

Menschheitsgeschichte am Leitfaden der Kunst: Zu Geschichtsreflexionen und geschichtsphilosophischen Elementen im frühen und mittleren Werk Rilkes

Liu Yuchen
(Tübingen)

Kurzzusammenfassung: Die Studie befasst sich mit dem Geschichtsdenken Rilkes in seinem frühen und mittleren Werk, das fundamentale kultur- und religionsgeschichtliche Fragen aufgreift und verkappte geschichtsphilosophische Bezüge aufweist. In seinem frühen Gelegenheitswerk *Worpswede* geht es Rilke um die Geschichtlichkeit der Landschaft, der er eine mediale Funktion bei der Wirklichkeitsaneignung attestiert. In seiner Monographie *Auguste Rodin* reflektiert er hingegen die geschichtliche Transformation von Ding und Körper am Leitfaden des Lebensbegriffs. Auch Rilkes Mittelalter-Darstellung übt eine scharfsinnige Kritik an der Religionsgeschichte und dem modernen Gottesbegriff.

Dass sich die Rilke-Forschung primär auf die Achse der *condition humaine* konzentriert und demgegenüber Rilkes Geschichtsdenken wenig beachtet, ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass die ohnehin unsystematischen Geschichtsbezüge in seinem Gesamtwerk meist verstreut und hinter der Fassade vorkommen. *De facto* ist es auch irreführend, von *der* Geschichtsphilosophie bzw. *der* Geschichtstheorie eines Dichters zu sprechen, der *sub specie aeternitatis* die Realitätsbezüge seiner Dichtung auf ein Minimum reduzieren will. Dennoch ist die Poetik Rilkes – so die These der vorliegenden Untersuchung – implizit von der Bemühung getragen, die Geschichtlichkeit von Kunst und Kultur auszuloten, in der Rilke wiederum sein Schaffen zu positionieren sucht. Damit die Ausführung nicht ausufert, beschränkt sich die vorliegende Skizze auf Rilkes frühe und mittlere Werkphase und verzichtet auf die Eruierung seines Spätwerks.¹ Dieser Beitrag liefert einen eher kursorischen und exemplarischen Überblick, ohne die Ausschöpfung der Thematik zu beanspruchen. Im ersten Teil wird Rilkes implizite Theorie der kulturellen Evolution mit Blick auf seine Monographie *Worpswede* beleuchtet. Im zweiten Schritt widmet sich die Untersuchung der Rodin-Monographie Rilkes und versucht, die geschichtsphilosophische Matrix seiner Ding-Poetik auszumachen. Abschließend wird Rilkes Destruktion der Religionsgeschichte mit Blick auf sein Gedicht *Gott im Mittelalter* eruiert. Wie sich zeigen wird,

¹ Zur Einteilung der Rilkeschen Werkphase vgl. Manfred Engel, Vier Werkphasen, in: Ders. (Hg.), Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2004, S. 175-181.

greift Rilke den Themenkomplex der Menschheitsgeschichte in variierenden Perspektiven auf, ohne die heterogenen Ansätze auf eine Einheit hin entwickeln zu wollen.

1. Nicht zurück, sondern hin zur Natur: Rilkes Monographie *Worpswede*

Rilkes 1902 entstandene Monographie *Worpswede* gilt als seine erste programmatische Stellungnahme zur bildenden Kunst überhaupt, wird in der Forschung jedoch relativ wenig beachtet.² Rilke äußert in diesem Text seine grundlegende Einstellung zum Verhältnis zwischen Mensch und Natur und tritt dabei für die tragende Rolle der Kunst in der Kultur- und Zivilisationsgeschichte der Menschheit ein. Zur Explikation dieses Textes wird auch Rilkes kurzer Aufsatz *Zur Landschaft* herangezogen, bei dem es sich wahrscheinlich um eine frühe Fassung der Einleitung der *Worpswede*-Monographie handelt.

Eklatant an Rilkes geschichtsphilosophisch-anthropologisch fundiertem Naturbild ist vor allem, dass er von Anbeginn an vom Rousseauismus abbrückt und die Annahme einer prästabilisierten Harmonie zwischen Mensch und Natur als Trugbild entlarvt. Die Natur stellt für Rilke somit kein verlorenes Paradies dar, sondern wird *ab origine* als das Fremde, ja das Unheimliche schlechthin wahrgenommen, das „durch die Größe und Unübersehbarkeit ihrer Züge furchtbar und niederdrückend auf den Menschen“ wirkt.³ Denn wer den Stammbaum des Menschen zurückverfolge, der werde keine *aurea aetas* finden, sondern sich in einem Dunkel verlieren, das „von ausgestorbenen Riesentieren“ und „Ungeheuern voll Feindseligkeit und Haß“ bewohnt sei.⁴ Mit anderen Worten: Das narzisstische, anthropozentrische Naturverständnis, nach dem die Natur den Bedürfnissen des Menschen nachkommen soll, wird konterkariert durch Einsicht in die kaum überbrückbare Kluft zwischen Mensch und Natur, die seit Menschengedenken besteht. Die Naturverbundenheit ist für Rilke also mitnichten *qua natura* gegeben, sondern muss durch mühevollen Arbeit errungen werden.

Auch die prähistorischen Mythen bezeugen Rilke zufolge keine Einheit mit der Natur, wie es die klassisch-romantische Mythenkonzeption wahrhaben will, sondern dienen primär einer Angstbewältigung angesichts der Unerbittlichkeit der Natur: Ausgerechnet weil der Mensch „ihre Kälte nicht er-

² Gottfried Boehm beanstandet etwa die Marginalisierung des Textes in der modernen Ideengeschichte der Natur. Vgl. Gottfried Boehm, *Zur Einführung*, in: Ders. (Hg.), *Rilke und die bildende Kunst*. Frankfurt a. M. 1985, S. 7-23, hier S. 12.

³ Rainer Maria Rilke, *Worpswede*, in: Ders., *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden (KA), Bd. 4, hg. von Manfred Engel / Ulrich Fülleborn / Horst Nalewski / August Stahl. Frankfurt a. M. / Leipzig 1996, S. 305-400, hier S. 308.

⁴ Ebenda, S. 308 f.

trug, bevölkerte er sie mit großen, grausamen Mächten und unterwarf sich ihnen“.⁵ Die Kehrseite dieser Demut bildet aber „nichts anderes als eine maßlose Überhebung“ des Menschen, der die ganze Natur in „sein vergrößertes und verzerrtes, götzenhaft vergrößertes Ebenbild“ einzuzwängen sucht.⁶ So sind Angst und Übermut für Rilke als zwei sich gegenseitig bedingende Symptome für die Beschränktheit des Wahrnehmungshorizonts, ja für die Primitivität des menschlichen Geistes aufzufassen.

