
KARL-JOSEF KUSCHEL

Wider das Besitzdenken in Sachen Religion

Nachdenken über zwei „Buddha“-Gedichte Rainer Maria Rilkes
und was daraus folgt

Tief traumatisiert durch eine vor allem durch die Mutter vermittelte, angstmachende Mischung aus Kreuzesfrömmigkeit und selbstquälischer Leidensbereitschaft, entwickelt sich Rilke unter dem Einfluss vor allem der Lektüre Nietzsches zunächst zu einem der aggressivsten Kritiker der Religion seiner Zeit („Christus-Visionen“, 1896/97). Von dieser Negativfixierung löst sich Rilke und entwickelt ein Verständnis vom Künstlertum, das das Göttliche in der Tiefe der Dinge entdecken und zur Sprache bringen muss (Hauptwerk dieser zweiten Schaffensphase: „Stundenbuch“). 1900/1901 schließt sich Rilke einer Gruppe von Malern und Malerinnen in Worpswede an, heiratet die dort arbeitende Bildhauerin Clara Westhoff, wird von ihr nach Paris vermittelt, um über das Werk Auguste Rodins zu arbeiten. Ab 1905 ist Rilke dessen Sekretär in Paris. Im Garten von Rodins Haus in Meudon entdeckt er auf einem kleinen Hügel eine große Buddha-Figur. Im Dialog mit ihr beginnt Rilke sein Verständnis des Göttlichen zu präzisieren, das der Künstler stellvertretend für jeden Menschen zur Sprache bringen muss, aber so, dass das Göttliche nicht länger wie in den Kirchen verobjektiviert und verzweckt wird. Gerade die beiden Gedichte auf die Figur des Buddha, veröffentlicht in den „Neuen Gedichten“ (1907), sind Ausdruck eines leidenschaftlichen Kampfes des Dichters „wider das Besitzdenken in Sachen Religion“, zu dem sich dann auch Parallelen im 1905 veröffentlichten „Stundenbuch“ finden.

Prof. Dr. Dr. h. c. Karl-Josef Kuschel (* 1948) studierte Germanistik und Katholische Theologie an den Universitäten Bochum und Tübingen. Von 1995 bis 2013 war er Professor für „Theologie der Kultur und des interreligiösen Dialogs“ an der Fakultät für Katholische Theologie der Universität Tübingen und Ko-Direktor des Instituts für ökumenische und interreligiöse Forschung. 1997 erhielt er die Ehrendoktorwürde durch die Universität Lund/Schweden. 2015 Berufung in den Stiftungsrat zur Vergabe des Friedenspreises des deutschen Buchhandels und Wahl zum Präsidenten der Internationalen Hermann Hesse Gesellschaft. Mitglied des PEN-Zentrums Deutschland. Forschungen und Publikationen zur „Theologie der Kultur“ mit dem Schwerpunkt: Religion und Literatur sowie zur „Theologie des interreligiösen Dialogs“ mit dem Schwerpunkt: Judentum, Christentum, Islam sowie zum Thema „Weltreligionen im Spiegel der Literatur“. Ausgewählte Publikationen: Martin Buber – seine Herausforderung an das Christentum, Gütersloh 2015; Die Bibel im Koran. Grundlagen für das interreligiöse Gespräch, Ostfildern 2017; Im Fluss der Dinge. Hermann Hesse und Bertolt Brecht im Dialog mit Buddha, Laotse und Zen, Ostfildern 2018; Goethe und der Koran, Ostfildern 2021; Magische Orte. Ein Leben mit der Literatur, Ostfildern 2022; Ich lerne durch Begegnung. Im Dialog mit Literaturen und Religionen. Gespräch mit Matthias Drobinski, Ostfildern 2023; Weltgewissen. Religiöser Humanismus in Leben und Werk von Thomas Mann, Ostfildern 2025.

Die Ausgangsthese vorweg: Kaum einer der großen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts dürfte dem Komplex „Christentum“ zugleich so fern und so nahe gewesen sein; kaum einer hat sich so gallenbitter und sarkastisch

von Christus und Kirche distanziert und *zugleich* die Bilderwelt des Christlichen so extensiv in sein Werk hineingenommen; kaum einer ist von traditioneller „Religion“ so weit weg und ihr *zugleich* so stark verhaftet wie Rainer Maria Rilke (1875–1926).¹ Von Rilkes Distanz zum Christlichen, ja seiner polemischen Verwerfung von Christus und Kirche muss zuerst die Rede sein, wenn man authentisch von Rilkes Verarbeitung, ja vom Prozess der Metamorphose des Religiösen in seinem Werk sprechen will.

1. Mutters Sohn

Am Anfang dieses Lebens steht ein bestimmter Typus von Mutter.² Am Anfang steht eine Kindheit im katholischen Prag unter einem fatalen Erziehungskonzept. Der Knabe wird zum Ersatz für ein verstorbenes Töchterchen sechs Jahre lang wie ein Mädchen erzogen. Am Anfang steht ihre schwülstige Frömmigkeit:

„Um Mitternacht“, schreibt Sophie (= Phia) Rilke (1851–1931) 1922 an ihren Sohn – da ist er schon 47 und sie über 70 Jahre alt – „die gleiche Stunde, wo unser Heiland geboren wurde, – und da es zum Samstag ging, – wurdest Du sofort ein Marienkind! – der gnadenreichen Madonna geweiht. Papa und ich segneten, küsstet Dich – unser helles Glück flüchtete im Dankgebet zu Jesus und Maria. Klein und zart war unser süßer Bubi, – aber prächtig entwickelt – und als er vormittags im Bettchen lag, bekam er das kl. Kreuzchen, – so wurde Jesus sein erstes Geschenk.“³

Ihren Sohn hat Phia Rilke denn auch später stets unter Benutzung eines kleinen Messingkruzifixes erzogen, das sie selber bis ins hohe Alter mit sich trägt. Hertha König berichtet das:

„Sehen Sie, da habe ich René gelehrt, wie man beten muss – war drei Jahre alt –, dass das grosse Schmerzen waren vom Heiland, dass wir deswegen nie klagen dürfen, wenn wir Schmerzen haben.“⁴

Und der kleine René muss eines Abends, als er nicht hatte einschlafen können, nach Angaben der Mutter so reagiert haben: „Aber Mama, wie kann ich denn einschlafen – habe doch dem lieben Gott noch keinen Kuss gegeben“,

¹ Zum Themenfeld Rilke und die Religion vgl. etwa: Heinrich Imhof, Rilkes „Gott“. R. M. Rilkes Gottesbild als Spiegelung des Unbewußten, Heidelberg 1983; Günther Schiwy, Rilke und die Religion, Frankfurt/M. 2006.

² Zu Leben und Werk Rilkes vgl.: Ralph Freedman, Rainer Maria Rilke. Der Meister 1906–1926. Aus dem Amerikanischen von Curdin Ebneter, Frankfurt/M. – Leipzig 2002; Ingeborg Schnack (Hg.), Rilke-Chronik. Erw. Neuausgabe von Renate Scharffenberg, Frankfurt/M. 2009; Manfred Engel (Hg.), Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2013; Curdin Ebneter – Erich Unglaub (Hg.), Erinnerungen an Rainer Maria Rilke. Texte von Augenzeugen (En face 4.1), Wädenswil 2022; Sandra Richter, Rainer Maria Rilke. Das offene Leben, Frankfurt/M. – Leipzig 2025; Manfred Koch, Rilke. Dichter der Angst, München 2025.

