die anthropologische Auslegung handelt es sich dagegen ausschließlich um eine Deutung des menschlichen Daseins, und alle scheinbar darüber hinausgehenden Aussagen sind nur in einem anthropologischen Sinn zu nehmen und in dem, worin sie darüber hinauszugehen scheinen, auf ihren anthropologischen Gehalt zu reduzieren.

Die Rilkeinterpretation ist bisher vorwiegend den Weg der metaphysischen Deutung gegangen²⁸. Dabei ergab sich ein Reichtum interessanter metaphysischer Lehren, und man erfreute sich daran, von diesem Gesichtspunkt aus Rilkes Weltbild zu entfalten. Aber man fragte nicht, wie weit man diese Lehren als verbindlich zu übernehmen gesonnen sei, man merkte kaum, daß eine solche verbindliche Übernahme unmöglich ist. Demgegenüber vertritt der vorliegende Versuch eine rein anthropologische oder – wenn man will – existentielle Rilkedeutung. Er ist überzeugt, daß der verbindliche Gehalt seiner Dichtung ausschließlich in der Deutung des menschlichen Daseins gelegen ist und daß Rilke selbst auch seine Dichtung nicht anders gemeint hat, und daß es darum notwendig ist, dasjenige an seinem Werk, was sich vordergründig als metaphysische Lehre anzubieten scheint, auf seinen anthropologischen Gehalt zurückzuführen, d. h. zu fragen, welche Aussage über das Wesen des menschlichen Daseins darin gemacht wird.

Das Ergebnis einer solchen Deutung ist freilich sehr viel bescheidener. Vieles von dem, was man an Rilke für wichtig zu nehmen gewohnt war, verliert seine Bedeutung, der Umkreis seiner Deutungen wird wesentlich enger, und was man an bleibendem Gehalt herausholt, kann oft mit sehr viel bescheideneren Worten ausgedrückt werden, als man gewohnt war. Aber umgekehrt: nur auf diesem Wege ist es möglich, Rilke wirklich verbindlich ernst zu nehmen. Allerdings ist zuzugeben, daß Rilke selbst die Entscheidung nicht ganz leicht macht, weil er sich selber bei der unreflektierten und die Reflektion geflissentlich fernhaltenden Art seines Schaffens über die Tragweite seiner Aussagen nicht ganz klar war und, zumal in der rückblickenden Deutung, manchmal zwischen den beiden Auslegungsmöglichkeiten schwankt.

Dabei müßte man, um ganz genau zu sein, die Alternative noch ein wenig einschränken. Die beiden Auslegungsweisen stehen nicht einfach einander ausschließend gegenüber, so daß man sich nach seiner persönlichen Einstellung für die eine oder für die andre entscheiden müßte, sondern stehen in einem bestimmten Aufbauverhältnis. In dem an Rilke, was hier als metaphysische Lehre Zusammengefaßt wurde, handelt es sich nicht nur um eine Form bildlicher, das ist uneigentlicher Ausdrucksweise, sondern er meint damit schon etwas mehr. Er versucht, die Linien, die sich für ihn in der Deutung des menschlichen Lebens ergeben hatten, auch über den

²⁸ Mit der einen bedeutenden Ausnahme Bassermanns, dessen Buch eine wertvolle Bestätigung des eignen Versuchs bedeutet.

Menschen hinaus zu verlängern und in ein größeres, den Menschen mitumfassendes Weltbild hineinzustellen. Aber es ist hier ähnlich wie bei den Mythen Platons: Dieser erweiterte Versuch hat nicht den gleichen Grad an Verbindlichkeit wie die Deutung des menschlichen Daseins selbst. Es ist nur der versuchsweise unternommene Ansatz dessen, was man mathematisch als eine Extrapolation bezeichnen würde, eine vorsichtige Verlängerung der Linien, die zugleich den Zweck hat, dadurch die Deutung des menschlichen Daseins in klarerer Bildhaftigkeit abzurunden. Ähnlich wie bei Jaspers die Erhellung der menschlichen Existenz in einer spielenden Metaphysik überwölbt wird, so ist auch bei Rilke der spielende, aber sehr ernsthaft spielende Zug seines Weltbilds zu verstehen, und es ist eine unzulässige Vergewaltigung, das von ihm selbst nur in vorsichtigen Bildern und oft nur im Zustand schwebender Unbestimmtheit Angedeutete zu einer lehrbaren Meinung zu verfestigen. Das Verbindliche an ihm bleibt seine Deutung des menschlichen Daseins, und nur von ihr her gesehen und nur auf sie bezogen erhalten dann auch seine metaphysischen Aussagen ihren bestimmten, d. h. funktionalen Sinn.

Wir versuchen, in einer gewissen, aber für den gegenwärtigen Zusammenhang ausreichenden Vereinfachung die Frage an einem bestimmten, allerdings sehr sichtbaren Beispiel zu erörtern, nämlich an der Existenz der Engel, die in der Literatur um Rilke eine so große Rolle gespielt hat und deren Beantwortung für das Verständnis der *Neunten Elegie* unerlässlich ist. Sind die Engel für ihn wirkliche Wesenheiten, mit deren Realität er als mit etwas Verbindlichem rechnet oder sind sie für ihn nur ein dichterisches Bild, mit dem er in einer bildhaften, also uneigentlichen Weise etwas bezeichnet, was sich grundsätzlich auch ohne dies Bild mit abstrakten Worten bezeichnen ließe?

Rilke spricht von den Engeln vor allem im Zusammenhang der *Duineser Elegien*. (Die früheren Erwähnungen der Engel können hier beiseitebleiben, weil sie sich im Rahmen der christlichen Auffassung bewegen, während mit dem Engel der Elegien etwas sehr anderes einsetzt, das Rilke selber von der christlichen Auffassung des Engels scharf geschieden wissen will.) So beginnt gleich die erste (und auch als erste entstandene) Elegie:

*Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? (III 259).*

Und so beginnt entsprechend auch die *Zweite Elegie*:

*Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch, weh mir,
ansing ich euch, fast tödliche Vögel der Seele (III 264).*

So nimmt es dann auch der Schluß der *Siebenten Elegie* wieder auf:

*... Glaub n i c h t , daß ich werbe. Engel, und würb ich dich
auch! Du kommst nicht (vgl. III 292).*

Und so beginnt noch die abschließende Elegie (deren Anfang ebenfalls in die erste Phase gehört):

Daß ich dereinst, an dem Ausgang der grimmigen Einsicht, Jubel und Ruhm aufsinge zustimmenden Engeln (III 302). In diesen Zusammenhang gehört endlich auch noch das ebenfalls aus der Zeit der beginnenden Elegien stammende Gedicht *An den Engel*.

Engel, klag ich, klag ich?

Doch wie wäre denn die Klage mein?

Ach, ich schreie, mit zwei Hölzern schlag ich,

und ich meine nicht, gehört zu sein (G 106, vgl. G 51). Und wenn in einem der *Letzten Gedichte* von den *Göttern* die Rede ist und hier ihr reines, in sich selber ruhendes Dasein hingestellt wird, das den Menschen gar nicht erst die Möglichkeit eines Kontakts gibt:

Götter locken nicht. Sie haben Dasein . . .

doch nicht Geruch, nicht Wink. Nichts ist so stumm

wie eines Gottes Mund . . . (G 35),

so ist auch hier nur dasselbe hervorgehoben: ihr für die Menschen schlechthin unerreichbares, jeden Bezug verweigerndes Dasein.

Die gemeinsame Tendenz dieser eng zusammengehörigen Klage-rufe ist deutlich. Der Mensch schreit in der ganzen furchtbaren Not seines Daseins auf, seiner letzten verzweifelten Einsamkeit ausgeliefert, und niemand versteht ihn, von den Engeln keiner, und von den Menschen oder andern fühlenden Wesen, was nicht besonders genannt wird, schon erst recht keines. Er findet sich in der vollkommenen Einsamkeit der Verzweiflung. Er wagt nicht mehr um das Gehör der Engel zu werben, denn er weiß, daß es doch vergeblich ist.

Gegenüber dem so ausgedrückten Tatbestand müssen wir im Sinn der existentiellen Reduktion fragen: was würde es bedeuten, daß ein Engel den Menschen hörte? Es bedeutete, daß der Mensch durch diesen Kontakt in einer ihn überwölbenden geistigen Wirklichkeit aufgenommen wäre, daß sein bisher in den leeren Raum ausgreifendes Verlangen einen Widerhalt fände, daß der Mensch überhaupt geborgen wäre in einem geordneten Kosmos. Wenn aber der Mensch vom Engel nicht gehört wird, so bedeutet das, daß ihm in seiner Verzweiflung jeder Halt in einer umfassenden Ordnung weggebrochen ist und er jetzt, wie schon das *Stundenbuch* klagte, *so namenlos allein* ist.

Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen? ist also der Ausdruck einer letzten verzweifelten Einsamkeit. Wenn wir von diesem Gesichtspunkt aus fragen: was bedeutet hier die Existenz der Engel, so lautet die Antwort: gar nichts; ob sie nun existieren oder nicht existieren, das ändert nichts an der furchtbaren Verlassenheit des Menschen. Auch auf die Gefahr hin, wesentliche

Schönheiten der Dichtersprache zu verlieren, wenn wir so mit der existentiellen Reduktion ernst machen, so ist doch der Satz gleichbedeutend mit: Niemand hörte mich, wenn ich schrie. Der Unterschied liegt nur in einer verschiedenen metaphysischen Interpretation einer an sich gleichen existentiellen Erfahrung.

Und wenn Rilke dann in der *Zweiten Elegie* eine großartige Vision der englischen Ordnungen entwickelt:

Frühe Gegliederte, ihr Verwöhnten der Schöpfung . . .

Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne,

Räume aus Wesen, Schilder aus Wonne. . . (III 264/65), in Vorstellungen, für deren mythologische Interpretation wir Guardini entscheidende Einsichten verdanken²⁹, so hat dies alles, existentiell gesehen, nur die eine Funktion, den großartigen Hintergrund zu zeichnen, von dem sich die Unvollkommenheit des Menschen um so deutlicher abhebt. Die Frage nach der metaphysischen Wirklichkeit dieses Hintergrunds ist wiederum, existentiell gesehen, ohne Belang.

Nun gibt es sogar eine Stelle, wo Rilke sich ganz ausdrücklich gegen die Existenz der Engel ausszusprechen scheint. Im *Brief des jungen Arbeiters*, jenem in denselben Tagen der Vollendung der Elegien geschriebenen Entwurf, heißt es ausdrücklich bei der Be trachtung der gotischen Glasfenster einer Kirche: *Hier ist der Engel, den es nicht gibt, und der Teufel, den es nicht gibt; und der Mensch, den es gibt, ist zwischen ihnen, und, ich kann mir nicht helfen, ihre Unwirklichkeit macht ihn mir wirklicher* (W II 314). Diese Stelle spricht fast beweisend für die anthropologische Deutung, denn hier wird ausdrücklich gesagt, daß es den Engel nicht gibt so wie es den Teufel nicht gibt, und die Sache scheint mit Rilkes eignen Worten entschieden.

Wichtig für den Sinn dieses *den es nicht gibt* ist auch die entsprechende Wendung beim Einhorn in dem einen der *Sonette an Orpheus*, denn auch dieses wird dort ganz ähnlich als *das Tier, das es nicht gibt* (III 344), bezeichnet. Da die beiden Wendungen gleichzeitig geschrieben sind (beide im Februar 1922), dürfte es berechtigt sein, sie in einen unmittelbaren Zusammenhang zu bringen und die Seinweise des Engels mit derjenigen des Einhorns gleichzusetzen. Dann besagt dieser Zusammenhang nicht nur negativ etwas über die Nichtexistenz des Engels, sondern erlaubt von der durchsichtigeren idealen Konstruktion des Einhorns diejenige des Engels zu verstehen.

Freilich ist die angeführte Stelle im *Brief des jungen Arbeiters* nicht ganz so eindeutig beweisend, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte, denn man würde es sich zu leicht machen, wenn man davon ausgeinge, daß Rilke mit der Wendung vom *Engel, den es nicht gibt*, ausdrücklich das Dasein des Engels abgeleugnet habe.

²⁹ R. Guardini, a. a. O., S. 24 ff.

Einmal ist hier vom christlichen Engel die Rede, von dem sich Rilke auch sonst ausdrücklich abgesetzt hat (B VI 376), während in den Elegien von einem andern Engel die Rede ist. Es ist nicht ohne weiteres möglich, von der Unwirklichkeit des einen auf die des andern zu schließen. Und überdies steht die angeführte Stelle in einem besonderen und zudem halb-anonymen Zusammenhang, nämlich einem fingierten Brief, und darf nicht einfach aus diesem Zusammenhang herausgerissen werden.

Aber trotzdem ist der Satz im höchsten Grade bedeutsam, denn er gibt, im Zusammenhang mit der Parallele vom Einhorn, wenigstens einen Hinweis auf die Funktion, die der Engel bei Rilke zu erfüllen hat. *Ihre Unwirklichkeit*, nämlich des Engels und des Teufels, macht ihn mir wirklicher, nämlich den Menschen. Dieser Satz bedeutet natürlich nicht, daß vor der Unwirklichkeit der andern Wesen sich die Wirklichkeit des Menschen um so massiver abhebt, sondern: die Orientierung an den für möglich gehaltenen Engeln dient dazu, das Verständnis des menschlichen Seins zu erleichtern. Ähnlich wie bei Kant der Begriff des intuitus originarius, der schöpferischen göttlichen Anschauung, dazu dient, an ihr als der in gewisser Weise einfacheren Form die kompliziertere Form der menschlichen als einer endlichen Erkenntnis abzuheben, ohne daß damit über die Wirklichkeit eines solchen hypothetisch angesetzten Wesens irgend etwas entschieden wäre, so dient auch der Engel bei Rilke dazu, an ihm das Wesen des Menschen um so deutlicher hervortreten zu lassen. So genommen hat also der Begriff des Engels eine bestimmte Funktion für das Verständnis des Menschen (wenn auch das bloß Hypothetische eines solchen Funktionsbegriffs in der bildhaften Sprache des Dichters nicht immer deutlich genug hervorgehoben wird).

Das zwingt, das Wesen des Engels bei Rilke etwas genauer zu untersuchen. Die Angaben der Elegien sind verhältnismäßig sparsam³⁰. Im Anfang der *Ersten Elegie* heißt es nach den schon angeführten Worten:

*und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein* (III 259).

Und so wird es dann auch am Anfang der *Zweiten Elegie wieder* aufgenommen:

*Träte der Erzengel jetzt, der gefährliche, hinter den Sternen eines
Schrittes nur nieder und herwärts: hochaufschlagend erschlag uns
das eigene Herz* (III 264). Hier also ist es beim Engel die größere Intensität seines Daseins – daß sie so viel „seiender“ sind, um das Wort Goethes anzuwenden – so daß der Mensch vor ihnen vergeht, vernichtet wird einfach durch ihr *stärkeres Dasein*. Und wenn in dem andern Gedicht von den *Göttern* ausgesagt wird,

³⁰ Dabei wäre die von Bassermann hervorgehobene Unterscheidung zwischen den in der Auffassung wesentlich verschiedenen Schichtungen innerhalb der Elegien wichtig. Nur in den frühen Partien treten die Engel in der Mehrzahl auf, während sie später nur in der Einzahl vorkommen.

Sie haben Dasein

und nichts als Dasein, Überfluß von Dasein (G 35),

so ist hier *Götter* nur ein anderer Name für die im Gedicht kurz zuvor genannten *Engel*. Und auch hier ist es die erdrückende Fülle an Dasein, die sie vom Menschen unterscheidet (vgl. auch III 315). Die Engel sind seiend im Unterschied zum *Schwinden* der Menschen.

In einen weiteren und folgenreicheren Zusammenhang führt dann ebenfalls in der *Ersten Elegie* der Satz:

*Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter
Lebenden gehn oder Toten. Die ewige Strömung
reißt durch beide Bereiche alle Alter
immer mit sich und übertönt sie in beiden (III 263).*

Man wird, einmal aufmerksam gemacht, das *sagt man* nicht überhören dürfen, mit dem Rilke selbst sich von der spielerisch hingestellten Behauptung wiederum distanziert, ein Warnungszeichen, es einfach als massive metaphysische Lehre hinzunehmen.

Das Wesentliche daran ist jedenfalls die für Rilkes Todesauffassung wesentliche Lehre von der Einheit von Leben und Tod, von der tieferen, beide einheitlich übergreifenden Wirklichkeit. Dieser Zusammenhang ist dann in der späteren Selbstauslegung mit einer Freude an der systematischen Ausgestaltung fortgeführt worden: *Es gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit, in der die uns übertreffenden Wesen, die „Engel“, zu Hause sind* (B VI 372). Wenn wir zunächst nur auf die Engel achten, so ist wiederum die Frage, was denn eine solche Aussage über die Engel existentiell bedeuten kann. Denn wenn es nichts für die Deutung des menschlichen Lebens besagte, dann blieben wir ja in der Ebene unverbindlicher Spekulationen. Wenn Rilke im späteren Text des Briefs fortfährt: *Der Engel der Elegien ist dasjenige Wesen, das dafür einsteht, im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität zu erkennen. – Daher „schrecklich“ für uns, weil wir ... doch noch am Sichtbaren hängen* (B VI 376), so führt auch das zunächst noch nicht weiter, denn wie kann der Engel, dessen Existenz selber problematisch ist, jetzt die Realität eines das Sichtbare übersteigenden Unsichtbaren garantieren?

Hier scheint endlich ein letzter Gedanke weiterzuführen, der in den Elegien anklingt. In der *Fünften Elegie* heißt es einmal vom Lächeln:

Engel! o nimm, pflücks, das kleinblütige Heilkraut.

Schaff eine Vase, verwahrst (III 281).

Hier ist es eine Funktion der Engel, dem vom Menschen im Lächeln Geleisteten und erst vorläufig Geleisteten ein Bleiben zu bewahren.