Den ersten Schritt zur Annäherung der beiden Pole markiert paradoxerweise der Augenblick, in dem der Mensch sich selbst ausdrücken will und dafür „etwas Ungemeinsames, Ungemeines, Persönliches“ „[i]m Fernsten“ sucht.⁷ Rilkes Argument ist im Grunde ein semiologisches: Gerade weil die Natur als solche den Gegenpol zum Menschen darstellt, kann sie die Seele mit einem Arsenal von Ausdrucksmöglichkeiten, ja mit einem „Wörterbuch [...]“ bereichern.⁸ Dass Rilke hier die „Vorwand-Ästhetik“ seiner frühen Poetik weiterspinnt, liegt auf der Hand: Die Natur hält gleichsam ein schillerndes Spektrum an Vokabeln für die ursprünglich diffusen inneren Zustände bereit, während diese kraft der Akkumulation der Ausdrucksmittel an Tiefe gewinnen und nuancierter werden. Das Innere einerseits und ein Naturding andererseits werden, anders ausgedrückt, in einem dynamischen Prozess der Semiotisierung aneinandergesekelt. Für diesen Prozess ist nicht die *Ähnlichkeit*, sondern die *Differenz* zwischen Signifikant und Signifikat konstitutiv, wobei der Signifikant auch retroaktiv auf das Signifikat einwirkt.

Im Zentrum steht also ein kulturgeschichtlicher Bildungsprozess der Menschheit, in dem Natur und Kultur von ihrer anfänglichen Bipolarität ausgehend zu einer potentiellen Einheit gebracht werden sollen. Dabei pointiert Rilke die mediale Funktion der bildenden Kunst bei der Domestizierung der Natur: „Es ist nicht der letzte und vielleicht der eigentümlichste Wert der Kunst, daß sie das Medium ist, in welchem Mensch und Landschaft, Gestalt und Welt sich begegnen und finden“.⁹ Man könnte hier also von einer *Koevolution* von psychischer Tiefe und dem Wahrnehmungshorizont ausgehen, bei der dem Künstler eine Pionierrolle zufällt. „Immer ist der Künstler derjenige, der etwas Tiefeigenes, Einsames, etwas, was er mit niemandem teilt, sagen will, sagen muß und immer versucht er das mit dem Fremdesten, Fernsten, das er noch überschauen kann, auszusprechen“.¹⁰

Jener Bereich der Natur, den sich die menschliche Seele angeeignet hat, spiegelt sich nach Rilke in der Landschaftsdarstellung der bildenden Kunst.

⁵ Ebenda, S. 350.

⁶ Ebenda.

⁷ Ebenda.

⁸ Ebenda.

⁹ Ebenda, S. 311.

¹⁰ Ebenda, S. 350 f.

Doch bildet die Landschaft nicht von Anfang an das Sujet der Kunst: „Für den griechischen Künstler war es der nackte Mensch, zur Zeit der Wiedergeburt war es das Angesicht und das Weib und jetzt ist es die Landschaft, die wirkliche Natur, zu der die Dinge, seit man sie aufmerksamer zu malen begann, langsam hingeführt haben“.¹¹ Rilke zufolge war der Mensch im Altertum noch von seinem eigenen Leib entzückt, den er wie „ein gutes Grundstück“ besaß.¹² Der Hang zum Körperlichen kam in der christlichen Kunst abhanden, ohne dass die Landschaft zu ihrem Recht kam. Erst in der Malerei der Renaissance avancierte die Landschaft zum Sujet der Kunst: „[M]an malte die Landschaft und meinte doch nicht *sie* damit, sondern sich selbst; sie war Vorwand geworden für ein menschliches Gefühl, Gleichnis einer menschlichen Freude, Einfalt und Frömmigkeit“¹³ Nicht ohne utopische Euphorie prophezeit Rilke das Aufgehen des Menschen in der Landschaft, das er teilweise in der Worpsweder Künstlerkolonie verwirklicht sieht: „Daß er [der Mensch] unter die Dinge gestellt ist wie ein Ding, unendlich allein und daß alle Gemeinsamkeit aus Dingen und Menschen sich zurückgezogen hat in die gemeinsame Tiefe, aus der die Wurzeln alles Wachsenden trinken“.¹⁴

Um Künstler zu werden, muss der Mensch auf seine selbstherrliche Borniertheit verzichten und sich stattdessen die Mühsal der Selbstentfremdung auferlegen. Rilke schildert dieses Prozedere als ein dialektisches: „Und so mußte man auch die Dinge von sich fortdrängen, damit man später fähig wäre, sich ihnen in gerechterer und ruhiger Weise, mit weniger Vertraulichkeit und in ehrfürchtigem Abstand zu nähern“.¹⁵ Rilke illustriert dabei die Gesinnung des Künstlers mithilfe des infantilen Bewusstseins: Die Kinder schließen sich der Natur „mit einer Art von Gleichgesinntheit“ an und leben „in einem unschuldigen, scheinbaren Einklang“ mit ihr.¹⁶ Der subtile Gebrauch des Adjektivs „scheinbar“ impliziert schon, dass dieser Einklang vorübergehend ist. Schon in der Pubertät begreift man, dass „die Dinge und Ereignisse in der Natur *nicht mehr* und die Menschen *noch nicht* an ihnen

¹¹ Ebenda, S. 351.

¹² Rainer Maria Rilke, Von der Landschaft, in: Ders., KA 4, S. 208-213, hier S. 209.

¹³ Ebenda, S. 210.

¹⁴ Ebenda, S. 213. Das Ding-Werden des Menschen lässt sich schon auf Rilkes Ding-Poetik der mittleren Werkphase beziehen. Diese lässt sich unschwer als die letzte Konsequenz der von Rilke vorgezeichneten Entwicklungsgeschichte der Menschheit auffassen: Rilke macht nicht nur geltend, dass sich die inneren Gefühle, Affekte und Gedanken erst vermittels der Dinge aus der Natur hinreichend ausdrücken ließen, sondern umgekehrt auch, dass sich das Innere an die äußeren Dinge als seine Ausdrucksvokabeln angeglichen habe. Das potentielle Ding-Werden des Menschen bildet folglich die Grundlage für die Ausdruckskraft der Dinge.

¹⁵ Ebenda, S. 211.

¹⁶ Rainer Maria Rilke, Worpswede, a. a. O., S. 310.

teilnehmen“.¹⁷ Und gerade von diesem Zeitpunkt an gehen Künstler und Alltagsmenschen getrennte Wege: Während sich die letzteren der trivialen Lebenswelt der Erwachsenen fügen, lassen die ersteren von der verlorenen Natur nicht ab und versuchen, das Verlorene „bewußt und mit Aufwendung eines gesammelten Willens“,¹⁸ ja in der Kunst wieder zurückzugewinnen.