³ Zit. nach Carl Sieber, René Rilke. Die Jugend Rainer Maria Rilkes, Leipzig 1932, 64.

⁴ Ebd.

worauf ihm Phia ihr kleines Messingkreuz hingereicht haben soll“.⁵ Bis zum Ende bleibt die Beziehung zu dieser Mutter traumatisch belastet. Wie sehr, zeigt ein wenig bekanntes Gedicht des 40-Jährigen über seine Mutter:

„Ach wehe, meine Mutter reißt mich ein.
 Da habe ich Stein auf Stein gelegt,
 und stand schon wie ein kleines Haus,
 um das sich groß der Tag bewegt,
 sogar allein,
 Nun kommt die Mutter, kommt und reißt mich ein
 [...]
 Von ihr zu mir war nie ein warmer Wind.
 Sie lebt nicht dorten, wo die Lüfte sind,
 Sie liegt in einem hohen Herz-Verschlag
 und Christus kommt und wäscht sie jeden Tag.“⁶

2. Christo-Masochismus

Welche fatalen Wirkungen ein solcher sich als Christusfrömmigkeit tarnender Masochismus auf den jungen Rilke gehabt haben dürfte, auf einen Jungen, der nach der Trennung der Eltern auch noch eine unglückliche Schulzeit hauptsächlich in Militärinternaten (1886–1891) durchzumachen hatte, geht aus einer Art Rechenschaftsbericht hervor, den Rilke an seinem 19. Geburtstag, 1894, schreibt, und zwar an seine damalige Prager Freundin Valerie von David-Rhonfeld, eines der frühesten autobiographischen Zeugnisse überhaupt, das auf uns gekommen. Im kritischen Rückblick auf seine Kindheit hält Rilke hier fest:

„Du kennst die lichtarme Geschichte meiner verfehlten Kindheit und Du kennst diejenigen Personen, welche Schuld daran tragen, dass ich nichts oder wenig Freudiges aus jenen Werdetagen zu merken vermag. [...] In meinem kindlichen Sinn glaubte ich durch meine Geduld nahe dem Verdienste Jesu Christi zu sein, und als ich einst einen heftigen Schlag ins Gesicht erhielt, so dass mir die Knie zitterten, sagte ich dem ungerechten Angreifer – ich höre es heute noch – mit ruhiger Stimme: ‚Ich leide es, weil es Christus gelitten hat, still und ohne Klage, und während Du mich schlugest, betete ich zu meinem guten Gott, dass er Dir vergebe‘. [...] Ich floh dann immer zurück in die äußerste Fensternische, verbiss meine Tränen, die dann erst in der Nacht, wenn durch den weiten Schlafsaal das regelmässige Atmen der Knaben hallte, sich ungestüm und heiß Bahn brachen. Und eben in der Nacht, in der meine Geburt sich, ich weiß nicht zum wievielen Male, jährte, war es, dass ich im Bette aufkniete und mit gefalteten Händen um den Tod bat. Es wäre mir damals eine Krankheit als sicheres Zeichen einer Erlö-

⁵ Zit. nach Hertha König, Rilkes Mutter, Pfullingen 1963, 19.

⁶ Manfred Engel u. a. (Hg.), Rainer Maria Rilke, Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Frankfurt/M. 1996, Bd. 2: Gedichte 1910 bis 1926, 135.

sung erschienen, allein die kam nicht. Dafür entwickelte sich zu jener Zeit der Trieb zu dichten, der mir schon in seinen kindlichen Anfängen Trost verschaffte“.⁷

Bemerkenswert an diesem Dokument ist nicht nur die Erwähnung früh-kindlicher Angstbewältigung und Todeswünsche, sondern vor allem das anerzogene Verhältnis des Kindes zu Christus. Die von der Mutter dem Kind offensichtlich schon früh internalisierten religiösen Rituale sind hier ebenso zu erkennen wie die Technik der Angstbewältigung bei dem heranwachsenden Jungen. Durch die Übernahme der Rolle des widerstandslos-leidenden Christus wird die kindliche Selbstquälerei spirituell überhöht; Wehrlosigkeit und Verzicht auf Durchsetzungsfähigkeit werden religiös legitimiert. Religiöser Masochismus tritt an die Stelle von Selbstbewusstsein und Selbstwertgefühl. Und man muss nicht mehr länger tiefenpsychologisch analysieren, um zu begreifen, dass die Rilke anerzogene und dann pubertäre Religiosität, diese pathogene Mischung aus Lebensangst und Leidensbereitschaft, in dem Moment sich auflösen musste, als aus dem Kind und Knaben ein Erwachsener geworden war, der selbständig zu denken und dann auch zu schreiben beginnt.

3. Der Bruch

Frühe literarische Arbeiten entstehen noch in Prag, wo Rilke bis 1896 bleibt und mehrere Universitätsstudien versucht. Sie zeigen, dass der 20/21-jährige angehende Dichter unter dem Einfluss der Philosophie Friedrich Nietzsches zu einem der schärfsten Religionskritiker geworden ist, der mit der Kirchen-gläubigkeit und Christusfrömmigkeit seiner Kindheit radikal gebrochen hat. Auf zahlreiche Gedichte oder Prosaarbeiten des frühen Rilke wäre einzugehen. Ich kann nur auf wenige Beispiele exemplarisch verweisen. So zum einen auf ein, wie Rilke selber sagt, „halb tiefernstes, halb satirisches“ Glaubensbekenntnis, nachzulesen in einer kleinen Erzählung: „Der Apostel“ (Anfang 1896): Auftritt eines antichristlichen Propheten, eines Jüngers von Zarathustra, der statt der Liebe den Hass predigt, die Verachtung für die Kranken und Schwachen und der den Großen, Starken, Gewaltigen, Götlichen huldigt. Nietzsche-Phantasien eines 21-Jährigen, der seinen Apostel sagen lässt: „Ich gehe in die Welt und predige den Starken: Hass! Hass! Aberhass!“⁸ Ich verweise zum zweiten auf die autobiographische Erzählung „Ewald Tragy“ (1898), mit der sich Rilke endgültig von seiner Prager Welt lossagt, bevor er nach München und Berlin zieht. Die Hauptfigur durchläuft ähnlich wie Rilke einen schmerzlichen Prozess der Ablösung vom Elternhaus, ringt um seine Berufung als Künstler, die er gegen den Willen

⁷ Rainer Maria Rilke, „Sieh dir die Liebenden an“. Briefe an Valerie von David-Rhonfeld, hg. v. Renate Scharffenberg, August Stahl, Frankfurt/M. – Leipzig 2003, 163–165.