Wesentlicher aber ist der Grundgedanke der *Neunten Elegie*, die uns gegenwärtig beschäftigt. Die Aufgabe der künstlerischen Leistung und damit die Aufgabe des Menschen überhaupt wird darin

gesehen, in der geistigen Bewältigung und Gestaltung die sichtbaren Dinge in die unsichtbare, geistige Gestalt zu übertragen:

*Erde, ist es nicht dies, was du willst: unsichtbar
in uns erstehn? (III 300).*

Wiederum geht es in dieser vorbereitenden Betrachtung nicht um diese Deutung des dichterischen Daseins, die uns späterhin beschäftigen wird, sondern ausschließlich wieder um die Funktion des Engels. Und wiederum führt hier der Gedankengang des genannten Briefs weiter: *Der Engel der Elegien ist dasjenige Geschöpf, in dem die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, die wir leisten, schon vollzogen erscheint* (B VI 376). Wie es nun im einzelnen mit dieser Verwandlung von Sichtbarem in Unsichtbares stehen mag, die Funktion des Engels ist hier jedenfalls mit völliger Klarheit ausgesprochen: im Engel ist das, was dem Menschen als Aufgabe gesetzt ist, aber von ihm immer nur unvollkommen geleistet wird, in vollkommener Weise erfüllt. Der Engel ist also der ideale Bezugspunkt, von dem der Mensch in seiner Unvollkommenheit abgehoben wird. Das heißt nicht einfach, daß der Engel der ideale Mensch sei, denn das würde die wesensmäßig zum Menschen gehörige Endlichkeit überspringen, sondern es ist ebenso wie bei der schon gestreiften Funktion der unendlichen, rein anschauenden Erkenntnis, von der wir die menschliche als eine notwendig diskursive Erkenntnis abheben³¹.

Von hier aus bekommen dann die Sätze, die den Kern der *Neunten Elegie* bilden, ihren verbindlichen Sinn. Wenn es dort heißt: *Preise dem Engel die Welt . . . Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann . . .* (III 299/300), so hat der Engel hier wiederum dieselbe Funktion, daß an seinem vollkommenen Sein die Leistung des dichterischen Preisens einen unbedingten Maßstab bekommt. Was daran metaphysische Lehre ist, daß sich das Preisen nämlich an einen Adressaten richtet, von dem die Botschaft gehört und im Raum der Zeitlosigkeit aufgehoben wird, das ist unverbindlich, ist spielende Metaphysik in dem Sinn, wie dieser Begriff von Jaspers eingeführt wurde, als zögernder und immer in der Schwebе bleibender Versuch, die Linien einer verbindlichen anthropologischen Interpretation zur größeren Verdeutlichung tastend auch über diese hinaus zu ziehen. Wenn der spätere Brief dann das in der Elegie selbst viel stärker in der Schwebe der mythischen Aussage Bleibende zur festen Lehre auszugestalten scheint, so ist hier dann die Vollgültigkeit einer solchen nachträglichen Selbstauslegung neben dem dichterischen Werk abzustreiten und innerhalb von Rilkes eignen Aussagen das Gewicht gegeneinander richtig abzuwägen, um ihn dort allein vollgültig zu nehmen, wo er selbst aus seiner letzten Tiefe spricht. Klagt er doch selber einmal, wie schwer es sei, sich auf der Höhe seiner entscheidenden Augenblicke zu halten, und

³¹ M. Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Bonn 1929, S. 21 f. In einem ähnlichen Sinn bezeichnet auch Bassermann die Engel als eine „Arbeitshypothese, die es erst ermöglicht, die menschliche Wirklichkeit zu erkennen“ (a. a. O. S. 35).

bekannt: *Das Licht einzelner Stellen besitze auch ich nur in einzelnen begnadeten Augenblicken* (N IV 47).

So heißt der Satz: *Preise dem Engel die Welt*, wenn wir ihn im Sinn der letzten existentiellen Verbindlichkeit nehmen, nichts anderes als: Preise die Welt! Wir dürfen den Begriff des Engels hier streichen, ohne Wesentliches zu verändern, ähnlich wie wir ihn auch in den Eingangsworten streichen durften: *Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn?* Die Funktion des Engels liegt lediglich darin, daß erden Maßstab abgibt, an dem sich die Vollkommenheit der Preisung bestimmt. Und so dürfen wir übersetzen: Preise die Welt in der vollkommenen Form der Vergeistigung, wenn diese zusätzliche Bestimmung nicht schon in dem Begriff des Preisens enthalten wäre. Worum es sich in diesem Preisen nun handelt, das wird sogleich noch näher zu erörtern sein. Hier sollte es zunächst darauf ankommen, die Ebene der existentiellen Deutung von der metaphysischen Auffassung abzuheben.

15. Die Dinge

Die zweite Vorfrage betrifft die Dinge als Gegenstand des dichterischen Sagens. Ihre Bedeutung beruht auf der im bisherigen entwickelten Erfahrung von der Unheimlichkeit der Welt; denn diese drängte den Dichter aus dem weiteren Umkreis der drohenden und fremdartigen Natur in den engeren Umkreis der vom Menschen geschaffenen Welt zurück. Denn diese vom Menschen selber hergestellten Gegenstände, die „Dinge“, haben nichts Drohendes und Unheimliches – oder doch nur in seltenen Ausnahmesituationen, von denen schon die Rede war. Sie sind für den Menschen bis in den letzten Grund hinein durchsichtig, weil sie, ihrem Wesen zufolge, nichts andres sein können, als der Mensch bei ihrer Herstellung in sie hineingelegt hat.

Diese Vorliebe für die einfachen ihn umgebenden Dinge hat Rilke die ganze Zeit seines Lebens hindurch begleitet. *Den Menschen ferner als den Dingen* (II 241), dies Wort des *Stundenbuchs* kennzeichnet sehr klar zugleich Rilkes eigenes Wesen. So schreibt er schon früh einmal in seinem Tagebuch, er habe sich *von den Menschen fort unter die Dinge gestellt* (B I 361), und noch in den spätesten Jahren wiederholt er dies Bekenntnis: *Meine Welt beginnt bei den Dingen –, und so ist in ihr auch der mindeste Mensch schon erschreckend groß, ja, beinah ein Übermaß* (B VI 168). In diesen Sätzen haben wir Rilkes ganze Art, wie er sich aus den Aufregungen und Anspinnungen des menschlichen Zusammenlebens zurück-

zieht und in die behütete Welt der stillen Dinge flieht. Er lebt, wie er gelegentlich einmal schreibt, *oft . . . völlig in der Welt der Dinge, wo Menschen nicht vorkommen* (B IV 350). Er liebt *diese kleinen Dinge, die überall sind und die man in die Hand nehmen kann* (B II 30).

So träumt Rilke schon in seiner Jugend von dem Leben *in einem ganz weißen, in Gärten verlorenen Giebelhaus unter schönen und würdigen Dingen* (B I 292, vgl. B II 149). Wo immer er in seinem unruhigen Leben sich später in einem fremden Haus für einige Zeit geborgen fühlt, da ist es die Nähe gepfleger alter Dinge, die ihm diese Sicherheit gibt. Besonders in den Jahren, wo er nach dem Krieg nach einem neuen Anfang sucht, lässt sich dies Bedürfnis deutlich verfolgen. So schreibt er einmal: *Alte Häuser, alte Dinge können . . . die zwingendste Macht über mich bekommen* (B V 259). Er betont: *Daß ich a l t e Dinge um mich wünsche, auch das ist nicht Wählerischsein und ästhetische Ziererei, was haben d i e mir nicht . . . für Menschlichkeit zugetragen: wieviel . . . Schicksal geht aus ihnen auf denjenigen über, der es seit Kindheit mit den Dingen gehalten hat* (B V 284 vgl. 289, 138). In diesem Sinne kann Rilke rückblickend einmal von sich feststellen: *Wie viele Dinge hab ich lieb gehabt* (B IV 248), und es kommt ein entscheidender Zug seines gesamten Lebensverhältnisses darin zum Ausdruck, wenn er von sich schreibt: *Ich . . . habe das eigentümliche Glück, durch die D i n g e zu leben* (B V 326).

Darum ist auch in Rilkes Dichtungen immer wieder von den Dingen die Rede. Das Wort gehört zu den sein ganzes Schaffen durchziehenden Grundworten. Wenn man auf die Geschichte dieses Worts in seiner Dichtung zurückblickt, kann man sogar den Augenblick, wo es bei Rilke einen erfüllten und nachdrücklichen Sinn bekommt und von da ab nur immer mit einem gewissen gehobenen Tonfall ausgesprochen wird, ziemlich genau datieren. Wenn man in Ermangelung einer genauen Datierung die Reihenfolge der Gedichte im ersten Band der Gesammelten Werke als ungefähr chronologisch ansieht (die genauer datierten Briefe und Tagebücher reichen noch nicht in diese Zeit zurück), so fehlt das Wort noch ganz in den unter den *Ersten Gedichten* zusammengefaßten Zeugnissen aus den Jahren 1896-98 – bis auf die einmal vorkommende, noch ganz unbestimmte Wendung von den *Nächten, drin alle Dinge Silber sind* (I 129).

Auch in der in die *Frühen Gedichte* eingeordneten Sammlung *Mir zur Feier* (1899, neue Bearbeitung 1908) kommt das Wort zunächst nur in der einen lyrischen Wendung von den *sinnenden Dingen* (I 271) der Natur vor. Dann aber macht sich, grade in den letzten dieser Gedichte, eine plötzliche Häufung in der Verwendung dieses Worts bemerkbar. Die Dinge *singen* (I 353), *sie fragen sich*

(I 360), sie sind groß auch unabhängig von unserem Beginnen (I 357, vgl. weiter 320, 359, 371, 387). Ding ist hier also zunächst allgemein gleich Gegenstand, insbesondere gleich Glied der Natur.

Dieser Sprachgebrauch erhält sich im selben Sinn auch im *Buch der Bilder*, bleibt auch danach noch eine Zeitlang lebendig, um dann unmerklich zurückzutreten. Zunächst ist auch hier das Ding ein Naturding, eingegliedert in das umfassende Leben der Natur: Die Dinge bekränzen sich (II 34), Stimme ist in jedem (II 88), der Sturm nimmt ihnen die Bürde von der Schulter (II 116), sie verwandeln sich im Regen (II 117) und blühen in der Nacht (II 276). *Da bangen alle Dinge, sich zu rühren* (B I 73) usw.

In dem Wort schwingt hier also in einem allgemeinen Sinn das pantheistische Grundgefühl einer Nähe zu allem Leben in der Natur mit. Auch in den Dingen gibt es Irren und Streben (II 55). Das Dunkel, das an den Dingen immer wieder hervorgehoben wird (z. B. T 211, II 182, 233, 254, IV 193, 196), ist der Ausdruck dieses dumpfen Lebensuntergrunds. Aus ihnen tönt die Stimme dieses großen Lebens. So fühlt sich der Dichter im Einklang mit dem Leben der Dinge. Und er singt:

*Es gibt kein Ding, darin ich mich nicht finde:
nicht meine Stimme singt allein: es klingt* (B I 244).

Das Leben des Menschen findet eine Antwort draußen in den Dingen: *Was in uns schläft, bleibt in den Dingen wach* (B I 241). Und alle dem Menschen geschwisterlich verwandten Dinge sprechen zum Menschen.

Insbesondere aber gilt die Vorliebe des Dichters den kleinen bescheidenen Dingen in ihrer unscheinbaren Schönheit. Er betont, daß *die meisten Menschen gar nicht wissen, wie schön die Welt ist und wieviel Pracht in den kleinen Dingen, in irgendeiner Blume, einem Stein, einer Baumrinde oder einem Birkenblatt sich offenbart* (B I 123). Die Aufzählung der Beispiele: Blume, Stein, Rinde und Blatt, zeigt deutlich, was Rilke zu dieser Zeit vor allem unter den Dingen versteht. In größerem Maßstab zählt er dann in anderm Zusammenhang auf: *die großen wirklichen Dinge, als da sind: Felsen, Gebirge, einen Baum* (IV 41). Er sieht seine Aufgabe darin, die Schönheit aller Dinge zu verstehen, *die Schönheit eines kleinen, unscheinbaren und gemeinhin geringen Dinges* (B III 119). Er geht der Schönheit grade im Verborgenen nach und wendet sich dabei insbesondere gegen den zu menschlichen Maßstab, unter den Dingen zwischen schön und häßlich zu unterscheiden. Er lehnt es ab, *unter den Dingen zu wählen zwischen schönen und nichtschönen Dingen. Jedes Ding ist nur ein Raum, eine Möglichkeit, und an mir liegt es, diese vollkommen oder mangelhaft zu erfüllen* (B I 242). Die Tagebücher dieser Zeit (1899/1900) sind durch Seiten hindurch ganz erfüllt von den Entdeckungen immer neuer Schönheiten.

Dieses pantheistische Naturgefühl wirkt auch noch nach, wenn

im *Stundenbuch* die Dinge – in dieser Unbestimmtheit – als Bezeichnung für die Gesamtheit alles Seienden genommen werden, etwa wenn es heißt:

*Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,
die sich über die Dinge ziehn* (II 175),

oder wenn Gott als *die Welle, die über alle Dinge geht* (II 232), bezeichnet wird, wenn der Mensch hier Gott in allen Dingen findet (II 189) oder Gott selber als das *Ding der Dinge* (II 187) bezeichnet wird.

Mit zunehmender Entwicklung verliert das Wort dann aber immer mehr die unbestimmte allgemeine Bedeutung und verengt sich jetzt erst auf die menschlichen, d. h. vom Menschen hergestellten und von ihm im täglichen Leben gebrauchten Dinge. Die Welt der Dinge wird jetzt also – anders als beim jüngeren Rilke – die nähere Lebensumgebung des Menschen grade im Unterschied zum weiteren Umkreis der Natur. Und es ist bezeichnend für Rilkes schon in seiner Jugend verhältnismäßig fremdes Verhältnis zur Natur, daß diese Welt der unbelebten Dinge diejenige nahe und vertraute Welt wird, in der er sich geborgen fühlt.

Auch hier ist es ähnlich wie mit den Gegenständen der Natur. Auch hier hat der Mensch ein wechselndes Verhältnis zu den Dingen. Sie sind ihm nah oder fern (II 115, 233). Er kann an den Dingen gleichgültig vorübergehen (II 121) oder seine Blicke in liebender Erkenntnis an die Dinge passen (II 194). Besonders der Kranke liebt die Dinge *ahnungsvoll und zart* (II 255). Er bewundert es, wie eine Frau *auf ein kleines Ding alle Güte und Fülle ihres breiten Wesens anwendet* und *mit aller ihrer Liebe über ein Ding kommt* (T 329). Dabei wird das Ding so sehr als etwas für sich Bestehendes genommen, daß Rilke schon eine Anmaßung darin sieht, wenn der Mensch zu einem Ding *mein sagt* (II 263) und so beliebig damit umgehen zu können glaubt.

Aber umgekehrt sind für Rilke auch die Dinge bereit, dem Menschen wohlzutun, wenn er behutsam mit ihnen umgeht (II 155). So schreibt er einmal: *wie dankbar Dinge ... für Zärtlichkeiten sind, wie sie unter ihnen sich erholen, ja wie ihnen (wenn man sie nur liebt) selbst die härteste Abnutzung noch als eine zehrende Lieb-
kosung anschlägt, unter der sie zwar schwinden, aber gleichsam ein Herz annehmen, das sie um so stärker durchdringt, je mehr ihr Körper nachgibt* (IV 267). Rilke geht mit den Dingen in einer Liebe und Fürsorge um, als seien es lebendige Wesen, und er fühlt sich wiederum von ihrer Gegenliebe getragen. Noch aus der Schweizer Zeit schreibt er: *Es ist nicht prahlerisch, von der Erwiderung der Dinge zu reden –: nun, diese hier erwidern die Neigung, die ich ihnen zugebracht habe, mit einer so glücklichen Selbstverständlichkeit, daß ich mich ohne Anpassung gleich in die Mitte dessen ein-*

*gesetzt fühle, was zu beginnen war*³². So schreibt er noch aus Muzot nach seiner Einrichtung mit den dort vorgefundenen schönen alten Möbeln: *Und nun, das so Gewonnene in stiller Abgeschiedenheit bewohnend, genieße ich die rührende Dankbarkeit der alten, plötzlich geschonten edlen Dinge* (N IV 13).

Wenn sich diese Einengung des Dingbegriffs vom Naturding zum vom Menschen hergestellten Gegenstand zunächst noch ganz allmählich vollzieht und die Bedeutung manchmal so sehr in der Schwebe bleibt, daß man kaum eindeutig entscheiden kann, welches gemeint ist, so gibt es dann doch einen ziemlich genau auf das zweite Buch des *Stundenbuchs* datierbaren Einschnitt (September 1901), wo die Dinge für den Menschen eine ganz neue Bedeutung bekommen und damit auch der Begriff des Dings selber eine neue Präzision gewinnt. Die neue Wendung läßt sich am leichtesten so bezeichnen, daß jetzt das Vorbildhafte nicht mehr im richtigen Umgang des Menschen mit den Dingen liegt, sondern daß jetzt die Dinge selber als solche für den Menschen eine vorbildhafte Bedeutung gewinnen, weil nämlich in ihnen eine Weise des Seins in ihrer Reinheit verwirklicht ist, die auch für den Menschen maßgebend ist, von der sich die Menschen aber in ihrer Eigenmächtigkeit gelöst haben und an der sie sich jetzt neu orientieren müssen. Darum wird es seine Aufgabe, *ähnlicher den Dingen* zu werden (II 137). So heißt es insbesondere vom Lahmen: *Seine Unbeweglichkeit macht ihn den Dingen ähnlich . . . macht ihn, sozusagen, zu einem den anderen sehr überlegenen Ding, zu einem Ding, das nicht nur lauscht mit seiner Schweigsamkeit, sondern auch mit seinen seltenen leisen Worten und mit seinen sanften, ehrfürchtigen Gefühlen* (IV 87). Auch von den Armen heißt es in einem ähnlichen Sinn: *Sie sind so still, fast gleichen sie den Dingen* (II 285). In diesem Zusammenhang steht die wichtige Stelle: *Da muß er lernen von den Dingen, anfangen wieder wie ein Kind* (II 246). Das Ding-sein wird dem Menschen als vorbildlich hingestellt.

Was aber ist dies besondere Wesen der Dinge, durch das sie dem Menschen vorbildlich werden? Dies wird im *Stundenbuch* schon an mehreren Stellen angedeutet. Das Ding ist immer das gleiche (II 43). Das führt hinüber zur Seite der Beständigkeit, die dem Wankelmutter des Menschen gegenübergestellt wird. Das Ding ist weiterhin gering (II 282). Es ist demütig (II 230). Es ist still (II 285). Vor allem aber, das Ding ist schwer (II 295 ff.). Die ganzen Mönchsideale des *Stundenbuchs* werden in das Ding hineinverlegt. Sie werden so zum Symbol des vollkommenen menschlichen Lebens. So soll auch der Mensch *die große Ruhe der Dinge* (W II 226) lernen. Er fordert, daß

*es ein Herz zu jener Stille bringt,
die Dingen eigen ist, zu reinem Warten* (G 383).

³² Zitiert bei I. R. von Salis, R. M. Rilkes Schweizer Jahre, Frauenfeld 1936, S. 49.

