

VI. IDEALGESTALTEN

28 Der Held	200
29 Die Liebende	203
30 Das Kind	209
31 Der Sänger	216

28. Der Held

Die Bestimmungen, die Rilke allgemein vom Wesen des menschlichen Daseins auszusagen weiß, verdeutlicht er dann in einer Reihe von typisch wiederkehrenden Beispielen, an Modellen gewissermaßen, an denen die einzelnen Möglichkeiten des Mensch-seins mit besonderer Reinheit hervortreten und die darum einzelne Züge, die an sich schon zum Menschen im allgemeinen gehören, anschaulich sichtbar machen. In dieser Reihe stehen bei Rilke vor allem der Held und die Liebende, in anderer Weise dann das Kind, und endlich der Dichter, der aber nicht mehr ganz in diese Reihe gehört, weil er nicht mehr eine besondere Ausprägung des menschlichen Daseins verkörpert, sondern den Menschen schlechthin.

Die Gestalt des Helden wird zunächst in der *Ersten Elegie* mehr nur im Vorübergehen aufgenommen. Hier heißt es:

*Es erhält sich der Held, selbst der Untergang war ihm
nur ein Vorwand, zu sein: seine letzte Geburt* (III 261).

Das wird hier im Vergleich zu den Liebenden gesagt, in dem Zusammenhang, daß der Held nicht in demselben Maß der Rühmung bedürfe, weil er schon aus sich selber Bestand habe. *Es erhält sich der Held*, das steht im Rahmen der Grundfrage des menschlichen Daseins überhaupt, seiner Vergänglichkeit, und der dem Menschen in seinem Leben gestellten Aufgabe, dem Vergänglichen ein Bleiben abzugewinnen. Und nun wird behauptet, daß im Unterschied zu der Liebenden, die erst einer besonderen Rühmung bedürfe, der Held dies schon von sich aus leisten könne. Er *erhält* sich. Das scheint ein Widersinn, denn der Held ist doch grade der Untergehende, der sich in sein Schicksal hineinstellt und von ihm vernichtet wird. Der Held stirbt. Aber das gibt Rilke auch zu. Er deutet es nur anders und wendet es in sein Gegenteil: *Selbst der Untergang war ihm nur ein Vorwand, zu sein*. Der Untergang hebt das Sein des Helden nicht auf, sondern im Gegenteil: er ist ihm nur das Mittel, zu seinem eigentlichen Sein zu gelangen. (Ein *Vorwand* sagt Rilke und deutet darin leise an, daß der Mensch nicht gradezu nach dem Sein streben dürfe, so als wage der Held es gar nicht, dieses Ziel einzugestehen, und versuche, im Willen zum Untergang seinen

* Die originale Paginierung wurde beibehalten.

Willen zum Bleiben zu verschleiern). Erst indem er sich ganz in sein Schicksal hineinstellt und sich so seinem Untergang aussetzt (fast möchte man sagen: seinen Untergang vollzieht), wird er eigentlich er selbst. Der Untergang ist seine eigentliche *Geburt*, weil er erst in dieser äußersten Möglichkeit seines Daseins zu seinem eigentlichen Sein, zur Existenz durchstößt. Seine *letzte Geburt* ist es zugleich in dem doppelten Sinn: sofern in jeder anderen überstandenen Gefahr schon eine ähnliche Geburt vollzogen wird, ist es die zeitlich letzte Geburt. Sofern aber im wirklichen Untergang die äußerste Möglichkeit seines Daseins erreicht ist, ist es zugleich im absoluten Sinn die letztthinnige Geburt.

Ausführlicher wird dies dann in der *Sechsten Elegie* auseinandergelegt:

Dauern

ficht ihn nicht an. Sein Aufgang ist Dasein; beständig nimmt er sich fort und tritt ins veränderte Sternbild seiner steten Gefahr. Dort fänden ihn wenige. Aber, das uns finster verschweigt, das plötzlich begeisterte Schicksal singt ihn hinein in den Sturm seiner aufrauschenden Welt (III 285).

Hier steht also der Held unter derselben Fragestellung, der Frage nach dem Dauern. *Dauern ficht ihn nicht an*, d. h. die Frage nach dem zeitlichen Bestand, die bange Grundfrage des menschlichen Daseins, braucht den Helden nicht zu beunruhigen, weil er grade durch sein besonderes Dasein, nämlich als Held, über die Vergänglichkeit erhaben ist: *Sein Aufgang ist Dasein*. Das bedeutet: die Bewegung seines Aufsteigens, seines Held-werdens, aber eben damit zugleich auch die Bewegung seines Untergangs ist in ihr selber schon Dasein. Das Dasein des Helden liegt nämlich gar nicht in irgendwelchem äußeren Bestand, den er bewahren könnte, sondern umgekehrt: darin, daß er sich nicht bewahren will, daß er sich verschwendet, ist ein Sein erreicht, das als solches seinen ewigen Sinn in sich selber hat und also von der äußeren Vergänglichkeit gar nicht berührt werden kann. Das sind Zusammenhänge, die nachher beim Orpheus-Symbol noch eingehender zu behandeln sind. In diesem Sinn wird auch hier im Fortgang erläutert: *beständig nimmt er sich fort und tritt ins veränderte Sternbild seiner steten Gefahr*. Er nimmt sich fort aus der Sicherheit seines irdischen Bestands und überantwortet sich ganz der Gefahr, aber *das uns finster verschweigt, das plötzlich begeisterte Schicksal singt ihn hinein in den Sturm seiner aufrauschenden Welt*. Uns andre Menschen verschweigt das Schicksal finster, uns andre, die wir uns nicht zur Höhe des eigentlichen Daseins erheben können. Vom Helden aber ist es *begeistert*: Da tritt ihm echte Existenz gegenüber, und darum nimmt es (*singt es*) ihn hinein *in den Sturm einer aufrauschenden Welt*. Es nimmt ihn hinein, weil das Geschehen des Held-werdens mit dem Geschehen der

Welt selber zusammenfällt, die in ihm erst zu ihrer wahren Größe aufrauscht.

Eine andre Auseinandersetzung mit dem Helden findet sich schon in einem früheren Gedicht:

*Der Held ist eins. Im Helden ist Gewalt.
Er neigt die Welt: die Zeit stürzt ihm entgegen ...
Da steht er, weithin sichtbar, und verschiebt
Schicksale rund um eine neue Mitte;
und tritt zu den Entzweiten als der Dritte,
der unehässig zürnt. Und wenn er liebt:
wo ist ein Herz, das er nicht überschritte?
So nimmt er unaufhaltsam zu. Zuletzt
wirft ihn sein Schwung zu den gestirnten Bildern.
Daß er, in ihre Maße hinversetzt,
nachgebe, sich am Kreisenden zu mildern (G 332).*

Der Held ist eins, das verweist auf das folgende Gedicht. Der Held ist die eine Möglichkeit des vollen Menschentums, aber neben ihm steht noch eine andre: *Außer dem Helden ist noch dies: der Kreis* (G 333). Doch darüber sogleich später. Jedenfalls ist durch die Gegenüberstellung neben aller Bewunderung zugleich der Ansatz zu einer kritischen Bewertung gegeben.

Im Helden ist Gewalt, und die Fähigkeit, von sich aus die Welt zu verändern, wird zunächst an ihm bewundert. *Der Held ertrotzt es sich auf seine Weise* (G 331). Die große Seele des Helden zeigt sich in der Kraft, zu zürnen, aber es ist eine besondere Form des reinen und edlen, des unehässigen Zorns, durch den sich dieser von der kleinen Gehässigkeit der sonst Entzweiten unterscheidet. Es ist die von keinem niederen Gefühl getrübe Bewegung, die in heiliger Begeisterung hervorbricht, nicht aus Haß oder um der Rache willen, oder aus sonst einem gemeinen Antrieb, sondern um der unendlichen Bewegung des ewigen Verwandeln willen, das alte stürzen muß, um neues zu verwirklichen.

Aber reiner noch als im Zürnen kommt das Wesen des Helden im Lieben zum Ausdruck. Auch hier ist es die unendliche, alles übertreffende Bewegung: *Und wenn er liebt: wo ist ein Herz, das er nicht überschritte. So nimmt er unaufhaltsam zu*. Er kann beim einzelnen Herzen kein bleibendes Genüge finden, weil er immer und notwendig über jede einzelne erreichte Stufe hinausgeht und im beständigen Überschreiten selber wächst. Er wächst, bis er schließlich die Grenzen seines irdischen Daseins überschreitet und untergeht. Dieser Untergang aber wird hier noch deutlicher gefaßt als der Vorgang, durch den er überhaupt die zeitliche Welt verläßt und die Unsterblichkeit erreicht. Unsterblich heißt dabei nicht, daß sein Name bei Dichtern und Sängern auch in späteren Jahren fortlebt, sondern ist im ganz strengen Sinn verstanden: daß in der Absolut-

heit seines heldischen Tuns etwas verwirklicht wird, das seinen Sinn in sich selber hat und darum über das Vergehen in der Zeit erhaben ist. So erscheint hier die Verewigung als die Erhebung unter die Sternbilder: *Zuletzt wirft ihn sein Schwung zu den gestirnten Bildern*. Aber jetzt kommt die Einschränkung, die deutlich macht, daß der Held doch nicht die letzte Vollendung des menschlichen Daseins bedeutet: *Im Helden ist Gewalt*, und diese Gewaltsamkeit wird jetzt doch als etwas Einzuschränkendes empfunden. Und so endet das Gedicht:

*Daß er, in ihre (der Gestirne) Maße hinversetzt,
nachgebe, sich am Kreisenden zu mildern.*

Der Gewalt wird jetzt also das Ziel entgegengestellt, sich zu *mildern*, und der meteorgleich ins Unendliche forttrassenden Bewegung wird die in sich geschlossene, sanfte Bewegung des reinen Kreisens gegenübergestellt — dem stürzenden Schicksal das reine, in sich ruhende Sein.