⁸ Einzelheiten dazu in den neuesten Biographien: Richter, Rainer Maria Rilke (wie Anm. 2), Kap. 1–4, und Koch, Rilke (wie Anm. 2), Kap. 2: „Mutterfieber“.

seiner verständnislosen Eltern durchsetzen muss. Der Bruch mit den Lebens- und Glaubensformen seines Herkunftsmitieus ist entschieden und wird in einem dritten Beispiel noch radikal übersteigert: in Rilkes „Christus-Visionen“, die in München unter dem Einfluss einer für Rilkes Entwicklung maßgebenden Person zwischen Oktober 1896 und Sommer 1897 entstehen: Lou Andreas-Salomé (1861–1937). Die Texte sind so radikal in ihrer Kontraktur des traditionellen Christus- und Gottesglaubens, so ketzerisch-hasserfüllt, dass Rilke es nicht wagte, sie selbst zu veröffentlichen. Entschiedener kann man sich in der Tat kaum von allem lossagen, was nach Metaphysik und Christusfrömmigkeit schmeckt, als Rilke mit seinen „Christus-Visionen“. Radikaler kann man den Nazarener kaum entgötlichen und entkultisieren, indem man ihn zu einer Mischung aus Proletarier und Narr, aus Wahnsinnigen und Besessenen macht, zu einem Täuscher und Getäuschten zugleich. Nach Jean Pauls berühmter „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei“, hatte man dies in der deutschen Literatur so nicht mehr gehört: Ein Dichter lässt seinen Christus erklären, der Himmel sei leer, Gott eine Fiktion, Gebet ein Selbstbetrug. Jesus Christus – die ewige Projektionsfolie des Menschen, die Sehnsuchtsphantasie nach Ver göttlichung und Erlösung – der ewige Wahn. In diesen vier Jahren, zwischen 1893 und 1897 also, hatte sich Rilkes Ablösung von der religiösen Welt seiner Prager Jahre vollzogen. Zu Einsichten über das Christentum ist er gelangt, die er bis zu seinem Ende nicht preisgeben wird. Nicht immer freilich thematisiert Rilke diese seine Christentumskritik mit derselben Hef tigkeit. Jahrelang bleibt sie unthematisch, bildet aber fortan den geistigen Horizont seines Selbstverständnisses als Zeitgenosse und Künstler. Zur religiösen Vorstellungswelt der Prager Jahre gibt es für Rilke kein Zurück.

4. Worpswede und die Folgen

Was aber bleibt? Welche alternativen Wege geht Rilke ab 1900/1901? Und wie transformieren sich die traditionell religiösen in poetische Ausdrucksformen? Sind Metamorphosen erkennbar? Welche? Eine Schlüsselbedeutung für seine weitere Entwicklung kommt Rilkes zwei Reisen nach Russland zu, von April bis Juni 1899 und von Mai bis August 1900, zusammen mit Lou Andreas, die – in Russland geboren – die russische Sprache beherrscht. Die Begegnung mit einer überragenden literarischen Gestalt wie Lev Tolstoi und mit der russischen Ikonenmalerei und damit mit der Lebensform und Ästhetik des russischen Mönchtums verändern sein Schreiben und seine Wahrnehmung der Wirklichkeit durch Kunst. Ihr hat er jetzt sein Leben verschrieben. Wie sehr, zeigen die Texte einer völlig andersartigen Dichtung, die jetzt unter dem Eindruck der Russland-Reise entstehen und die Rilke dann 1905 unter dem Schlüsselwort „Stundenbuch“ veröffentllicht. Es enthält drei Teile: Die Bücher „Vom mönchischen Leben“,

„Von der Pilgerschaft“, „Von der Armut und vom Tode“. Titel mit Schlüsselbegriffen aus der Welt der Religionen: Mönchisches Leben, Pilgerschaft, Tod. Und schon der Gesamttitel „Stundenbuch“ ist der Welt des klassischen Mönchtums entliehen. Rilke ist mit dieser Dichtung auf der Suche nach einer eigenen Ausdrucksgestalt des Göttlichen jenseits von Kirchenfrömmigkeit und nihilistischer Religionsverachtung, einer Ausdrucksgestalt, die mit seinem Verständnis vom Auftrag der Kunst und des Künstlers kompatibel ist. Dabei bekommt die Auseinandersetzung mit der Bildenden Kunst eine Schlüsselrolle.

Stichwort: Worpswede. Noch ganz unter dem Eindruck der Russland-Reise schließt Rilke sich im Herbst 1900 einer Künstlergruppe in Worpswede bei Bremen an, deren zentrale Figur der Maler Heinrich Vogeler ist. Rilke ist – noch unter dem Eindruck Tolstois – von der einfachen Lebensweise fern der Großstädte auf dem Land und dem künstlerischen Ethos der Gruppe derart beeindruckt, dass er bleibt. Zumal er hier die beiden Künstlerinnen Paula Modersohn und Clara Westhoff kennenlernt, die eine Malerin, die andere Bildhauerin. Im April 1901 heiraten Clara und Rilke, doch der ehemaligen Verbindung ist keine Dauer beschieden, trotz der Geburt ihrer gemeinsamen Tochter Ruth, die künftig bei den Großeltern mütterlicherseits aufwächst.

Als Schriftsteller muss Rilke Einnahmen erzielen, und so greift er zu, als er den Auftrag erhält, über die Künstler-Gruppe eine Monographie zu verfassen: Sie erscheint 1903 unter dem Titel „Worpswede“. Ein Folgeauftrag führt ihn nach Paris in die Werkstatt eines der großen Bildhauer-Künstler seiner Zeit, bei der auch Clara Westhoff gelernt hatte: in die von Auguste Rodin. Nach einem ersten Paris-Besuch 1902 kann 1903 auch die Monographie über Rodin erscheinen. Und mit der Veröffentlichung des „Stundenbuches“ zwei Jahre später ist Rilkes Durchbruch zu einer eigenständigen, selbstbewussten Künstlerexistenz vollzogen. Ein Durchbruch auch zu einer ganz eigenständigen Suche nach einer Rede vom Göttlichen jenseits von Metaphysik und Nihilismus. Darauf will ich mich im Folgenden konzentrieren und an einem konkreten Beispiel zeigen, welche Metamorphosen das religiöse Denken Rilkes vollzogen hat. Was selbst für viele Rilke-Kenner unbekannt sein dürfte: Diese Metamorphose lässt sich an Rilkes Deutung einer Buddha-Plastik zeigen, die ihrerseits in die Dichtungen des „Stundenbuches“ verweist.