Das Wesentliche, was der Mensch vom Ding lernen soll, ist also im religiös bestimmten Umkreis des *Stundenbuchs* die Ergebenheit in den Willen Gottes und die Gelassenheit des Hinnehmens, wobei gemäß der besonderen Religiosität dieses Buchs der Wille Gottes sich weniger in einem persönlichen Ansprechen ausdrückt als in der Forderung, sich dem allgemeinen Gesetz oder den tragenden Kräften der Natur einzufügen, denn zwischen Natur und Gott wird hier kaum unterschieden, in der Forderung also, nicht eigenmächtig zu wollen, sondern still mit sich geschehen zu lassen. In diesem Zusammenhang steht das eine bedeutende Gedicht des *Stundenbuchs*, das seine Gültigkeit dann auch unabhängig von diesen besonderen Anschauungen für den späten Rilke behält und an das er in manchen seiner späten Formulierungen wieder anknüpft:

*Wenn etwas mir vom Fenster fällt
(und wenn es auch das Kleinste wäre),
wie stürzt sich das Gesetz der Schwere ...
auf jeden Ball und jede Beere
und trägt sie in den Kern der Welt* (II 245).

Die Bewegung des Fallens unter dem Einfluß der Schwerkraft erscheint also als Ausdruck der gehorsamen Hingegebenheit an das Schicksal. Und in diesem Nachgeben gegenüber der durch sie hindurchwirkenden Schwerkraft sind die Dinge zugleich geborgen, nämlich einbezogen in den Gesamtzusammenhang der Welt. Darum kann Rilke hier fortfahren:

*Ein jedes Ding ist überwacht
von einer flugbereiten Güte.*

Es ist derselbe Zusammenhang des Hörens und Gehorsamseins, der in andrer Wendung dann später in den *Sonetten an Orpheus* wiederkehrt.

Die Menschen dagegen unterscheiden sich von allen andern Wesen der Natur durch den Besitz der Freiheit, der die verhängnisvolle Möglichkeit in sich schließt, eigenmächtig aus dem Zusammenhang der Naturkräfte herauszutreten:

*Nur wir, in unsrer Hoffart, drängen
aus einigen Zusammenhängen
in einer Freiheit leeren Raum.*

Weil aber dieser Weg zur Versteifung des Menschen und zur Entfernung von allem lebendigen Sein führt, (wovon in den *Sonetten an Orpheus* dann wiederum ausführlicher die Rede sein wird), hat der Mensch die Aufgabe, in seiner Freiheit in die selbstlos dienende Haltung, in den reinen Gehorsam gegenüber den waltenden Naturkräften zurückzukehren, die den übrigen Wesen der Natur selbstverständlich ist, weil sie als unfrei gar nicht die Möglichkeit haben, aus diesem Zusammenhang herauszufallen.

In diesem Zusammenhang entspringt dann die vorbildhafte Bedeutung der Dinge:

*Da muß er lernen von den Dingen ...
Eins muß er wieder können: fallen,
geduldig in der Schwere ruhn.*

Die Aufgabe ist also der Verzicht auf den Eigenwillen und die gehorsam-dienende Einfügung in die Wirksamkeit der still die Welt durchwaltenden Kräfte. Das *Tollen*, das *Kühen* in der Schwerkraft wird so zur vollkommenen Erfüllung der eigentlichen Lebensfunktion des Menschen, so wie ganz ähnlich auch später noch einmal von dem vollkommenen Zustand die Rede ist, wo die Schwerkraft wirkt der reinen Kräfte (G 411).

Die Frage ist nur: wie können die geschlossen in sich selber ruhenden Dinge zum Vorbild werden, wenn nach andern wesentlichen Äußerungen Rilkes das *Überschreiten*, also das Über-sich-selber-Hinausgehen grade das eigentümliche Wesen des Menschen ausmacht (vgl. S. 185). Diese präzisere Bestimmung ist von Rilke im Augenblick des *Stundenbuchs* freilich noch nicht erfaßt, aber auch späterhin ist der Widerspruch nur scheinbar. Die Erfüllung der reinen Funktionalität ist das Gemeinsame, und der Gehorsam des Steins in der Bewegung des Fallens ist nur ein Sonderfall der später allgemein geforderten Erfüllung der reinen Gesetzmäßigkeit, so wie sie in den *Briefen an einen jungen Dichter* dann noch einmal aufgenommen ist: *Nur der Einzelne, der einsam ist, ist wie ein Ding unter die tiefen Gesetze gestellt* (D 33). Ohne eigenen Willen das tiefen Gesetz zu erfüllen, das ist es, was der Mensch vom Ding zu lernen hat.

Wenn so der gesunde Mensch im Einklang mit den ihn umgebenden Dingen lebt, so muß sich umgekehrt die innere Schwierigkeit des Menschen auch in der Störung dieses seines Bezugs zu den Dingen äußern. Der zerrissene Mensch lebt notwendig auch in Zwietracht mit den Dingen. Das ist weitgehend zugleich auch das Problem des *Malte*, zu dem sich von dieser Seite aus ein neuer Zugang ergibt. So wird gleich zu Anfang bei dem Tode des alten Kammerherrn die Unordnung geschildert, die beim Eindringen in das lange nicht benutzte Zimmer entsteht: *Es war für diese geistes-abwesenden, verschlafenen Dinge eine schreckliche Zeit. Es passierte, daß aus Büchern, die irgendeine hastige Hand ungeschickt geöffnet hatte, Rosenblätter heraustaumelten, die zertreten wurden, kleine, schwächliche Gegenstände wurden ergriffen und, nachdem sie sofort zerbrochen waren, schnell wieder hingelegt . . . Und von Zeit zu Zeit fiel etwas, fiel verhüllt auf Teppich, fiel hell auf das harte Parkett, aber es zerschlug da und dort, zersprang scharf oder brach fast lautlos auf, denn diese Dinge, verwöhnt wie sie waren, vertrugen keinerlei Fall* (V 16/17). Die zerbrechlichen Dinge einer früheren behutsameren Zeit sind verwöhnt vom sorglichen Umgang

zarter Hände, sie leiden und verderben unter der plötzlich eingedrungenen rauheren Welt.

Immer wieder schildert der Dichter die Innigkeit des Bezugs des Menschen zu den Dingen. Die Dinge sind nichts Festes, unabhängig vom Menschen, sondern sie verwandeln sich im Gebrauch und passen sich dem Menschen an (V 31). Sie wachsen gewissermaßen im Gebrauch. Die Dinge sind so die Träger der Erinnerungen, die in sie hinein verwoben sind. Ja in ihnen eigentlich baut sich unsere *gedeutete Welt* auf. Auf ihnen beruht die ganze Sicherheit unseres Lebens. Darum sehnt sich der Mensch nach der beruhigten Atmosphäre, die von gepflegten alten Dingen ausgeht. Selbst im Tode noch hängt der Mensch an den Dingen, in denen sich sein Leben aufbaute. So betont Rilke, *welche feinfühlige Schönheit gewisse Dinge sich anzueignen wußten, die ins menschliche Leben ausführlich und innig einbegriffen waren* (IV 267). Er spricht hier von *Dingen, die mich durch ihr schönes Eingewöhnsein ins Menschliche . . . erschüttert haben, . . . einen Nähstock, ein Spinnrad, einen häuslichen Webstuhl . . . nicht zu reden von dem großen Willen eines Hammers, von der Hingabe einer Geige, von dem gutmütigen Eifer einer Hornbrille* (IV 268). Aus Rilkens eigenen Briefen (vgl. etwa B V 311) und den Berichten seiner Freunde tritt die immer neue Beglückung hervor, mit der Rilke sich in die Betrachtung schöner alter Dinge vertiefen konnte.

16. Das K u n s t - D i n g

Aus dem Verhältnis Rilkens zu den Dingen erklärt sich dann auch sein Verhältnis zum Kunstwerk. Auch die Werke der Kunst rechnet er – in betontem Widerspruch gegen die genialische Auslegung der Kunst in seiner Zeit – in der Betonung des handwerklichen Charakters aller Kunst unter die Dinge und spricht gern in einem nachdrücklichen Sinn von einem Kunst-Ding. Wie nämlich die Welt der vom Menschen geschaffenen Dinge sich dadurch von der umgebenden Natur unterscheidet, daß das Ding endlich und übersehbar und dem Menschen vertraut ist, so wird es gradezu zur Aufgabe, aus dem Rohstoff der Natur und des Menschenlebens ein Ding zu machen, d. h. auch hier dem Chaos des ins Unendliche fließenden, nie sich in bestimmter Gestalt verdichtenden Lebens ein Endliches, Einfaches und Übersehbares abzugeben.

Wie fremd Rilke die Natur, insbesondere in der Gestalt der Landschaft ist, wird schon in der Einleitung seiner Monographie über Worpswede deutlich und ist hier um so erstaunlicher, als der Gegen-

stand, die Landschaftsmalerei, hier einen besonderen Anlaß geben sollte, ein Gefühl der Nähe zur umgebenden Natur zu entwickeln, und als die naturpantheistischen Tendenzen dieser Zeit einer solchen Auslegung weitgehend entgegenkommen. Um so mehr überrascht es, wenn er hier schreibt: *Wer ... die Geschichte der Landschaft zu schreiben hätte, befände sich zunächst hilflos preisgegeben dem Fremden, dem Unverwandten, dem Unfaßbaren* (W II 228). Er betont darüber hinaus: *Die Landschaft wirkt durch die Größe und Unübersehbarkeit ihrer Züge furchtbar und niederdrückend auf den Menschen ... Denn gestehen wir es nur: die Landschaft ist ein Fremdes für uns und man ist furchtbar allein unter Bäumen, die blühen, und unter Bächen, die vorübergehen* (W II 228). Wir müssen nach dem Blick auf die *Ungeheuer voll Feindseligkeit und Haß*, die uns die Vorgeschichte unserer Erde zeigt, annehmen, *die Natur als das grausamste und fremdeste von allen im Hintergrunde zu finden* (W II 229). Die Natur bleibt uns fremd, oder, wie Rilke das Verhältnis noch deutlicher ausdrückt: wir bleiben der Natur fremd. *Es scheint immer wieder, daß die Natur nichts davon weiß, daß wir sie bebauen* (W II 229). *Sie weiß nichts von uns* (W II 230). Und unser Umgang mit ihr in der Technik ist ein leichtsinniges Spiel mit dunklen Kräften. Jeden Augenblick kann die durch die Technik nur scheinbar beherrschte Natur wieder in alter Wildheit dämonisch hervorbrechen.

Vor diesem Hintergrund einer unheimlichen und unübersehbaren Natur ist der Vorgang der Dingwerdung dann die Grundlage des künstlerischen Schaffens. Wir sehen es ganz deutlich und noch vor der Ebene des eigentlichen künstlerischen Gestaltens, gewissermaßen noch in einer Vorform, in einer frühen Tagebuchaufzeichnung, wo er von einem Efeukranz spricht, den man gewunden hat und vor dem er beglückt ausruft: *ein Ding für sich, ein Ding mehr plötzlich* (B I 393). Was ist geschehn? Der Zweig, so wie er in der Natur vor kommt, ist mit zerfließenden Grenzen Teil eines unübersehbar unendlichen Ganzen: der Efeupflanze, der Wand, an der er sich rankt usw. In der freien Natur ist jedes einzelne nur Glied eines größeren Ganzen und dieses wieder Glied eines noch größeren Ganzen usw. Es hat keinen Schwerpunkt in sich selbst, sondern verweist über sich hinaus ins Unübersehbare und darum Unbeherrschbare. Indem aber der Zweig zum Kranz gewunden und ins Zimmer geholt wird, ist er jetzt etwas in sich Geschlossenes und von der Umwelt deutlich Abgehobenes. Er hat jetzt sein Wesen in ihm selber ruhend. In diesem Sinn ist er jetzt Ding geworden. Er ist dem unübersehbar fließenden Untergrund abgerungen und zur stehenden Gestalt geworden.

In diesem Sinn bestätigt sich, was früher über Rilkes Verhältnis zu Pflanze und Tier behauptet wurde (S. 14): Sie müssen erst aus

dem Zusammenhang ihrer natürlichen Umwelt herausgerissen werden und in isolierter einzelner Wirklichkeit vor dem Menschen dastehen, d. h. sie müssen erst in dieser Isolierung Ding geworden sein (lange ehe sie dann im Kunst-Ding verarbeitet werden), ehe sie für Rilke bedeutsam werden und in seine Welt eintreten können. Und diese ihre Dingwerdung ist die Grundlage, auf der dann in einem zweiten Gestaltungsvorgang die Verarbeitung zum Kunstding aufbauen kann. So sind es vor allem die dinghaften Gebilde in den *Neuen Gedichten*, die *blaue* und die *rosa Hortensie*, die *Rosenschale*, der *Panther*, die *Gazelle*, usw., die *Laute*, das *Bett*, der *Ball*, die *Sonnenuhr*, *Römische Fontäne* usw. Wie am Beispiel des Efeukranzes muß auch hier immer der einzelne Gegenstand zuvor aus den weiteren Bezügen herausgenommen sein, ehe er in den Umkreis vom Menschen zu ergreifender Lebensbezüge eingeht. Daß nur das Ding für Rilke zum Kunstwerk wird, ist erst die Folge dessen, daß überhaupt nur das Ding in seine Welt im strengen Sinn, d. h. seine gedeutete und beherrschte Welt eintritt.

In diesem Zusammenhang wird ein frühes Prosastück *Über Kunst* wichtig³³, weil Rilke sich hier erstmals zusammenhängend über das Wesen der Kunst, d. h. seines eigenen Schaffens Rechenschaft gibt, und es ist wesentlich, daß hier schon die Kunst in eine ganz nahe Beziehung zu einem Ding-sein gesetzt wird. Hier heißt es zusammenfassend: *Das Kunstwerk möchte man also erklären: als ein tiefinneres Geständnis, das unter dem Vorwand einer Erinnerung, einer Erfahrung oder eines Ereignisses sich ausgibt und, losgelöst von seinem Urheber, allein bestehen kann.* Schon hier ist also das Entscheidende, daß im Kunstwerk etwas aus dem fließenden Lebenszusammenhang herausgehoben und zu etwas Festem und Unveränderlichen, Für-sich-bestehenden gemacht wird. So bestimmt Rilke die Schönheit aus der Freude an diesem übersehbar gewordenen Sein: *Diese Selbstständigkeit des Kunstwerks ist die Schönheit. Mit jedem Kunstwerk kommt ein Neues, ein Ding mehr auf die Welt.* Hier wird also die Schönheit des Kunstwerks gradezu von seiner Dinghaftigkeit her gesehen.

Bezeichnend für die geistesgeschichtliche Herkunft von Rilkes Kunstauffassung ist zugleich der Zusammenhang der angeführten Stelle, in dem er an die kunstgewerblichen Bestrebungen des Jugendstils anknüpft. Etwas Jugendstilhaftes haftet Rilke in der Tat bis in seine reifere Zeit hinein an. Aber wir verstehen zugleich von da her die tieferen Gründe dieser Tendenz: Das Kunstwerk ist für Rilke vor allem das kleine Kunstwerk, vor allem das lyrische Gedicht, weil in ihm ein kleineres abgeschlossenes Ganzes vorliegt, und nur die Kleinheit des Gebildes jene vollkommene Umgestaltung zur vollendeten Form ermöglicht, die das Wesen des Dings ausmacht³⁴.

³³ Rainer Maria Rilke, Verse und Prosa aus dem Nachlaß, 11. Jahrestagung der Gesellschaft der Freunde der Deutschen Bücherei, Leipzig 1929, S. 39 ff.

³⁴ Vgl. Lob der kleinen Form, O. F. Bollnow, Einfache Sittlichkeit, Göttingen 1947, S. 207 ff.

Die Deutung der künstlerischen Leistung als der Gestaltung eines Dings findet ihre genaue Durchführung dann in Rilkes Arbeit über Rodin, und zwar, genauer gesehen, erst in dem als zweiter Teil hinzugefügten Vortrag von 1907, doch läßt sich an den Briefen verfolgen, daß diese Gedanken damals nicht unvermittelt neu einsetzen, sondern schon in der ersten Begegnung mit Rodin wirksam sind. Die Bedeutung, die Rodin für die künstlerische Entwicklung Rilkes gehabt hat, ist bekannt und braucht hier nicht noch einmal berührt zu werden³⁵. Hier geht es ausschließlich um das, was an Rodin über das Problem der Dingwerdung im Kunstwerk gesagt wird, denn Rodin ist für ihn nichts als *der Name unzähliger Dinge* (IV 383), d. h. es kommt ihm in der Bewertung gar nicht auf den hervorbringenden Menschen an, sondern ausschließlich auf das Werk, das dieser hervorgebracht hat.

Die Erfahrung, von der Rilke ausgeht, ist die, daß im Kunstwerk etwas gelingt, was über den einzelnen Menschen hinausgeht, daß im Kunstwerk also diejenige vollkommene Realität erreicht wird, die dem Menschen im Leben unerreichbar bleibt. Der Gedanke von der höheren Wirklichkeit des vom Menschen geschaffenen Kunstwerks findet sich schon früh im Tagebuch: *Und was ich spreche, stellt sich um mich her, wird Dingen ähnlich, wirklich, still und schwer* (T 357). Ähnlich schreibt Rilke auch an Lou Andreas-Salome: *In einem Gedicht, das mir gelingt, ist viel mehr Wirklichkeit, als in jeder Beziehung oder Zuneigung, die ich fühle. Wo ich schaffe, bin ich wahr* (B II 115). Und noch in dem späteren Aufsatz *Über den jungen Dichter* mit dem bezeichneten Untertitel *Einige Vermutungen über das Werden von Gedichten* wird dieser Gedanke nachdrücklich aufgenommen: *dafür ich es (das große Gedicht), bis vor Kurzem, als ein durchaus Seiendes hingenommen habe, es jedem Verdacht der Entstehung hochhin entziehend* (W II 298). Der Gedanke ist dabei, daß im Gedicht eine solche in sich geschlossene Vollkommenheit erreicht ist, daß es dadurch allem Werdenden entzogen ist und man es sich gar nicht mehr als werdend vorstellen kann. Er erläutert dies an den *Erbauern der Kathedralen*: *in dem schon wie von jeher gewesenen Dastein ihrer, aus ihnen nicht mehr erklärbaren Werke* (W II 298). Das also ist das Entscheidende: daß das Werk aus seinem Schöpfer nicht mehr *erklärliech* ist, sondern ihn unendlich *übertrifft*.