29. Die Liebende

Dem Helden wird jetzt in der *Ersten Elegie* die Liebende gegenübergestellt, als eine andre, nicht nur gleichberechtigte, sondern im Grunde überlegene Möglichkeit der ins Unendliche transzendierenden Bewegung:

*Sehnt es dich aber, so singe die Liebenden ... Beginn'
immer von neuem die nie zu erreichende Preisung* (III 261).

Mit der Hineinnahme dieser Preisung der Liebenden in die endgültige Gestalt seines Werks in den *Elegien* löst Rilke gewissermaßen ein Versprechen ein, das aus jahrelanger intensiver Beschäftigung mit ihnen erwachsen ist, und die genannten Namen tauchen durch Jahre hindurch immer wieder in bedeutsamem Zusammenhang in seinen Briefen auf.

Rilkes Verhältnis zur Liebe ist in so vielfältiger und übertreibender Art behandelt worden, daß hier die Beschränkung auf das für den gegenwärtigen Zusammenhang Unentbehrliche genügt. Schon früh bricht bei ihm der tiefe Gedanke durch, daß die Liebe nicht die Aufhebung der Einsamkeit bedeute, so daß der Mensch aus den Schwierigkeiten, mit denen er allein nicht fertig wird, in die Gemeinschaft mit einem geliebten andern Menschen ausbiegen dürfe (denn das wäre eine Flucht vor den Aufgaben, die durch die aufbrechende Unheimlichkeit an ihn herantreten). So heißt es auch hier: *Ach, sie verdecken sich nur miteinander ihr Los* (III 260). Daraus erwächst dann die Aufgabe für den Menschen, in der Liebe und in der Hingabe an den andern Menschen die eigne Einsamkeit zu

bewahren. In diesem Sinn schreibt Rilke schon früh einmal in einem Brief: *So ist Lieben für lange hinaus und weit ins Leben hinein -: Einsamkeit, gesteigertes und vertieftes Alleinsein für den, der liebt. Lieben ist zunächst nichts, was aufgehen, hingeben und sich mit einem Zweiten vereinen heißt ... Das Aufgehen und das Hingeben und alle Art der Gemeinsamkeit ... ist vielleicht das, wofür Menschenleben jetzt noch kaum ausreichen* (D 37/38). Ganz entsprechend wird auch im *Malte* betont, *daß mit der Vereinigung nichts gemeint sein kann als ein Zuwachs an Einsamkeit* (V 281). So schreibt Rilke noch einmal ganz ausdrücklich in einem Brief, *daß man selbst als ein Liebender das Alleinsein nötig hat ... daß man sogar dieses scheinbar Gemeinsamste, das die Liebe sei, nur allein, abgetrennt, ganz ausentwickeln und gewissermaßen vollenden kann* (BIV81).

Daraus ergibt sich aber zugleich die zweite Aufgabe: So wie es Schwäche ist, vor der eigenen Einsamkeit auszuweichen und in eine falsche Gemeinsamkeit zu fliehen, so beweist sich die wahre Liebe zugleich darin, daß sie die Einsamkeit auch im anderen achtet und ihm hilft, sie zu bewahren, wenn er selber einmal schwach zu werden droht. So heißt es noch im *Requiem für eine Freundin*:

*Denn d a s ist Schuld, wenn irgendeines Schuld ist:
die Freiheit eines Lieben nicht vermehren
um alle Freiheit, die man in sich aufbringt.
Wir haben, wo wir lieben, ja nur dies:
einander lassen; denn daß wir uns halten,
das fällt uns leicht und ist nicht erst zu lernen* (II 331/32).

Aus dieser Aufgabe entspringt dann die bange Frage, mit der das *Liebeslied* in den *Neuen Gedichten* anhebt:

*Wie soll ich meine Seele halten, daß
sie nicht an deine rührt?* (III 9).

So heißt es ähnlich auch im *Liebeslied im Malte*: *Du machst mich allein* (V 287/88, G 16). Und dafür kommt die Begründung: *Ach, in den Armen hab ich sie alle verloren*. Indem sie den bestimmten Menschen an sich zu fesseln versuchte, verging sie sich an seiner Freiheit und erweckte in dieser besitzen wollenden Verkehrung der echten Liebe nur den Widerspruch. Und umgekehrt: in der Bewahrung der Freiheit des anderen kann eine echte Liebe beständig bleiben. Darum heißt es hier: *weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest*. Nur im Nicht-besitzen-wollen kann sie behalten. Hier beginnt dann die Gefahr der falschen, billigen Liebe, die nur Flucht ist.

Darum wird die Liebe für Rilke *zu einer täglichen Arbeit ... an sich selbst und zu einem fortwährenden Aufstellen kühner und großmütiger Anforderungen an den anderen* (B IV 81). Und er fährt fort: *Wesen, die einander so lieben, rufen unendliche Gefahren um sich auf ... Da sie einander immerfort das Äußerste wünschen und zumuten mögen, kann keiner dem anderen durch Be-*

schränkung unrecht tun; im Gegenteil, sie erzeugen sich gegenseitig unaufhörlich Raum und Weite und Freiheit. Diese Wendungen werden dann auch für die weitere Entwicklung wichtig: die Liebenden spannen wechselseitig umeinander einen größeren und weiteren Raum des Lebens auf.

Aus dieser Auffassung entspringt Rilkes inneres Verhältnis zur Liebe, das sich so stark von den verbreiteten Auffassungen unterscheidet: Die Liebe kommt nicht als ein Geschenk beglückend über den Menschen, so daß er sich davon nur tragen zu lassen brauchte, sondern sie ist eine Aufgabe, eine schwere Arbeit, die er im Leben zu erfüllen hat. Das war seinerzeit schon in dem allgemeineren Zusammenhang hervorgehoben, wo allgemein von der Arbeit des Lebens die Rede war, aber es gilt jetzt von der Liebe in einem ganz besonderen Sinn. Das wird insbesondere in den frühen *Briefen an einen jungen Dichter* ausführlich entwickelt: *Liebe ist schwer. Liebhaben von Mensch zu Mensch: das ist vielleicht das Schwerste, was uns aufgegeben ist, das Äußerste, die letzte Probe und Prüfung, die Arbeit für die alle andere Arbeit nur Vorbereitung ist* (D 37). Darum spricht Rilke ausdrücklich von der *schweren Arbeit der Liebe* (D 40), daß *die Liebe zu einer täglichen Arbeit wird* (B IV 81), und so ähnlich an verschiedenen Stellen. So bekennt er einmal von sich selber: *Alle Liebe ist Anstrengung für mich, Leistung* (B IV 282). Und er fällt über sich das Urteil, *daß er der Liebe nicht habe* (III 461). Er schreibt ausdrücklich: *Ich bin gar kein Liebender* (B IV 282). Aus dieser Deutung kommt die bezeichnende Wendung, in der er schreibt: *dieses entschlossene Herz, das bereit war, die ganze Liebe zu leisten bis ans Ende* (V 280), daß es notwendig sei, die Liebe zu *überstehn* wie eine Gefahr (V 276). In diesem Zusammenhang erwächst weiterhin der für Rilke bezeichnende Sprachgebrauch, daß man die Liebe nicht *kann*, daß man sie erst lernen müsse, wie man ein Handwerk lernt, und daß man es in ihr dann zu einer gleichsam handwerklichen Vollendung bringt (S. 121).

In diesen allgemeineren Zusammenhängen erwächst für Rilke dann die Gestalt der großen Liebenden und gewinnt eine umfassende symbolhafte Bedeutung. So wird ihm die Gaspara Stampa zum Vorbild, die italienische Dichterin, die, von ihrem Geliebten verlassen, in ihren Gedichten weiter ihre unendliche Liebe besang, oder die portugiesische Nonne Marianna Alcoforado, deren Briefe er übersetzt hat. Diese großen liebenden Frauen sind Rilke besonders nachgegangen, und er hat sich Jahre hindurch leidenschaftlich mit ihnen beschäftigt. Auch sie werden, ähnlich wie der Held, aber ihn im Grunde viel enger berührend, zum Symbol, in dem sich für Rilke auf Jahre hinaus das vollendete Menschentum in seiner Reinheit verkörpert. Schon früh hat der Gedanke Rilke beschäftigt, daß

die Frauen in der Liebe zu einer größeren Vollkommenheit befähigt seien als die Männer (z. B. D 41). Er betont, *wie sehr auf der einen Seite, der der Frau, alles Geleistete, Getragene, Vollbrachte der absoluten Liebesunzulänglichkeit des Mannes gegenübersteht* (B IV 177).

Die Hinwendung der Liebe zum geliebten andern Menschen wird hier zum Beispiel, an dem sich das reine Transzendieren des Menschen vollendet. Darum treten hier mit einer inneren Notwendigkeit genau die zwei Bestimmungen auf, die allgemein am Transzendieren des Menschen hervorgetreten waren. So betont Rilke an der einen Stelle, es sei *fast unmöglich, den heroischen Anlauf dieser Liebe vor dem Absprung aufzuhalten* (B IV 178). Die Liebe ist also auf der einen Seite zunächst der Sprung ins Unendliche hinaus, in dem der Mensch sich selber übersteigt. Rilke betont: *daß die Liebe zu solcher Stärke führen kann, daß mit ihr im tiefsten Grunde etwas gemeint ist, was uns ganz übersteigt, und daß das Herz trotzdem die Kühnheit hat, dieses Über-uns-Hinausgehende zu unternehmen* (B IV 208). Zugleich aber sind die Liebenden, indem sie in diesem Übersteigen den Bereich des gesicherten Daseins verlassen, der größeren Gefahr preisgegeben, und ihr Übergang ist zugleich ein Untergang. Sie sind *zum Untergange in einem andern bestimmt* (III 224) und gleichen auch hierin den Helden.