5. Im Dialog mit einer Buddha-Figur

Im Jahr 1905 reist Rilke noch einmal nach Paris und nimmt neuen Kontakt mit dem großen Künstler auf. Rodin bietet dem 30-Jährigen jetzt eine Sekretärsstelle an. Nicht zufällig. Er weiß, dass Rilke Einkünfte braucht, weiß, dass er Französisch spricht, etwas von seinem Werk versteht und von daher in

der Lage ist, sein Werk auch im deutschsprachigen Raum bekannt zu machen. Rilke akzeptiert und bezieht auf dem Gartengelände von Rodins Privathaus in Meudon unweit von Paris ein kleines Häuschen. Kaum ist er im September 1905 eingezogen, macht er von einem Fenster aus eine unerwartete Entdeckung. Er schreibt hierüber am 20. September 1905 an seine Frau:

„Nach dem Abendessen ziehe ich mich bald zurück, bin um 1/2 9 längstens in meinem Häuschen. Dann ist vor mir die weite blühende Sternennacht, und unten vor dem Fenster steigt der Kiesweg zu einem kleinen Hügel an, auf dem in fanatischer Schweigsamkeit ein Buddha-Bildnis ruht, die unsägliche Geschlossenheit seiner Gebärde unter allen Himmeln des Tages und der Nacht in stiller Zurückhaltung ausgebend. C'est le centre du monde, sagte ich zu Rodin. Und dann sieht er einen so lieb an, so ganz Freund. Das ist sehr schön und sehr viel.“⁹

Solche Sätze signalisieren nicht nur eine erste äußere Wahrnehmung, sondern offensichtlich auch schon eine erste innere Zwiesprache. Ein „Buddha-Bildnis“! Da ist plötzlich etwas Unerwartetes da, in einem Vorort von Paris, im Garten eines europäischen Künstlers. Antikes hätte man erwarten können, eine eigene Arbeit vielleicht. Aber einen Buddha? Da ist plötzlich etwas Ungewohntes da, eine Gestalt präsent, die buchstäblich aus der Zeit zu fallen scheint und in ihrer gänzlichen Andersheit zum Dialog herausfordert.

„Unsägliche Geschlossenheit der Gebärde“? Sie ist bei der Buddha-Figur, die Rilke in Meudon sieht, in der Tat auffällig, weil von bezwingender Harmonie und Symmetrie. Denn schaut man genau hin, so bildet der Oberteil des Körpers unübersehbar ein gleichschenkliges Dreieck mit dem Kopf als Spitze. Ein weiteres Dreieck bildet der untere Körperteil mit den übereinander geschlagenen Beinen. Dessen „Spitze“ weist in die Mitte des Körpers, dort, wo die Hände zusammengelegt sind, was die „Mitte“ noch einmal hervorhebt. Denn die Mitte dieser Figur ist nicht der Kopf, sondern das Körperzentrum mit dem Nabel des Bauches, was einen wichtigen Grundgedanken der Botschaft des Buddha schon körperlich-räumlich symbolisiert: Streben nach Erwachen ist mehr als intellektuelle Anstrengung. Es ist ein ganzheitlicher Akt der Person! Nur so kommt man „zur Mitte“, die der Buddha schon körperlich symbolisiert, so dass der Eindruck Rilkes sich ge-

⁹ Rätsel Luck (Hg.), *Der Briefwechsel und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin*, Frankfurt/M. – Leipzig 2001, 111ff. Die nachfolgenden Ausführungen greifen zurück auf meine Untersuchung: Karl-Josef Kuschel, *Als ob er hörte. Rainer Maria Rilke im Dialog mit Buddha*, Ostfildern 2020 (Überarbeitung von: Karl-Josef Kuschel, Rilke und der Buddha. Die Geschichte eines einzigartigen Dialogs, Gütersloh 2010). Vgl. zum Themenfeld: Karl-Josef Kuschel, „Gott von Mohammed her fühlen“. Rilkes Islam-Erfahrung und ihre Bedeutung für den religionstheologischen Diskurs der Zukunft, in: „Die Welt ist in die Hände der Menschen gefallen“. Rilke und das moderne Selbstverständnis, hg. v. Rudi Schweikert, Frankfurt/M. – Leipzig 2002, 67–94. Auch in: Karl-Josef Kuschel, *Gott liebt es, sich zu verstecken. Literarische Skizzen von Lessing bis Muschig*, Stuttgart – Ostfildern 2007, 177–206; Michael von Brück, *Weltinnenraum. Rainer Maria Rilkes „Duineser Elegien“ in Resonanz mit dem Buddha*, Freiburg/Br. 2015.

radezu aufdrängt: von der Mitte des Buddha-Körpers zur „Mitte der Welt“. Auffällig auch: Die ganze Figur ruht auf einem als Lotusblüte stilisierten Sockel. Das gibt ihr bei aller Schwere eine Leichtigkeit. Er scheint zu schweben, dieser Buddha scheint mitten in der Welt ein Stück „abgehoben“ von der Welt. Scheint eine Figur in dieser Welt, aber nicht von dieser Welt!

Rilke nutzt seine Zeit, um unter anderem einen Vortrag zu Rodin auszuarbeiten. Mit dem kann er auf Reisen gehen, um im deutschsprachigen Raum über die Monographie hinaus noch stärker für das Werk zu werben. Für Oktober sind Auftritte in Dresden und seiner Heimatstadt Prag geplant. Die Reisen werden durchgeführt, und Anfang November kehrt Rilke nach Meudon zurück. Der Dialog mit dem Buddha „da draußen“ kann weiter gehen. Sein Brief von Mitte November 1905 an Rodin, der zu dieser Zeit auf Reisen ist, bildet ein zweites *Zeugnis* geheimer Zwiesprache. Um diese Jahreszeit liegt Nebel über Meudon, und die neblige Winter-Stimmung gibt der ganzen Szenerie noch einmal einen besonderen Zauber:

„[M]eine Gedanken folgen Ihnen Stunde für Stunde, was gar nicht schwierig ist, denn man ist fast auf Reisen in diesen Schneenebeln, die alle vertrauten Dinge in die Ferne rücken und alles auswischen. Sogar die Vögel erkennen ihre Umgebung nicht mehr; einige (ganz schwarz vor den grauverhangenen Fernen) klopfen an mein Fenster, wie um den Weg zu erfragen. Der Buddha allein verharrt in seinem göttlichen Gleichgewicht (großzügig angeleuchtet vom Schnee auf seinem Schoß – ein wenig wie la Pensée im Luxembourg –), eigentlicher Herrscher und Weiser dieser fremdartigen Welt.“¹⁰

„Schneenebel“ um den Buddha. Die winterliche Szenerie verstärkt, was Rilke am Buddha ohnehin wahrnimmt und jetzt offensichtlich auf den „Begriff“ bringt. Jetzt ist es weniger die „fanatische Schweigsamkeit“, die „Geschlossenheit seiner Gebärde“ oder die „stille Zurückhaltung“ als das „göttliche Gleichgewicht“. Das ist die Schlüsselerfahrung. Das ist das Besondere dieser Figur. Auch deshalb wollen wir die Wortwahl ganz ernst nehmen: Das Gleichgewicht, das Rilke hier sieht, nennt er „göttlich“ und unterscheidet es damit von den üblichen Dingen, die irgendwie auch ihr Gleichgewicht haben. Das an der Buddha-Figur wahrgenommene „Gleichgewicht“ hat offensichtlich einen ganz anderen Intensitätsgrad, eine ganz andere Dichte und Grundsätzlichkeit. Deshalb kann dieser Buddha – als ob er lebte – der Winterkälte standhalten. Deshalb kann er der „eigentliche Herrscher“ der Welt genannt werden, unerschüttert, wie er ist, unberührt, ungerührt von äußeren Einflüssen der Welt, einer Welt, die Rilke nicht zufällig „fremdartig“ nennt.