Nun ist natürlich gleich hier wieder zu fragen: was heißt ein solcher Satz im Sinn einer existentiellen Reduktion? denn welchen Sinn soll es haben, daß ein Kunstwerk wirklicher ist als der existierende Mensch? Sein zeitliches Überleben, seine Zeitlosigkeit kann nicht gemeint sein, denn die besteht ja ihrerseits nur, sofern sie in der Seele des existierenden Menschen aufgenommen ist. Und so hat Sartre auch, im Hinblick auf Baudelaire und Mallarmé, in solcher

³⁵ Vgl. etwa W. Kohlschmidt, Rainer Maria Rilke, Lübeck 1948, S. 80 ff.

Dinghingabe einen existentiellen Verrat gesehen³⁶. Aber, wie es scheint, zu unrecht. Es ist das Problem der ästhetischen Vollendung überhaupt. Bezeichnend für den Gegenstandpunkt ist vielleicht am deutlichsten die romantische Haltung, so wie sie etwa von Schleiermacher in den „Monologen“ ausgesprochen ist: „Niemals liegt es mir am Herzen, dem Stoff die letzte Spur des Widerstrebens wegzulässt, das Werk zur Vollendung zu zwingen, wie der Künstler strebt . . . Der ungestillte Durst (das eigene Wesen) weiter stets zu bilden, verstattet nicht, daß ich der Tat, der Mitteilung des Innern, auch äußere Vollendung gebe.“³⁷ Die unbedingte Hingabe an das Werk erscheint als Behinderung in der Entfaltung des eignen Wesens und wird darum abgelehnt. Dem steht dann bei Rilke der entschiedene Satz gegenüber: *Wo ich schaffe, bin ich wahr*. Dieses Schaffen hat bei ihm zugleich den ganz bestimmten Sinn einer letzten Hingabe an die Vollendung des Werks. So hat der angeführte Satz bei ihm zugleich den präziseren Sinn, daß der Mensch erst im Kampf mit den Widerständen, die sich der Vollendung seines Werks entgegenstellen, selber die letzte Wirklichkeit erringt. Die Schleiermachersche Alternative, daß man entweder „das Werk zur Vollendung zwingen“ oder das eigne Wesen weiterbilden könne, beruht auf einer Täuschung. Auch das eigne Wesen bleibt unwirklich im Raum diffuser Möglichkeiten, solange sich der Mensch in seinem Schaffen mit dem Unbestimmten und Unvollkommenen begnügt.

So sieht Rilke also das künstlerische Schaffen in erster Linie als ein Hervorbringen von Dingen an, von Dingen im Sinne der präzisen handwerklichen Bestimmtheit. Grade Rodin hat er von Anfang an unter diesem Gesichtspunkt verstanden. So spricht er von den Dingen, *welche in ihm immerfort sich zu formen schienen* (B II 33), daß sich in ihm *immer mit Gewalt alles in Dinge umsetzt* (B II 37), von dem *Ding, dem er das Leben gibt* (B II 49). Rodin *hat Dinge gemacht* (B II 117), eine *Dynastie großer Dinge* (B II 118). Von hier aus sucht Rilke dann auch das Wesen seiner eignen Aufgabe zu bestimmen: *Irgendwie muß auch ich dazu kommen, Dinge zu machen; nicht plastische, geschriebene Dinge* (B II 119). Und es ist bekannt, wie aus diesem Willen zu dinghafter Gestaltung dann die *Neuen Gedichte* entstanden sind.

Was bedeutet in diesem Zusammenhang dann aber die Dingwerdung? Welches ist die besondere Eigenschaft des Dings, wodurch es für die Kunst nachahmungswürdig wird? Rilke bezeichnet es zunächst als die *Stille* des Dings und erläutert, was er damit meint, folgendermaßen: *Alle Bewegung legt sich, wird Kontur, und aus vergangener und künftiger Zeit schließt sich ein Dauerndes: der Raum, die große Beruhigung der zu, nichts gedrängten Dinge* (IV 377). In diesem Sinn lag für ihn die besondere Leistung des Bildhauers

³⁶ J.-P. Sartre, *L'homme et les choses*, Situations I, Paris 1947, p. 245 – Baudelaire, Paris 1947.

³⁷ F. Schleiermacher, *Monologe, Prüfungen*.

darin: *das Ding noch inniger, noch fester, noch tausendmal besser in den weiten Raum einzufügen* (B II 111/12). Er sah seine Aufgabe darin, Dinge (denn Dinge dauerten) in die weniger bedrohte, ruhigere und ewigere Welt des Raumes zu passen (B II 113). Die Welt des Räumlichen ist also die Welt des Dauernden, des Ewigen, und indem die Dinge in die Welt des Räumlichen eingefügt werden, werden sie dem Werden und Vergehen enthoben und treten selber in das Reich des Ewigen ein. Das ist der eine große Gedanke, den Rilke an Rodin immer wieder hervorhebt.

Aber ist nicht alles Wirkliche im Raum, wie kann dann die Räumlichkeit das besondere Merkmal des von Menschen hergestellten Dings ausmachen? und wie kann ein Ding *inniger, fester, besser* in den Raum eingefügt werden, also ein Mehr oder Weniger an räumlicher Bestimmtheit haben? Darin wird deutlich, daß hier mit dem Raum nicht einfach der reine, statische Raum gemeint ist, der keine Bewegung kennt und in dem alles zum Stehen gekommen ist, sondern daß es Grade der räumlichen Bestimmtheit gibt, d. h. ein Mehr oder Weniger an Raumhaftigkeit, und die reine Raumhaftigkeit wird dort erreicht, wo am gestalteten Gebilde nichts mehr unbestimmt und unübersichtlich geblieben ist, sondern alles seine präzise klare Gestalt gewonnen hat. Die Einfügung in den Raum bedeutet also die klare räumliche Gestaltung eines Dings, bei der alles Unentschiedene überwunden wird. Die bis aufs letzte bestimmte und zwingende Form, das ist es, was dem räumlichen Gebilde Ewigkeit gewährt, und hierin sieht Rilke das Wesen der plastischen Gestaltung bei Rodin.

In diesem Sinn stellt Rilke zunächst am einfachen Gebrauchsding die Frage: was geschieht in seiner Dingwerdung? Über die Eingestaltung in den Raum hinaus wird für ihn jetzt noch ein andres, eng damit zusammenhängendes Phänomen bedeutsam: die Art, wie sich ein Ding aus dem umfassenderen Lebenszusammenhang löst und diesem als etwas selbstständig Gewordenes gegenübertritt. Rilke versucht sich dies an den ersten Geräten zu verdeutlichen, die die Menschen hergestellt haben (und in deren Herstellung sich ja der Akt ihrer Menschwerdung ausdrückt). Das Wesentliche ist auch hier eine Art von Umschlag, wie aus dem unendlich drängenden Leben etwas hervorgeht, das aus der Notdurft des Lebens herausgehoben ist. So heißt es in diesem Zusammenhang: Da *entstand etwas, blindlings, in wilder Arbeit und trug an sich die Spuren eines bedrohten offenen Lebens, war noch warm davon, – aber kaum war es fertig und fortgestellt* – und hier geschieht der Umschlag – *so ging es schon ein unter die Dinge, nahm ihre Gelassenheit an, ihre stille Würde und sah nur noch wie entrückt mit wehmütigem Einverständen aus seinem Dauern herüber* (IV 379). Das Ding also ist dem unendlichen Fluß enthoben. Es hat seinen Mittelpunkt in sich selber.

Das gilt zwar in einem allgemeineren Sinn von jedem Ding, gilt dann aber in besonderer Weise vom Kunstding, und es ist die Aufgabe der Kunst, das, was vom gewöhnlichen Ding noch in einer zufälligen Weise erfüllt ist, jetzt in ihrem Werk in vollkommener Weise darzustellen. So heißt es dann: *Das Ding ist bestimmt, das Kunst-Ding muß noch bestimmter sein, von allem Zufall fortgenommen, jeder Unklarheit entrückt, der Zeit enthoben und dem Raum gegeben, ist es dauernd geworden, fähig zur Ewigkeit* (B II 112).

So ist das Kunstwerk gradezu als das vollkommene Ding formuliert. Die Aufgabe des Künstlers ist die Umsetzung der Dinge in ihre immer größere Vollkommenheit. So erklärt Rilke Rodins Werk aus dem *absichtslosen und demütigen Willen, immer bessere Dinge zu machen* (B II 113). In diesem Zusammenhang entspringt dann der bedeutsame Satz, der die existentielle Funktion des Kunstwerks überhaupt bezeichnet: *Dieses Gut-Machen, dieses Arbeiten mit reinstem Gewissen, war alles ... Erst dann war ein Ding da, erst dann war es Insel, überall abgelöst von dem Kontinent des Ungewissen* (IV 387). Dieser an unauffälliger Stelle geschriebene Satz enthält den Schlüssel für die Bedeutung des Dings überhaupt bei Rilke und insbesondere des Kunstdings. Es ist die *Insel*, die vom *Kontinent des Ungewissen* abgelöst ist. Inmitten einer unheimlichen und bedrohlichen Welt ist hier ein Bereich geschaffen, der für den Menschen übersehbar und darum beherrschbar geworden ist.

Wenn es einmal heißt, es sei die Aufgabe des Künstlers *Dinge machen aus Angst* (S 64), so ist in diesem andern bedeutsamen Wort dieselbe Funktion der Dinggestaltung von einer andern Seite her ausgesprochen. Wieder handelt es sich darum, dem beängstigenden Urgrund des Wirklichen die Beruhigung einer klaren Gestalt abzugewinnen.

Mit diesen einfachen Gedanken sind die bleibenden Grundlagen für Rilkes Verhältnis nicht nur zur Kunst, sondern darüber hinaus zum Leben überhaupt gegeben. Im Unterschied zu allem genialischen Getue betont Rilke immer wieder die handwerklichen Grundlagen der Kunst, die handwerkliche Einstellung, so wie er sie bei Rodin verwirklicht findet (IV 397, B II 113, 115) und wie er sie auch an sich selber immer wieder hervorhebt. Noch in dem späten Brief an einen Arbeiter, der ihm Gedichte geschickt hatte, fordert er, *die Feder ... als ein redliches, genau beherrschtes und verantwortetes Werkzeug ... zu gebrauchen* (B VI 21). Schreiben zu können ist ihm ein *schweres Handwerk* (N IV 20).

Von dieser handwerklichen Auffassung der Kunst kommt die große Bewertung der Arbeit, die in so starkem Gegensatz zu aller romantisch-genialischen Verklärung der Kunst steht. So nimmt er mit Nachdruck den von Rodin gehörten Satz auf: *// faut travailler, rien que travailler. Et il faut avoir patience* (B II 36, 118). Vor

allem die Arbeit ... Il faut travailler toujours (B II 43). *Travailler, ça repose* (B III 219) u. a. Arbeiten heißt bei ihm nicht Beschäftigen, nicht Rausch der Betriebsamkeit, im Sinn des vielbeschworenen „Arbeiten und nicht verzweifeln“, sondern die stille und gesammelte Hingabe an die Vollkommenheit des zu schaffenden Dings.

Diese handwerkliche Einstellung zur Arbeit wirkt sich aus in der rein formalen und unabhängig von allem Inhalt bestehenden *Freude am Gut-machen einer Sache* (B VI 21). Rilke schätzt vor allem die Genauigkeit einer Arbeit. Vor diesem Hintergrund wird das Wort *genau* eines der bei ihm immer wiederkehrenden Grundworte, und grade aus der Art, wie dies Wort nicht nur die engere Welt der Arbeit, sondern darüber hinaus das ganze Leben durchzieht, zeigt sich, das hiermit einer der Angelpunkte seines gesamten Ethos bezeichnet ist.

Der Begriff der Genauigkeit bezieht sich zunächst auf das dichterische Schaffen als den innersten Bereich von Rilkes eigener Wirksamkeit. *Er war ein Dichter und haßte das Ungefahre* (V 198), so wird schon im *Malte* das innerste Lebensethos des Dichters gekennzeichnet. So schreibt Rilke von sich selber, daß ihm *Genauigkeit innerhalb der eignen Arbeit immer verpflichtender geworden ist* (B V 83), und daß er sie darum auch von andern verlange. Ein Gedicht muß in erster Linie *genau sein* (B VI 62). Er lobt an George den *genauen und göttlichen Gang jener Zeilen* (B VI 242). Er lobt, wo er sie findet, die *Vollkommenheit und Präzision des Ausdrucks* (B III 248). Die Dichtung selbst rückt gradezu unter den Maßstab einer modernen Präzisionsmechanik: *Es war immer meine Meinung, daß irgendein Gedicht, gerade infolge seiner extremen Natur, plötzlich ganz unmittelbar an technische Präzisionen heranreichen könne* (B VI 422).

Dieser Wille zur Genauigkeit trifft darüber hinaus ganz allgemein den innersten Kern seiner sittlichen Haltung, wie er sie einmal selber kennzeichnet: *Eines ist mir jetzt wichtiger als alles übrige, genau zu sein* (B VII 197). Seine Sehnsucht ist es, zu sein *das Genaue, dem das ungefähre ungefühlte Leben widerspricht* (G 340).

Der Begriff der Genauigkeit wird bei Rilke so zahlreich und so mannigfaltig gebraucht, daß es unmöglich ist, durch eine Ansammlung von Belegen auch nur eine ungefähre Vorstellung von seiner Bedeutung zu geben. Nur einige Beispiele mögen diesen eigentümlichen Sprachgebrauch verdeutlichen. So spricht er etwa von der *genauen . . . Erfüllung meiner Bitte* (K 443), eine Wirkung ist genau (B V 380), ein Erleben (B V 91), ein Eindruck (K 120), aber auch eine Ablehnung ist *genau und endgültig* (K 428), *nicht rücksichtslos, nur genau* (B V 83). Ebenso gibt es *ein genaues und geformtes Selbstbewußtsein* (B V 271), den *genau gekonnten Schwung* einer Bewegung (G 274), aber auch einen *genau und rein verstandenen*

Impuls (B V 149). Rilke sagt: *Meine Bedürfnisse sind jetzt so genau* (K 296), er spricht von seinem *genauen* Winter in Muzot (B VI 32), von der *genauesten und sichersten Seligkeit* (B V 87). Nicht nur auf den Ausdruck und seine Gestaltung wird also das Wort angewandt, sondern die seelischen Zustände selber sind genau, insofern sie geformt sind und inneres Wesen rein verwirklichen. Rilke findet sich nach dem Kriege *körperlich erschöpft und geistig ungenau* (B V 30), wobei die Ungenauigkeit hier die Unfähigkeit bedeutet, sich in die seelische Lage zu versetzen, die es erlaubt, die als *Auftrag* empfundene dichterische Sendung zu erfüllen. In sich selber *geistig genau* zu werden, ist die unerlässliche Grundbedingung für die *Genauigkeit* und das ist die Gültigkeit eines dichterischen Werks.

Der andre bedeutsame Begriff, der, aus der Sphäre der handwerklichen Genauigkeit herkommend, in einer ähnlich bezeichnenden Weise bei Rilke die gesamten Lebensverhältnisse durchzieht, ist der des *Könnens* und der darauf bezogene des *Lernens* bzw. *Übens*. Immer wieder hebt Rilke im dichterischen Werk das rein handwerkliche *Können* hervor. *Es ist unbeschreiblich viel Können und des Könnens ganze Sicherheit in diesem merkwürdigen Buche* (B IV 125), schreibt er an Dauthendey beim Empfang eines seiner Bücher. „*o blind und rein gekonnt, so aus den Tiefen einer harten Natur herausgebrochen*“ (B IV 314), empfindet er Kleists „Guiskard“-Fragment. *In seinem Können sicher zu werden* (B VI 242), das ist die schlechthin entscheidende Aufgabe für den Dichter.

Aber wie beim Begriff der Genauigkeit, so gewinnt auch der des Könnens seine universale Bedeutung bei Rilke dadurch, daß das ganze Leben unter das Kriterium des Könnens gestellt und damit auf eine gleichsam handwerkliche, wenn nicht gradezu mechanisch-technische Ebene gebracht wird. (Wie überhaupt der gradezu metallische Klang einer Feinmechanik bei Rilke immer wieder begegnet). Auch hierin drückt sich für ihn das Ethos einer bis ins letzte verpflichtenden Genauigkeit aus.

So spricht Rilke von einem *gekonnten Gefühl* (G 247). Es kommt darauf an *am Vorläufigen ernst die Gefühle zu lernen* (G 248). So spricht er weiter von *geübter Freundschaft* (K 454), von *geübtester Ferne* (III 472), von *geübten Beschäftigungen* (B VI 249). Wir sind in diesem Dasein nur *am Kleinlichsten geübt* (III 449).

So wird der Begriff des Könnens dann aufs Leben im ganzen angewandt: Das Leben soll vom Menschen *gekonnt* werden, d. h. zur präzisen Ausübung der in ihm enthaltenen Leistungen gebracht werden. In diesem Zusammenhang steht dann, die Behauptung wieder einschränkend, der rätselhaft-bedeutende Satz der *Späten Gedichte*, wo vom Überstehen der Prüfungen des Lebens die Rede ist: *Gekonnt hats keiner; denn das Leben währt, weih keiner konnte* (N I 30). Er scheint zu besagen, daß eben in der Unerreich-

barkeit der vollendeten Lebensbeherrschung, in dem, was Rilke in anderm Zusammenhang auch die *Unbetretbarkeit* nennt, die *Reinheit* seines idealen Seins erhalten bleibt.

Mit besonderer Eindringlichkeit wird der Begriff des Könnens, bzw. des Lernens dann auf die Liebe angewandt, worauf später, im Zusammenhang seiner Liebesauffassung, noch einmal zurückzukommen sein wird. Er betont, daß auch die Liebe dem Menschen nicht als Geschenk zufällt, sondern in langsamter Arbeit gelernt werden muß. So heißt es in den *Briefen an einen jungen Dichter*: *Darum k ö n n e n junge Menschen, die Anfänger in allem sind, die Liebe noch nicht: sie müssen sie lernen* (D 37). So ist im *Malte* mit Nachdruck davon die Rede, daß es darauf ankomme, daß wir *ganz von vorne begännen die Arbeit der Liebe zu lernen* (V 162). Immer wieder stellt Rilke mit Trauer und stiller Verzweiflung fest, daß die Menschen bis heute es noch nicht bis zu einem wirklichen Können in der Liebe gebracht hätten. Darum heißt es in den *Neuen Gedichten*: *Wer vermag denn zu lieben? Wer kann es? – Noch keiner* (III 125). Ähnlich fragt sich Rilke an einer Stelle entscheidender Selbstbesinnung: *Wo ist einer, der sie kann?* (G 244). So spricht er dann später in der *Fünften Elegie* von den *Liebenden, die's hier bis zum Können nie bringen* (III 282). Und noch in den *Sonetten an Orpheus* bleibt das letzte Wort: *Nicht ist die Liebe gelernt* (III 331).