Insbesondere handelt es sich aber um die unglücklich Liebenden, weil sie nicht mehr an einen bestimmten einzelnen Menschen gebunden sind, sondern sich ihre Liebe über diesen hinweg ins Unendliche richtet. So handelt es sich um die Liebende,

die sich nicht mehr zum Geliebten neigt,

weil sie, hingerissen von enormen

Stürmen, seine Stimme übersteigt (III 159).

Rilke spricht in einer sehr zugespitzten Formulierung einmal davon, daß *der Mann, als Geliebter, abgetan, erledigt, durchgeliebt* – wenn man es so rücksichtsvoll sagen soll – (war), *durchgeliebt, wie ein Handschuh durchgetragen ist* (B IV 177). Der Mann wird also als eine Art von Gebrauchsgegenstand aufgefaßt, der durch eine reichliche Benutzung aufgebraucht ist, so daß er an den betreffenden Stellen verschwunden ist und den Weg auf ein hinter ihm Gelegenes freigibt. Das bedeutet, daß der einzelne geliebte Mensch dem Liebenden nur ein erster Anlaß ist, das Gefühl der Liebe zu üben, bis er imstande ist, auch ohne diese vorläufige Hilfe die reine Bewegung des Sich-selbst-überschreitens zu vollziehen. Die Liebende wird also zur reinen Verkörperung des Transzendierens.

Darum kann Rilke auch sagen: *Der Fall der Portugiesin ist so wunderbar rein, weil sie die Ströme ihres Gefühls nicht ins Imaginäre weiter wirft, sondern mit unendlicher Kraft die Genialität dieses Gefühls in sich zurückführt: es ertragend, sonst nichts* (B IV

178). Das bedeutet, daß sie ihr Gefühl nicht, im Irdischen enttäuscht, an einen Gott als einen im Unendlichen gelegenen Gegenstand hängt, denn damit wäre, wenn auch im *Imaginären*, doch wieder ein Gegenstand gefunden, an dem das Gefühl zur Ruhe kommt, sondern daß die in sich ergebnislose Bewegung des Transzendierens (genau wie es auch von Heidegger aufgefaßt wird: das gewissermaßen immanent in sich geschehende Transzendieren als solches) in seiner Reinheit vollzogen wird.

In diesem Zusammenhang ist jetzt die Verherrlichung der Liebenden in der *Ersten Elegie* entstanden. Es geht auch hier um

*jene, du neidest sie fast, Verlassenen, die du
so viel liebender fandst als die Gestillten* (III 261).

Fast möchte man sie beneiden, weil die Vollkommenheit der Liebe, ja die Vollkommenheit des sich selber übersteigenden Mensch-seins überhaupt in ihnen so viel reiner verwirklicht ist als in denen, die die Erfüllung gefunden haben. Darum bedürfen sie der *nie zu erreichenden Preisung*:

Lange noch nicht unsterblich genug ist ihr berühmtes Gefühl. Berühmt — wenn es nicht schärfer noch heißen müßte: gerühmt (vgl. S. 209) — ist ihr Gefühl nicht in einem unbestimmten Sinn, sondern ganz prägnant genommen in bezug auf die Aufgabe des Dichters, die im Rühmen und Preisen eines solchen Gefühls besteht, ihm im Rühmen nämlich – ganz ähnlich wieder wie beim Helden – ein *unsterbliches*, über den Untergang des einzelnen Trägers hinausgehendes Sein zu verschaffen. Und nun heißt es sogleich in der Fortsetzung, daß die Liebende das Rühmen nötiger habe als der Held:

Es erhält sich der Held ...

*Aber die Liebenden nimmt die erschöpfte Natur
in sich zurück, als wären nicht zweimal die Kräfte,
dieses zu leisten.*

Der Unterschied liegt darin, daß der Held die Möglichkeit hat, in einem einzigen großen Augenblick die ganze Kraft seines Daseins zu sammeln und hierin auch vor der Welt herrlich dazustehen. Der Liebenden aber fehlt die Möglichkeit eines solchen Höhepunkts. Darum bleibt sie, wenn sich nicht der Dichter ihrer annimmt, im Dunkeln, und sie muß sich in einer sehr viel unscheinbareren Weise Tag für Tag neu mit ihrem Schicksal auseinandersetzen, ohne es durch einen einmaligen Entschluß zur Lösung zu bringen. Darum ist ihre Lage so viel trauriger. Aber auch in diesem sich langsam entwickelnden und unscheinbaren Bezug ist dieselbe Möglichkeit eines unendlichen Fühlens enthalten, nur eben hier sehr viel schwerer zu erreichen und ohne den Lohn eines erfüllten berausenden Selbstbewußtseins. So nimmt die Natur sie unbeachtet in sich zurück, wenn nicht der Dichter die Aufgabe auf sich nimmt, ihren Ruhm zu verkünden und damit *am gesteigerten Beispiel dieser Liebenden*

eine Kraft zu entwickeln, die das Leben der Lebenden zu gestalten vermag. Denn das heißt es, daß uns *diese ältesten Schmerzen fruchtbarer werden*, daß auch wir lernen, auf die Erfüllung in der Liebe zu verzichten.

In diesem Sinn kommt als Abschluß die Aufforderung:

Ist es nicht Zeit, daß wir liebend uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehen: wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung mehr zu sein als er selbst. Denn Bleiben ist nirgends. In diesen Zeilen ist wie in wenigen sonst die gesamte Menschendeutung Rilkes verdichtet. Ausdrücklich wird hier also gefordert, daß wir uns vom geliebten andern Menschen *befreien* und die daraus erwachsene Aufgabe *bestehen*. Das *Bestehen* war, wie wir früher gesehen hatten (S. 88 ff.), der bei Rilke immer wiederkehrende Ausdruck für das Verhältnis des Menschen zum Leben, in dem dieses als eine schwer zu erfüllende Prüfung empfunden wird. Hier wird dieser wichtige Begriff mit dem von Kierkegaard übernommenen Bild (S. 25) genauer bestimmt: *Wie der Pfeil die Sehne besteht*. Das ist ein neues bedeutsames Bild für die Transzendenz. Der Pfeil *besteht* die Sehne, das bedeutet so viel, daß die Sehne mit ihrer plötzlich übertragenen Kraft als eine Bedrohung des Pfeils gefaßt wird, die dieser auszuhalten hat. Das klingt wie eine gewaltsame Ausdrucksweise, wenn jetzt nicht das zweite hinzukommt: Die Sehne ist das, was dem Pfeil einen Auftrag erteilt, und der Pfeil erfüllt seinen Sinn nicht als ein in sich selber ruhendes Wesen, sondern nur dann, wenn er in Richtung auf ein Ziel unterwegs ist, *gesammelt im Absprung*, d. h. ganz auf die zielstrebige Bewegung hin zusammengenommen, um darin über sich selber hinauszudeuten und so also *mehr zu sein als er selbst*. Die Bewegung des Pfeils ist so ein neues Bild für die Transzendenz des Menschen. Und Rilke fährt fort: *Denn Bleiben ist nirgends*. Es gibt für den Menschen kein in sich beruhendes Sein, sondern, wie wir es vorher allgemein im Widerspiel von Bleiben und Schwinden hervorgehoben haben, erfüllt er sein Wesen nur, indem er sich in Richtung auf ein außer ihm liegendes Ziel überschreitet.

Aber das hat hier zugleich einen sehr präzisen Sinn: Wie die Sehne für den Pfeil das ist, was ihn in Bewegung setzt, und wie er sich von der Sehne lösen muß, um sich in Richtung auf ein Ziel in Bewegung zu setzen, so wird das auch auf die Situation der Liebenden übertragen: die konkrete Situation der Liebe ist für sie nur das, was das Gefühl in ihr „spannt“, aber der Sinn dieses Gefühls vollendet sich nicht im Bezug auf den konkreten Menschen, sondern liegt über diesen hinaus in der Transzendenz. Und der Sinn der Liebe besteht für Rilke darin, zu einem den Menschen über sich selber hinaushebenden unendlichen Gefühl zu werden.

Über diese Auffassung der Liebe und insbesondere über die Verherrlichung der unglücklich Liebenden ist viel (allzu viel) diskutiert worden. Man nahm sie als eine Kuriosität, deren Seltsamkeit man mit einer schlecht verhohlenen Neugier verzeichnete, im mildesten Fall als eine nicht ganz ernst zu nehmende Verstiegenheit. Hier setzte dann eine allzu billige Kritik ein, die nicht müde wurde, diese Anschauungen zugleich mit einem angeblichen persönlichen „Versagen“ des Dichters in Zusammenhang zu bringen. In Wirklichkeit zeigt sich grade hier, sobald es um das Wesentliche geht, die Unzulänglichkeit jeder auf das private Leben zurückgreifenden Interpretation. Die Auflösung erfolgt nur aus dem grundsätzlichen und unaufhebbaren Zusammenhang mit der transzendierenden Struktur des Menschen im ganzen. Denn die Liebende ist nichts anderes als ein anschauliches und erlebnismäßig zugängliches Symbol der Transzendenz, und es wird so von der Liebenden nichts behauptet, was nicht in ganz genau derselben Weise vom Menschen als einem transzendierenden Wesen im ganzen behauptet würde. Wenn also eine Auseinandersetzung nötig ist, dann ist diese gar nicht auf dem engeren Felde der Liebesauffassung möglich, sondern erst, wo es um den Transzendenzbegriff im ganzen – oder, anders ausgedrückt, um die existenzphilosophischen Grundlagen der Rilkeschen Dichtung — geht. Diese Auseinandersetzung ist notwendig (wenn sie auch nicht mehr in den Zusammenhang der gegenwärtigen Arbeit hineingehört), und hier wird wirklich über die Grundlagen entschieden, während die Liebesauffassung nur noch die verdeutlichende Anwendung auf einen Sonderfall ist.