Bemerkenswert auch die Paarung: „Herrschер“ und „Weiser“, was offenbar signalisieren soll: Die Herrschaft des Buddha ist keine politische, sondern eine geistige, beruht nicht auf Herrschaftswissen, sondern auf Lebensweisheit. Er ruht ganz in sich, dieser Buddha, lebt aus einer Mitte heraus, die

¹⁰ Luck, Briefwechsel (wie Anm. 9), 126.

ihn unerschütterbar macht. Ein weiterer Brief an Clara vom 21. November 1905 weist genau in diese Richtung:

„Wir sind noch immer in lauter Schnee, Himmel und Erde gleich voll davon; die kleinen Antiken haben sich alle von ihren Säulen geflüchtet, und nur der Buddha allein ist noch da, verschüttet, aber wie ohne Last, still, gleichmütig, auf eine neue Weise angeschienen (ein bisschen wie die Pensée im Luxembourg) und Herr auch in dieser neuen, unerwarteten Welt, die er ebenso längst zu kennen scheint wie jede andere.“¹¹

Jetzt – nach gut vier Wochen – fließt Rilke fast ein Liebesbekenntnis in die Feder. Der Dialog mit dieser Figur hat sich intensiviert. Rilke hat vom Fenster seines Häuschens aus mit der Buddha-Figur eine Beziehung aufgenommen wie zu einer lebendigen Person. Er bewundert, dass sie noch „da“ ist, allen Witterungswidrigkeiten zum Trotz. Andere Figuren, die „kleinen Antiken“ beispielsweise, hätten sich davongemacht, meint er. Nur der Buddha halte stand, „verschüttet“, wie er sei, ohne aber die Last zu spüren. Still und gleichmütig, ausgestattet offensichtlich mit einem uralten Wissen und so „Herr auch in dieser neuen, unerwarteten Welt“. Wer so redet (über eine Plastik notabene), verwischt bewusst die Grenze zwischen Figur und Person, der sieht in einer Buddha-Plastik mehr als ein Gebilde aus Stein, der sieht verdichtete geistige Energie, die Schwingungen erzeugt, Beziehungen ermöglicht. Der sieht, mit einem Wort, eine Wunsch- und Idealgestalt des Vollkommenen in der Welt. Eine Figur, die kraft des Geistes die Schwerkraft der Welt aufgehoben hat und so – frei von den Herrschaftsverhältnissen der Welt – die Welt beherrscht – in „göttlichem Gleichgewicht“!

„Göttliches Gleichgewicht“: das ist die eine Wahrnehmung. Die andere, genauso wichtig, ist die Wahrnehmung des Raums. Der Blick aus dem Fenster des Häuschens macht sie möglich. In der Ferne ist die Brücke von Sèvres zu sehen. Sie führt über die Seine. Was das für den Buddha bedeutet, bekommt Lou Andreas-Salomé zu hören (Brief vom 23. November 1905):

„Wenn es nicht die Arbeit ist, so ist es mein kleines Häuschen, seine Ferne und seine Nähe, was mich hält und beschäftigt, so sind es die schönen antiken Dinge und die Dinge Rodin's, unter denen ich mich bewege, so ist es: weil Alles, Alles hier draußen beisammen ist, was die anderen Leute ihr ganzes Leben lang nie an einem Ort zusammenkriegen. Dir mein kleines Häuschen (das ich, so viel an mir liegt, recht lange festhalten will) einmal zu zeigen, mit Dir an jenem Fenster zu stehen, vor dem der Buddha und die Ferne ist, die durch die Brücke von Sèvres wie in eine Strophe klingender Reime geordnet scheint, – ist eine Hoffnung, die ich mit manchem guten Gedanken nähren und pflegen will.“¹²

Nähe und Ferne. Beides zugleich. Der Buddha ist ganz nah, und zugleich geht der Blick in die Ferne, die durch die Brücke von Sèvres eine Struktur bekommt, sogar einen Rhythmus. Zwei besonders eindrucksvolle dokumenta-

¹¹ Rainer Maria Rilke, Briefe aus den Jahren 1902–1906, hg. v. Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber, Leipzig 1930, 274f.

¹² Luck, Briefwechsel (wie Anm. 9), 133f.

rische Fotos lassen ahnen, was Rilke gesehen haben mag. Es ist, als *schwebt* der Buddha in der Landschaft, als habe er – schwer wie er ist – die Schwerkraft aufgehoben. Der Eindruck von der Präsenz Buddhas ist offenbar noch so stark, dass Rilke am 11. Januar 1906 an seine Frau Clara schreiben kann:

„Und ich stehe an meinem Pult, das Fenster ist offen, und unten gehen die Gärtnner umher, und dann und wann klingt ein Gerät, dem die Erde schnell den Mund zuhält, von Hoffnung. Und der Buddha ist groß und wissend, und man denkt, der Saft steigt in ihm. Und man möchte es ihm ansehen, dass er die ganze Nacht Herr über unzähliges Mondlicht war. Als wir gestern des klaren späten Abends vom Musée herunterbogen, da war die Mauer meines Gartens dunkel, aber dahinter war alles Mondlicht der Welt um den Buddha herum, wie die Beleuchtung eines große(n) Gottes-Dienstes, in dessen Mitte er verweilte, ungerührt, reich, von uralter Gleichgültigkeit strahlend.“¹³

6. Das erste Buddha-Gedicht

So weit die authentischen Dokumente von Rilkes Zwiesprache mit dem Buddha in Meudon. Der Dialog hat sich buchstäblich so verdichtet, dass Rilke gegen Ende des Jahres 1905 sein erstes „Buddha“-Gedicht zu schreiben in der Lage ist.

„Als ob er horchte. Stille: eine Ferne...

Wir halten ein und hören sie nicht mehr.

Und er ist Stern. Und andre große Sterne,
die wir nicht sehen, stehen um ihn her.

O er ist Alles. Wirklich, warten wir,
dass er uns sähe? Sollte er bedürfen?
Und wenn wir hier uns vor ihm niederwürfen,
er bliebe tief und träge wie ein Tier.

Denn das, was uns zu seinen Füßen reißt
das kreist in ihm seit Millionen Jahren.
Er, der vergisst was wir erfahren
und der erfährt was uns verweist“¹⁴.

Schon der erste Satz des Gedichtes packt uns Leser ja beinahe überfallartig: „Als ob er horchte“. Schon ist ein Raum aufgerissen, verstärkt durch die beiden Schlüsselworte „Stille“ und „Ferne“. Höchste Spannung, höchste Intensität schon in der ersten Zeile. Sie besteht nur aus einem Halbsatz. Und nach „Stille“ erfolgt ein Doppelpunkt, was eine Atempause erzwingt.

¹³ Luck, Briefwechsel (wie Anm. 9), 151f.

¹⁴ Manfred Engel u. a. (Hg.), Rainer Maria Rilke, Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Frankfurt/M. 1996, Bd. 1: Gedichte 1895 bis 1910, 462.