Der große und für diese Entwicklungsstufe abschließende Ausdruck der dichterischen Aufgabe im Sinne der Gestaltung des Kunst-Dings geschieht in der *Spanischen Trilogie* vom Winter 1912/13. Hier faßt Rilke den ihm gewordenen „Auftrag“ in den Versen zusammen:

*Aus dieser Wolke, siehe: die den Stern
so wild verdeckt, der eben war – (und mir),
aus diesem Bergland drüben, das jetzt Nacht,
Nachtwinde hat für eine Zeit – (und mir) ...
aus mir und alledem ein einzig Ding
zu machen, Herr ...
aus vielen Ungenaun und immer mir,
aus nichts als mir und dem, was ich nicht kenn,
das Ding zu machen, Herr Herr Herr, das Ding,
das welhaft-irdisch wie ein Meteor
in seiner Schwere nur die Summe Flugs
zusammennimmt: nichts wiegend als die Ankunft* (G 101/02).

Hier ist schon in seiner sehr präzisen Gestalt die Aufgabe vorweggenommen, die nachher den Inhalt der *Neunten Elegie* ausmacht und dort als Sagen der Dinge bezeichnet wird. Hier ist es die Aufgabe, aus den verschiedenen Gegenständen der Welt, der Wolke, dem Bergland, dem Fluß usw. ein Ding zu machen, wobei Ding

jetzt selbstverständlich nicht die Gegenstände der sichtbaren Welt bedeutet, sondern das vom Künstler gestaltete Kunst-Ding. Ähnlich heißt es bald darauf von einem speziellen Kunstwerk, den Puppen nämlich, es sei die Aufgabe, *aus Abschiednehmen und Nichtwiedersehen ein Ding zu machen* (G 329). (Dabei könnte sich die Frage ergeben, wie hier das Ding zu verstehen ist, ob aus jedem der genannten Gegenstände ein einzelnes Ding, das jetzt dessen Wesen in reiner Vollkommenheit enthält, oder aus alledem ein einheitliches Ding. Der Zusatz: *ein einzig Ding*, das schon vorher einmal gesperrte *e i n Ding* weist auf die zweite Möglichkeit: Ding wäre dann die zusammenfassende Bezeichnung für das dichterische Werk als ganzes: *das Ding*, wie es darum auch abschließend heißt).

Die Wirklichkeit da draußen besteht *aus vielen Ungenaun*, sie bleibt also im Diffusen, und die dichterische Aufgabe ist es dann, ihr die Genaugkeit abzugewinnen, in der sie allein zu ihrem eigensten Wesen kommt. Die Gegenstände der äußeren Welt sind dem Dichter fremd:

*aus den Fremden, denn
nicht Einen kenn ich ...'
den fremden alten Männern ...
schlaftrunknen Kindern an so fremder Brust ...
aus . . ., was ich nicht kenn,
das Ding zu machen . . .*

Der Stoff dieser Gestaltung ist also ein Fremdes, etwas, was den Menschen eigentlich nichts angeht und was ihn in der Fremdheit nur bedrückt, und was ihm jetzt sich innerlich anzueignen aufgegeben ist. Wenn aber immer wieder, in fast quälend oft wiederholter Wendung das *und mir* hinzugefügt wird, so scheint das darauf zu deuten, daß die Seele des Dichters nicht nur in einem funktionellen Sinn den Ort bezeichnet, wo diese Dingwerdung geschieht, sondern daß der Dichter aus der Substanz seiner Seele etwas hinzugeben muß, so daß das Ding, was hier entsteht, selber etwas Seelisches ist, in einen geistigen Raum übersetzt wird oder wie immer man den Gedanken fassen mag, der hier nur grade anklingt, um später dann als Verwandlung in Inneres und in Unsichtbares genauere Gestalt anzunehmen. Wenn es zugleich dann aber wieder von diesem jetzt geistig verstandenen Ding heißt, daß es *welhaft-irdisch wie ein Meteor* in die Räume rase, so weist dies wiederum darauf hin, daß das Kunstwerk nicht nur als etwas verstanden wird, was für den Menschen in dessen seelisch-geistiger Welt seine Bedeutung hat, sondern als etwas, was über den Menschen hinaus eine kosmische Bedeutung gewinnt, ein Gedanke, der auf der Stufe der Elegien dann ebenfalls seine Fortführung findet und uns dort noch genauer beschäftigen muß.

Aber während diese Aufgabe in der *Neunten Elegie* mit gradezu

enthusiastischer Zustimmung als die große Sinngabe des menschlichen Daseins ergriffen wird: *Siehe, ich lebe ... Überzähliges Dasein entspringt mir im Herzen* (III 301), ist die *Spanische Trilogie*, in so vielem die Vorform, zunächst wie ein verzweifeltes Aufstöhnen unter dem Druck einer kaum zu bezwingenden Last:

*Warum muß einer gehn und fremde Dinge
so auf sich nehmen ...*

Warum muß einer dastehn wie ein Hirt,

so ausgesetzt dem Übermaß von Einfluß (G 103). Weil die ganze Dingwerdung sich in der Seele des Menschen vollzieht, muß der Mensch für die ganze unabsehbare Menge des Wirklichen offen sein, sich daran hingeben und droht sich selbst dabei zu verlieren. Darum der stöhnende Aufschrei. Jedes andre Wesen kann für sich allein sein eigenes Leben und nur dieses leben. Der Dichter aber (und in ihm der Mensch überhaupt) ist dadurch herausgehoben aus allen andern Wesen, daß seine Aufgabe ihn zwingt, darüber hinaus das Ganze des Seins in sich hineinzunehmen und für dieses mit dieser Aufgabe zu übernehmen. Darum liegt diese sehr viel größere Last auf ihm. Er hat die Verantwortung für das Ganze des Seienden. Er ist der „Hirt des Seins“, wie es dann später auch in einem wörtlichen Anklang bei Heidegger heißt³⁸. Und in diesem tiefen Sinn, in die Verantwortung vor dem Ganzen des Seienden gestellt, wird ihm das Bild des Hirten vorbildlich:

*Das Tagwerk des Hirten scheine mir möglich,
wie er einhergeht und bräunt und mit messendem Steinwurf
seine Herde besäumt* (G 104).

Das Bild vom Hirten kehrt auch später wieder. So heißt es noch im *Nachlaß des Grafen C. W.:*

*stund ich, wie ein Hirt
manchmal nächtens da ...
und die Sterne in dem Großen Bären
spannten mir das wache Angesicht* (N I 13).

Oder: *Sie müssen dastehn wie der Hirt, der dauert* (G 437). Rilke spricht vom *reinen Hirtenamt* (G 158, vgl. 144). In diesem Sinn klingt dann der Verzweiflungsschrei der gequälten Dichterseele (im dialektischen Dreischritt der Trilogie) im befreienden Ausblick auf die Gestalt des Hirten aus: Was dem Hirten mit seiner Herde möglich ist, das muß auch dem Dichter mit seinem Auftrag möglich sein. Er muß in sich selber das Hirt-sein verwirklichen:

*Wie das wehende Nachtlicht
in den Mantel der Lampe stell ich mich innen in ihn* (G 104).

Doch darauf wird noch zurückzukommen sein.

³⁸ M. Heidegger, Platons Lehre von der Wahrheit, Bern 1947, S. 75, S. 90.

17. Das Sagen der Dinge

Nach diesen notwendigen Vorbetrachtungen kehren wir zurück zur Erörterung der *Neunten Elegie* und der dort formulierten Aufgabe des Dichters: *Preise dem Engel die Welt ... Sag ihm die Dinge* (III 299 ff.). Wichtig für das genauere Verständnis ist zunächst der Zusammenhang, in dem die Sätze stehen. Es handelt sich um die bei Rilke immer wiederkehrende Grundfrage nach der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens und der Möglichkeit einer solchen Sinngebung, die durch das Bewußtsein der Vergänglichkeit nicht angetastet werden kann. Diese allgemeinere Fragestellung erscheint hier unter der Gestalt der Frage, was im menschlichen Leben angesichts der Bedrohung durch den Tod Bestand hat: *Ach, in den andern Bezug, wehe, was nimmt man hinüber?* wobei mit dem elegischen *wehe!* von vornherein auf den bedrohlichen Charakter dieser Frage hingewiesen ist – fast als sollte es nur eine rhetorische Frage sein und müßte die Antwort heißen: nichts.

Der *andre Bezug* ist dabei selbstverständlich das Jenseits, in das der Mensch nach dem Tode eintritt. Im Sinn der existentiellen Deutung wäre allerdings auch hier wiederum zu fragen, was nach der notwendigen anthropologischen Reduktion dieser Satz auch dann noch bedeutet, wenn wir eine metaphysische Aussage über ein hier nicht erfahrbare Jenseits ablehnen. Und die Antwort heißt dann: es ist die Frage nach dem schlechthin Letzten im menschlichen Leben. Ähnlich wie Jaspers feststellt: was angesichts des Todes gültig bleibt, das ist existierend getan³⁹, so handelt es sich auch hier um die Frage nach dem im menschlichen Leben, was auch unabhängig von der Vergänglichkeit seinen Sinn in sich selber hat. Und so kommt hier die Antwort:

Nicht das Anschauen, das hier langsam erlernte, und kein hier Ereignetes. Keins. Das sind die Erfahrungen der äußeren Welt und des äußeren Lebens. Sie werden unwesentlich. Daher die kurze, entschiedene Ablehnung: *keins* von allediesem kommt dafür in Frage. Und so kommt dann die Umwendung: wenn schon in der äußeren Welt nichts so wichtig ist, dann bleiben doch die inneren Erfahrungen in der Tiefe der eignen Seele:

Also die Schmerzen. Also vor allem das Schwersein, also der Liebe lange Erfahrung.

Wenn nichts von der äußeren Welt beständig bleibt, so gibt es doch noch die Schätze des inneren Lebens. Das bedeutet das *also*. Und nun wird das Innerlichste dieses Innenlebens aufgeführt: die Schmerzen, das Schwersein, die Liebe.

Aber dann kommt der Einwand: *also lauter Unsägliches.* (Das letzte *also* steht nicht mehr in der aufzählenden Reihe der drei vor-

³⁹ K. Jaspers, Philosophie, 2. Bd. Existenzerhellung, Berlin 1932, S. 223.

hergehenden, sondern zieht – durch einen Gedankenstrich schon äußerlich abgetrennt – aus der bisherigen Aufzählung den Schluß.) Hier ist es nicht mehr die unbedingte Ablehnung des ersten Falls, daß die Reichtümer der äußersten Welt des Hinübernehmens nicht wert seien, sondern die bedauernde Feststellung, daß die der inneren Welt dessen nicht fähig seien. Das Unsagbare können wir also in den *andern Bezug* nicht mit hinübernehmen, d. h. auch das Unsagbare ist nicht ein solches, das in sich selber schon einen vor dem Tode bestehenden, von der Vergänglichkeit unabhängigen Sinn hat. Das bedeutet zugleich positiv: Etwas Letzthinniges gibt es für den Menschen nur im Bereich des Sagbaren. Darum heißt es in der Fortsetzung:

Aber später,

unter den Sternen, was solls: die sind besser unsaglich.

Auch dies ist wieder dem vordergründigen Wortsinn nach eine Aussage über das Jenseitige: *unter den Sternen*, im Bereich des Ewigen also, das hat hier, existentiell gesehen, den Sinn, an der Konstruktion eines schlechthin vollkommenen Seins die besondere Schwierigkeit des menschlichen als eines endlichen Seins abzuheben. Dort gibt es die echte Möglichkeit des Unsäglichen, und zwar in einem besseren Sinn, nicht nämlich, wie im Irdischen als ein Mangel, daß es des Gesagtwerdens nicht fähig sei, sondern als ein Vorzug, daß es des Gesagtwerdens nicht mehr bedürftig sei (weil dort nämlich, im Unendlichen, die Bedingung fortfällt, die im Endlichen die Ergriffung des Unbedingten an das Wort bindet, an das Wort, in dem eine typische Mangel-Situation des Endlichen zum Ausdruck kommt).

Und nun folgt der Satz, den wir schon in anderm Zusammenhang heranziehen mußten:

*Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des Bergrands
nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die allen unsägliche, sondern
ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun
Enzian* (III 298, vgl. S. 68).

Festhaltbar, und d. h. zugleich absolut im Fluß des inneren Lebens äst nur das im Wort Gestaltete und im Wort unbedingt Gewordene.

So kommt hier, bei der Frage nach dem, was im menschlichen Leben als ein wirklich Letztes getan werden kann, als ein solches, das auch im Angesicht des Todes noch beständig bleibt, die erstaunliche Antwort:

*Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, –
höchstens: Säule, Turm ...*

Und so wird es dann sogleich zusammenfassend und begrifflich fixierend aufgenommen: *Sag ihm* (dem Engel nämlich) *die Dinge*. Etwas völlig Unscheinbares also soll hier die letzte Sinngabe des menschlichen Lebens vermitteln. Ein unscheinbares Sagen der un-

scheinbarsten einfachsten Dinge soll die letzte Aufgabe des Menschen sein. Hier stützen wir.

Zunächst zum unmittelbaren Wortverständnis: Das Sagen, von dem hier die Rede ist, dies Sagen der Dinge, ist nicht eine menschliche Beschäftigung neben möglichen andern, sondern es ist die Lebensaufgabe des Menschen schlechthin, die Aufgabe also, die seinem Leben seinen Sinn gibt. Darum müssen wir vorsichtiger fragen: was heißt hier dies Sagen? Dieses, so muß sogleich deutlich sein, ist ein Sagen besonderer Art. Das zeichnet sich schon in dem vom üblichen abweichenden Sprachgebrauch ab, denn in unsrer gewöhnlichen Sprache sagen wir mit einem Nebensatz: wir sagen, *dass* etwas der Fall ist. Der Inhalt des Sagens geht auf einen vom Menschen behaupteten Tatbestand oder Sachverhalt, auf ein Faktum der uns umgebenden Welt. Wenn wir aber, mit betonter Härte gegen den Sprachgebrauch, hören: sage die Dinge! Sagen also mit einem substantivischen Objekt, so bedeutet das, sagen, *was* etwas ist, oder noch deutlicher: sagen, was etwas in seinem innersten Wesen bestimmt. An die Stelle des äußeren Faktums tritt das innere, verborgene, erst im Sagen ans Licht zu hebende Wesen. Und in diesem Sinn fährt dann der Dichter fort: *aber zu sagen* (das Wort hier von ihm selbst gesperrt) ... 50, *wie selber die Dinge niemals innig meinten zu sein*. Das *meinen*, von dem hier der Dichter spricht, ist wiederum nicht das unbestimmte Meinen des alltäglichen Sprachgebrauchs, meinen im Sinn von etwas glauben, sondern nimmt (vgl. S. 184) den ursprünglichen Wortsinn wieder auf: meinen als auf etwas hinzielen, auf etwas gerichtet sein, ja gradezu (im Sinn des englischen mean) etwas wollen.

Auch das *innig* ist eines der immer wiederkehrenden Lieblingswörter bei Rilke und bedeutet im Unterschied zu der nach außen gerichteten Zerstreutheit und der „Verfallenheit“ (wenn wir so sagen dürfen) an die zufälligen Reize der Außenwelt den ganz nach innen hin, auf sein innerstes Wesen gesammelten Zustand. *Wisse ... den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung, daß du sie völlig vollziehst ...* (III 356), heißt es entsprechend in einem der Sonette. Wenn es so auch hier heißt: *wie selber die Dinge niemals innig meinten zu sein*, so wäre das auch hier dasjenige, was die Dinge sein wollten, das letzte Wesen, das sie noch nicht verwirklichen, sondern das ihnen zu verwirklichen gewissermaßen aufgegeben ist. Und wenn nun dies zu sagen vom Dichter gefordert wird, so bedeutet das also, daß der Dichter das Wesen der Dinge tiefer auszusprechen versteht, als es den Dingen selber als Ziel ihres Seins vor Augen steht.

Aber wird damit den Dingen nicht ein Bewußtsein im Sinne des menschlichen Bewußtseins zugeschrieben? Ist dies überhaupt eine vernünftige Aussage, oder ist es nur in einem unbestimmten Sinn

sogenannter dichterischer Freiheit in der Ausdrucksweise oder schärfer vielleicht: dichterischer Nachlässigkeit zu nehmen? Grade bei einem so verantwortlichen Dichter wie Rilke müssen wir uns daran gewöhnen, daß bei ihm jedes Wort genau so gemeint ist, wie es gesagt ist.

Darum müssen wir noch einmal auf den größeren Zusammenhang zurückgreifen, in dem diese Stelle steht:

*Warum, wenn es angeht, also die Frist des Daseins
hinzubringen, als Lorbeer . . . , warum dann
Menschliches müssen ...*

Das ist also die Frage nach dem Sinn der besondern menschlichen Seinsweise im Unterschied zu andern Wesen, wie dem Lorbeer, die still in natürlichem Dasein ihr Leben erfüllen. Warum das spezifisch Menschliche, das sich durch die Schicksalhaftigkeit, die Geschichtlichkeit im strengen Sinn, aus der übrigen Natur heraushebt: *warum ... sich sehnen nach Schicksal?* So weit ging der schon 1913 geschriebene Anfang der Elegie, und nun kommt, fast ein Jahrzehnt danach, die Antwort:

*O, n i c h t , weil Glück i s t . . .
Nicht aus Neugier, oder zur Übung des Herzens,
das auch im Lorbeer w ä r e . . . Aber . . . weil uns scheinbar
alles das Hiesige braucht, dieses Schwindende, das
seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten.*

Der Sinn des Menschlichen kann nicht in dem liegen, was es mit allem andern Leben gemeinsam hat. Selbst die *Übung des Herzens* wäre auch im Lorbeer. Aber ist das nicht wieder in dichterischer Sprache reichlich viel behauptet, wenn man auch dem Lorbeer ein sich übendes Herz zuspricht. Der Lorbeer, nur *ein wenig dunkler als alles andere Grün*, das ist ein Wesen, das sich von allem übrigen animalischen Leben nur durch eine (verhältnismäßig geringe) Gradabstufung unterscheidet. Der Sinn des menschlichen Daseins aber soll in etwas spezifisch Menschlichem gelegen sein, in etwas also, durch das er grundsätzlich von allem andern, bloß animalischen Leben unterschieden ist. Daß muß mehr sein als bloße *Übung des Herzens*, d. h. bloßes Durchleben und Durchgestalten des von innen drängenden seelischen Lebens.