Ja es wäre endlich noch zu bedenken, daß der (zuerst von Bassermann hervorgehobene⁵⁴) Tatbestand, daß die Gestalt der Liebenden nur in den früher entstandenen Elegien vorkommt und in den späteren dann wieder verschwindet, zugleich den Grund hat, daß sich für Rilke selber dieses Symbol der Transzendenz irgendwie als unzulänglich erwiesen hat und durch ein anderes und angemesseneres ersetzt ist: den Sänger Orpheus. Doch zuvor ist noch nach einer anderen Seite etwas auszuholen, nach der Bedeutung der Kindheit.

30. Das Kind

Als nächstes in der Reihe der Beispiele, unter denen Rilke das menschliche Dasein verdeutlicht, ist neben dem Helden und der Liebenden auch das Kind zu nennen. Das Kind ist immer wieder eine der Lieblingsgestalten, um die das Denken Rilkes kreist. Aber das Kind ist ihm mehr als ein Beispiel oder ein Vorbild, an dem er das

⁵⁴ D. Bassermann, a. a. O., S. 373.

eigene Leben orientiert. Es handelt sich darin zugleich um den rückwärts gewandten Bezug zur eigenen Kindheit. Dabei ist, im Sinn dieser ganzen Betrachtungen, nicht das besondere Verhältnis des Dichters Rilke zu seiner eigenen Kindheit wesentlich, sondern das darin normativ gesehene Verhältnis, das überhaupt der Mensch zu seiner Kindheit einnehmen soll. Damit sondern sich von vornherein zwei Fragen: die nach dem Bild der Kindheit als solchem und die nach dem vom erwachsenen Menschen zu seiner Kindheit einzunehmenden Bezug.

Für die Darstellung des Bildes der Kindheit verzichten wir auf eine eingehende Darstellung der Entwicklung, sondern gehen sogleich auf die abschließende Form ein, wie sie sich vor allem in dem aus dem Umkreis der Elegien stammenden Fragment findet:

*Laß dir, daß Kindheit war, diese namenlose
Treue der Himmlischen, nicht widerrufen vom Schicksal
(G 126 ff.).*

Der Bezug zur Kindheit wird also als ein besonders kostbarer Besitz des Menschen genommen. Sie erscheint als die *Treue der Himmlischen*, als ein Zustand also, wo der Mensch noch in der segnenden Nähe der Götter stand. Das bedeutet, wie nachher noch ausdrücklich gesagt wird, nicht, daß der Mensch hier geborgener gewesen sei, sondern daß er hier noch in der Nähe zur Größe und Eigentlichkeit seines Daseins gelebt hat. Daß sie den Menschen nicht in einem Zustand der Zerstreuung sich um sein eigenes Leben betrügen lassen, sondern ihm seine Größe bewahren, darin eben liegt die *Treue der Himmlischen*. Und insofern steht das Kind neben dem Helden und neben der Liebenden. Und die Mahnung, daß sich der Mensch *daß Kindheit war*, vom Schicksal nicht widerrufen lassen soll, bedeutet dann, daß er sich das Bewußtsein der einmal verwirklicht gewesenen Unmittelbarkeit des Lebens durch die ihn abnutzenden und ihn zerstreuenden Erfahrungen des späteren Lebens nicht verschütten lassen darf.

Und dann kommt hier die Darstellung der Kindheit: *Nicht, daß sie harmlos sei. Der behübschende Irrtum, der sie verschürzt und berücht, hat nur vergänglich getäuscht.* Der Vorrang der Kindheit liegt nicht darin, daß sie ein verlorenes Paradies der Unschuld und des Glücks sei, so wie sich die Menschen im hohen Alter gern ein idealisiertes Bild vom goldenen Zeitalter ihrer Jugend zurechtmachen. Rilke wendet sich scharf gegen eine solche Verharmlosung der Kindheit. Er kennt die namenlosen Ängste der Kindheit und weiß, daß der Mensch sich niemals so schutzlos dem Bedrohlichen ausgeliefert fühlen kann wie in der Kindheit. Darum heißt es auch hier:

*Nicht ist sie sichrer als wir und niemals geschonter;
... schutzlos*

*ist sie wie wir, wie Tiere im Winter, schutzlos.
Schutzloser: denn sie erkennt die Verstecke nicht. Schutzlos,
so als wäre sie selber das Drohende. Schutzlos
wie ein Brand, wie ein Ries', wie ein Gift, wie was umgeht . . .*

Schon in der sprachlichen Hervorhebung des viermal am Ende des Verses wiederkehrenden *schutzlos* wird der Grundcharakter der Kindheit hervorgehoben. Der Grundzug des menschlichen Lebens, seine Ungeborgenheit und Gefährlichkeit, kennzeichnet auch das kindliche Dasein. Dem scheint zu widersprechen, daß die Kindheit doch das Alter ist, wo das Kind von den Eltern vor den Gefahren der Welt behütet wird. Aber wie es an der früheren Stelle schon von der schützenden Macht der Mutter entwickelt war, kann dieser Schutz immer nur vor den äußeren Gefahren der Welt behüten, nicht aber vor denen, die aus der inneren Ungeborgenheit, aus dem im Menschen selber hervorbrechenden Gefühl der Unheimlichkeit entstehen. Ja, die Kindheit ist sogar schutzloser als der Zustand des Erwachsenen, *denn sie erkennt die Verstecke nicht*, in denen die Erwachsenen sich vor der andrängenden Unheimlichkeit zu verbergen suchen und eben darin sich um die Entscheidung zur Eigentlichkeit ihres Daseins betrügen. Das Vorbildliche der Kindheit liegt darin, daß sie die Flucht in die Zerstreuung noch nicht kennt. Sie ist schutzloser, aber eben darin ursprünglicher. Sie ist in jedem Augenblick echt. Vor dieser Gefährdung können die Erwachsenen das Kind nicht bewahren, weil sie ja selber in genau derselben Lage sind. Darum fährt Rilke fort:

*Wer begriffe nicht, daß die Hände der Hütung
lügen, die schützenden —, selber gefährdet.*

Und stellt darauf die entscheidende Frage: *Wer darf denn?* wer darf sich vermessen, den anderen Menschen vor der Gefährdung behüten zu wollen? Und die Antwort, die wir schon an früherer Stelle vorwegnehmen mußten, heißt: daß die Mutter es dennoch darf, weil sie dem ursprünglichen Leben, den chthonischen Mächten der *Vorwelt* oder der *Erde*, wie es hier heißt, noch näher ist als das männliche Dasein. So kommt hier die Antwort:

*Ich. Mutter, ich darf. Ich war Vor-Welt.
Mir hats die Erde vertraut, wie sie's treibt mit dem Keim,
daß er heil sei.*

Dieses von der Mutter gesprochene Wort (das Wort *Mutter* in der ersten Zeile ist nicht Anrede, sondern Nennung des eigenen Namens) weist auf die Zusammenhänge hin, die Rilke in der kurz vorher entstandenen *Dritten Elegie* ausgesprochen hatte: die Mutter darf hüten, weil sie das stille verborgene Wachstum des Lebens an sich selber erfahren hat.

Und dennoch wird dieser Sicherheit hier ein gewichtiger Einwand entgegengesetzt: *Was du da nennst, das ist die Gefahr*, d. h. die Art, wie das Wachstum der unbewußten Kräfte sich heil erhält, ist

selber nicht gefahrlos. Und so kommen die bedeutsamen Sätze, in denen sich die vorbildhafte Bedeutung der Kindheit, darin aber zugleich Rilkes ganzes Existenzethos zusammenfaßt:

Was du da nennst, das ist die Gefahr, die ganze reine Gefährdung der Welt –, und so schlägt sie in Schutz um, wie du sie völlig erfüllst. Das innige Kindsein steht wie die Mitte in ihr. Sie a u s-fürchtend, furchtlos.

Die Kindheit ist vielleicht wirklich furchtlos, aber nicht darum, weil sie keinen Grund zur Furcht hätte sondern umgekehrt, weil sie die Furcht wirklich bis ans Ende durchgehalten hat, weil sie die Gefährdung *ausgefürchtet* hat und dadurch furchtlos geworden ist. So schlägt *die reine Gefährdung der Welt* in Schutz um. Wir haben also auch hier, mit ausdrücklichen Worten genannt, das Phänomen des Umschlags, das uns in seiner allgemeinen Bedeutung schon früher beschäftigt hatte: In dem Augenblick, wo der Mensch sich wirklich *ausfürchtet*, d. h. die Furcht bis ans Ende durchhält, kommt eine neue Sicherheit über ihn, die nicht mehr aus einem bestimmten endlichen Halt, sondern nur aus dem Verzicht auf jedes Sicherungsstreben entspringt. Der Gedanke von der *wirklichen Furcht im Malte* wird hier aufgenommen.

Diese allgemeine Wesensbestimmung des Menschen, die im erwachsenen Dasein zumeist verschüttet ist, tritt im Kind in ihrer letzten Reinheit, eben bedingt durch sein *Schutzlos-sein*, hervor. So heißt es: *Das innige Kindsein steht wie die Mitte in ihr*, nämlich in der Gefährdung der Welt. *Innig*, in diesem immer wiederkehrenden betonten Lieblingswort Rilkes, drückt sich der Zustand aus, daß die Kindheit nicht nach außen hin zerstreut, sondern ganz um das eigene Wesen gesammelt ist. Indem sich das Kind mitten in die Gefahr hineinstellt, ist es selber Mitte der Welt, erhält also eine letzte vorbildhafte Bestimmung, die in dieser Weise weder vom Helden noch von der Liebenden ausgesagt werden konnte. Das Kind verkörpert das Menschsein in noch ungetrübter Reinheit.