Nach „Ferne“ drei Auslassungspunkte, was diesen Gedanken ins Unsagbare ausschwingen lässt. Stärker kann man Spannungen kaum aufbauen: „Als ob er horchte“ Punkt. „Stille“ Doppelpunkt. „Eine Ferne“ drei Auslassungspunkte.

Gesagt ist damit: Wer mit dieser Figur des Buddha konfrontiert wird, wird von einer Kraft der Stille ergriffen, wird in eine Ferne verwiesen im doppelten Sinn des Wortes: Raum-Ferne und Zeit-Ferne. Nicht Inhalte der Lehre des Buddha interessieren den Sprecher ganz offensichtlich, sondern die Fähigkeit, über die Stille eine Ferne erahnbar zu machen, aber so, dass er, der Buddha, offensichtlich etwas hört, was „wir“ – im Gegensatz zum Buddha – offenbar *nicht mehr* hören. Will sagen: Nie gehört *haben*, weil wir nicht in diese Ferne gelangen. Eine Differenz wird aufgerissen: Buddha – wir, die auch in den nächsten beiden Zeilen der ersten Strophe noch einmal variiert wird: Buddha ist ein Stern unter anderen „großen Sternen“, die einen Kreis um ihn bilden, so dass er in der Mitte steht. Und wieder der Unterschied zu uns: Wir sehen diese Sterne *nicht*. Wir anderen also, wir Außenstehende, wir, die wir *nicht* Buddha sind, können also offensichtlich zunächst noch gar nicht erkennen, um welche Einzigartigkeit, ja kosmische Größe es beim Buddha geht.

Erst in der zweiten Strophe scheint der Sprecher dies zu ahnen, wenn er emphatisch ausruft: „O er ist Alles“. Und wie zur Bekräftigung hinzufügt: „Wirklich“. Ein Wort, das freilich auch eine zweite Bedeutung haben kann: „Wirklich, warten wir, / dass er uns sähe?“ Das klingt nach erstaunter Selbstinfragestellung: Warten wir *wirklich*, dass ausgerechnet er uns sähe, er, der diese kosmische Größe hat, sich selbst völlig zu genügen scheint, der buchstäblich „Alles“ ist? Und mit der zweiten Frage „Sollte er bedürfen?“ ist der Sprecher vollends bei seinem Thema – was die Seite des Menschen angeht, genauer: des Betrachters, des, wenn man so will, traditionell Frommen. Denn die zweite Strophe macht mit der selbst gegebenen Antwort „Und wenn wir hier uns vor ihm niederwürfen, / er bliebe tief und träge wie ein Tier“ klar, dass der Buddha offensichtlich gerade nicht traditionelle religiöse Bedürfnisse von Menschen befriedigt. Er sieht uns nicht, er bedarf unserer nicht, ihn interessieren wir nicht. Er ruht ganz in sich selbst, in beziehungsloser Vollkommenheit, von Menschen nicht abhängig, nicht berührt. Selbst wenn sie sich vor ihm „niederwürfen“, er bliebe desinteressiert: „tief und träge wie ein Tier“. Unberührt, ungerührt.

Wenn Buddha also Alles ist, was bleibt dann für „uns“ übrig? Nichts, wenn man das Gedicht richtig verstanden hat. Eine Einsicht, die „uns“ freilich nicht klein machen, sondern zum Wesentlichen hin befreien soll. Denn offensichtlich hat der Sprecher dieses Gedichtes begriffen, dass Buddha das erreicht hat, was man das Ideal der Beziehung des Göttlichen zum Menschlichen nennen kann. Die Zeitangabe „Millionen Jahren“ sowie die Angabe der Kreisbewegung sollen nur die Zeitlosigkeit dieser Wahrheit zum Aus-

druck bringen. In Buddha hat sich das „Göttliche“ und das Menschliche auf eine Weise verbunden, dass es zu einer Einheit geworden ist, einer Nicht-Dualität. Göttliches und Menschliches sind nicht mehr getrennt im Sinne von Oben und Unten, Transzendenz und Immanenz. Dieser Buddha hat die Transzendenz in der Immanenz erlebt, und zwar in einer Weise, dass das „Göttliche“ ganz in ihm schwingt, ganz in ihm kreist, ganz in ihm präsent ist: durch Stille, Einsamkeit, Inneneinkehr. Eine Wahrheit freilich, die gerade nicht wieder neue Abhängigkeiten stiften soll, eine neue Dualität aufreißen will zwischen Buddha und „uns“. *Jeder Mensch kann Buddha werden, jeder Mensch ist auf diese Wahrheit verwiesen.* Die letzten beiden Zeilen bringen dies pointiert zur Sprache:

„Er, der vergißt was wir erfahren
und der erfährt was uns verweist.“

Diese Zeilen machen deutlich, dass die Differenz zwischen Buddha und „uns“ nicht dazu da ist, Menschen schnöde zu verwerfen. Sie machen darauf aufmerksam, dass auch wir „verwiesen“ sind, und zwar in doppeltem Sinn dieses wunderbar gewählten Wortes: weg von Buddha als religiöser Alibifigur (den wir in Niederwerfung und Anbetung zum Wunschobjekt unserer Frömmigkeit machen könnten) und hin auf diejenige Wahrheit, die er als Erleuchteter erfahren hat. „Verweisen“ hat also den Doppelsinn von Tadel und Wegweisen einerseits und Hinweisen andererseits. Womit deutlich wird, dass die Pointe des Gedichts eine religionskritische ist, eine Kritik an traditionellen Formen von Frömmigkeit, die das Göttliche für fromme Bedürfnisse oder Zwecke fungibel macht. Das ist die negative Seite, die positive lautet: Wir sollen nicht Buddha zum Objekt unserer religiösen Bedürfnisse machen, sondern so werden wie Buddha selber, buddhistisch gesprochen: die Buddhanatur, die in jedem Menschen verborgen steckt, wecken und dem Göttlichen ganz in uns selber Raum geben.

7. Das zweite Buddha-Gedicht

Diese religionskritische Pointe Rilkes, ausgedrückt in dem doppeldeutigen Wort „verweist“ (Wegweisen und Hinweisen zugleich), wird nun im zweiten Buddha-Gedicht noch einmal veranschaulicht, verschärft, konkretisiert. Rilke fühlte offensichtlich die Notwendigkeit, ein halbes Jahr nach dem ersten Buddha-Gedicht, im Juli 1906, ein zweites mit demselben Titel zu schreiben:

„Schon von ferne fühlt der fremde scheue
Pilger, wie es golden von ihm träuft;
so als hätten Reiche voller Reue
ihre Heimlichkeiten aufgehäuft.