Die Konstatierung ist naheliegend, dass Rilke die Berufung des modernen Künstlers „in unverkennbarem Rückgriff auf Schillers Definition des sentimentalischen Künstlers“ definiert, der „auf dem Umweg höchster Bewußtseinsanstrengung die Qualität eines naiven, unmittelbaren Weltverhältnisses wiedergewinnen“ wollte.¹⁹ Gleichwohl gilt dies nur, wenn man von den geschichtsphilosophischen Suppositionen des „Sentimentalischen“ abstrahiert. Es sei hier noch einmal betont, dass es bei dem Geschichtsbild in *Worpswede* nicht um ein triadisches Narrativ handelt, nach dem der Mensch, aus der paradiesischen Naturverbundenheit vertrieben, die Phase der Naturentfremdung überwinden muss, um in der Zukunft zum Elysium zurückzukehren. Stattdessen postuliert Rilke eine *potentielle Einheit* auf einer höheren Ebene. Die von Rilke befürwortete Restitution des Naiven ist nicht phylogenetisch, d. h. in Bezug auf die Menschheitsgeschichte, sondern eher vom Individuum des Künstlers her aufzufassen. Ferner begegnet diese Gesinnung des „sentimentalischen“ Künstlers bei Rilke auch konjunktivisch: Es sei, „als ergänzten“ Künstler und Landschaft „einander zu jener vollkommenen Einheit, die das Wesen des Kunstwerks ausmacht“.²⁰ Insofern kann die utopische Funktion des Künstlers gewissermaßen als „Prinzip Hoffnung“²¹ aufgefasst werden, die auch ohne die Inanspruchnahme einer idealistischen Geschichtsphilosophie geltend bleibt. Bernd Stenzig hat insofern Recht mit der Feststellung, dass das Leben in der Worpsweder Landschaft – weltabgeschieden, dem Boden zugekehrt und von archaischer Einfachheit – für Rilke den Sinn besitze, nah genug an der Natur zu sein, um als „ein uranfängliches Noch-in-der-Natur“ aufgefasst zu werden.²²

Der Rilkesche Ansatz zum Verhältnis zwischen Mensch und Landschaft erweist sich insofern als sehr modern, als Rilke die kulturelle Entwicklung auf die Reziprozität zwischen Selbstkenntnis und Fremderfahrung bezieht: „In diesem Aufwachsen der Landschafts-Kunst zu einem langsamen Land-

¹⁷ Ebenda, S. 310.

¹⁸ Ebenda, S. 311.

¹⁹ Antje Büssgen, *Bildende Kunst*, in: Manfred Engel (Hg.), *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2004, S. 130-150, hier S. 139.

²⁰ Rainer Maria Rilke, *Worpswede*, a. a. O., S. 311.

²¹ So die Überschrift eines Werkes Ernst Blochs. Siehe Ernst Bloch, *Werkausgabe*, Bd. 5, *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt a. M. 1985.

²² Bernd Stenzig, „Die Landschaft ist ein Fremdes für uns“. Rilkes Monographie *Worpswede*, in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 24 (2002), S. 111-124, hier S. 117.

schaft-Werden der Welt liegt eine weite menschliche Entwicklung“.²³ Die von Rilke vorgeführte „ästhetische Erziehung“ des Menschen durch die Landschaft überschneidet sich teilweise auch mit der These der Ästhetisierung der Landschaft, die der Philosoph Joachim Ritter in seinem Aufsatz *Landschaft* vorgelegt hat. In Übereinstimmung mit Rilkes Sichtweise tritt auch Ritter dafür ein, dass die Landschaft als solche dem in der Natur wohnenden ländlichen Volk fremd sein müsse, denn was jenseits des es umgrenzenden Bereiches liege, bleibe das Fremde.²⁴ In der Moderne bestehe jedoch die Notwendigkeit, über die unmittelbar umliegende Natur hinauszugelangen und die Landschaft als Ganzes zu erschließen, weil man die Totalität der Natur brauche, um im Gegenspiel gegen deren Verwissenschaftlichung und Objektivierung in der Moderne den harmonischen Einklang mit dem Kosmos zu vergegenwärtigen.²⁵

2. Leben, Ding und Körper: Zur Geschichtlichkeit der Kunst in Rilkes Schrift *Auguste Rodin*

Die im Jahr 1902 niedergeschriebene Schrift *Auguste Rodin* legt ein wichtiges Zeugnis vom Geschichtsverständnis des mittleren Rilke ab. Eine der Absichten des Werkes war es, den geschichtlichen Stellenwert der Kunst Rodins auszuloten. Rilkes Gangart ist dadurch ausgezeichnet, dass diese, wie Hans Robert Jauss in einem anderen Zusammenhang zusammenfasst, den übergreifenden historischen Kontext „nicht von der pragmatischen Historie zu erborgen“ brauche, weil die Kunst „eine eigene und höhere Konsistenz“ beanspruche.²⁶ Obwohl im selben Jahr entstanden, können sich *Auguste Rodin* und *Worpswede* gegenseitig aufgrund ihrer erheblichen Unterschiede im Ansatz kaum erleuchten.

Rilkes Kunstverständnis zu dieser Zeit steht unter der Regie der Lebensphilosophie, die zweifellos zu den Grundvokabeln der Jahrhundertwende zählt: „Was um 1800 ‚Natur‘ hieß, heißt um 1900 ‚Leben‘“.²⁷ Das „Leben“ besitzt in diesem Verständnis sowohl eine gestaltende als auch eine destruktive Kraft; die ihm innewohnende Einheit von Immanenz und Trans-

²³ Rainer Maria Rilke, *Von der Landschaft*, a. a. O., S. 212.

²⁴ Vgl. Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. Münster 1963, hier S. 13.

²⁵ Vgl. ebenda, S. 20 f.

²⁶ Vgl. Hans Robert Jauss, *Geschichte der Kunst und Historie*, in: Reinhart Koselleck / Wolf-Dieter Stempel (Hg.), *Geschichte, Ereignis und Erzählung*. München 1973, S. 175-209, hier S. 177. Jauss betrachtet Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* als „das erste Moment der neuen, singularisierten Kunstgeschichtsschreibung“ (ebenda).

²⁷ Wolfgang Riedel, *„Homo Natura“*. *Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin / New York 1996, S. XIII.

zendenz verbindet die Einheitssehnsucht der modernen Ästhetik mit der Flüchtigkeit der modernen Welt.²⁸ Das Kunstwerk ist nach Rilke mit der „innerlichen Erregtheit“ und der „überraschenden Unruhe“ des pulsierenden Lebens aufgeladen:²⁹ Es wird vom Leben geschaffen und steht auch im Dienst des Lebens.