Vom Wesen des Menschlichen aber heißt es nun: *Weil uns scheinbar alles das Hiesige braucht.* (Das *scheinbar* muß wohl im Sinne von „wie es scheint“ gelesen werden, denn andernfalls würde, was widersinnig ist, der Satz dadurch aufgehoben oder eingeschränkt). Der Sinn des menschlichen Lebens wird also nicht in etwas gesehen, was es für sich selber leistet, sondern in einer Leistung, die es für das Ganze des Seienden zu erfüllen hat. Und diese Leistung wird noch stärker durch die Paradoxie bestimmt, daß der Mensch unter dem *Schwindenden* der *Schwindendste* sei. Die Leistung wird als in Hinblick auf eine Überwindung der Vergänglichkeit gesehen,

und zwar in dieser Zuspitzung, daß von ihm grade in einer äußersten Vergänglichkeit diese Leistung verlangt wird. In diesem aufs äußerste bedrängenden Zusammenhang entspringt dann die Frage, von der wir ausgingen: *Ach, in den andern Bezug, wehe, was nimmt man hinüber?* Es ist eine Frage, die nicht für den Menschen allein, sondern für ihn zugleich im Angesicht des Ganzen des Seienden gestellt wird. In diesem Zusammenhang muß also verstanden werden, was es mit dem Sagen der Dinge auf sich hat.

Das Ganze des Seienden erscheint hier in der bescheidenen Gestalt der vorhandenen Dinge, nicht daß es in diesen aufginge, sondern so, daß damit derjenige außermenschliche Bereich bezeichnet ist, dessen Betreuung insbesondere in die Hand des Menschen gegeben ist und zu dessen Betreuung der Mensch am ehesten auch fähig ist. Und diese Aufgabe, die Erhebung über das Schicksal des Schwindens, soll der Mensch im Sagen der Dinge vollbringen.

Diese Aufgabe, die an sich schon allgemein im Wesen des Menschen gegeben ist, gilt in besonderem Maß von unserer besonderen geschichtlichen Lage, denn

mehr als je

fallen die Dinge dahin, die erlebbaren, denn,

was sie verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild. Hier handelt es sich nicht mehr um die allgemeine Vergänglichkeit der Dinge, die in ihrem Wesen begründet ist, daß nämlich die einzelnen Exemplare abgenutzt und unbrauchbar werden und dann neue hergestellt werden müssen, die die alten ersetzen, sondern darum, daß das, was ein Ding ist, überhaupt verloren geht, weil ein *Tun ohne Bild*, wie es sich heute unter den Menschen ausbreitet, nicht mehr den Raum für die Ausbildung der Dinge darbietet.

Das steht im Zusammenhang mit Rilkes Zeitkritik, seinem Vorwurf gegen die Industrialisierung und Mechanisierung des Daseins, wie sie in den großen Städten geschieht. In dieser Verstädterung hatte Rilke ja schon im *Stundenbuch* die Quelle für die um sich greifende Verderbnis gesehen. Im großen Kommentarbrief an W. v. Hulewicz, auf den wir immer wieder zurückkommen müssen, hat Rilke diesen Gedanken genauer erläutert: *Diese Tätigkeit wird eigentümlich gestützt und gedrängt durch das immer raschere Hinschwinden von so vielem Sichtbaren, das nicht mehr ersetzt werden wird. Noch für unsere Großeltern war ein „Haus“, ein „Brunnen“, ein ihnen vertrauter Turm, ja ihr eigenes Kleid, ihr Mantel: unendlich mehr, unendlich vertraulicher; fast jedes Ding ein Gefäß, in dem sie Menschliches vorfanden und Menschliches hinzusparten. Nun drängen, von Amerika her, leere gleichgültige Dinge herüber, Schein-Dinge, Le b e n s – A t t r a p p e n ... Ein Haus, im amerikanischen Verstande, ein amerikanischer Apfel oder eine dorlige Rebe, hat n i c h t s gemeinsam mit dem Haus, der Frucht,*

der Traube, in die Hoffnung und Nachdenklichkeit unserer Vorfäter eingegangen war . . . Die belebten, die erlebten, die uns mitwissen den Dinge gehen zur Neige und können nicht mehr ersetzt werden. Wir sind vielleicht die Letzten, die noch solche Dinge gekannt haben. Auf uns ruht die Verantwortung, nicht allein ihr Andenken zu erhalten ... sondern ihren humanen und larischen Wert (B VI 374/75). Aus dieser Mahnung wird der volle Charakter der Dinge noch über das bisher Entwickelte hinaus deutlich: daß nämlich in ihm ein Menschliches verdichtet ist, daß es im Lebensbezug aufgenommen und mit so viel einmaliger menschlicher Bedeutung erfüllt wird, daß wirklich ein ganzes hintergrundiges geschichtliches Leben in ihnen niedergeschlagen ist und im Umgang wieder lebendig wird. Das ist ihr *larischer* Wert. Sie bezeichnen zusammen das gefügte Ganze des Hauses, in dem der Mensch „heil“ lebt⁴⁰.

Leer und *gleichgültig* sind demgegenüber die Massendinge der modernen Industrie, weil sie auswechselbare Exemplare geworden sind, die nicht mehr zum Träger einer tieferen lebensgeschichtlichen Bedeutung werden können. Und insofern dieses in sie *eingegangene* menschliche Leben das Wesen des echten Dings ausmacht, sind diese neueren nur *Schein-Dinge* und der sie ergreifende Umgang nur ein *Tun ohne Bild* (der tiefere Bedeutungsgehalt des Wortes „Bild“ bei Schuler und Klages klingt hier an), ein äußerliches mechanisches Tun, das nicht mehr von der in der bildgestaltenden und bildgeleiteten Phantasie zusammenlaufenden Gesamtheit der gefühlsmäßigen Seelenkräfte geführt wird. Diesem Dahinfallen der Dinge wird jetzt der andre Satz gegenübergestellt: Aber *zwischen den Hämtern besteht unser Herz*. Dieser Satz, dessen allgemeinere anthropologische Bedeutung uns schon in früherem Zusammenhang begegnet war (S. 97), hat zugleich einen nicht zu überhörenden Nebenklang, der aus dem besondren Zusammenhang entspringt, in dem er in dieser Elegie steht. Während nämlich die Dinge, die scheinbar so viel festeren und massiveren, dahinfallen, besteht zwischen den Hämtern – das bedeutet im Sinn der fortlaufenden Vorstellung zugleich auch: zwischen dem Hämmertwerk des modernen Industriebetriebs – unser scheinbar so schwaches Herz. Das Verletzliche ist ausdauernder als das scheinbar so Unzerbrechliche,

*wie die Zunge
zwischen den Zähnen, die doch,
dennoch die preisende bleibt.*

Das menschliche Herz besteht, und insofern soll jetzt der Mensch eine Bedeutung für die Bewahrung der Dinge haben:

*Und diese, von Hingang
lebenden Dinge verstehn, daß du sie rühmst; vergänglich,
traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu.*

Dieser Gedanke wird jetzt noch einmal aufgenommen: *Preise*

⁴⁰ M. Heidegger, Erläuterung zu Hölderlins Dichtung, Frankfurt a. M., 1945, S. 16 ff.

dem Engel die Welt . . . Sag ihm die Dinge . . . Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann . . . Auch wenn wir im Sinn der vorangegangenen Klärungen den Bezug auf den Engel im Sinn einer metaphysischen Realität beiseite lassen, behält er doch den einen Sinn, der sich aus dem Wesen einer solchen idealen Konstruktion ergibt: daß dieses Sagen diejenige Vollkommenheit haben müsse, die dem Bezug auf ein solches unendlich vollkommenes Wesen entspricht, also ein Sagen in absolut bündiger Form sein müsse. Das bleibt zu beachten, wenn jetzt im Zusammenhang der Elegie der Gedanke weiter fortgeführt wird:

*Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, i h m
kannst du nicht großtun mit herrlich Erfühltem; im Weltall,
wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling.*

Das nimmt noch einmal die Frage auf, was denn der Gegenstand des Sagens sei. Nicht das *Unsägliche*, so wird hier die frühere Antwort aufgenommen. Aber die Fragestellung hat sich inzwischen etwas verschoben. Das erste Mal hieß es, daß der Mensch das *Unsägliche* nicht in den andern Bezug hinübernehmen könne, sondern nur das *Sagbare*. Hier aber heißt es, daß er das *Unsägliche* nicht zu sagen vermöge. Das ist, formal gesehen, eine Trivialität. Gemeint ist nicht das schlechthin *Unsagbare*, sondern nur dasjenige, was sich nicht in exakter Form sagen läßt. Mit dem *herrlich Erfühlten* kann der Mensch vor dem Engel, vor dem Maßstab eines absoluten Könbens also, *nicht großtun*. Die Welt der namenlosen großen Gefühle kann der Mensch nicht in einer ihnen angemessenen sauberen Weise erfassen. Hier bleibt er dem im Engel gegebenen Maßstab unterlegen. In der durch ihn bezeichneten Sphäre ist der Mensch ein *Neuling*, d. h. nicht schlechthin ausgeschlossen, sondern so, daß er selber das dort zu Leistende nur anfängerhaft, nur unvollkommen erfüllen kann.

Von da her ergibt sich das Verständnis des früheren Satzes:

H i e r ist des S ä g l i c h e n Zeit, h i e r seine Heimat. Die von Rilke selber vorgenommene Unterstreichung des *Säglichen* bedeutet: Diese endliche Welt des Menschen ist die des *Säglichen*, und nur des *Säglichen*. Endlichkeit und *Sagbarkeit* entsprechen einander. Das *Unsagbare* liegt außerhalb des menschlichen Bereichs, denn es ist nur einem ideal konstruierten unendlichen Wesen *säglich*, wenn man sich einmal nachlässig so ausdrückt und dabei die Unbestimmtheit hinnimmt, daß diese Welt des Sagens ja auch gar nicht mehr bedürfe. Darum geht hier der Gedankengang weiter: Versuch dich nicht am *Unsäglichen*, das über deine Kräfte hinausgeht, sondern *zeig*

*ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet,
als ein Unsriges lebt neben der Hand und im Blick.
Sag ihm die Dinge.*

Hier wird also das Sagen der Dinge näher motiviert, nämlich begründet von der menschlichen Endlichkeit aus: weil der Mensch das Unendliche oder auch nur das ins Unendliche Eingelassene des *herrlich Erfühlten* nicht in exakter Weise sagen kann, darum soll er sich auf den Bereich beschränken, in dem ihm eine genaue Aussage zugänglich ist. Das ist das *Einfache*, das durch die fortgesetzte menschliche Tätigkeit *Gestaltete*, kurz: das ist das *Ding*. Im Endlichen, im Allerendlichsten ist ihm eine unbedingte Vollkommenheit möglich, hier im Endlichen, das ist die tiefe Paradoxie des Menschen, erreicht er das Absolute.

Und so werden die Dinge genannt, die der Mensch in einer solchen Weise *sagen* kann: *Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster*. So heißt es entsprechend in einer ähnlichen Aufzählung in den Sonetten: *Fingerring, Spange und Krug* (III 318) oder *Haus, Baum oder Brücke* (G 621). Es ist nicht nur die Welt der handwerklich hergestellten Dinge, sondern, wie zufällig eingestreut, wird auch der Obstbaum genannt, ein Stück organischer Natur, wenn auch ein solches, das sich der Mensch durch langen Gebrauch angeeignet und dadurch gewissermaßen in den engeren Bereich der von ihm geschaffenen Dinge einbezogen hat.

Und dann, deutlich als eine äußerste Möglichkeit davon abgesetzt: *höchstens: Säule, Turm*. Hier kommt schon etwas Neues hinzu, das ästhetische Moment, die höhere Bedeutsamkeit überhaupt – so wie ja auch Rilke in den *Neuen Gedichten* gelegentlich von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht hat (*Früher Apollo, Die Kathedrale, Das Portal, Die Fensterrose, Der Turm usw.*) – die diese Dinge schon über das Maß des in handwerklicher Sicherheit vollkommen Beherrschbaren hinaushebt.

Ja, es wird sogar eine letzte Möglichkeit wenigstens noch angedeutet:

Zeig ihm . . .

*wie selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschließt,
dient als ein Ding, oder stirbt in ein Ding.*

Hier ist also über die sichtbaren Dinge hinaus erstmalig auch ein Stück seelischen Lebens genannt, also ein erster Eingriff in den sonst verwehrten Bereich des *herrlich Erfühlten*, wenn auch ein besonderes, nicht ganz so *herrliches Stück*. Auch das *klagende Leid* wird zum Ding, sobald es sich *rein zur Gestalt entschließt*, d. h. im dichterischen Sagen zu einer rein abgelösten Gestalt erhoben wird, so weit in der abgeschlossenen (i«se/-haften) Gestalt verdichtet, daß es selber die (früher behandelten) Eigenschaften des Dings gewinnt. Auch hierin gibt also der Dichter von der früheren *Genauigkeit* in der Ablösung des Werks nichts auf. Aber dieser Zug wird im Zusammenhang der Elegie nicht weiter aufgenommen, ja er scheint

sich nicht einmal ohne Zwang in die Fortführung einzufügen, so daß wir ihn hier wieder beiseite lassen müssen.

Jetzt aber taucht ein letzter, im bisherigen noch nicht ausgesprochener Gedanke auf, der die Frage beantworten soll, wie denn die Leistung des Menschen, die Dinge zu rühmen, für diese selber bedeutsam sein soll.

*Und diese, von Hingang lebenden Dinge . . . wollen, wir
sollen sie ganz im unsichtbaren Herzen verwandeln in – o
unendlich – in uns!*

Jetzt also wird das Sagen oder Rühmen von einer neuen, über den menschlichen Bezug hinausgehenden Bestimmung gefaßt, von der behauptet wird, daß sie im Sinn der Dinge selber sei, nämlich als Umsetzung der äußersten sichtbaren Welt in einen *unsichtbaren* Zustand im menschlichen Herzen, als Verwandlung also vom Körplichen in etwas Geistiges. Und das taucht auf einmal als Sinn der *Erde* überhaupt auf, als Sinn des ganzen materiellen Seins:

*Erde, ist es nicht dies, was du willst: unsichtbar
in uns ersteht . . .*

Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag?

Der Mensch hat danach also in der Welt den besonderen, ihn vom bloßen Lorbeer unterscheidenden Auftrag, die sichtbare Welt durch seine Bewältigung in etwas Unsichtbares zu verwandeln. Das ist die Aufgabe der Kunst.

18. Die Verwandlung des Sichtbaren

Diese Deutung der Kunst ist in gewisser Weise schon im *Stundenbuch* vorbereitet, wo es, auf den göttlichen Adressaten dieser *Gebete* bezogen, heißt:

*Und Maler malen ihre Bilder nur,
damit du unvergänglich die Natur,
die du vergänglich schufst, zurückempfängst:
alles wird ewig . . .
Die, welche bilden, sind wie du.
Sie wollen Ewigkeit. Sie sagen: Stein,
sei ewig (II 239/40).*

Auch hier ist es die Aufgabe des Künstlers, des bildenden Künstlers in diesem Fall, die vergängliche Welt in einen unvergänglichen Zustand zu verwandeln, wenn dieser auch hier noch nicht im dichterischen Sinn als unsichtbar verstanden wird. Aber als Erhebung in den Zustand idealer Vollkommenheit ist auch hier schon diese Verwandlung verstanden, und nicht das Material des Steins, sondern die darin erreichte Idealität gewährt die Ewigkeit. So heißt es hier von der Mona Lisa Leonards:

*Das Weib ist längst
in der Madonna Lisa reif wie Wein;
es müßte nie ein Weib mehr sein,*

denn Neues bringt kein neues Weib hinzu (II 240). Zu der einmal erreichten Vollkommenheit kann kein empirisch neuer Fall mehr etwas Neues hinzufügen. Auch hier wäre also schon die Konsequenz denkbar, daß die wirkliche Welt verschwinden könnte, nachdem ihre Umsetzung in die künstlerische Form an einer Stelle einmal gelungen ist.

Dieser Gedanke von der Verwandlung der sichtbaren Welt in einen unsichtbaren Zustand, der in der *Neunten Elegie* doch nur als ein Glied eines größeren Zusammenhangs und so nur verhältnismäßig am Rande auftaucht, wird von Rilke in dem schon verschiedentlich herangezogenen Brief im Rahmen einer ausführlichen Selbstinterpretation in den Mittelpunkt nicht nur dieser bestimmten Elegie, sondern darüber hinaus der Elegien überhaupt gestellt. Hier entwickelt er mit ausdrücklichen begrifflichen Worten den metaphysischen Hintergrund, vor dem sich die Menschendeutung der Elegien abzeichnet. Hier heißt es: *Die Vergänglichkeit stürzt überall in ein tiefes Sein* (B VI 373). Alles diesseitige Sein ist, vom Standpunkt des Diesseits gesehen, ein Schwindendes. Da ist die Vergänglichkeit alles Irdischen. Aber dies Vergehen, dies Schwinden wird bei Rilke genauer als eine Verwandlung in ein *tiefes Sein*, in ein Unsichtbares gedeutet.

Rilke leitet dabei die Vorstellung von einem übergreifenden Ganzen, in dem Lebendiges und Totes, jetzt Seiendes und einmal Gewesenes in höherer Einheit miteinander verbunden sind. Hier braucht von diesem an sich für ihn überaus bedeutsamen Zusammenhang nur die eine Seite verfolgt zu werden, denn streng genommen sind zwei verschiedene Arten der Verwandlung zu unterscheiden, die Rilke nicht klar auseinanderhält: Außer der einen, von selbst geschehenden Verwandlung, die an den Dingen selber vor sich geht, gibt es noch eine davon verschiedene zweite Verwandlung, die als besondere Aufgabe dem Menschen gestellt ist, nämlich auf dem Wege der geistigen Bewältigung und künstlerischen Gestaltung diese Verwandlung von Sichtbarem in Unsichtbares zu vollziehen. In diesem zweiten Sinn heißt es in der Fortsetzung: *Unsere Aufgabe ist es, diese vorläufige, hinfällige Erde uns so tief, so leidend und leidenschaftlich einzuprägen, daß ihr Wesen in uns „unsichtbar“ wieder aufersteht* (B VI 374). Das Wort *unsichtbar* ist dabei von Rilke selber in Anführungszeichen geschrieben, offenbar zum Hinweis darauf, daß es sich hier um eine spezielle Form der Unsichtbarkeit handelt, nämlich diejenige des geistigen Seins. Und dann folgte der bekannte Satz: *Wir sind die Bienen des Unsichtbaren. Nous butinons éperdument le miel du*

visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible (B VI 374). Bezeichnend dafür, wie sich die Bilder bei Rilke über die Jahre hinweg gleichbleiben, ist ein Satz schon aus einem Brief vom Jahre 1903, wo in einer etwas mystisch unbestimmten Weise vom Mitbauen eines werdenden Gottes die Rede ist: *Wie die Bienen den Honig zusammentragen, so holen wir das Süßeste aus allem und bauen Ihn* (D 35). Es ist also auf der Stufe seiner damaligen religiösen Gedanken bis in die Einzelheiten hinein dieselbe Vorstellung und kann so als erneute Bestätigung dessen dienen, was einleitend an Rilke als seine Sparsamkeit im Gebrauch der dichterischen Mittel bezeichnet wurde (S. 15 f.).