Aber näher kommend wird er irre
 vor der Hoheit dieser Augenbraun:
 denn das sind nicht ihre Trinkgeshirre
 und die Ohrgehänge ihrer Fraun.
 Wüßte einer denn zu sagen, welche
 Dinge eingeschmolzen wurden, um
 dieses Bild auf diesem Blumenkelche
 aufzurichten: stummer, ruhiggelber
 als ein goldenes und rundherum
 auch den Raum berührend wie sich selber.¹⁵

In diesem Gedicht ist nun nicht mehr von „wir“ und „uns“ die Rede. Der Sprecher redet nicht kollektiv, sondern distanziert von einem „Pilger“. Dieser ist offensichtlich das Demonstrationsobjekt eines ganz bestimmten religiösen Verhaltens: das eben des religiös Bedürftigen, desjenigen Menschen, der vom Göttlichen direkt abhängig ist oder sich abhängig fühlt. Er will etwas von Gott, und er will etwas für Gott. Er fühlt sich zum Beispiel dankbar oder schuldig. Aus Reue über seine Sünden gibt er fromme Gaben. Auch Buddha-Statuen sind errichtet mit Spenden von „Reichen“, deren offensichtliche Reue zur goldbesetzten Ausstattung einer Buddha-Figur geführt hat. Von Ferne sieht es so aus, als würde der Buddha geradezu von Gold „träufen“.

Aber gerade dieses fromme Verhalten, das Abhängigkeit erzeugt und abhängig macht, scheitert am Buddha. Die Wendung „Hoheit dieser Augenbraun“ in Strophe zwei signalisiert, dass ein Abhängigkeitsverhalten an dieser Figur abprallt, ihm jedenfalls in gar keiner Weise entspricht. Buddha ist *dieser* Form religiöser Praxis gegenüber buchstäblich erhaben. „Irre“ wird der Pilger deshalb, je näher er kommt. Irre im doppelten Sinn: Er entdeckt, dass Menschen ihren frommen Anteil an der Buddha-Statue nicht mehr erkennen können: Trinkgeshirre, Ohrgehänge. Wenn Menschen aber ihren frommen Anteil nicht mehr erkennen können, müssen sie an der Frage buchstäblich irre werden, ob sie denn genügend getan haben, um dem Buddha wohlgefällig zu sein. Als ob es für den Buddha darauf ankäme, welchen individuellen Anteil an frommen Leistungen ein Mensch erbracht hat. Als ob es im Verhältnis zum Göttlichen darauf ankomme, dass das Göttliche mich registriert, mich anerkennt, meine Leistung honoriert. Genau dieses Gebrauchen und Verbrauchen des Göttlichen weist dieses Gedicht vom „Pilger“ ab. Ein bisher unerhörtes Motiv in Rilkes Werk? Mit den Buddha-Gedichten erstmals eingeführt? Keineswegs. Denn diese Art der scharfen Kritik an einem religiösen Anspruchs- und Besitzdenken, an einer Bedürfnisbefrie-

¹⁵ Engel, Werke Bd. 1 (wie Anm. 14), 489.

digung durch Religion, hat bei Rilke vor allem im „Stundenbuch“ ihren werkgeschichtlichen Ort. Ein Werk, das ja gleichzeitig mit den Buddha-Gedichten vollendet wird. Denn unter religiösem Aspekt ist dieses Werk Rilkes von besonderer Bedeutung. Es wagt, in nachmetaphysischer Zeit, neu von Gott zu reden.

8. Die Rede von Gott im „Stundenbuch“

Mit der Frömmigkeitswelt seiner Prager katholischen Kindheit hatte Rilke längst gebrochen. Sie war, wie wir hörten, auf Sünden- und Schuldbe-wusstsein aufgebaut, auf Erlösungsbedürftigkeit, auf Kreuzesfrömmigkeit. Aufgrund der Erfahrungen während der beiden Russlandreisen aber hatte Rilke zu einer anderen Form der Gottesrede gefunden. Durchgerungen hatte er sich zu einem Kunst- und Gottesverständnis, demzufolge „Gott“ für den Künstler mit jedem Kunstwerk neu geschaffen werden muss. Im Künstler geschieht „Auferstehung Gottes“, im Künstler, einsam und allein auf sein Werk verpflichtet. Seine neuen, unerhörten Verse des ersten Buches „Vom mönchischen Leben“ (entstanden September/Oktober 1899) hatte er nicht zufällig einem russischen Ikonen-Malermönch in den Mund gelegt:

„Wir bauen an dir [Gott] mit zitternden Händen
und wir turmen Atom auf Atom.
Aber wer kann dich vollenden,
du Dom.“¹⁶

Oder noch deutlicher:

„Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?
Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?)
Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)
Bin dein Gewand und dein Gewerbe,
mit mir verlierst du deinen Sinn.“¹⁷

War Gott damit aber nur noch das Geschöpf menschlicher Einbildungskraft? War die das ganze „Stundenbuch“ durchziehende Gottesrede nur die krude Projektion menschlicher Phantasien oder eine Überhöhung menschlicher Kreativitätspotentiale? Schaut man genau hin, entdeckt man, dass es neben solchen nach reiner Projektion klingenden Versen im „Stundenbuch“ auch andere Sprechhaltungen von Gott gibt. Ja, diese Gedichte haben ihr Spezifikum gerade darin, dass Rilke eine Überfülle von Metaphern benutzt, die Gott benennen, aber nirgendwo definieren. Gott ist der „uralte Turm“, ist „dunkel und wie ein Gewebe von hundert Wurzeln“, ist der „Nachbar“,

¹⁶ Engel, Werke Bd. 1 (wie Anm. 14), 164.

¹⁷ Engel, Werke Bd. 1 (wie Anm. 14), 176.

von dem nur eine „schmale Wand“ trennt, ist „Dunkelheit“ und „große Kraft“, ist „werdende Tiefe“, „Raum“, „Angesicht“, „grenzenlose Gegenwart“, ist „Ding der Dinge“, „Wald der Widersprüche“. So geht es Vers für Vers. Ein Bild übersteigt das nächste. Wie Wellen überschlagen sich die Bilder, überholen sich, korrigieren sich, heben sich auf. Rilke greift hier zu einer Poetik des Bilder-Sturms, der Metaphernexplosion.

Die Anwendung dieser Redeform entspringt dabei keineswegs enthusiastischer Gefühls-Übersteigerung, sondern kalkulierter literarischer Strategie. Rilke kann mit diesen sich überschlagenden, ohne wirklichen Anfang und ohne wirkliches Ende rauschhaft dahinfließenden Vers- und Bildkaskaden zeigen, wie sehr die Wirklichkeit Gottes buchstäblich grenzenlos, unbegreiflich, unsagbar ist. Die überquellende Fülle der Bilder ist Ausdruck der Tatsache, dass Gott letztlich in kein Bild eingeht, von keinem Wort begrenzt werden kann, von keinem Vergleich erfasst. „Gott“ ist das vibrierende Leben selbst, die Unruhe in aller Ruhe und die Ruhe in aller Unruhe, das Dröhnen im Schweigen und das Schweigen im Dröhnen. „Gott“ ist das Ganze dieser tausendfältigen, vielfacetigen, das Höchste wie das Niedrigste zugleich umfassenden Wirklichkeit.