Das anonyme „Leben“ ist wiederum der Garant für Rilkes Erkundigung der Kunstgeschichte. Am 15. August 1903 schrieb Rilke an Lou Andreas-Salomé über die gotischen, antiken und vorgriechischen Kunst Dinge, in denen er „Verwandtschaften“ aufzudecken glaubte.³⁰ Diese Verwandtschaften werden nicht erklärt, sondern kraft der lebensphilosophisch konnotierten Strom-Metapher zur Schau gestellt: „Zusammenhänge banden sich und schlossen die Ströme, die durch die Zeiten gehen, und die Geschichte unendlicher Geschlechter von Dingen ließ sich unter der Menschengeschichte ahnen, wie ein Gefüge langsamerer und ruhigerer Entwicklungen, die tiefer, inniger und unbeirrter geschehen“.³¹ Die Kunst fungiert in diesem Sinne wiederum als Hypostase des Lebens: „Zuletzt in der Renaissance gab es eine große plastische Kunst; damals als das Leben sich erneut hatte, als man das Geheimnis der Gesichter fand und die große Gebärde, die im Wachsen war“.³² Daraus lässt sich unschwer folgern, dass Rilkes Kunstverständnis wohl anthropologisch, aber nicht durchweg anthropozentrisch ist. Der eigentliche Bestimmungsgrund der Kunst liegt gleichsam außerhalb der Reichweite des Menschen; in gewisser Hinsicht ist es der unaufhaltbare Lebensstrom, der den Künstler zur zähen Arbeit „nötigt“ und ihn mit der Inkarnation des Lebens beauftragt.

Nicht nur der Lebensbegriff, sondern auch das „Ding“, das bei dem mittleren Rilke eine eminent wichtige Rolle spielt, gewinnt in einer geschichtsphilosophischen Perspektive an Kontur. Es ist hier nicht der Ort, Rilkes Ding-Konzept eingehend zu beleuchten; es versteht sich jedoch, dass das Rilkesche „Ding“ zwar frei von subjektiver Willkür ist, aber gleichermaßen einen hohen Grad an existentieller Aufladung und künstlerischer Kompaktheit aufweist. Trotz seiner dinghaften Sichtbarkeit und Fassbarkeit fun-

²⁸ Vgl. Michael Kahl, *Lebensphilosophie und Ästhetik. Zu Rilkes Werk 1902-1910*. Freiburg i. Br. 1999, S. 11-14. Georg Simmel, der Lebensphilosophie in der Popularphilosophie vertritt und bei dem Rilke studiert hat, bringt den paradoxen Charakter des Lebens zum Ausdruck: Dieses könne „gar nicht anders, als sich in irgendwelchen Formen dantun“; aber es setze sich dennoch der Festigkeit der Form entgegen. Georg Simmel, *Lebensanschauung*, in: Ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 16, hg. von Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M. 1999, S. 209-425, hier S. 230.

²⁹ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, in: Ders., *KA 4*, S. 401-513, hier S. 407.

³⁰ Rainer Maria Rilke / Lou Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, hg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1975, S. 111.

³¹ Ebenda.

³² Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, a. a. O., S. 408.

giert es als ein kondensiertes Sediment von den gravierendsten subjektiven Erlebnissen.

Rilke kommt dabei auf die Genese des Kunst-Dinges in der prähistorischen Zeit zu sprechen, die unter religionsanthropologischen Vorzeichen stand: Das primitive Leben, das unter prekären Bedingungen stand, suchte seiner Endlichkeit zu entkommen und sich zu verewigen, indem es über die Grenzen des Individuums hinweg sah und seine Befindlichkeiten im Kunstobjekt verfestigte. Diese „Rettung ins Gebilde“³³ verlieh dem Kunst Ding jedoch eine Autarkie, die in Fetischisierung mündete. Dies wird von Rilke gleichsam als ein religiöses Urphänomen aufgefasst: „Denn vielleicht waren die frühesten Götterbilder Anwendungen dieser Erfahrung, Versuche, aus Menschlichem und Tierischem, das man sah, ein Nicht-Mitsterbendes zu formen, ein Dauerndes, ein Nächsthöheres: ein Ding“.³⁴

Erst vor dieser prähistorischen Kontrastfolie ließe sich die Sendung Rodins, wie Rilke sie begreift, verstehen: Rodin befindet sich nach Rilke in einer Epoche, wo die Dinge schon zu entschwinden beginnen: Rodins Plastik sei, so Rilke, „in eine Zeit geboren worden, die keine Dinge hat, keine Häuser, kein Äußeres. Denn das Innere, das diese Zeit ausmacht, ist ohne Form, unfassbar: es fließt“.³⁵ Das Außen als „Gesicht der Innenwelt“, ja die Korrespondenz zwischen Innen und Außen geht für Rilke samt den letzten Dingen zur Neige. Aus diesem Blickwinkel ist Rodin der Künstler, der für die „Errettung der äußerlichen Wirklichkeit“³⁶ prädestiniert ist. Rilke erklärt die imposante Größe der Rodinschen Kunst dadurch, dass der Bildhauer mit Gewalt ein Zeichen setzen muss in einer Zeit, wo der Ding-Bezug des inneren Erlebens zu zerrinnen droht. Am Ende der Rodin-Abhandlung bringt Rilke auch die Geschichtlichkeit der Rodinschen Kunst auf den Punkt: „Mit dieser Entwicklung hat Rodin allen Künsten ein Zeichen gegeben in dieser rastlosen Zeit“.³⁷

Jenes Zeichen, mit dem der Ding-Verlust der Moderne kompensiert werden soll, ist vor allem der Körper, der in der Rodin-Monographie eine lebensphilosophische Umkodierung erlebt. Der Körper kann jedoch nicht *eo ipso* die nackte Wahrheit garantieren, weil sich der Leib in seiner Domesti-

³³ Der Ausdruck stammt von Georg Braungart. Gemeint ist ein Ideal der bildenden Kunst, das – in Bezug auf Conrad Ferdinand Meyers Ding-Poetik – auf die Bewältigung der individuellen Leiden hinzielt. Vgl. Georg Braungart, „Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt“: Skulptur und Poesie in der Neuzeit zwischen Präsenz und Imagination, in: Dietrich Boschung / Christiane Vorster (Hg.), *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*. Paderborn 2015, S. 323-369, hier 354.

³⁴ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, a. a. O., S. 456.

³⁵ Ebenda, S. 478.

³⁶ Der Ausdruck stammt von Kracauer. Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, hg. von Inka Mülder-Bach. Frankfurt a. M. 2005.