Aber das Kind hat in der Reihe der vorbildhaft symbolischen Gestaltungen jetzt noch eine besondere und ausgezeichnete Stellung. Es bedeutet nicht nur wie der Held und die Liebende eine vorbildhafte Möglichkeit, die der Mensch im Kind sich gegenüberstehen sieht und die ihn mit der Forderung einer rein verkörperten Menschlichkeit bedrängt, sondern die Kindheit ist dem Menschen zugleich auch in der Gestalt seiner eignen Kindheit gegeben, die als solche vergangen ist und nicht wieder heraufgeholt und nicht mehr verändert werden kann, die vielmehr als Besitz der Vergangenheit so, wie sie einmal ist, im Menschen vorhanden ist. Und daraus entspringt dann die Aufgabe, sich zu dieser Vergangenheit in ein rechtes Verhältnis zu bringen, diese Vergangenheit sich im Kierkegaardschen Sinn rückblickend anzueignen.

Die Kindheit hat für Rilke zunächst die Bedeutung eines unverlierbaren Schatzes der Erinnerungen, der den Menschen reich macht. So war schon in dem angeführten Gedicht davon die Rede. Wo das gegenwärtige Leben seine Möglichkeiten verliert, wo der Mensch noch so sehr eingeengt ist, da bleiben ihm doch als unverlierbarer Besitz die Erinnerungen seiner Kindheit. So schreibt Rilke schon 1903 in einem Brief: *Und wenn Sie selbst in einem Gefängnis wären, dessen Wände keines von den Geräuschen der Welt zu Ihren Sinnen kommen ließen — hätten Sie dann nicht immer noch Ihre Kindheit, diesen köstlichen, königlichen Reichtum, dieses Schatzhaus der Erinnerungen? Wenden Sie dorthin Ihre Aufmerksamkeit. Versuchen Sie die versunkenen Sensationen dieser weiten Vergangenheit zu heben* (D 11). Und so wird es auch im vorliegenden Gedicht wieder aufgenommen:

*Selbst den Gefangenen noch, der finster im Kerker verdirbt,
hat sie heimlich versorgt bis ans Ende. Denn zeitlos
hält sie das Herz.*

Dem Gefangenen scheint sein Leben erstorben, weil es kein Erlebnis gibt, das ihm einen Inhalt bietet. Aber eines ist auch ihm noch unverlierbar gegeben: seine Kindheit. Sie *versorgt ihn bis ans Ende*, d. h. sie gibt ihm immer wieder einen unerschöpflichen Stoff seiner inneren Beschäftigung. *Denn zeitlos hält sie das Herz*. Das *zeitlos* ist nicht unbestimmt im Sinn einer langen Dauer ausgesagt, sondern hat den sehr bestimmten Sinn, daß die Kindheit selber etwas Zeitloses ist, weil das Leben, das sie erfüllt hat, nicht einfach das einer vergangenen Lebens Epoche ist, an dem der Mensch mit besonderer Wehmut hinge, sondern weil das Wesen des Menschen selber, das für alle Lebensstadien geltende zeitlose Wesen in der Kindheit mit besonderer Reinheit sichtbar geworden ist. Und darum ist es kein Ausweichen vor den Aufgaben der Gegenwart, wenn sich der Mensch in der Erinnerung mit seiner Kindheit beschäftigt, sondern die Auseinandersetzung mit der ewigen Aufgabe des Mensch-seins.

Das andre Beispiel ist der Kranke:

*Selbst den Kranken,
wenn er starrt und versteht, und schon gibt ihm
das Zimmer nicht mehr
Antwort, weil es ein heilbares ist —, heilbar
liegen seine Dinge um ihn, die fiebernden, mit-krank,
aber noch heilbar, um den Verlorenen —: i h m selbst
fruchtet die Kindheit. Reinlich
in der verfallnen Natur hält sie ihr herzliches Beet.*

Wo sich von dem unheilbaren Kranken alle Lebensbezüge schon gelöst haben und die umgebenden Dinge ihm keine Antwort mehr geben, weil sie an seiner Verlorenheit keinen Teil haben (obgleich sie als *mit-krank* schon an seinem Schicksal beteiligt sind), wo also der Mensch durch seine unheilbare Krankheit von allem Bezug zur

Umwelt schon gelöst ist: auch in dieser letzten verzweifelten Todes-
einsamkeit bleibt noch der Bezug zur Kindheit. Wo alle übrige Na-
tur schon für den Menschen *verfallen* ist, da bleiben als letzter Be-
reich, der der Zerstörung standgehalten hat, als *herzliches Beet*, die
Erinnerungen an die Kindheit. Denn hier hatte der Mensch noch
vor allen Verdeckungen und Zerstreuungen des späteren Lebens in
der vollen Ursprünglichkeit seines Daseins gelebt. Grade in den
letzten Augenblicken, wo das Unwesentliche schon abfällt, behalten
sie noch bis zuletzt ihre Kraft.

Das Bewußtsein von der Wichtigkeit der Kindheit läßt sich in
Andeutungen schon bis in die Anfänge Rilkes zurückverfolgen. So
steht schon in einem der *Frühen Gedichte*:

*Meine ganze Kindheit steht
immer um mich her.*

Niemals bin ich allein (I 361).

Hier also schon wird die Kindheit als etwas in der Gegenwart
Anwesendes empfunden. Aber die Kindheit ist in verschiedenem
Grade anwesend, und daraus entspringt die Aufgabe, sie von der
unbestimmten Ahnung zur vollen Gegenwärtigkeit zu bringen. So
heißt es schon im *Stundenbuch*:

*Mach, daß er seine Kindheit wieder weiß;
das Unbewußte und das Wunderbare
und seiner ahnungsvollen Anfangsjahre
unendlich dunkelreichen Sagenkreis* (II 276).

Der in der Kindheit sehr viel reicher vorhandene Schatz des Lebens
muß jetzt neu heraufgeholt werden.

Den ausdrücklichen neuen Anfang aber bedeutet, wie in so vielen
Fragen, der *Malte*. Da heißt es: *Ist es möglich, ... daß man noch
nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat?
Ist es möglich, daß man Jahrtausende Zeit gehabt hat, zu schauen,
nachzudenken und aufzuzeichnen, und daß man die Jahrtausende
hat vergehen lassen? ... Ist es möglich, daß man trotz Erfindungen
und Fortschritten ... an der Oberfläche des Lebens geblieben ist? ...
Wenn aber dieses alles möglich ist, ... dann muß ja, um alles in
der Welt, etwas geschehen. Der Nächstbeste, der, welcher diesen
beunruhigenden Gedanken gehabt hat, muß anfangen, etwas von
dem Versäumten zu tun* (V 29-31). Und er beginnt darum, seine
Lebenserinnerungen niederzuschreiben, sie *aufzuarbeiten*, wie es
nachher von Rilke immer wieder genannt wird. Die Aufgabe
wird hier dahin formuliert, daß es darauf ankomme, *etwas Ver-
säumtes zu tun*. Was aber kann das bedeuten?

Zunächst ist der besondere Zusammenhang wesentlich, in dem
diese Aufgabe hier erwächst. Es kommt darauf an, die Eigentlich-
keit des Lebens aus der Uneigentlichkeit wiederzugewinnen. Der
Dichter geht von einem erschreckenden Bild der Verfallenheit des

menschlichen Lebens aus, in einem beständigen *ist es möglich?* nachdrücklich wiederholt. Und daraus erwächst dann der verzweifelte Entschluß: dann *muß etwas geschehen*. Die Frage aber ist, warum greift der Dichter in dieser Situation, wo es um die Überwindung der Verfallenheit überhaupt geht, hier auf die Vergangenheit zurück? Wäre es nicht einfacher, unmittelbar den gegenwärtigen Tag zu ergreifen?

Es liegt hier anders als beispielsweise bei Marcel Proust in der „Suche nach der verlorenen Zeit“, wo in der in gewissen Glücksmomenten aufbrechenden Durchdringung von Vergangenheit und Gegenwart eine Erhebung über den Fluß der Zeit erlebt wurde, ein Durchstoß in die Dimension des Überzeitlichen überhaupt⁵⁵. Hier ist es so, daß die Erinnerungen sich aufdrängen, weil man in ihnen etwas Unerledigtes spürt. Alle Begegnungen des menschlichen Lebens sind, wie wir schon früher gesehen hatten, ein *Auftrag*, der an den Menschen gerichtet wird. Aber meist erfüllt er diesen Auftrag nicht. Darin hat er sich schuldig gemacht, und darum verbleibt in seinem Leben das schlechte Gewissen dieser Schuld. Aus dieser weit in die Vergangenheit zurückgreifenden Entwicklung heraus wird es dann zu seiner Aufgabe, diese Schuld wieder abzutragen. Hier entspringt für Rilke der bedeutsame Zusammenhang, daß der Mensch mit seiner Bewältigung hinter seinem Leben zurückbleibt, daß er nicht frei im gegenwärtigen Augenblick leben kann, weil aus der Vergangenheit zu viel Aufgaben zurückgeblieben sind, die es *aufzuarbeiten* gilt.

Darum gewinnt, seit diese Entwicklung einmal eingesetzt hat, der Mensch die Eigentlichkeit seines Daseins nur in diesem Sühnen der vergangenen Schuld. Das Eigentlich-werden des Menschen ist nur im Bezug zur Vergangenheit, nur im Aufarbeiten der Vergangenheit möglich. Darum wendet sich der Mensch zu seiner Vergangenheit zurück, insbesondere schon zu seiner Kindheit, und diese Kindheit ist nicht mehr das verlorene Paradies, der einmal gewesene erfüllte Zustand, sondern gerade das Unerfüllte an ihr wird wichtig. Sie bleibt ein Schatz, aber neben dem Beglückenden wird sie jetzt zugleich zu einem Schatz der noch aufzuarbeitenden Erlebnisse.

