

Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien: eine Einführung

Intern. Gesellschaft für Tiefenpsychologie Lindau, 30.10.2005

Die Duineser Elegien von Rainer Maria Rilke gelten als einsame, hermetisch verschlossene Werke höchster philosophischer Lyrik des 20. Jahrhunderts – vergleichbar nur mit Werken Hölderlins – etwa „Brot und Wein“ – als Werke unerhörter Schönheit und Anmut – zugleich als, wie Rilke selbst einmal formulierte, „so schwierig“, dass die Strahlkraft dieses Werkes einhergeht mit der beinahe Unüberwindlichkeit der Verstehens- und Deutungsprobleme und den primär erst einmal völlig offenen Fragen nach einem Zugang oder ganz allgemein Zugängen, seien sie nun poetischer Natur, seien sie in diesem Sinne „musikalisch“, seien es nun „Bilder“, Symbole, Topoi, einverfugte Geschichten, die in den Elegien erzählt werden, Assoziationen etc.

Die Frage nach diesen späten Elegien Rilkes ist die Frage nach einer Höchstform von Kunst, nach philosophischer Kunst, nach Kunst jenseits aller Beliebigkeit und Zufälligkeit. Wenn ich sage, es handle sich um ein „musikalisches Werk“, verstanden als musikalisch-poetisch, dann soll damit angedeutet werden, dass die Elegien, die wie alle große Sprache eigentlich „Gesang“ sind, in der Dimension der Musik beheimatet sind, die – im Gegensatz zur rein diskursiven Sprache, im Gegensatz zur semiotischen Sprache mit Zeichen, die etwas je Konkretes bedeutet – eine fundamentale Verweisstruktur aufweist, und zwar in dem Sinne, dass Musik immer auf etwas verweist, das sie nicht selbst ist. Musik verweist auf eine Gefühls- und Daseinswirklichkeit die sich in spezifischer Weise der Konkretisierbarkeit und Definierbarkeit entzieht, da sie nicht fixierbar, nicht abbildbar, nicht vorzeigbar ist; Musik ist in diesem Sinne eine Welt des – wie Ingeborg Bachmann gezeigt hat – „Unsagbaren“. Bachmann als große Lyrikerin wusste, wovon sie sprach, wenn sie über Musik schrieb und zeigte, dass Lyrik sich einer Wirklichkeit des Nicht-definitiven, jenseits der Begriffe, verdankt. Über Musik sagt Ingeborg Bachmann – im Hinblick auf das Märchen von Andersen „Die chinesische Nachtigall“ Folgendes:

„Was aber ist Musik? Was ist dieser Klang, der dir Heimweh macht? Wie kommt's, daß du in deinen Todesstunden wieder nach der Nachtigall rufst und dein Fieber wild aus der

Kurve springt, damit du sie noch einmal im Baume sehen kannst, auf dem einzigen hellen Zweig in der Finsternis? Und die Nachtigall sagt: „Tränen haben deine Augen vergossen, als ich das erste Mal sang!“ So dankt sie dir noch, der du zu danken hast, denn sie vergißt es dir nie.“ [1]

Die Tatsache, dass die Elegien in diesem Sinne „musikalisch“ sind, führt für die Beschäftigung mit ihnen von vornherein zu ganz besonderen Konsequenzen: sie müssen gesprochen werden, in einer musikalisierten Form ausgesprochen, die aber nicht als ein Schauspiel-verpflichteter Singsang eines gewissen Rilkes-Projekts sondern in einer strengen Form, die die nun wieder gegenläufige, „andere“ Seite der Elegien berücksichtigt, nämlich ihre philosophische Dimension, ihre philosophische Herkunft, ihre philosophische Heimat. Denn alles, was die Elegien sagen, singend sagen, musikalisch zugleich eröffnend und verbergend sagen, als „Unsagbarkeit“ im Sinne von Ingeborg Bachmann sagen, sagen sie eben auch als Philosophie. Der hier relevante Satz der großen Germanistin Käte Hamburger dazu, mit deren Rilke-Interpretationen wir uns eingehend beschäftigen werden, lautet: „Poesie statt Philosophie“. Es geht, wie sie zeigt, bei Rilke nicht um Lyrik als Philosophie sondern darum, dass sich Lyrik so sehr zu einer philosophischen Eigengestalt entwickelt, dass sie nicht etwa Philosophisches mittransportiert, sondern dass sie genuin, als sie selbst, philosophisch ist.