³⁷ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, a. a. O., S. 449.

zierung durch die Zivilisation vermehrt „unter dem Schutz der Krusten“³⁸ befindet und sich ins Unsichtbare zurückgezogen hat. Nun gilt es nach Rilke, den menschlichen Körper wieder zu enthüllen. Die Wahrheit, die der Körper gewährt, ist somit nicht die des klassizistischen Schönheitsmaßes, sondern die des Triebhaft-Natürlichen. Der Leib bildet, mit anderen Worten, das Gefäß für das „geheimnisvolle [...] Dunkel“,³⁹ man könnte sagen: für den dionysischen Urgrund. Auch die Rilkeschen Vokabel „Gebärde“ versteht sich in diesem Zusammenhang als ein vorübergehender, sichtbarer Ausdruck für das Leben. Damit avanciert Rodin zu einer Prophetenfigur, weil er an einem geschichtlichen Wendepunkt steht, an dem der Körper wieder zur Geltung kommen soll. Rodins Plastik, die die „kleinen, vernachlässigten, übersehenen Gebärden“ festhält, erweist sich für Rilke somit als „eine Kunst des modernen Lebens“.⁴⁰

Einen Schlüssel zur Körpergeschichte in der Rodin-Schrift stellt Rilkes sehr assoziative Ekphrasis der Skulptur *Porte de l'Enfer* (Höllentor) dar, die Rodin in Anlehnung an Dantes *Divina Commedia* schuf. Rilkes Interesse gilt jedoch nicht der Ausschöpfung des Detailreichtums, sondern der teilnehmenden Nachempfingung von Rodins Schaffensprozess. Was Rilke besticht, ist vor allem die plastische Verkörperung einer authentischen Geschichte des Leibes jenseits seiner kulturellen Verkrustung und Degradation: „Neben der ganzen Geschichte der Menschheit ging diese andere Historie her, die keine Verkleidungen kannte, keine Konvention, keine Unterschiede und Stände, – nur Kampf“.⁴¹

Mit dem Kampf-Motiv ist nicht alleine der darwinistische Daseinskampf der Kreaturen gemeint, sondern die Agonalität des Lebens überhaupt. An dieser „große[n] Wirrnis dieses Ringens“⁴² erkennt Rilke nun – ganz anders als in der Worpswede-Schrift – das Goldenes Zeitalter *mutatis mutandis*. Rilke bezeichnet diese Ära als „die dunkle lust- und kummervolle Weite, in der es, wie in einer noch immer heroischen Welt, keine Kleider gab, in der die Gesichter verlöscht waren und die Leiber galten“.⁴³ Auffällig an der Rilkeschen Idylle-Konzeption ist vor allem, dass der Urmensch nicht unschuldig im Einklang mit der Natur lebte, sondern ungekünstelt seine dionysische Triebnatur auslebte. Der ungeschmälerte Einsatz des Körpers, der etwa in Kampfeslust und geschlechtlicher Zügellosigkeit zum Vorschein kam, barg in sich paradoxerweise auch den Keim des Transzendenzstrebens der Menschheit:

³⁸ Ebenda, S. 409.

³⁹ Ebenda, S. 412.

⁴⁰ Antje Büssgen, a. a. O., S. 141.

⁴¹ Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin, a. a. O., S. 425.

⁴² Ebenda.

⁴³ Ebenda.

Der Mensch, der nachts aufsteht und leise zu einem anderen geht, ist wie ein Schatzgräber, der das große Glück, das so notwendig ist, ergraben will am Kreuzweg des Geschlechts. Und in allen Lastern, in allen Lüsten wider die Natur, in allen diesen verzweifelten und verlorenen Versuchen, dem Dasein einen unendlichen Sinn zu finden, ist etwas von jener Sehnsucht, die die großen Dichter macht. Hier hungert die Menschheit über sich hinaus. Hier strecken sich Hände aus nach der Ewigkeit. Hier öffnen sich Augen, schauen den Tod und fürchten ihn nicht; hier entfaltet sich ein hoffnungsloses Heldentum, dessen Ruhm wie ein Lächeln kommt und geht und wie eine Rose blüht und bricht.⁴⁴

Der Passus gemahnt augenscheinlich an die heroische Frühzeit der Menschheit, die durch ihre Furchtlosigkeit und ständige Selbstüberwindung hervorsticht. Die Brutalität dieser Szene wird dadurch relativiert, dass auch Elemente einer klassischen Idylle – die „Gebärden der Urgötter, die Schönheit und Geschmeidigkeit der Tiere“, der „Tamel alter Tänze und die Bewegungen vergessener Gottesdienste“⁴⁵ – heraufbeschworen werden. Zwar stigmatisiert Rilke die dichterischen Verewigungsversuche des primitiven Menschen als „verzweifelt“ und „verloren“, dessen Heldentaten als „hoffnungslos“, jedoch bringt Rilke dem frühen Menschentum eine große Bewunderung entgegen, weil die schöpferische Arbeit in der vorgeschichtlichen Zeit unmittelbar in „des Lebens Fülle und Überfluss“ wurzelte und deswegen unmittelbar aus ihrer Urquelle trank.⁴⁶

In Rilkes Deskription ist eine „Transformation des sentimentalischen Naturbegriffs“,⁴⁷ wie Wolfgang Riedel sie in der Literatur um 1900 feststellt, anzutreffen. Gemeint ist damit die Verschwisterung des Topos *aurea aetas* mit der Aufwertung des Sexus, die die Idyllenvorstellung um 1900 gegenüber der um 1800, etwa der Schillerschen Konzeption des Naiven, prägte. Nietzsche sprach etwa am Anfang seiner *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, die Rilke auch kannte, von einem „fortwährend[en] Kampfe“ der Geschlechter mit „nur periodisch eintretender Versöhnung“.⁴⁸ Auch Rilke erkannte diese „Schlacht der Geschlechter“,⁴⁹ die in unvordenklicher Zeit zum Austrag kam, an Rodins Werk unter idyllischen Auspizien wieder. Kurzum: Die durchaus kulturkritisch motivierte Nobilitierung der triebhaften Natur des Menschen um 1900 schlug sich bei Rilke nieder. Das Ge-

⁴⁴ Ebenda, S. 426.

⁴⁵ Ebenda, S. 426.

⁴⁶ Ebenda.

⁴⁷ Wolfgang Riedel, a. a. O., S. 184.

⁴⁸ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in: Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, hg. von Giorgio Colli / Mazzino Montinari. München / Berlin / New York 1988, S. 9-156, hier S. 25.