In diesem Bild von den *Bienen des Unsichtbaren* wird also die Vorstellung von einem *tiefen Sein*, in das die Dinge schon von sich aus stürzen, unmerklich beiseite geschoben. An dessen Stelle tritt diejenige Verwandlung, die dem Menschen selber geschieht: Die Umsetzung der wahrgenommenen Dinge in ein geistiges Äquivalent wird jetzt als das Wesen einer solchen Verwandlung gesehen, und diese kann allein vom Menschen geleistet werden. So geht dann die Fortsetzung: */ n uns allein kann sich diese intime und dauernde Umwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, vom sichtbar- und greifbar-sein nicht länger Abhängiges vollziehen* (B VI 375). Diese Verwandlung bedeutet also die Umsetzung von körperlichem in geistiges, ideales Sein. Und wenn für Platon die erfahrbare Welt der sichtbaren und hörbaren Dinge nur eine Widerspiegelung ewiger Ideen bedeutet, so ist bei Rilke dieser Vorgang von der umgekehrten Seite angesehen: das Reich des Unsichtbaren, das ist das Reich der Ideen, aber dies wird jetzt so betrachtet, daß es nicht etwa vor der erscheinenden sichtbaren Welt da wäre und sich zu dieser wie das Urbild zum Abbild verhiele, sondern umgekehrt: daß aus der sichtbaren Welt die Ideen erst herausdestilliert, im Akt der geistigen Bewältigung erst erzeugt und gewonnen werden müssen. Es ist also eine Art umgekehrter Platonismus.

Und diese letzte und höchste Aufgabe alles menschlichen Daseins, ja darüber hinaus der letzte Sinn aller Wirklichkeit überhaupt, erfüllt sich im Dichter. Von hier aus begreift man in vertiefter Weise, wie sich für Rilke die Frage nach dem Wesen des Menschen in der nach dem Wesen des Dichters verdichten muß.

Diese Gedanken der *Neunten Elegie* waren schon in gewissen andern Gedanken der *Siebenten Elegie* vorbereitet, die zwei Tage vor der *Neunten* entstanden war und so mit dieser unmittelbar zusammengehört. Auch hier handelt es sich um die Verwandlung der sichtbaren Dinge in ein Unsichtbares, wenn es heißt:

Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen . . . Und immer geringer schwindet das Außen (III 290). Auch hier handelt es sich also um den Vorgang, in dem eine äußere

Welt, ein Außen durch einen Vorgang der Vergeistigung in etwas Unsichtbares, Geistiges verwandelt wird, und im Sinn dieser Aufgabe heißt es vom Menschen: *Unser Leben geht hin mit Verwandlung.*

Dieser Vorgang ist bei Rilke aber nicht so gefaßt, daß neben den vorhandenen sichtbaren Dingen jetzt eine unsichtbare Welt aufgebaut wird, sondern daß im Vorgang der Vergeistigung die Dinge selbst überflüssig werden und damit verschwinden. Die Dinge selber scheinen dieser Welt des Unsichtbaren zuzustreben.

*Ja, wo noch eins übersteht,
ein einst gebetetes Ding, . . .
hält es sich, so wie es ist, schon ins Unsichtbare hin.*

Dieser Vorgang ist aber nicht ganz eindeutig beschrieben. Wenn man im Sinn der *Neunten Elegie* und vor allem des Hulewicz-Briefs annehmen möchte, daß die Welt der sichtbaren Natur im ganzen, die *Erde*, wie es dort heißt, in diese Verwandlung ins Unsichtbare einbezogen ist, so beschränkt sich der Vorgang in der *Siebenten Elegie* auf die vom Menschen hervorgebrachte Welt, und die Verschiebung ins Geistige wird so verstanden, daß das menschliche Schaffen, *diese, des Herzens Verschwendung*, sich immer mehr von der Hervorbringung sichtbarer Dinge zu einem Hervorbringen rein geistiger Art verwandelt. So heißt es: *Wo einmal ein dauerndes Haus war,*

*schlägt sich erdachtes Gebild vor, quer, zu Erdenklichem
völlig gehörig, als stand es noch ganz im Gehirne. Das
geistige Gebilde tritt an die Stelle des äußerlich Hervor-
gebrachten. So heißt es vom Zeitgeist, d. h. der gegenwärtigen
Form des menschlichen Bewußtseins:*

*Tempel kennt er nicht mehr. Diese, des Herzens, Verschwendung
sparen wir heimlicher ein.*

So gesehen, handelt es sich zwar nicht, wie in der *Neunten Elegie*, um einen seinsgeschichtlichen, aber doch um einen im weitesten Sinn menschheitsgeschichtlichen Vorgang, daß sich der Akzent der menschlichen Tätigkeit in dem Sinne ins Geistige verlagert, daß an Stelle der bildenden Künste die Dichtung die Führung übernimmt. Die zukünftige Aufgabe ist jetzt ein *in nerlich baun, mit Pfei-
lern und Statuen, größer*. Das bedeutet: in rein geistiger Gestaltung die Leistungen der bildenden Kunst in größerer Form wiederholen.

In diesem menschheitsgeschichtlichen Vorgang, wo das unsichtbare Gestalten an die Stelle des sichtbaren Hervorbringens tritt, stehen wir an der Wende, wir sind in jener *dumpfen Umkehr der Welt* die *Enterbten*, die nicht mehr in der Sicherheit des vergangenen und noch nicht in der des kommenden Zustands leben, *denen das Fru-
here nicht und noch nicht das Nächste gehört*. Daraus entspringt dann zugleich die zweite, der Vergangenheit zugewandte Aufgabe, nämlich dies der Vergangenheit Angehörige, das jetzt dahinschwin-

det, zu bewahren. Darum fordert der Dichter *die Bewahrung der noch erkannten Gestalt*. Der Vorgang der dahinschwindenden Dinge, der in der *Neunten Elegie* im Zerfall der zivilisatorischen Welt begründet zu sein schien, wird hier in eine positiv gesehene Verwandlung der menschlichen Bewußtseinsform einbezogen.

Aber ehe wir versuchen können, uns mit diesen Gedanken-gängen kritisch auseinanderzusetzen, muß aus dem weit verzweigten Geflecht der *Neunten Elegie* noch ein weiterer Zusammenhang herausgelöst werden, dessen Vernachlässigung, obgleich er in eine etwas andre Richtung führt, der hier versuchten Auslegung den Vorwurf der Einseitigkeit eintragen könnte. Das ist das hier mit Nachdruck vorgetragene Bekenntnis zur Diesseitigkeit, d. h. zugleich negativ die Ablehnung aller Versuche einer transzendenten Sinngebung des menschlichen Daseins.

Rilke geht aus vom Bewußtsein der Vergänglichkeit. Die Menschen und Dinge schwinden unaufhaltsam dahin. Sie sind einmal wirklich, aber vergehen unwiderruflich und kommen nicht wieder. In nachdrücklicher Wiederholung hebt es der Dichter hervor:

*E i n mal
jedes, nur e i n mal. E i n mal und nicht mehr. Und wir auch
e i n mal. Nie wieder.*

Aber diesem verzweifelten Bild wird jetzt die Gegenseite entgegen-gestellt. Mag jedes auch schwinden, schon das eine, daß es über-haupt einmal gewesen ist, ist etwas, was bleibt. Und so geht die Fortsetzung: *Aber dieses*

*e i n mal gewesen zu sein, wenn auch nur e i n mal:
i r d i s c h gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar.*

Es ist also die Vorstellung von einem großen Vorrat des einmal Gewesenen, das im Raum des Überzeitlichen geborgen ist. So nimmt der Hulewicz-Brief vor allem diese Deutung wieder auf und stellt diese Aussagen, die darin enthaltenen Vorstellungen weiter aus-bildend, in jenes *Reich hinein, dessen Tiefe und Einfluß wir, über-all unabgegrenzt, mit den Toten und den Künftigen teilen. Wir, diese Hiesigen und Heutigen, sind nicht einen Augenblick in der Zeitwelt befriedigt, noch in sie gebunden; wir gehen immerfort über und über zu den Früheren, zu unserer Herkunft und zu denen, die scheinbar nach uns kommen. In jener größesten „offenen“ Welt s i n d alle, man kann nicht sagen „gleichzeitig“, denn eben der Fortfall der Zeit bedingt, daß sie alle s i n d* (B VI 372/3). Und dann kommt der schon angeführte Satz: *Die Vergänglichkeit stürzt überall in ein tiefes Sein.*

Hier halten wir vorläufig inne, denn es wird in diesen Sätzen sehr viel auf einmal angeführt. Zunächst das eine: Es wird behauptet, daß das *einmal gewesen zu sein* nicht widerrufbar ist, d. h. daß

das Gewesen-sein selber eine Form des ewigen Seins ist. Aber das ist wohl lediglich ein Trugschluß, der aus den Zufälligkeiten der Sprache entstanden ist, die das Perfektum durch Verbindung mit der präsensischen Form des Hilfszeitworts *sein* bildet. Wir dürfen wohl darüber hinweggehen, ohne der Sache ein allzu großes Gewicht beizulegen.

Dahinter aber steht die allgemeinere im Brief entfaltete Lehre: *Es gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit, in der die uns übertreffenden Wesen, die „Engel“, zu Hause sind* (B VI 372). Dies aber scheint in einem gewissen Gegensatz zu der emphatisch ausgesprochenen Bejahung der reinen Diesseitigkeit zu stehen, zu dem Bekenntnis zur *Erde*, wie Rilke es in den feierlichen und nachdrücklichen Worten bekräftigt: *Erde, du liebe, ich will*, dies scheint vielmehr auf eine klare Bejahung eines Jenseits hinauszulaufen. Wenn die Einheit von Diesseits und Jenseits als das *tiefe Sein* bezeichnet wird, in das die Vergänglichkeit *stürzt*, so ist, wenn die Vorstellung des Stürzens einen Sinn haben soll, das *tiefe Sein* kaum anders als ein Jenseits zu verstehen.

Ja, wenn in diesem übergreifenden Sein alles Vergängliche schon aufgehoben ist, dann entspringt die Frage, warum es dann noch die Aufgabe des Dichters sein soll, in seinem Werk das Vergehende zu bewahren. Wenn es in den (noch auf die erste Entstehungszeit der Elegien zurückgehenden) Schlußzeilen heißt: *Weder Kindheit noch Zukunft*

*werden weniger Überzähliges Dasein
entspringt mir im Herzen,*

so scheint das abschließend noch einmal die Vorstellung von dem übergreifenden Reich aufzunehmen, in dem das Vergangene wie das Gegenwärtige unvergänglich bewahrt ist. Das menschliche Tun ist nicht mehr notwendig, sondern ist eine zusätzliche schöpferische Leistung, aus enthusiastischer Daseinsbejahung entsprungen. Denn der Dichter verwandelt hier in seiner Schöpfung nicht eigentlich die Welt – das Verandelte bleibt außerhalb der Dichtung ja bestehen – sondern er fügt dieser unvergänglichen Welt von sich aus noch etwas Neues hinzu, ein *überzähliges Dasein*, um das der Mensch die Welt bereichert, als Mitschöpfer der umgreifenden Welt.

Aber dieser Gedanke wird nicht folgerichtig durchgehalten, ja läßt sich nicht einmal folgerichtig durchhalten. Wenn alles einmal Gewesene im übergreifenden Raum unvergänglich bestehen bleibt, so ist im Grunde schon die unmittelbare Fortsetzung der angeführten Stelle unverständlich: *Und so drängen wir uns und wollen es leisten ... Wollen es werden ...* Und es kommt dann sofort die bange Frage, von der wir zu Beginn der Betrachtungen ausgingen: *Ach, in den andern Bezug, wehe, was nimmt man hinüber?* Wenn das einmal Gewesene als solches schon immer im übergreifenden Raum aufgehoben ist, dann bliebe es unverständlich, daß uns noch

die besondere Aufgabe gestellt ist, es zu *werden* und es zu *leisten*, und dann bliebe die Frage unerklärlich, was man denn in den *andern Bezug* hinübernehmen könne. Die Antwort müßte nämlich heißen „alles“, denn es ist ja alles in diesem größeren Raum aufgehoben. Wenn aber hier die bange Frage aufbricht, was denn der Mensch in den andern Bezug hinübernehmen könne, dann sagt das ganz eindeutig, daß nicht jedes einmal Gewesene als solches schon in dem *andern Bezug* bestehen kann. Es zeigt sich so ein gewisser Bruch in der Darstellung.

Wir haben diesen, nachher für Rilkes Todesdeutung wichtigen Gedanken an dieser Stelle nur aufgenommen, um zu begründen, daß er für den gegenwärtigen Zusammenhang als unerheblich, ja als ein aus dem Zusammenhang herausfallender Fremdkörper beiseite gelassen werden darf. Die Frage reduziert sich daher auf das Problem der dichterischen Verwandlung von Sichtbarem in Unsichtbares, zu der wir nach dieser notwendigen Abschweifung zurückkehren.

Aber auch hier ergeben sich Schwierigkeiten, die wir nicht unterdrücken dürfen, wenn uns die Verehrung für den Dichter nicht in der nüchternen Klarheit einer verbindlichen Aneignung lässig machen soll. Rilkes in der *Neunten Elegie* ausdrücklich ausgesprochene Auffassung geht dahin, daß die dichterische Leistung einer Verwandlung des Sichtbaren in ein Unsichtbares nicht nur eine Aufgabe sei, die dem Menschen in seinem eigenen Interesse gestellt sei, sondern darüber hinaus ein *drängender Auftrag der Erde* im ganzen, die der Mensch im Interesse der gesamten Natur zu erfüllen habe. Wir befinden uns also auch hiermit im Bereich einer umfassenden metaphysischen Wirklichkeitsdeutung, und es entsteht die Frage, in welchem Sinn wir diese als verbindlich übernehmen können. Denn wenn wir sie als sachlich verbindlich ablehnen müssen – und dazu werden wir uns verstehen müssen – dann wäre es ein Werk unverbindlicher Neugier, auch bei der Deutung des Dichters viel darüber zu verweilen.

Für uns aber bleibt, im Sinn der vorhin entwickelten Prinzipien, nur der eine Weg: auf den metaphysischen Teil der Lehre zu verzichten. Dann aber bleibt für eine verbindliche Interpretation der Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares nur die im Menschen selbst und für den Menschen selber zu vollziehende Leistung. Diese müssen wir jetzt näher zu ergründen suchen.

Zuvor aber bleibt eine gewichtige Vorfrage zu beantworten: Wie darf die Auslegung es wagen, so weit von dem, was der Dichter selber mit seinen eigenen ausdrücklichen Worten gesagt hat, aus der Ebene eines angeblich besseren Verständnisses abzuweichen? Zur Rechtfertigung dieses Verfahrens ist auf ein Doppeltes hinzuweisen. Zunächst das eine: die metaphysische Rilke-deutung nimmt ihre

stärksten Belege aus dem auch von uns verschiedentlich herangezogenen Hulewicz-Brief. Dieser Brief ist aber in der Literatur über Rilke maßlos überschätzt worden, und fast hätte man wünschen sollen, daß er ganz unbekannt geblieben wäre⁴¹. Denn wegen seiner auf der Oberfläche liegenden begrifflichen Formulierungen verlockte er so viel mehr zur Auswertung als die dunkle Sprache dichterischer Aussage in den Elegien selbst. Es ist aber methodisch grundsätzlich falsch, solchen Briefen dasselbe Gewicht zuzuerkennen wie dem gedichteten Wort selber. Hier steht Rilke sich selbst als Interpret gegenüber, und grade weil seine „Gedankenlyrik“ nicht aus dem vorher gefaßten reinen Gedanken entwickelt ist, sondern als echter Ausdruck einer noch vor der Scheidung von Denken und Dichten gelegenen Tiefe entspringt, darum ist seine deutende Stimme nicht anders zu bewerten als die anderer Interpreten, ja die zusätzlichen Schwierigkeiten jeden Selbstverständens gegenüber dem Fremdverständen sind auch ihm gegenüber in Anschlag zu bringen⁴². Er selbst hat auf die Schwierigkeiten, die er bei der Deutung seiner eignen Gedichte hatte, verschiedentlich klar hingewiesen.

Darum wird man seiner Selbstauslegung keinesfalls einen bindenden Wert beimesen dürfen. Gewiß, sie bleibt ein gewichtiges Wort, das man nicht leichtfertig überhören darf, aber man muß es auf der andern Seite richtig gegen die andern Aussagen abwägen. Dabei muß man zugleich bedenken, daß sich in dieser von der ursprünglichen Niederschrift um mehrere Jahre getrennten Besinnung das Gewicht der einzelnen Teile zueinander verschoben hat, ja daß überhaupt nur ein verhältnismäßig enger Ausschnitt aus dem Gesamtbestand der Elegien in diese Deutung eingegangen ist. Aber wenn so das Gewicht des sich selber deutenden Briefs geringer wird, so ist doch auch im Text der Elegie selber diese metaphysische Lehre unbezweifelbar enthalten und darf nicht vergewaltigt werden. Hier ist weiter auf die zuerst von Bassermann hervorgehobene bedeutsame Tatsache hinzuweisen⁴³, daß die Elegien selbst nicht einheitlich sind und daß zwischen den frühen Teilen von 1912/13 und den späten Teilen von 1922 sich Anschauungsänderungen vollzogen haben, die den Zusammenhang der Elegien als eines einheitlich zusammenhängenden Ganzen sprengen. In diesem Zusammenhang darf nicht übersehen werden, daß innerhalb der *Neunten Elegie* um zehn Jahre getrennte Bestandteile zusammengefügt sind. Ja, man wird hinzufügen müssen, daß sich diese inhomogenen Bestandteile nicht einmal durch die zeitliche Verschiedenheit erklären lassen; in demselben Sinn, wie sich bei Rilke niemals die widersprechenden Seiten in ein zeitliches Nacheinander auflösen lassen, schieben sich auch in einem einheitlichen Ganzen, selbst in einem an einem einzigen Tag niedergeschriebenen Stück einander widersprechende Seiten ineinander. Hier erst steht dann die Deutung vor ihrer letzten Schwierigkeit, wenn sie nicht vom eignen Standpunkt

⁴¹ Auch Günther betont, „daß der berühmte Hulewicz-Brief, der, was die Engelgestalt anbetrifft, die Kritik auf eine ausweglose Fährte lenkt, auch für die Gesamtdeutung der Elegien nur mit Vorbehalten zu benutzen ist“ (a.a.O. S.331).