Was ist nun aber dieses philosophische Sein, dieses Philosophie-Sein der Elegien? Das ist die große Rätselfrage, die uns hier zusammenführt; sicherlich mit großen Erwartungen, großen Hoffnungen, großen Sehnsüchten: kommt da nicht vielleicht endlich jemand daher, der die Rätsel lösen kann, die in den Elegien stecken, verborgen sind, die uns so sehr mit ihrem Fluidum anziehen, uns aber zugleich immer wieder stocken lassen mit der Frage des Philosophischen Fr. H. Jacobi „Aber verstehst Du auch, was Du liest?“ (vgl. auch Altes Testament Aps. 8,30)

Dass da so ein Wundermensch daherkommt und Rätsel löst, das ist sicherlich nicht so; wohl aber geht es um Ernsthaftigkeit gemeinsamer geistig-seelischer Anstrengung (der „Mühe des Begriffs“ (Hegel)), uns mit etwas Unerhörtem, mit etwas Einzigartigem intensiv zu beschäftigen. Es geht also um die Hoffnung auf ein gemeinsames – „eröffnendes“, wenn man so will – Lesen, eine Kultur der Offenheit gegenüber dem Text, der Kunstsprache in ihrer höchsten Form.

Dabei stellt sich die Frage: Warum nun dieses Lesen, dieses Ringen, dieses zu-enträtseln-Versuchen und dabei neu Verrätseln auf einer Tagung der Tiefenpsychologie? Ist da etwa der Anspruch damit verbunden, tiefenpsychologische Methoden, Ansätze, Ressourcen und hermeneutische Methoden seien erforderlich oder auch nur hilfreich im Sinne des Versuches einer Exegese der „Elegien“? Das ist sicherlich nicht der Fall. Und doch gibt es da wohl einen Punkt der Berührung zwischen der Tiefenpsychologie C.G. Jungs und den Werken der späten Lyrik Rilkes; und dies ist die Weise des Umgangs in beiden Haltungen im Hinblick auf das unausdeutbare und doch andeutbare und zur Andeutung gebracht werden müssende menschliche Seelenleben als einer Daseinsform sui generis, die nicht quasi „im Sturm erobert“ und „schwarz auf weiß nach Hause getragen“ werden kann, auch wenn manche moderne Psychologie dies gerne so hätte.

Die Bemühung um den späten Rilke ist also eine Parallel-Form, eine Form der eigenständigen Zugehensweise, parallel zur Tiefenpsychologie, hin zum großen Thema unseres Lebens, der Frage nach Dasein und Selbstsein; der Frage danach, was es bedeutet, dass wir Menschen im Selbstumgang und Fremdumgang mit Dingen, Menschen und uns selbst als Dasein schwimmen, d.h. dass wir nicht festgelegt werden können, weder auf unsere Physis, unsere dingliche Natur, noch auf unsere Art des Umgangs mit den Seelen und Geistern, die uns umgeben, noch nicht einmal auf uns selbst. Diese Nicht-Festlegbarkeit unseres Seins, unseres Daseins, ist die gewissermaßen „ontologische“ Dimension, in der die Elegien stehen und aus der heraus sie die großen Themen anschlagen, die in den Elegien bewegt werden und die diese durchherrschen.

Rilkes geniales Konzept bei dem Auffangen dieses großen Primärhorizontes des Schwimmens von Seelen und Dingen ist der Grundgedanke der absoluten Parallelität, Gleichwertigkeit und Gleichrangigkeit des Sichtbaren im Vergleich und Verhältnis zum Unsichtbaren: der absoluten und unverbrüchlichen Gleichrangigkeit und gleichen Gültigkeit von Metaphorischem und Immanentem, zwischen Jenseitigem und Diesseitigem, von Seelischem und Physischem, von Spirituellem und Konkretem, Dinglichem etc.