⁴⁹ Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin, a. a. O., S. 425.

schlechtliche war um 1900 nicht nur ein heiß umkämpftes Problemfeld der Anthropologie, Philosophie und Kulturtheorie, sondern avancierte bereits zu einer metaphysischen Denkfigur, die das Wesen der Kreaturen und sogar des Weltalls ausmachen sollte.⁵⁰

Des Weiteren interessiert sich Rilke am *Höllentor* für ein Vexierbild des Menschen, in dem Rodin die Gebärden in ihrem Übergang von der Antike zur Moderne herauspräpariert. Und hierin liegt die Pointe von Rilkes geschichtsphilosophischem Denken, das seine zeitkritischen Potenziale aus der anwachsenden Verunsicherung im Voranschreiten der Zivilisation schöpft: In den Gebärden des gegenwärtigen Menschen, dem die Resolutheit des Urmenschen abhandenkommt, spiegelt sich die beklemmende Lage der modernen Existenz:

Diese neuen Gebärden waren ihm [Rodin] besonders interessant. [...] Sie gleichen nicht jenen Bewegungen, die in den alten Bildwerken aufbewahrt sind, den Gesten, bei denen nur der Ausgangspunkt und der Endpunkt wichtig war. Zwischen diese beiden einfachen Momente haben sich unzählige Übergänge eingeschoben, und es zeigte sich, daß gerade in diesen Zwischen-Zuständen das Leben des heutigen Menschen verging, sein Handeln und sein Nicht-handeln-Können. Das Ergreifen war anders geworden, das Winken, das Loslassen und das Halten. In allem war viel mehr Erfahrung und zugleich auch wieder mehr Unwissenheit; viel mehr Mutlosigkeit und ein fortwährendes Angehen gegen Widerstände; viel mehr Trauer um Verlorenes, viel mehr Abschätzung, Urteil, Erwägung und weniger Willkür.⁵¹

Es ist den Menschen in allen Zeiten gemeinsam, dass sie sich auf der Suche nach einem „Sinn“ befinden, dessen sie jedoch nicht vollständig habhaft werden können. Dennoch unterscheiden sich die moderne und die antike Gesinnung diametral voneinander: Die Entschlossenheit, mit der die ältere Menschheit ihre Handlungen durchführen konnte, weicht in der Moderne, durch unzählige Intervalle von Reflexionen und Abwägungen unterbrochen, einem „Nicht-handeln-Können“.⁵²

Resümierend lässt sich wohl sagen: Rilke beabsichtigt mit seiner Rekonstruktion der Menschheitsgeschichte am Leitfaden der Kunst keine Geschichtsphilosophie, auch wenn er durchweg auf den Topos des Sentimentalischen rekurriert und die Rationalisierungstendenz der Moderne als eine Verlusterfahrung stigmatisiert.⁵³ Es steht auch fest, dass Rilke hauptsächlich

⁵⁰ Vgl. Wolfgang Riedel, a. a. O., S. 165-174.

⁵¹ Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin, a. a. O., S. 426 f.

⁵² Ebenda, S. 427.

⁵³ Georg Braungart weist darauf hin, dass in Rilkes Körperkonzept das triadische Geschichtsmodell am Werk sei. Dieses Modell ließe sich wie folgt darstellen: In der Antike gab es noch eine Körperkultur, wohingegen das Christentum sich vom Körper absetzte.

die Hypertrophie der Ratio in der Moderne moniert, indem er zu illustrieren versucht, was ein Körper vor seiner Erniedrigung durch die Kultur noch vermochte. Gleichwohl bleibt Rilke nicht schlicht der Gegenüberstellung von Antike und Moderne verhaftet. Es liegt Rilke auch fern, die Kulturgeschichte als einen Depravationsprozess zu diskreditieren. Denn die Deformation des Körpers, beispielsweise durch das Christentum, wird dadurch relativiert, dass sich die Lebenskraft auf andere Gestaltungsweisen verlegen kann, wie wir anhand von Rilkes Mittelalter-Rezeption sehen werden. Rilke spricht seinerseits im Allgemeinen von der Größe des „Menschlich[en]“, das *pars pro toto* für das Leben steht und sich je nach dem Kontext in variierenden Formen offenbart:

Und doch wo immer Menschliches ganz groß wird, da verlangt es danach, sein Gesicht zu verbergen im Schoße allgemeiner namenloser Größe. Als es zuletzt, noch einmal nach der Antike, in Standbildern anwuchs aus Menschen heraus, die auch unterwegs waren in ihren Geistern und voller Verwandlung, – wie stürzte es da nach den Kathedralen hin und trat in die Vorhallen zurück und bestieg Tore und Türme wie bei einer Überschwemmung.⁵⁴

3. Gott im Mittelalter: Das doppelte Gesicht des Mittelalters

Rilkes Auseinandersetzung mit dem Mittelalter ging in vieler Hinsicht konform mit der Poetik in der Rodin-Studie. Judith Ryan hat mit Recht festgestellt, dass Rilkes Mittelalter von vornherein „etwas Versteinertes an sich“ habe und von ihm „zu einem geeigneten Modell für seine Kunstvorstellung“ gemacht werde.⁵⁵ Das Zeitalter fasziniert Rilke vor allem durch das ‚Sichtbarmachen des Transzendenten‘, das sich in den Kunst-Dingen, den ikonographischen Darstellungen, aber vor allem in der Baukunst der gotischen Kathedralen offenbarte.⁵⁶ Rilkes Haltung zur mittelalterlichen Kultur war *in nuce* affirmativ, weil diese für ihn das Paradigma „einer auf Gemein-

Die inzwischen abhanden gekommene Nähe zum Körper kann in der Zukunft mithilfe der Kunst wiedergewonnen werden. Vgl. Georg Braungart, *Leibhafter Sinn: Der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen 1995, S. 244. Mit Blick auf die Geschichte des Körpers trifft dies sicher zu; bedenkt man aber, dass sich das Rilkesche Leben als anonyme Kraft in verschiedenen Zeitaltern in je verschiedenen Weisen manifestiert, kann Rilkes Konzeption schwer in diese Zuordnung eingepasst werden.

⁵⁴ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, a. a. O., S. 479.

⁵⁵ Judith Ryan, *Horti Conclusi: Metaphern des Mittelalters bei Rilke*, in: Gerhild Scholz-Williams / James F. Poag (Hg.), *Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur*. Königstein / Ts. 1983, S. 157-167, hier S. 163.