Schon in den frühen Tagebüchern heißt es einmal: *Jeder ist tief innen wie eine Kirche, und die Wände sind mit festlichen Fresken geschmückt. In erster Kindheit, da die Pracht noch frei liegt, ist es zu dunkel darin, um die Bilder zu sehen* (T 117). Die unmittelbare Frische der Lebenserfahrungen konnte damals der Mensch noch nicht fassen, jetzt aber, wo sein erfassendes Bewußtsein ausgebildet ist, sind die *Bilder* dieser ursprünglichen Lebenserfahrungen verblaßt, und er muß sehen, das in der Kindheit Erfahrene mühsam aus den undeutlichen Erinnerungen wieder hervorzuholen.

Sehr bezeichnend ist dafür eine Stelle im *Malte*, wo davon die

⁵⁵ Vgl. O. F. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, S. 200 ff.

Rede ist, daß bei der vorübergehenden Rückkehr in die Heimat nach dem Tode des Vaters gewisse Teile der Stadt einen bedrohlichen Einfluß auf ihn ausüben. *Es gab da gewisse Eckfenster oder Torbogen oder Laternen, die viel von einem wußten und damit drohten* (V 189), und Malte versucht, dem mit dem Gedanken auszuweichen, daß er ja einfach abreisen und sich so ihrem Einfluß entziehen könnte. Und dann kommt die wichtige Stelle: *Aber mein Gewissen war nicht ruhig dabei. Der Verdacht stieg in mir auf, daß noch keiner dieser Einflüsse und Zusammenhänge wirklich bewältigt worden war. Man hatte sie eines Tages heimlich verlassen, unfertig wie sie waren. Auch die Kindheit würde also gewissermaßen noch zu leisten sein, wenn man sie nicht für immer verloren geben wollte* (V 190). Hier ist es also ganz deutlich: die ganze Unklarheit des Lebens kommt daher, daß wir mit der Aufgabe, die jedes Leben für uns bedeutet, nicht fertig werden und so einen Wust von unbewältigten Ansprüchen hinter uns lassen. Aufgabe ist es, dies wirklich zu bewältigen, dies *aufzuarbeiten*. Auch die Kindheit ist so eine Aufgabe, die vom erwachsenen Menschen noch nachträglich zu erfüllen ist, weil er sie in der Kindheit selber nicht erfüllt hat.

So heißt es dann noch ganz zum Schluß des *Malte*, beim Beispiel des „verlorenen Sohnes“: *Er ging ganz darin auf, zu bewältigen, was sein Binnenleben ausmachte ... Ja, seine innere Fassung ging so weit, daß er beschloß, das Wichtigste von dem, was er früher nicht hatte leisten können, was einfach nur durchwartet worden war, nachzuholen. Er dachte vor allem an die Kindheit, sie kam ihm, je ruhiger er sich besann, desto ungetaner vor; alle ihre Erinnerungen hatten das Vage von Ahnungen an sich, und daß sie als vergangen galten, machte sie nahezu zukünftig. Dies alles noch einmal und nun wirklich auf sich zu nehmen, war der Grund, weshalb der Entfremdete heimkehrte* (V 299). Die Kindheit bekommt als eine nachzuholende Arbeit gradezu Zukunftscharakter, insofern das früher Unterbliebene jetzt nachzuholen, das damals bloß Geahnte jetzt mit Bestimmtheit zu erfüllen ist. In diesem Bild des verlorenen Sohnes verdichtet sich Rilkes Auffassung vom menschlichen Leben, denn was er hier von der Notwendigkeit sagt, das Ungetane nachzuholen, bezeichnet die allgemeine Aufgabe des Menschen in diesem seinem ihn stets überholenden Leben.

31. Der S ä n g e r

Die große abschließende Idealgestalt, in der sich Rilkes Bild vom Menschen verdichtet und in der sich die verschiedenen, bisher einzeln herausgehobenen Züge zum Ganzen zusammenschließen, ist der Sänger Orpheus. Was im Helden, was in der Liebenden und was im

Kind selbst noch unzulänglich blieb, das tritt hier in seiner vollendeten Gestalt hervor. Im Unterschied zu den anderen Symbolgestalten, die weit in Rilkes Vergangenheit zurückreichen, taucht das Orpheus-Motiv erst ganz spät auf und gelangt zu tragender Bedeutung erst in den *Sonetten an Orpheus*. Das erklärt sich aus seiner Stellung in Rilkes Entwicklung: Er wiederholt in höherer Ebene die Leistung der unendlich Liebenden, indem er ihre transzendierende Bewegung zur rühmenden Stimme gestaltet und durch seine Stimme auch die bisher Stummen zum Aufhorchen zwingt. So kann er erst auftauchen, nachdem sich die Gestalt der Liebenden, die Rilke durch so lange Jahre als letztes Vorbild begleitet hatte, im letzten doch als unzulänglich erwiesen hatte.

Als Rilke im Jahre 1904 das lange Gedicht *Orpheus, Eurydike, Hermes* schrieb, da interessierte ihn im wesentlichen nur die Gestalt der Eurydike, die durch ein fast schon frevelndes Tun von den Toten zurückgeholt werden sollte. Orpheus, *der schlanke Mann im blauen Mantel, der stumm und ungeduldig vor sich aussah* (III 99), bleibt ihr gegenüber im Dunkel.

Schon bedeutungsvoller ist die Erwähnung dieses Namens in der Fortsetzung des Rodin-Buches, wo von der gleichbetitelten Plastik Rodins die Rede ist. Hier heißt es in einer für die Ausbildung dieses Gedankens bedeutsamen Stelle: *Und ich fühle schon, wie mir der Name (Victor Hugo) im Munde zerfließt, wie das alles nur mehr der Dichter (im allgemeinen) ist, ... der Orpheus heißt, wenn sein Arm auf einem Ungeheuern Umweg über alle Dinge zu den Saiten geht, ... derselbe, der endlich stirbt, das steil aufgestellte Gesicht im Schatten seiner in der Welt weitersingenden Stimmen, und so stirbt, daß dieselbe kleine Gruppe manchmal auch Auferstehung heißt* (IV 385). Hier taucht, angeregt von dem fast zufälligen Anlaß der so benannten Plastik Rodins, dieser Name zuerst als Bezeichnung für den Dichter schlechthin auf. Dieser Dichter heißt Orpheus, *wenn sein Arm auf einem Ungeheuern Umweg über alle Dinge zu den Saiten geht*. Er umfaßt die ganze Welt, um sie im Lied zu gestalten, und gleich hier, im ersten Zugriff, wird als der entscheidende Augenblick der seines Sterbens hervorgehoben. Er stirbt *im Schatten seiner in der Welt weitersingenden Stimmen*. Sein Gesang wirkt also über sein endliches Leben hinaus und greift in die Kräfte der Natur selber ein, so daß in diesem Fortwirken zugleich die *Auferstehung* gelegen ist.

Dann aber verschwindet dieser Name für fünfzehn Jahre, wohl ein Zeichen, daß er doch nur aus einem äußeren Anlaß hervorgegangen war und nicht aus einem wirklichen inneren Bedürfnis, bis er dann, durch ein kleines, wie in dunkler Vorahnung gekauftes Bildchen angeregt, im Februar 1922 in den *Sonetten an Orpheus* so mächtig hervortritt.

Orpheus ist hier der Sänger schlechthin. Seine Aufgabe ist das *Rühmen* und *Preisen* der Welt. Diese Gedanken berühren sich zunächst eng mit denen der *Neunten Elegie*, die wir schon vorher genauer betrachtet hatten, und beide Seiten gehören in der Tat zu einem einheitlichen Gedankenzusammenhang; denn der Kern der *Neunten Elegie* ist genau in den Zwischenraum zwischen der Abfassung der beiden Teile der *Sonette an Orpheus* entstanden. Ganz in demselben Sinn erscheint auch hier das Herz des Sängers als *vergängliche Kelter eines den Menschen unendlichen Weins* (III 319), d. h. als die selber *schwindende* Stelle, wo die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares gelingt.

Aber zweierlei muß jetzt zum früher behandelten Zusammenhang der *Neunten Elegie* neu hinzugenommen werden. Zunächst das eine: während das Sagen sich dort vor allem auf die einzelnen Dinge bezog, ist hier mehr die Welt im ganzen und über diese hinaus vorwiegend das Dasein des Menschen selber der Gegenstand des Rühmens, nämlich vorwiegend *das Herz, das ins Ganze geborne* (III 342). Das zweite aber und entscheidendere liegt darin, daß das Rühmen hier selber zum existentiellen Wagnis wird, das dem Menschen nicht aus dem gesicherten Raum heraus gelingt, sondern daß ihn, wenn es glücken soll, zwingt, sich einer Gefährdung auszusetzen, die über die allgemein schon im Wesen des Menschen angelegte Gefährdung wesentlich hinausgeht. Damit rückt der Dichter in die Nähe des Helden und der Liebenden. Auch er vollendet sein Dasein nur im Transzendieren, auch *er gehorcht, indem er überschreitet* (III 317), ja in bezug auf ihn ist diese Wendung bei Rilke eigentlich geprägt. Was aber seine Leistung von der des Helden und der Liebenden unterscheidet, liegt wiederum im eigentlich Dichtersischen, d. h. darin, daß sein Überschreiten nicht im schweigenden Raum geschieht, wo es ihm gleichsam zufällig bleibt, ob ein anderer Mensch diese Leistung bemerkt und darin zur eignen Leistung aufgerufen wird oder nicht, sondern daß es sich als verkündetes Lied ausdrücklich an den anderen Menschen wendet, daß es also von sich aus die Absicht hat zu wirken und das Leben der andern Menschen zu verwandeln. Es wirkt nicht nur als Appell, sondern es ist seinem innersten Wesen nach Appell, ist von vorn herein als ein solcher gemeint. Hierin liegt sein existentieller Sinn.