In einem Brief an Witold Hulewicz vom 13. November 1925 schreibt Rilke: „Ich halte sie für eine weitere Ausgestaltung jener wesentlichen Voraussetzungen, die schon im „Stundenbuch“ gegeben waren, die sich, in den beiden Teilen der „Neuen Gedichte“, des

Welt-Bilds spielend und versuchend bedienen und die dann im Malte, konflikthafte zusammengesogen, ins Leben zurückschlagen und dort beinahe zum Beweis führen, daß dieses so ins Bodenlose gehängte Leben unmöglich sei. In den „Elegien“ wird, aus den gleichen Gegebenheiten heraus, das Leben wieder möglich, ja es erfährt hier diejenige endgültige Bejahung, zu der es der junge Malte, obwohl auf dem richtigen schweren Weg „des longues études“, noch nicht führen konnte. Lebens- und Todesbejahung erweist sich als Eines in den „Elegien“. ... Wie, diese Hiesigen und Heutigen, sind nicht einem Augenblick in der Zeitwelt befriedigt, noch in sie gebunden; wir gehen immerfort über und über zu den Früheren, zu unserer Herkunft und zu denen, die scheinbar nach uns kommen. In jener größten, „offenen“ Welt sind alle, man kann nicht sagen „gleichzeitig“, denn eben der Fortfall der Zeit bedingt, daß sie alle sind. Die Vergänglichkeit stürzt überall in ein tiefes Sein. ... unsere Aufgabe ist es, diese vorläufige, hinfällige Erde uns so tief, so leidend und leidenschaftlich einzuprägen, daß ihr Wesen in uns „unsichtbar“ wieder aufersteht. Wir sind die Bienen des Unsichtbaren . . . Die „Elegien“ zeigen uns an diesem Werke, am Werke dieser fortwährenden Umsetzungen des geliebten Sichtbaren und Greifbaren in die unsichtbare Schwingung und Erregtheit unserer Natur, die neue Schwingungszahlen einführt in die Schwingungs-Sphären des Universums. (Da die verschiedenen Stoffe im Weltall nur verschiedene Schwingungsexponenten sind, so bereiten wir, in dieser Weise, nicht nur Intensitäten geistiger Art vor, sondern wer weiß, neue Körper, Metalle, Sternnebel und Gestirne). ... Der Engel der Elegien ist dasjenige Geschöpf, in dem die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, die wir leisten, schon vollzogen erscheint. Für den Engel der Elegien sind alle vergangenen Türme und Paläste existent, weil längst unsichtbar, und die noch bestehenden Türme und Brücken unseres Daseins schon unsichtbar, obwohl noch (für uns) körperhaft dauernd. Der Engel der Elegien ist dasjenige Wesen, das dafür einsteht, im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität zu erkennen. – Daher „schrecklich“ für uns, weil wir, seine Liebenden und Verwandter, doch noch am Sichtbaren hängen.“ [2]

Diese absolute Parallelität der beiden Wirklichkeiten unseres Daseins ist in den Elegien gewissermaßen als strukturierendes Prinzip durch alle Elegien hindurch durchgehalten und ist bildhaft quasi „organisiert“ durch die Engelgestalten der Elegien, die mit ungeheurer Wucht, Strahlkraft und existentieller Würde in der ersten Elegie in die Dichterwelt als diese durchherrschende Gestalten einbrechen mit dem Satz, den die Engel von Mittelmeer dem Dichter ihm zurufend diktieren: „Wer, wenn ich schrie, hörte mich

denn aus der Engel Ordnungen? Und gesetzt, es nähme mich einer ans Herz, ich verginge von seinem höheren Dasein...“