⁵⁶ Überblickend zu Rilkes Verhältnis zum Mittelalter vgl. Katja Brunkhorst, *Mittelalter*, in: Manfred Engel (Hg.), *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2004, S. 44-49, hier S. 45.

schaft basierenden und auf das Absolute und Ewige gerichteten Kultur“ abgab, die „eine geistige Deutung und Durchdringung aller Phänomene und Lebensvorgänge vornahm“. ⁵⁷

Der Mittelalter-Komplex begegnet bei Rilke schon in der Rodin-Monographie. ⁵⁸ Rilke erwähnt vor allem die Tierskulpturen an der Fassade einer Kathedrale, die sowohl hehr als auch auf skurrile Weise petrifiziert sind. Die Kathedralkunst wird von Rilke auch als eine „Rettung ins Gebilde“ aufgefasst, durch die das Leben im Rilkeschen Sinne unter dem auf dem Menschen lastenden theologischen Druck Zuflucht suchte: „Die Not“ habe diese Skulpturen geschaffen; „[a]us der Angst vor den unsichtbaren Gerichten eines schweren Glaubens hatte man sich zu diesem Sichtbaren gerettet, vor dem Ungewissen flüchtete man zu dieser Verwirklichung“. ⁵⁹ Mit anderen Worten: Rilke bewundert an dieser Kunst einen – mit einem Terminus Bergsons – ‚*élan vital*‘, der dafür sorgt, dass die Figuren zwar verzerrt und niedergedrückt wirkten, aber dennoch nicht an Spannkraft einbüßten: Die dargestellten Tiere hätten „nichts an Leben verloren, im Gegenteil, sie lebten stärker und heftiger, lebten für ewig das inbrünstige und ungestüme Leben jener Zeit, die sie hatte erstehen lassen“. ⁶⁰

Diese Mittelalter-Faszination erscheint umso bemerkenswerter, als Rilke, ähnlich wie Nietzsche, seine Polemik gegen den Jenseitsglauben des Christentums niemals verheimlichte. Insofern bekommt das Mittelalter bei Rilke ein doppeltes Gesicht: Der Aversion gegen das Christentum steht die Hochachtung vor dem Vermögen entgegen, dem Leben in den kolossalen Bauten trotzdem einen imposanten Ausdruck zu verleihen. Besonders die Kathedrale, die Rilke vor allem ästhetisch als Inbegriff eines monolithen Kunst-Dinges auffasst, hebt sich gegen Erfahrung des Sichtbarkeitsverlustes in der Moderne ab.

Im Folgenden wird exemplarisch Rilkes Gedicht *Gott im Mittelalter* aus seinen *Neuen Gedichten* behandelt, in dem die Vorbildhaftigkeit des Mittelalters jedoch durch seine prekäre Seite ins Wanken gebracht wird:

Gott im Mittelalter

Und sie hatten Ihn in sich erspart
und sie wollten, daß er sei und richte,
und sie hängten schließlich wie Gewichte
(zu verhindern seine Himmelfahrt)

⁵⁷ Ebenda, S. 39.

⁵⁸ Die Kathedrale-Motivik in Rilkes Dichtung ging nicht zuletzt auf sein Studium der antiken und mittelalterlichen Plastik in der Pariser Nationalbibliothek im Jahr 1902 zurück. Vgl. Ingeborg Schnack, Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werks, Bd. 1. Frankfurt a. M. 1990, S. 150 f.

⁵⁹ Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin, a. a. O., S. 408.

⁶⁰ Ebenda, S. 407.

an ihn ihrer großen Kathedralen
Last und Masse. Und er sollte nur
über seine grenzenlosen Zahlen
zeigend kreisen und wie eine Uhr

Zeichen geben ihrem Tun und Tagwerk.
Aber plötzlich kam er ganz in Gang,
und die Leute der entsetzten Stadt

ließen ihn, vor seiner Stimme bang,
weitergehn mit ausgehängtem Schlagwerk
und entflohn vor seinem Zifferblatt.⁶¹

Das Gedicht entstand im Juli 1907 und bildete den Abschluss des Zyklus über die Kathedrale in *Neuen Gedichten*. Die Vorbildlichkeit des Mittelalters, die für die vorhergehenden Gedichte im Zyklus ausschlaggebend ist, wird in dem vorliegenden Gedicht ins Negative gewendet. Es erzählt von der Gottesvorstellung des Mittelalters, die sich in steigendem Maße veräußert und schließlich gegen sich selbst wendete. Das Gedicht ist ein Sonett, allerdings mit den für Rilke typischen Abweichungen von den Normen eines Sonetts – z. B. mit trochäischen Versen anstelle von jambischen, mit unterschiedlichen Reimschemata in den zwei Quartetten. Zu anderen formalen Besonderheiten zählen etwa die zahlreichen Inversionen und die für Rilke charakteristischen kühnen Enjambements, die die Strenge der Gedichtform spielerisch durchkreuzen.

Der mittelalterliche „Gott“, um den das Gedicht eigentlich kreist, begegnet dem Leser nur in der Überschrift, ansonsten gibt sich Gott im Gedicht nur als ein anonymes „ihn“ oder „er“ zu erkennen. Nur das großgeschriebene „Ihn“ im ersten Vers deutet darauf hin, dass sich diese Personalpronomen auf jenen „Gott“ in der Überschrift beziehen. Die Vermeidung der expliziten Nennung Gottes hält den Leser davon ab, Gott sofort als solchen zu identifizieren und die herkömmliche Vorstellung des christlichen Welterschöpfers ins Feld zu führen. Damit geht einher, dass jene lediglich mit Personalpronomen angesprochene Instanz im Text immer neu konturiert wird und gleichsam in verschiedenen Gewändern agiert.

Die Gottesvorstellung, die hier thematisiert wird, ist keine theologische, sondern eher eine historisch-anthropologische Angelegenheit: Gott wird von Rilke primär als Projektion des Verdrängten in der menschlichen Psyche verstanden. Im Brief an Lotte Hepner am 8. November 1915 hat Rilke die Thematik von Erfindung und Entfremdung Gottes in der menschlichen Geschichte noch einmal aufgegriffen:

⁶¹ Rainer Maria Rilke, Gott im Mittelalter, in: Ders., KA 1, S. 467.

Könnte man die Geschichte Gottes nicht behandeln als einen gleichsam nie angetretenen Teil des menschlichen Gemütes, einen immer aufgeschobenen, aufgesparten, schließlich versäumten, für den eine Zeit Entschluß und Fassung da war und der dort, wohin man ihn verdrängt hatte, nach und nach zu einer Spannung anwuchs, gegen die der Antrieb des einzelnen, immer wieder zerstreuten und kleinlich verwundeten Herzens kaum noch in Frage kommt?⁶²

Damit wird Gott als Verselbständigung jenes nicht zugänglichen Anteils am menschlichen Geist aufgefasst. Das Verdrängte wird im Zuge seiner Vergöttlichung schließlich ins Jenseits ausgewiesen und damit auf Dauer verfehlt. Der Auftakt des Gedichts mit der Konjunktion „[u]nd“ (V. 1) suggeriert bereits die Langwierigkeit des im Briefzitat dargestellten historischen Vorgangs, dessen Anfang sich im Ungewissen verliert. Die Anapher von „und“ und dessen Anhäufung im Versinnern verstärken den Eindruck von der Unabwendbarkeit des Prozesses, in dem Gott erschaffen und von seinem eigentlichen „Schöpfer“, dem Menschen, ausgebeutet wird. Damit wird gleich zu Beginn eine Spannung aufgebaut, die den Leser kaum aufatmen lässt, bis mitten im ersten Terzett unerwartet der für Rilkes *Neue Gedichte* kennzeichnende Umschlag mit „[a]ber“ (V. 10) einsetzt. Das Verb „erspar[en]“ (V. 1) im Sinne von „zusammensparen“ und „ansammeln“ hat der Autor sicher mit Bedacht auserkoren; an der soeben zitierten Briefstelle ist auch von „aufsparen“ die Rede. Gott „in sich“ (V. 1) zu ersparen heißt nichts anderes, als im Gemüt eine Projektion dafür zu bilden, was einem zu groß und unfassbar ist.