Nur das eine war damit ein für allemal klar: Gott ist für Rilke nicht „jenseits aller Dinge“, ist nicht „draußen“ oder „droben“, sondern *in allen Dingen, im Herzen der Wirklichkeit, in der Seele der Welt*: „Ich finde dich in allen diesen Dingen, denen ich gut und wie ein Bruder bin!“ Anders gesagt: Die Fülle der Worte für Gott ist nicht Ausdruck einer Sprachpotenz, sondern einer letzten Sprachohnmacht. Der überquellende Reichtum der Metaphern ist Indikator einer letzten Un-Sagbarkeit Gottes. Womit auch klar ist, dass die Frage: „Aber wer kann dich vollenden, du Dom?“ nur rhetorisch gemeint sein kann. Der Künstler als Gott-Gebärer ist hier bei Rilke nicht der Gott-Erzeuger. Der Künstler ist nicht der Erfinder, der Macher Gottes, genauso wenig wie derjenige, der Luft aus seinen Lungen bläst, in diesem Moment die Luft „macht“ oder „erzeugt“. Der Künstler bringt nur etwas hervor, was immer schon auf dem Grund der Wirklichkeit ruht, macht hörbar und sichtbar, was längst dunkel, verborgen, wurzelhaft existiert – so wie der Atmende von der Luft bereits lebt, die er durch den Atemvorgang hörbar macht. Rilke ist kein platter Feuerbachianer. Sein Spitzensatz: „Mit mir verlierst du deinen Sinn“ will wörtlich verstanden werden. Es heißt nicht: Mit mir verlierst du deine Existenz oder deine Lebensberechtigung. Denn so wie die Luft buchstäblich „sinnlos“ wird, wenn keine Lungen da sind, die sie atmen, so verliert auch Gott seinen Sinn dadurch, dass der Künstler ihn nicht im Kunstwerk sichtbar macht und so alles „verewigt“. So muss man das „Stundenbuch“ lesen: als einzigen großen Versuch, nach dem Zusammenbruch der alten Metaphysik von Gott als Geheimnis der Welt dennoch zu reden. Lesen als Versuch, nach dem „Tode Gottes“ das Reden von Gott zu retten durch Übernahme in die Kunst. Nachdem die

neuzeitliche Religionskritik den Himmel entleert und der traditionelle Glaube den Himmel ver zweckt hat, ist der Künstler das Paradigma des schöpferischen Menschen, der die Rede von Gott gleichsam birgt und Gott das zurückgibt, was er immer gewesen ist: die wirklichste Wirklichkeit im Herzen der Dinge; die vibrierende Kraft, die alles zusammenhält; die pulsierende Energie, die als Einheit allem zugrunde liegt. „Pilger“ und „Pilgerschaft“ werden jetzt Ausdruck des Dynamischen, Fließenden in der Beziehung zum Göttlichen. Das Gegenteil von Besitz- und Anspruchsdenken.

9. Wider das religiöse Besitzdenken

Im Buch „Von der Pilgerschaft“ hatte Rilke denn auch konsequenterweise ein eigenes Verständnis vom Pilger-Sein entwickelt. Was er in den beiden Buddha-Gedichten von 1905 und 1906 an scharfer Religionskritik noch einmal verdichten wird, hatte er in diesem Buch bereits strukturell vorweggenommen. Durch Verse wie diese beispielsweise:

„Gerüchte gehn, die dich vermuten,
und Zweifel gehn, die dich verwischen.
Die Trägen und die Träumerischen
misstrauen ihren eignen Glüten
und wollen, dass die Berge bluten,
denn eher glauben sie dich nicht.
Du aber senkst dein Angesicht.

Du könntest den Bergen die Adern aufschneiden
als Zeichen eines großen Gerichts;
aber dir liegt nichts
an den Heiden.

Du willst nicht streiten mit allen Listen
und nicht suchen die Liebe des Lichts;
denn dir liegt nichts
an den Christen.

Dir liegt an den Fragenden nichts.
Sanften Gesichts
siehst du den Tragenden zu.“¹⁸

In diesem Text aus dem „Stundenbuch“ werden vor allem die genannt, zu denen Gott nicht kommt: diejenigen, die bloß vermuten oder die zweifeln, insbesondere die, die Zeichen wollen, Wunderzeichen möglichst, Zeichen eines großen Gerichts beispielsweise. Auch diejenigen verfehlten Gott, die

¹⁸ Engel, Werke Bd. 1 (wie Anm. 14), 212.

durch Liebe und Gegenliebe Gott besitzen wollen. Der Text hält dagegen: Gott *senkt* sein Angesicht. Ihm liegt gerade nicht daran, durch Wunder- oder Gerichtszeichen auf sich aufmerksam zu machen. Nur „Heiden“ verlangen das von ihm. Menschen also, die Götzenbilder brauchen und anbeten. Ebenfalls liegt – folgen wir diesem Text – Gott nichts daran, zu lieben und geliebt zu werden. Das erwarten „die Christen“ von ihm.

Religiöses Besitzdenken, das zu immer neuer Bedürfnisbefriedigung führt, hält Rilke gerade den etablierten Kirchen vor. Schon sein „Stundenbuch“ enthält die schärfste mögliche Kritik an einem kirchlichen Betrieb, der Gott braucht und verbraucht. In Zukunft soll es das alles nicht mehr geben:

„[...] keine Kirchen, welche Gott umklammern
wie einen Flüchtling und ihn dann bejammern
wie ein gefangenes und wundes Tier.“¹⁹

Wie später in den „Buddha“-Gedichten kommt es somit schon im „Stundenbuch“ zu einer radikalen Absage an religiöses Besitzdenken:

„Falle nicht, Gott, aus deinem Gleichgewicht.
Auch der dich liebt und der dein Angesicht
erkennt im Dunkeln, wenn er wie ein Licht
in deinem Atem schwankt, – besitzt dich nicht.
Und wenn dich einer in der Nacht erfasst,
so daß du kommen mußt in sein Gebet:
Du bist der Gast,
der wieder weiter geht.“²⁰

Wieder das Schlüsselwort „Gleichgewicht“. So, wie Menschen aus „Gleichgewicht und Maß“ fallen können, so Gott durch des Menschen Gebrauch. Auch Gottesliebe darf kein fromm verbrämter Gottesbesitz werden. „Gott“, das ist die Wirklichkeit, die ganz still, ganz elementar *da* ist, in sich ruhend, ganz im Gleichgewicht mit sich selbst. Und es dürfte von hierher keine Mühe mehr machen, eine Brücke zu den „Buddha“-Gedichten zu schlagen. In der Buddha-Figur hat Rilke dieses „göttliche Gleichgewicht“ in einzigartiger (nicht exklusiver) Weise gesehen – als Idealgestalt der Präsenz des Göttlichen in der Welt, das sich jeder Verzweckung entzieht. Von daher haben die Buddha-Gedichte neben dem „Stundenbuch“ eine Schlüsselbedeutung für das, was man die Frage nach „Religion“ und ihre Metamorphosen nennt, im mittleren Werk von Rainer Maria Rilke, das vor allem durch das „Stundenbuch“ und die beiden Bände der „Neuen Gedichte“ (1907/08) dokumentiert ist: wider das Besitzdenken in Sachen Religion.

¹⁹ Engel, Werke Bd. 1 (wie Anm. 14), 221.

²⁰ Engel, Werke Bd. 1 (wie Anm. 14), 229.