Die Aufgabe *des* Dichters ist es darum zuerst, die Menschen aus dem Zustand ihrer Zerstreutheit herauszureißen und sie vor die Aufgabe ihres eignen Selbstseins zu zwingen. Das heißt in der Sprache der Sonette: sie aus dem Lärmen des verfallenen Daseins herauszuführen und ihnen die Stille zu ermöglichen, in der sie zu ihrem eigentlichen Sein zurückfinden. Das ist, gleich im ersten Sonett, mit allem Nachdruck betont:

*Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,
sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihren Herzen (III 313).*

Orpheus zwingt, in der Sprache des Mythos gesprochen, sogar die Tiere zur Stille, und das heißt, in existentieller Begrifflichkeit ausgedrückt, er zwingt die wilden, triebhaft rohen Menschen zum Hören, und damit tritt die dichterische Aufgabe in einen unmittelbaren Bezug zu dem, was früher (S. 149) über Hören und Gehorchen als menschliche Wesenserfüllung gesagt war. Denn *leise* werden diese nicht aus *List* und nicht aus *Angst*, nicht im Sinne eines zweckmäßig sorgenden Verhaltens und nicht durch äußere Machtanwendung eingeschüchtert, sondern weil hier etwas ganz anderes in ihr Leben einbricht, demgegenüber aller laute Lebensausdruck im *Brüllen, Schrei, Geröhr* als klein erscheint. Diese im alltäglichen Leben fast verstellte Möglichkeit des reinen, d. h. von jeder selbstischen Rücksicht befreiten Hörens wird durch das dichterische Wort wieder freigelegt. In diesem Sinne heißt es:

*Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen ...
da schufst du ihnen Tempel im Gehör (III 313).*

Tempel sind es also, geweihte festliche Stätten, wo die Menschen in gesammelter Stimmung das Lied empfangen und darin die Kunde von einem tieferen Sein überhaupt aufnehmen. Der Mensch vermag von sich allein aus nicht (oder wenigstens nicht hinreichend) zu einem solchen Hören zu gelangen, sondern es gelingt ihm nur, wenn er vom Dichter dahin geführt wird. Es ist dessen Aufgabe, dem Menschen dasjenige Hören zu ermöglichen, das durch sein ursprüngliches Wesen von ihm verlangt ist. Darum sind die Menschen *völlig hörend nur, da Orpheus sang* (III 373), nämlich durch seinen Gesang zum Hören gezwungen. Und da hören heißt, sich gehorsam in eine Ordnung einzufügen, so gelingt es Orpheus, indem er die Menschen stille macht und sie zum Hören seines Liedes zwingt, das störende Eigenwesen in ihnen zu bändigen und darin die durch menschliche Überheblichkeit verloren gegangene Ordnung der Welt wiederherzustellen. In diesem Sinne heißt es mit Nachdruck: *Ordne die Schreier, singender Gott* (III 371). Das also ist die letzte Leistung der Kunst: die ursprüngliche und durch menschliche Schuld verloren gegangene Ordnung wiederherzustellen, ja darüber hinaus die in der Natur selber nur unvollkommen geahnte Ordnung in reinerer und vollkommenerer Form zu vollenden, so wie es dann im vorletzten der Sonette von der Tänzerin ausgesprochen wird:

*Ergänze
für einen Augenblick die Tanzfigur*

*zum reinen Sternbild eines jener Tänze,
darin wir die dumpf ordnende Natur
vergänglich übertreffen* (III 373).

Ähnlich wie beim andern Bild von der *vergänglichen Kelter* ist auch hier die Vorstellung, daß in der vergänglichen Leistung des Menschen etwas geschieht, was über die noch *dumpfe* Ordnung der Natur zu einer höheren, sie *übertreffenden* Ordnung hinüberführt.

Wenn aber die Leistung des Sängers Orpheus nicht nur gegenüber den Mänaden, sondern gegenüber den rohen Mächten des natürlichen Daseins überhaupt darin besteht, daß er *ihr Geschrei übertönt mit Ordnung* (III 338), so ist dabei entscheidend, daß diese Leistung nur im deckungslosen Einsatz des eignen Lebens gelingt. Der Sänger muß sich dabei selbst aufs Spiel setzen und am Ende dann untergehen. Zwar gelingt es ihm, die rohen Mächte im Gesang zur Stille zu zwingen, ihr Geschrei zu *übertönen*. So heißt es ausdrücklich:

*Keine war da, daß sie Haupt dir und Leier zerstör',
wie sie auch rangen und rasten; und alle die scharfen
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,
wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör* (III 338).

Der Gesang hat die Macht, die bedrohlichen Angriffe in ein *Sanftes* zu verwandeln, aber er hat sie nicht in einer äußerlich überlegenen Gewalt, sondern nur in einer bestimmten gewaltlosen Weise, und dazu gehört, daß der Sänger sich selbst diesem Angriff in seiner ganzen uneingeschränkten Schutzlosigkeit preisgibt.

So fährt Rilke hier auch fort:
*Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt ...
O du verlorener Gott!*

Der Dichter selber in seinem individuellen Dasein wird vernichtet, während sein Gesang als etwas über ihn Hinauswachsendes sich von ihm löst und auch über seinen Untergang hinaus fortwirkt. So wird auch hier der Gedanke fortgeführt: der Sänger geht unter,
*während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt*
Und danach kommt die grundsätzliche Schlußwendung, das Abschlußwort, mit dem der erste, in sich geschlossene Teil der Sonette endet:

*Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt.*

Der Tod des sich freiwillig opfernden Sängers Orpheus ermöglicht also nach Rilke den Menschen allererst das Hören und ermöglicht ihnen damit zugleich erst das dienende Sich-einfügen in die Ordnung des Seins und damit endlich erst die Erfüllung ihres eigentlichen Seins. Und wenn wir uns immer wieder daran erinnern, daß die mythische Gestalt des Sängers Orpheus nur ein Symbol für den

Dichter schlechthin ist, so gewinnt dieser Satz seine ganze grundsätzliche Schwere: das Hören als das reine Aufnehmen des Seins und damit das Gehorchen als das selbstlose Sich-einfügen in den reinen Bezug wird dem Menschen erst durch die Leistung des Dichters ermöglicht.

So ist auf der einen Seite das Lied des Sängers ein Übersteigen der irdischen Wirklichkeit im Sinn des Hinausgehens zur idealen Vollkommenheit und insofern reine Übersteigung (III 313). Gegenüber der sich wie Wolkenschatten wandelnden Welt bleibt das unwandelbare Sein des Kunstwerks. Zugleich aber ist dieses Überschreiten etwas, was sich im Sänger selber vollzieht, nämlich in seinem auf Sicherung verzichtenden Wagnis ein Hinausschreiten über das Leben hinaus in den Tod. Wie der Held und die Liebende so vollendet sich auch der Dichter, sofern er seinen Beruf in wirklich letzter Bedeutung erfaßt, erst im Untergang. Und darum kann es hier heißen:

O wie er schwinden muß, daß ihrs begriff!
Und wenn ihm selbst auch bangte, daß er schwände.
Indem sein Wort das Hiersein übertrifft,
ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet.
... Und er gehorcht, indem er überschreitet (III 317).

Das Überschreiten, das Transzendieren, das schon früher allgemein als das Wesen des menschlichen Daseins erschienen war, tritt im Dichter jetzt in seiner reinsten und höchsten Gestalt hervor. Orpheus erfüllt sein Wesen und gehorcht der fordernden Stimme, indem er sich ganz in diese Bewegung des Transzendierens hineinstellt, durch die er nicht nur in der Sphäre der Kunst das Werk hervorbringt, das die gewöhnliche Wirklichkeit übertrifft, sondern zugleich selber mit seinem eigenen Dasein im Schwinden über die Wirklichkeit hinausgeht in den Tod. Rühmen und Schwinden gehören für ihn in einer untrennbaren Einheit zusammen.

Ja, die vorweggenommene Nähe zum Tode, der vorausgenommene Abschied, der den Menschen schon aus der Selbstverständlichkeit seines Daseins herausgenommen hat, ermöglicht für ihn allererst das gültige dichterische Wort. Darum heißt es dann in einem andern Sonett:

Nur wer mit Toten vom Mohn
aß, von dem ihren,
wird nicht den leisesten Ton
wieder verlieren (III 321).

Darum ist in dieser Weise dann der Sänger in beiden Bereichen, in dem des Lebens und dem des Todes, zu Hause. *Aus beiden Reichen erwuchs seine weite Natur* (III 318). Die Rose, die aus der *Erde der Toten emporwächst* (FG 80/81, 95) wird ihm später ein andres Symbol für diese Verwurzelung im Totenreich, wie sie hier auch vom Sänger gilt, doch dürfen uns hier die eine existentielle Deutung

überschreitenden Vorstellungen vom Totenreiche nicht weiter beschäftigen. Die mythische Form der *Sonette* nimmt jedenfalls den Gedanken, daß der Sänger in seinem Lied fortwirkt, in der Form auf, daß er selbst eins wird mit der sich ständig wandelnden Natur und daß es so *seine Metamorphose* ist, wo überall in der Natur sich ein Blühen oder Singen regt:

*Wir sollen uns nicht mühen
um andre Namen. Ein für alle Male
ists Orpheus, wenn es singt* (III 317).