Um die Ersatzfunktion Gottes aufrecht zu erhalten, versuchen die Menschen, Gott mithilfe der Kathedrale an die Erde zu binden. Der Satzteil, der die Kathedralen mit Gewichten gleichsetzt, überspannt – über die Strophen-grenze hinweg und von einer Parenthese unterbrochen – vier Zeilen. Erst am Ende des Satzes wird das eigentliche Bezugsobjekt, „ihrer großen Kathedralen / Last und Masse“ (V. 5 f), genannt. Die Endstellung des Ausdrucks „Last und Masse“ (V. 6) verleiht diesem eine augenfällige Akzentuierung und simuliert auf der syntaktischen Ebene die Funktion der Kathedrale, Gott gleichsam nach unten zu ziehen und an das menschliche Leben anzubinden.

Doch die Spannung wird weiter aufgeladen, wenn Gott vom Vers 6 an zu einer Turmuhr der Kathedrale hypostasiert wird: Gott solle nämlich „über seine grenzenlosen Zahlen / zeigend kreisen und wie eine Uhr / Zeichen geben ihrem Tun und Tagwerk“ (V. 7-9). Auch innerhalb dieser scheinbar evidenten Aussage lässt sich eine Steigerung der Säkularisierungstendenz erkennen, die sich unter der Tarnung des unauffälligen Bindeglieds „und“ (V. 8) einschleicht: Während bei dem Umkreisen von „grenzenlosen

⁶² Rainer Maria Rilke, Briefe in zwei Bänden, Bd. 1, hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M. 1991, S. 601.

Zahlen“ (V. 7) trotz der rationalisierenden Einengung immer noch „kosmische oder gar metaphysische Dimensionen“⁶³ anklingen, wird Gott in seiner Funktionalisierung als Zeiger für das „Tun und Tagwerk“ (V. 9) seines letzten Bezuges auf Transzendenz beraubt. Die Turmuhr entpuppt sich damit als ein Inbegriff für „entfesselte Technik“ unter „apokalyptischen Zeichen“.⁶⁴

Bis hierhin schildert der erste Teil des Gedichts einen Absturz vom Heiligen ins Profane, vom Kosmischen ins Irdische, vom ‚deus absconditus‘ ins Zifferblatt des Alltags. Das Unheil, das anschließend hereinbricht, erscheint zwar unvermittelt, aber folgerichtig angesichts der Hybris des Menschen. Im Vordergrund schildert das restliche Gedicht die Flucht der Menschen vor der Turmuhr, die aus den Fugen gerät. Die fatale Schlusszene scheint zwar rein mechanisch durch das ausgehängte Schlagwerk bedingt zu sein, aber dennoch mutet es unheimlich an: Für den gesunden Menschenverstand kann es nur die Uhr sein, die „in Gang“ (V. 10) kommt und vor deren „Stimme“ (V. 12) man die Flucht ergreift, doch das grammatische Geschlecht des „er“ (V. 10) kann nur weiterhin auf Gott bezogen sein. Mit dieser durchgehenden Engführung Gottes mit der Turmuhr wird gleichsam ein Vorgang der Allegorisierung in Szene gesetzt, die eine gegenseitige Durchdringung von Bildspender und Bildempfänger bewerkstelligt, aber ihre Kluft offen hält. Sowohl Gott als auch die Turmuhr gerät damit ins Zwielflicht. Der bedrückende Ausgang des Gedichts löst in dieser Weise die Ambiguität Gottes nicht auf, sondern spitzt sie noch zu: Wenn es Gott ist, der hinter dem Defekt des Uhrwerks steht, handelt es sich bei der Flucht vor der „Stimme“ Gottes um einen Einbruch der Apokalyptik par excellence; gleichwohl nimmt dieser Gott die Gestalt eines verselbständigten, außer Kontrolle geratenen Mechanismus an, der sich als Sinnbild für entfesselte Technik mit selbstzerstörerischen Tendenzen entpuppt. So gesehen fungiert Gott am Ende des Gedichts auch als ein auf das Zifferblatt gemünztes Götzenbild, das sich mit dem Schreckensbild einer anonymen Gewalt – man könnte auch zugespitzt sagen: eines Molochs – überlappt.

In diesem soeben verhandelten Gedicht führt Rilke dem Leser die Metamorphose Gottes im Mittelalter vor Augen, in der sich die Religion von ihrem ursprünglichen Zweck entfremdete und letzten Endes in ihr Gegenteil verkehrte: Am Anfang der Menschheitsgeschichte wurde Gott geschaffen als Verkörperung des Übermenschlichen, dessen Belang für das Leben noch anerkannt wurde. In steigendem Maße verfiel der Mensch der Hybris und degradierte Gott zum bloßen „Zeiger über dem Triebwerk“,⁶⁵ der lediglich das

⁶³ Rudolf Tscherpel, „Denn seine sind nicht eure Gedanken“. Vom didaktischen Gedankengedicht zur episch bildhaften Parabel, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 40 (1995), S. 101-111, hier S. 108.

⁶⁴ Ebenda, S. 110.

⁶⁵ Bernhard Adamy, Rilke und das Mittelalter, in: Symposium 30 (1976), S. 185-202, hier S. 192.

durchrationalisierte, nutzungsorientierte Alltagsleben anweisen sollte. Dennoch wollte das einst Verdrängte wieder zu seinem Recht kommen, was in der Moderne zu einer eskalierenden Verunsicherung und somit zur Abkehr von Gott führte. Das Gedicht demonstriert gleichsam die Urszene, in der sich der Gott des Mittelalters zu dem Gott der Moderne transformierte. Auch die Kathedrale, so sehr Rilke sie auch verehrt, konnte in ihrer kolossalen Gestalt die Dualismen von Immanenz und Transzendenz, Himmel und Erde, Diesseits und Jenseits nur vorübergehend überbrücken und den Verfall des Glaubens nicht aufhalten.