Ich werde später genau darstellen, wie es zu diesen Engelbotschaften kommt und in welcher Weise und durch welche seelischen Krisen veranlasst nach einer Darstellung des Philosophen Jean Gebser diese Engel sich auf die Engelmälde El Grecos beziehen lassen. Im Moment möchte ich nur darauf hinweisen, in welcher Form dieser Engelruf eine neue Kunstform, eine andere Form von Lyrik initiiert, in Gang setzt und quasi „durchprägt“, so dass ohne diese Initiationssätze die ganzen weiteren lyrischen Ausformungen der weiteren Poiesis nicht möglich wären; und dass eben diese Initiationssätze konjunktivische Sätze sind, also kontrafaktische Sätze, Sätze, die etwas in Erwägung ziehen, das aber eben nicht ist, sondern sein könnte, etwas was wäre und das, wenn es wäre, ungeheure Konsequenzen hätte. Sicherlich wäre es möglich, das Gesamt-Oeuvre der Elegien auf die Frage hin zu untersuchen, was es mit den Konjunktiven in ihnen auf sich hat. Im Moment möchte ich mich nur darauf beschränken deutlich zu machen, dass der Mensch, das Subjekt, der Dichter, und mit ihm identifiziert, der Leser – und Sprecher – latent „schreit“, ein offenbar Verzweifelter ist, der durch den Engel rettbar wäre, aber diese Rettung scheitert wiederum an der überlegenen Daseinsform des höheren Daseins des dem Göttlichen verhafteten Engels. Das Verschwimmen des Menschen, von dem ich eingangs sprach, äußert sich also sogleich in den ersten Zeilen der Initiation, der Anrufung als Form der Aporie, die in einer mehrstufigen Konjunktivität aufscheint. Weder ist sicher, ob der Verzweifelte schreit, noch ist sicher, ob der Schreiende Gehör fände, noch würde dies zur Rettung führen, denn vor dem höheren Dasein des Absoluten würde der dann geschrien Habende „vergehen“.

Diese Situation erinnert an den „Mann vom Lande“ in Franz Kafkas Roman „Der Prozess“, in dem in der Parabel der „Torhüter“ „vor dem Gesetz“ den Mann vom Lande nicht in das Gesetz einlassen will, obwohl die Tür, vor der er ein Leben lang wartet, wie wir im Schluss erfahren, „nur für ihn bestimmt“ war. Gleichwohl sieht er etwas vom Licht der höheren Welt des Gesetzes zu sich unter der Tür hervorschimmern. [3] Eine Beziehung zwischen Kafka und Rilke herzustellen, wäre sicherlich herausfordernd und lohnend und ich weiß nicht, ob dies schon versucht wurde (man denke z.B. an den „Malte-Roman“).

Wie Sie sehen, beginne ich meine Einleitung bzw. die Einleitung meiner Einführung mit der Grundstruktur der Funktionalität der Engel in den Elegien. Die Frage stellt sich: welche Zugänge lassen sich quasi vorab, quasi im Sinne einer Vorrede vorschlagen, um ein solches Unternehmen der geistig-seelischen Annäherung an die Elegien plausibel und chancenreich zu machen? Gibt es gewissermaßen Topoi, solide, etablierte Fundamente und Brücken, von denen aus sich zumindest Perspektiven eröffnen, von denen aus man eine interpretatorische Hilfe erwarten kann? Ich möchte hier fünf solche Topologien benennen:

1. Die Engeltheorie, insbesondere die von Jean Gebser vorgeschlagene;
2. Käte Hamburgers Konzept des „Weltinnenraums“ bei Rilke als tragende strukturierende Fundamentalidee einer Verfasstheit von Dasein bei Rilke; Rilkes Lyrik als Phänomenologie: „das was sich zeigt.“
3. Peter Szondis Konzept der Philosophie des „Verströmens“; damit verbunden die Philosophie der Sehnsucht und des Begehrens;
4. Das Konzept von Genesis, Ursprung, Entstehen, Werden, Kindheit, Anamnese im Hinblick auf Vergangenheit und Zukunft, wobei auch die Fragment-Elegie von 1922 besondere Beachtung verdient: „Laß Dir, das Kindheit war, diese namenlose Treue der Himmlischen nicht widerrufen vom Schicksal“.
5. Das „Leid-Land“, die „Tränen-Fürsten“: Philosophie des Leidens (10. Elegie).

Literatur

- [1] Bachmann, I.: Die wunderliche Musik. In: Gesammelte Werke Band 4. Piper, München, 1993
- [2] Rilke, Rainer Maria: Brief vom 13. November 1925 an Witold Hulewicz. *Briefe*, hg. Vom Rilke-Archiv in Weimar. In Verbindung mit Ruth-Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, Insel, Frankfurt am Main, 1987, 1- 3, (*Briefe*), 3, 899.
- [3] Kafka, F.: Der Prozeß. Fischer TB Verlag, Frankfurt, 1983.