Die einzelne Gestalt wird aufgenommen vom umgreifenden Leben der Natur. In ihr ist Orpheus lebendig.

Hier müssen wir innehalten. Wir haben den Mythos vom Sänger Orpheus so zu zeichnen versucht, wie Rilke selber ihn in seinen Sonetten hinstellt. Aber der Mythos ist dichterisch bildliches Sagen, und im Zuge einer philosophischen Auslegung sind wir gezwungen, selbst auf die Gefahr hin, Selbstverständliches zu wiederholen, dies in eine begrifflich ausdrückliche Sprache zu übersetzen. Der Sänger Orpheus ist ein Bild des menschlichen Daseins. Wir begreifen seinen existentiellen Sinn nur, wenn wir die an ihm gemachten Aussagen in eine solche begriffliche Form übersetzen, daß sie darin als für jedes menschliche Dasein verbindlich erkannt werden und daß insbesondere dasjenige an ihnen herausgehoben wird, was über die andern, bisher behandelten und auch bei Rilke zeitlich früheren Symbole hinaus an Neuem gesagt ist.

Der Einsatzpunkt für die Deutung liegt in der hier entwickelten Auffassung des dichterischen Sagens, denn in ihm ist eine Möglichkeit gegeben, die über den Untergang eines einzelnen Daseins zu einem übergreifenden Zusammenhang der Menschheit hinüberführt. Indem nämlich der Sänger seinen Untergang nicht schweigend erleidet wie die zuvor behandelten Gestalten, sondern *rühmend* und *preisend*, macht er sich damit zugleich auch den andern Menschen vernehmbar und zwingt diese zum aufnehmenden *Hören*. In diesem Zusammenhang zwischen *Rühmen* und *Hören* wirkt das Existentielle im Menschen, ohne daß es als solches Bestand hätte, auch über den Abgrund der Zeiten hinweg.

Damit berührt sich Rilke unmittelbar mit einem eigentümlich existenzphilosophischen Gedanken, wie er vor allem von Jaspers nachdrücklich betont ist: Existenz im strengen Sinn hat keine Dauer in der Zeit und keine Wirkung, die sich zwingend im stetigen Geschichtszusammenhang auswirkt. Eigentliche Existenz „scheitert“ notwendig. Aber über die trennenden Zeiten hinweg kann sich am Scheitern der Existenz neue Existenz entzünden. Jaspers spricht in diesem Sinn, von einem „Fackelwettlauf“, wo immer wieder „neue Menschen die Fackel eines anscheinend Verlorenen ergreifen“⁵⁶. Aber gerade in der äußersten Nähe der Bilder hebt sich jetzt das

⁵⁶ K. Jaspers, Vernunft und Existenz, Groningen 1935, S. 105, K. Jaspers, Max Weber, Oldenburg 1931, S. 78.

Eigentümliche der Rilkeschen Deutung um so klarer von der im engeren Sinn existenzphilosophischen ab. Jaspers spricht von einem Scheitern und faßt damit das Wesentliche als Zerbrechen des menschlichen Gestaltungswillens an einem ihm von außen entgegentretenden Widerstand. Diese Spannung zwischen Wollen und Widerstand fehlt bei Rilke. Der bei ihm entscheidende Punkt liegt in der Gewaltlosigkeit, mit der sich der Mensch *singend* in seine Bedrohung hineinstellt und um der Reinheit dieser seiner Leistung willen die eigene Zerbrechlichkeit in Kauf nimmt. Rilke ergreift die Aufgabe des Menschen nicht von der aktiven Gestaltung der Welt, sondern im bloßen *Rühmen*, d. h. in der künstlerisch zu verstehenden Gestaltung des eigenen Daseins zur zerbrechlichen und notwendig zerbrechenden Spitze. Rilkes in der Gestalt des Orpheus symbolisiertes Menschenbild beruht auf der Deutung des Menschen von seiner Zerbrechlichkeit her. Und an dieser Stelle liegt die letzte, von keinem andern Dichter oder Denker bis in die Konsequenz hinein entwickelte Leistung seiner Menschendeutung.

Zerbrechlichkeit in dem hier gemeinten Sinn bedeutet etwas Tieferes als die bisher behandelte existentielle Gefährdung und Preisgegebenheit des Menschen; denn sie ist nicht einfach eine vorgegebene Schwäche, die in dieser Form einmal da ist und die nicht die Kraft hat, der Gewalt zu widerstehen, sondern eine solche Schwäche, die sich aus der bewußt gewollten Verfeinerung des menschlichen Daseins ergibt. Wer das eigene Dasein zu dieser zerbrechlichen Spitze gestaltet, der verzichtet damit nicht nur auf die Sicherung seines eigenen Daseins, sondern zugleich auf jede unmittelbare Wirkung in der Welt. Und trotzdem gibt es in anderer Weise doch wieder eine Wirkung des Zerbrechlichen grade in seiner Zerbrechlichkeit, eine Wirkung, die der des Heiligen nahe verwandt ist. Sie beruht darauf, daß es nicht mit Gewalt zwingen will, sondern sich der Gewalt bewußt und deckungslos in seiner Gewaltlosigkeit entgegenstellt, sich *hinhält*, wie Rilke sagt. Denn von der Reinheit einer solchen Lebensgestaltung grade in ihrer ganzen Verletzlichkeit geht ein eigentümlicher Zwang aus, der auch das Laute und Gewaltsame dahin bringt, still und behutsam zu sein. In diesem Sinne hieß es: *Du ... hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung* (III 338). Das Zerbrechliche wirkt grade in seiner Zerbrechlichkeit ehrfurchterregend. Und in diesem Sinn hieß es im ersten Sonett: *Brüllen, Schrei, Geröhr schien klein in ihren Herzen* (III 313), sobald sich die wilden Tiere dem zarten Gesang des Orpheus gegenüber fanden.

Aber umgekehrt: diese Macht gewinnt die Stille nur dadurch, daß sie sich in ihrer Zerbrechlichkeit der blinden Gewalt des Lauten ausliefert. Dies ist keine Wirkung, die man vorher berechnen könnte, sondern die nur durch das Wagnis der eigenen Vernichtung möglich wird und sich niemals von diesem Wagnis ablösen läßt; denn die

Erfahrung von der höheren Kraft dieser Ordnung gewinnt der noch rohe Mensch erst, wenn er sie verletzt hat. Das zu seiner Reinheit gestaltete und in seiner Reinheit *preisend* verkündete Dasein wirkt in seiner Zerbrechlichkeit und durch seine Zerbrechlichkeit, die damit als notwendig und zugleich höchste Form eigentlichen menschlichen Daseins begriffen wird.

Wohl den tiefsten Ausdruck hat diese Deutung in dem bekannten dreizehnten Sonett der zweiten Reihe gefunden, das Rilke selbst einmal als ihm persönlich *das naheste ... und, am Ende, das überhaupt gültigste darin* (B VI 133) bezeichnet hat und das uns in Stücken schon im bisherigen verschiedentlich begegnet war. Nachdem er die Notwendigkeit betont hatte, *allem Abschied voran zu sein*, fährt Rilke hier fort:

*Sei immer tot in Eurydike —, singender steige,
preisender steige zurück in den reinen Bezug.
Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige,
sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug*
(III 356).

Es ist hier zunächst die früher schon behandelte Aufforderung, in den *reinen Bezug* zurückzukehren. Was aber hier neu hinzukommt, ist, daß diese Eingliederung in eine übergreifende Ordnung und der darin enthaltene Verzicht auf die Sicherung des eigenen Daseins *singend* und *preisend* geschehen soll, so daß die Menschen selbst dann noch preisen, wenn sie sich der eigenen Vernichtung aussetzen, und in diesem Zusammenhang kommt die große Formel, in der Rilke die Aufgabe allen Menschenlebens zusammenfaßt:

Sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.

Dies ist das Äußerste, was vom Menschen in seiner Zerbrechlichkeit verlangt wird: zu *klingen*, d. h. tönend den Sinn seines Daseins kundzutun. Aber das Schwere ist daran, daß die wachsende Vollendung des menschlichen Daseins, die wachsende Verfeinerung notwendig zugleich die Verringerung der Festigkeit im irdischen Dasein bedeutet. Die höchste Reinheit in der Verwirklichung des eigenen Wesens bedeutet notwendig zugleich ein Höchstmaß an Zerbrechlichkeit, so daß die Vollendung zugleich als solche zum Zerschlagen führt. Das ist das Bild, das hier im zarten zerbrechlichen Glas als Symbol letzter menschlicher Verfeinerung ergriffen wird.

In diesem Sinne fährt das Gedicht fort:

*Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,
daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.*

Das Sein, das letzte eigentliche Sein, vom Klingen her zugleich als *Schwingung* gefaßt, wobei der funktionale Charakter des menschlichen Seins noch einmal zum deutlichen Ausdruck kommt, dieses Sein ist nur möglich auf dem Boden des Wissens vom Nicht-sein,

und das Nicht-sein wird so selber zur *Bedingung*, die diese Schwingung allererst ermöglicht. Das Schwingen ist selber so sehr nur im Übergang zum Nicht-sein möglich, daß es nur um den Preis der eigenen Vernichtung, d. h. nur *dieses einzige Mal* vollzogen werden kann.

Aber nun gibt das Gedicht diesem Gedanken zuletzt eine positive Wendung. Diese einmalige und notwendig nur einmalige Realisierung des eignen Wesens, dies Sein, das nur um den Preis der eigenen Vernichtung verwirklicht werden kann, wird jetzt emphatisch bejaht:

Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen, zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl. In der einmaligen Realisierung wird hier, nicht anders als beim Untergang des Helden, ein Sein erreicht, das von der durch die Zählbarkeit gekennzeichneten empirischen Realität unabhängig ist.