⁴² Vgl. O. F. Bollnow, Das Verstehen, Drei Aufsätze zur Theorie der Geisteswissenschaften, Mainz 1949.

⁴³ D. Bassermann, a. a. O.

her sich die gemäße Seite heraussuchen will, sondern vom inneren Impuls des Dichters her das Gewicht der verschiedenen und teilweise einander widersprechenden Bestandteile richtig abzuwägen und so auf das zuzugehen versucht, was dem Dichter selber das Ernsteste war.

Das soll nicht bedeuten, daß solche metaphysischen Anschauungen unwesentlich wären und nicht zum „gereinigten“ Bild des Dichters gehören. Sie sind ernst zu nehmen, im selben Sinn, wie auch bei Jaspers die „spielende Metaphysik“ sehr ernst zu nehmen ist, aber es ist der Unterschied im Verbindlichkeitsgrade zu erkennen zwischen diesen tastend versuchten Deutungen und der in ihrem Rahmen stehenden Forderung für die Gestaltung des menschlichen Lebens. In diesem Sinn bleibt als Kriterium, wie weit in der Dichtung eine in diesem Leben zu erfüllende Forderung ausgesprochen wird, auf Grund derer der Mensch *sein Leben ändern* muß. Das bedeutet, daß ein Satz nur dann einen Anspruch auf verbindliche Gültigkeit haben kann, wenn seine Wahrheit oder Falschheit einen nachweisbaren bestimmenden Einfluß auf das hiesige Leben hat. Wenn so die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares einen angebaren Sinn haben soll, so kann es nur ein solcher sein, den er innerhalb der menschlichen Welt selber hat.

19. Die dichterische Leistung

So erhebt sich mit gesteigerter Dringlichkeit die Frage, was denn an verbindlichem Gehalt der *Neunten Elegie* übrig bleibt, wenn man die metaphysischen Hintergründe dieser Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares preisgibt. Der Sinn des dichterischen Schaffens kann sich dann nur auf den Menschen selber beziehen, den dichtenden wie auch den andern, die Dichtung in sich aufnehmenden Menschen.

In diesem Zusammenhang dürfte der Hinweis auf einen Brief nicht unwesentlich sein, in dem sich Rilke in der Zeit unmittelbar vor dem Zustandekommen der Elegien, in einem Zustand der inneren Vorbereitung und Sammlung, aber noch ohne die Gewißheit des späteren Gelingens über den Sinn seiner dichterischen Sendung klar zu werden versucht. Hier schreibt er: *Mag nun dabei wirklich das „Werk“ zustande kommen oder nur die ihm, der Intensität und Reinheit nach, innen entsprechende Besinnung – : eines wäre so viel wie das andere* (B VI 52). Hier also wird das objektive *Werk* sehr viel geringer bewertet als die innere Besinnung in der Seele des Dichters selbst. Und mag das zu einem Teil auch damals in der besonderen Situation Rilkess begründet sein, der sich des Gelingens

nicht sicher war, sondern darum bangen mußte, so führt die unmittelbare Fortsetzung doch über solche persönlichen Bedingtheiten hinweg zu einer grundsätzlich zu beachtenden Folgerung. Hier heißt es nämlich: *Denn so sehr der Künstler in einem auch das Werk meint ... ganz gerecht wird man erst, wenn man einsieht, daß auch diese dringendste Realisierung einer höheren Sichtbarkeit . . . nur als Mittel erscheint, ein wiederum Unsichtbares, . . . einen heileren Zustand in der Mitte des eigenen Wesens zu gewinnen* (B VI 52). Hier wird das Ergebnis, das *Werk*, das Rilke in seiner unbedingten Arbeitshingabe so leicht verabsolutierte, doch wieder relativiert. Es ist als ein *Mittel* doch wieder auf die sich darin vollziehende seelische Verwandlung im Menschen selber bezogen. Nicht auf die Dinge, sondern auf den Menschen kommt es an.

So schrieb Rilke im Zustand der eignen Bedrängnis. Lag es vielleicht an der Not seiner persönlichen Situation, daß er nur an den *heileren Zustand* in der Mitte seines eigenen Daseins dachte, so läßt sich darüber hinaus das Werk auch seinerseits nur von seiner Wirkung auf einen andern menschlichen Zustand verstehen, in dem es bildend wirksam wird. Auch hiermit würden wir bei der Deutung der Kunst ohne metaphysische Extrapolationen innerhalb der diesseitigen menschlichen Welt bleiben. Wichtig ist jedenfalls, daß Rilke hier die Kunst nur als Mittel im Dienste einer Verwandlung des Menschen selber gesehen hat, während ihm ein darüber hinausgehender *Auftrag der Erde*, zum mindesten damals (und das sind nur wenige Wochen vor der Vollendung der Elegien), noch fern lag.

Diese Vorbereitungen waren notwendig, um von dem eigentlichen Problem abführende Gedankengänge auszuscheiden und das entscheidende Grundproblem der Rilkeschen Kunstauffassung in seiner Reinheit wiederherzustellen. In diesem Sinn kehren wir jetzt zur ursprünglichen Frage zurück: Was bedeutet das *Sagen* der Dinge innerhalb dieser unserer menschlichen Welt? Daß die existentielle Reduktion des verwickelten Zusammenhangs auf diese eine Frage Rilkes eigener tiefster Absicht entspricht, ergibt sich zugleich aus dem Rahmen, in dem diese Frage im Ganzen der Elegie gestellt wird und dessen wir uns jetzt noch einmal vergewissern müssen. Es handelt sich um die Frage, was im menschlichen Leben gegenüber dem letzten Kriterium des Todes beständig bleibt. Die hier von Rilke entwickelte Deutung der Kunst ergibt sich also aus der entscheidenden existentiellen Frage.

Rilke steht auch hier im größeren Zusammenhang der Existenzphilosophie, aber zugleich ist wiederum seine Antwort besonders geeignet, seine besondere Stellung in diesem allgemeineren Rahmen zu bestimmen. Die allgemeine existenzphilosophische Antwort auf die Frage nach dem, was im Angesicht des Todes bestehen bleibt,

wird am besten durch Heideggers Begriff der „Entschlossenheit“ umschrieben, einer letzten Zusammenfassung aller Kräfte im Menschen, die ihren Sinn in sich selber hat und die darum durch die vorübergehende Zeit nicht zerstört werden kann. Wenn Rilke statt dessen von einem *Sagen* und *Preisen* der Dinge spricht, so scheint bei ihm die entscheidende menschliche Leistung von einer etwas andern Seite her gesehen. Bei ihm ist der Umkreis des eigentlichen Tuns auf einen engeren Bereich beschränkt, nämlich den des *Sagens*, und der Satz der Neunten Elegie: *Hier ist des Säglichen Zeit* mit seiner Unterstreichung des *hier* und des *Säglichen* hat zugleich den Sinn, daß die wesentliche Leistung des diesseitigen menschlichen Daseins im Umkreis der Sagbarkeiten zu suchen ist. In einem der spätesten Gedichte wird dies Verhältnis zu der sonst von ihm selber vielfach übernommenen existenzphilosophischen Menschendeutung einmal hervorgehoben. Hier heißt es:

*Wunder ist nicht nur im unerklärten
Überstehen der Gefahr;
erst in einer klaren reingewährten*

Leistung wird das Wunder wunderbar (G 152). Früher hieß es gegenüber der Erfahrung von der aufbrechenden Unheimlichkeit der Welt, daß der Mensch nicht auf einen sichtbaren Erfolg seines Tuns hoffen dürfe, sondern daß es genügen müsse, freiwillig die *ganze reine Gefährdung der Welt* auf sich zu nehmen, und daß im *Überstehen* als solchem schon die letzte vom Menschen erzwingbare Leistung beschlossen sei. Jetzt heißt es, daß es nicht nur auf das *unerklärte Überstehen der Gefahr* ankomme, sondern daß darüber hinaus eine besondere *klare Leistung* vom Menschen erwartet werde, wenn diese Leistung auch nicht vom Menschen allein erzwungen werden könne, sondern ihm im *Wunder* gewährt werden müsse. Wenn diese *klare Leistung* dann aber vor allem in der künstlerischen Leistung des *Sagens* gesehen wird, so steht das zugleich in einem allgemeineren Zusammenhang, wie er sich schon vorher in den Begriffen des handwerklichen *Könnens* und der darin zu verwirklichenden *Genauigkeit* ausdrückte: daß der Mensch nämlich nur dadurch die Eigentlichkeit seiner Existenz realisieren könne, daß er dem diffusen Untergrund unbestimmter Lebensmöglichkeiten ein klar Geformtes und dadurch erst eigentlich Wirkliches abgewinne. Nur in der Verwirklichung des präzis Bestimmten gewinnt der Mensch selber seine eigentliche Wirklichkeit.

In diesem Zusammenhang steht ein anderes der letzten Gedichte:

Was unser Geist der Wirrnis abgewinnt,

kommt irgendwann Lebendigem zugute (G 419). Die Aufgabe des Menschen ist es also, der *Wirrnis* ein klares und reines Gebilde abzugewinnen. Als die bescheidensten Möglichkeiten werden hier die bloßen Gedanken und Gefühle genannt (die schon in dem früheren Gedicht *Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens* als

letzte Gehöfte erschienen). Die eigentliche Leistung der Gestaltung des noch Gestaltlosen liegt aber in der Sprache, und darum muß sich für Rilke die Frage nach dem letztlich Entscheidenden im Menschen, dem, was auch im Angesicht des Todes noch gültig bleibt, auf die sprachgestaltende Leistung zuspitzen, darum ist für den Menschen das *Sagen* der Dinge das Letzte.

Unter diesem letzten Gesichtspunkt erfordert jetzt die Wendung vom *Sagen* der Dinge eine letzte abschließende Betrachtung. *Sagen*, so hatten wir bisher gesehen, heißt feststellen, was die Dinge ihrem Wesen nach sind, heißt ihr inneres Sein herausarbeiten, das in der Alltagssprache zumeist unter einem oberflächlichen Allerwelt-Verständnis verborgen ist. Und insofern besteht dann diese hier als Übersetzen des Sichtbaren in Unsichtbares bezeichnete Verwandlung darin, daß der Dichter imstande ist, das wesentliche Verständnis der Dinge allererst hervorzubringen und unter den Menschen auszubreiten. *Sage die Dinge*, das heißt jetzt, in der durch die bisherigen Überlegungen eingeschränkten Form: sage dem Menschen, was die Dinge sind, aber nicht oberflächlich, sondern in ihrem innersten Wesen, so wie es der durch die Anrufung des Engels geforderten Verbindlichkeit entspricht. Die Dichter schaffen also erst für den Menschen das Verständnis der Welt oder – wie wir schärfer zugespitzt auch sagen können – die Dichter schaffen erst für den Menschen die Welt; denn als Welt ist für ihn nur das vorhanden, was dem unbestimmten, chaotischen Hintergrund durch die sprachliche Gestaltung abgerungen und als *gedeutete Welt* sichtbar gemacht ist.

Auf diese einfache Formel zurückgeführt, berührt sich dann Rilke mit Hölderlin; denn dem, was bei Rilke das „*Sagen*“ ist, entspricht bei Hölderlin das „*Nennen*“, das ja ebenfalls ein heraushebendes Ernennen der Dinge zu ihrem innersten Wesen bedeutet. Ja, es ließe sich von beiden Seiten her noch manches anführen, was diese innere Verwandtschaft noch deutlicher macht. So könnte man hier vielleicht schon an den Vers des *Stundenbuchs* erinnern, wo es vom Dichter heißt: *So will ich die Dinge in dir nur bescheiden und schlich thin benamen* (II 219).

In diesem Zusammenhang entspringt dann bei Hölderlin das bedeutsame und stolze Wort: „Was bleibt aber, stiften die Dichter“⁴⁴. Auch dieses entspricht genau dem hier von Rilke angerührten tiefen Zusammenhang. Aufgabe des Dichters ist auch hier das „*Stiften*“ des Bleibenden, wobei auch hier unter dem „*Bleibenden*“ selbstverständlich nicht die bleibenden Dinge verstanden sind, denn die bleiben ja nicht, sondern schwinden, und auch nicht die Gestaltungen der konkreten Kunstwerke, denn auch diese sind ja der Vergänglichkeit alles Irdischen ausgesetzt, sondern die bleibenden Formen, unter denen wir Menschen die Welt sehen und in denen wir in unserer Welt leben.

⁴⁴ F. Hölderlin, Sämtliche Werke, Historisch-Kritische Ausgabe, begonnen durch N. von Hellingrath, IV 63.

Das aber bedeutet philosophisch eine ungeheuerliche Behauptung und eine eingreifende Umwälzung aller geläufigen Vorstellungen, die wir uns am besten am Verhältnis zur Kantischen Philosophie vergegenwärtigen, über die hier in einer entscheidenden Weise hinausgegangen wird. Wenn bei Kant die bleibende Form unserer Welt in der apriorischen Struktur des menschlichen Geistes angelegt, und diese darum zeitlos mit dem Menschen gegeben war, so berühren sich hier Hölderlin und Rilke über den Abstand der Zeiten hinweg in der Behauptung, daß diese Deutung der Welt, die allererst das bleibende Gerüst für das Leben des einzelnen Menschen abgibt, in der schöpferischen Leistung der Dichter hervorgebracht wird und daß diese damit allererst das menschliche Leben ermöglichen.

So heißt das Ergebnis: das Weltverständnis, von dem unser ganzes Leben getragen ist, wird durch die Leistung der Dichter hervorgebracht und ist so tief oder so flach, wie eben die Dichter in das innere Wesen der Dinge eingedrungen sind. Es gehört also nicht zeitlos zum Wesen des Menschen, sondern unterliegt selber der Geschichtlichkeit alles menschlichen Daseins: es ist durch eine ausdrückliche Leistung hervorgebracht, es wandelt sich im allgemeinen Zug der geschichtlichen Wandlungen und wird durch jede schöpferische Leistung eines neuen Dichters vermehrt, so daß das Ganze dieser Welt durch die Menschengeschichte hindurch in einem beständigen Wachstum begriffen ist.

Damit schließt sich der Umkreis der *Neunten Elegie*. Die Schaffung dieses tragenden Welt- und Lebensverständnisses, das eben ist es, was dort als die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares bezeichnet ist. Das Unsichtbare bedeutet die geistige Welt, in der wir leben. Sie aber zu scharfen und damit das menschliche Leben im tieferen Sinn zu ermöglichen, das ist die Aufgabe des Menschen, der damit im Sinn des geschichtlichen Bewußtseins sein eigenes Sein allererst hervorbringt, und das ist insbesondere die Aufgabe des Dichters als der reinsten Form des menschlichen Daseins.

So weit jedenfalls führt die *Neunte Elegie*, insofern es sich in ihr um das *Sagen* der Dinge handelt. Ob wir freilich Rilke im ganzen gerecht geworden sind, indem wir uns an eine einzelne Dichtung hielten, ist eine andre Frage. Schon daß wir neben dem einfacheren Sagen die tiefere Leistung des Preisens und Rühmens vernachlässigten, weist auf eine Einschränkung der bisherigen Fragestellung hin. Hier setzt weiterführend dann der Gedankenkreis der *Sonette an Orpheus* ein, in denen das Rühmen nicht nur ein solches der Dinge, sondern tiefer gesehen eines des menschlichen Daseins selber ist. Überhaupt ist von der den Menschen selber verwandelnden Kraft der Dichtung bisher nur am Rande die Rede gewesen. Erst die symbolische Gestalt des Sängers Orpheus leuchtet in diese tieferen Zusammenhänge hinab. Aber dazu muß zunächst Rilkes Auffassung des menschlichen Daseins im allgemeinen entwickelt werden.

Hier aber sind noch einige spätere Gedanken anzufügen, in denen sich Rilke nach dem Abschluß der „Duineser Elegien“, meist

in Geschenkexemplare dieses Werks als Widmungen eingeschrieben, von der spätesten Stufe seiner Entwicklung aus noch einmal über den Sinn des dichterischen Tuns Rechenschaft ablegt. Dabei geht er über die bisher gegebene Deutung in Richtung auf eine „magische“ Bedeutung des Dichterworts hinaus. In einer dieser Widmungen heißt es, an den Sinn des dichterischen „Nennens“ anknüpfend:

*Oh, ich weiß, ich begreife
Wesen und Wandel der Namen,
in dem Innern der Reife
ruht der ursprüngliche Samen,
nur unendlich vermehrt* (G 402).

Die Kenntnis der *Namen*, d. h. die rechte, das Verständnis ermöglichte Deutung der Dinge ist das Geheimnis des Dichters. Wie er aus der umgebenden Sprache das Wort in sein reif gewordenes Inneres aufnimmt, gleicht dieses dem *ursprünglichen Samen*, der durch die dichterische Leistung *unendlich vermehrt* wird. Diese dichterische Leistung näher begründend, fährt das Gedicht fort: *Daß es ein Göttliches binde, hebt sich das Wort zur Beschwörung, aber, statt daß es schwinde, steht es im Glühn der Erhörung siegend und unversehrt* (W I 404)⁶¹.

Das Wort wird zur *Beschwörung*, d. h. wiedereingesetzt in sein ursprüngliches Wesen, das in einer solchen Beschwörung besteht, indem es nicht bloß erkennend eine vorhandene Wirklichkeit ordnet, sondern von sich aus auch unmittelbar in diese eingreift, indem es das chaotisch Drängende mit der Macht seiner Gestaltung zu bannen vermag.

*Aus unbeschreiblicher Verwandlung stammen
solche Gebilde ...*

Hier ist Magie. In das Bereich des Zaubers scheint das gemeine Wort hinaufgestuft (N III 23). Das dichterische Wort hat also auch hier eine gradezu magische Macht. Das wird an einer andern Stelle aufgenommen, wo dem dichterischen Wort die Macht über das *höhnische Böse* zugeschrieben wird: *daß es spurlos sich löse, ward ihm das Wort gezeigt* (G 406). Dieses *Wort*, wie wir es meinen, erhebt sich über die Zufälligkeit des einzelnen menschlichen Lebens: *Seine Geltung übertrifft uns still* (G 405). Es wird also zu demjenigen, was im Schwinden der einzelnen Dinge, im Schwinden jedes einzelnen Zustandes als das bleibende Gerüst des Verständnisses *siegend und unversehrt* bestehen bleibt.

⁶¹ G 403 schreibt statt dessen: singend und unversehrt.