

Den Unsagbaren sagen. Rilke zum Geburtstag

Rainer Maria Rilke wurde vor 150 Jahren geboren. Ein Anlass, dem Dichter des Unsagbaren ein Themenheft zu widmen – kuratiert von der in Erfurt ansässigen Forschungsstelle Sprachkunst und Religion an der Professur für Kirchengeschichte des Mittelalters und der Neuzeit. Rilke verstand es wie kaum ein anderer, den Unsagbaren sagbar zu machen, ohne ihn festzulegen – von Gott zu sprechen, ohne ihn zu fassen.

Die ersten beiden Beiträge untersuchen panentheistische Spuren in Rilkes Werk und seinen geistigen Weg dorthin. *Karl-Josef Kuschel* liest Rilkes Religionskritik als autobiografisch grundiert – insbesondere durch die von Christomasochismus geprägte Frömmigkeit seiner Mutter. Im späteren Werk, nicht zuletzt durch die Auseinandersetzung mit dem Buddhismus, gewinnt Rilkes Denken an Freiheit: Religion darf keine Bedürfnisbefriedigung sein. Gott zeigt sich im Alltäglichen. In einer nachmetaphysischen Welt ist er nicht fixierbar, sondern vielfach metaphorisch – aber nicht definitorisch – ansprechbar: eine „Metaphernexplosion“, wie Kuschel das *Stunden-Buch* liest. Diesen Gedanken führt *Ulrike Irrgang* weiter. Die poetische Vielfalt der Gottesbilder versteht sie nicht als Beliebigkeit, sondern als Einladung zur Offenheit. Rilkes Sprache weitet den Gottesbegriff, macht ihn berührbar und mitfühlend – ohne ihn festzulegen. So entsteht eine dialogische Dynamik zwischen Mensch und Gott, die sich jeder Einengung entzieht. Beide Beiträge ergänzen sich wechselseitig und stehen zugleich in fruchtbarer Spannung.

Die folgenden Texte setzen Rilke in Beziehung zu literarischen Dialogpartnern. *Georg Langenhorst* vergleicht die Darstellung biblischer Gestalten (Saul und Esther) bei Rilke und Else Lasker-Schüler. Während Rilke emotional aufgeladen verdichtet, arbeitet Lasker-Schüler mit statischen, symbolischen Bildern. Beide setzen eine tiefe Vertrautheit mit dem Alten Testament voraus, die sie kreativ wie dekonstruktiv ins Spiel bringen. *Jakob Helmut Deibl* widmet sich Rilkes dichterischer Annäherung an Hölderlin. Rilkes Text wird dabei als poetische Selbstverortung im geistigen Raum des „wandelnden Geistes“ lesbar – bis in stilistische Feinheiten und wörtliche Anspielungen hinein.

Zwischen diesen beiden Dialogpaaren steht der lyrische Zwischenruf von *Hildegard König*. Ihr Gedicht reflektiert Rilkes bleibende Herausforderung: zu sprechen, ohne zu verstummen – zu verstummen, ohne das Sprechen preiszugeben.

Angesichts der politischen Ost-West-Verwerfungen plädieren *Regina Elsner* und *Claudia Nothelle*, Kirche und Theologie im Osten Deutschlands und Europas als Orte des Dialogs und der Transformation zu verstehen. Verstehen setzt Hören voraus.

Jörg Seiler – Thomas Sojer

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 selbstquälerischer 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 verstorbene Tochterchen 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, küsstest 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 Ebner, 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 Ebner – 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 wievielten 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 Kirchengläubigkeit 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 tieferntes, 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, Göttlichen 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 Herkunftsmilieus 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 Kontrastfaktur 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 entgöttlichen 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 Vergöttlichung 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 Heftigkeit. 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“ veröffentlicht. 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 ehelichen 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 „Stundenbuchs“ 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 „Stundenbuchs“ 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 $\frac{1}{2}$ 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 ausgehend. 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 Rätus 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 Muschg*, 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: „Herrscher“ 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 angeschieden (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 *schwebe* 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 Gärtner 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, Inneneinkkehr. 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 Trinkgeschirre
 und die Ohrgehänge ihrer Frau.
 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: Trinkgeschirre, 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 Schuldbewusstsein 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 türmen 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, vielfacettigen, 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 verzweckt 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 Gluten
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 verfehlen 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.

ULRIKE IRRGANG

Der Wald, aus dem wir nie hinausgegangen

Gottesmetaphern in Rilkes „Stunden-Buch“

Der Beitrag widmet sich der facetten- und bildreichen Gottesmetaphorik im „Stunden-Buch“ (1905) von Rainer Maria Rilke. Dessen zahlreiche Gottesmetaphern sind weit mehr als Ornamentik oder Dekoration. In ihnen artikuliert sich ein Verhältnis von Subjekt, Schöpfung und Gott, welches auf wesentliche Motive vorausdeutet, die in prozesstheologischen und panentheistischen Ansätzen des 20. Jahrhunderts wiederbegegnen sowie eine schöpferische Vermittlung von Religionskritik und Gottesglaube erkennen lassen.

Ulrike Irrgang, Dr. phil., Dresden, Studium der Katholischen Theologie, Anglistik und Pädagogik in Dresden und Dublin, 2005–2020 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Systematische Theologie am Institut für Katholische Theologie der TU Dresden. Seit 2024 Akademiedirektorin der Katholischen Akademie des Bistums Dresden-Meißen. Publikationen (ausgewählt): „Das Wiederauftauchen einer verwehten Spur“. Das religiöse Erbe im Werk Gianni Vattimos und Hans Magnus Enzensbergers, Ostfildern 2019, ausgezeichnet mit dem Dissertationspreis der Philosophischen Fakultät der TU Dresden; Spirituell, aber nicht religiös!? Über die Entgrenzung des Begriffs der Spiritualität als Chiffre einer Zeitenwende, in: Anne-Kathrin Fischbach / Stephan Tautz (Hg.), *Zeiten wenden?! Konstellationen von Gottesreden nach der Postmoderne* (Festschrift für Karlheinz Ruhstorfer), Paderborn 2023, 293–309.

„We unfold into that which enfolds us.“¹

Catherine Keller

Innovative Metaphern erweitern unseren Sprach- und Erkenntnisraum, weil sich in und mit ihnen etwas zeigt, das vorher nicht erkennbar war.² Auch sind sie Zeichen einer lebendigen und beweglichen Sprache, die einer sich wandelnden Wirklichkeit folgt. Metaphern sind sprachschöpferisch, indem sie eine Erweiterung des Sagbaren auf das Unsagbare hin ermöglichen. Insbesondere wenn es um das Unsagbare schlechthin geht, das Göttliche, können Menschen nicht anders als metaphorisch sprechen. Manche Metaphern lassen uns dabei unberührt, manche wiederum können uns zur wirklichen Offenbarung werden.³ Doch welche eröffnen den Blick auf das unergründliche Geheimnis, das wir ‚Gott‘ nennen, welche verengen ihn eher? Diese Fragen setzen auch im Schaffen Rainer Maria Rilkes zeitlebens eine faszinierende sprachschöpferische Produktivität frei. In seinem früheren Werk zeugt davon insbesondere der Gedichtzyklus „Das Stunden-Buch“,

¹ Catherine Keller, *On the Mystery. Discerning Divinity in Process*, Minneapolis 2008, 176.

² Vgl. Hildegund Keul, „Doch mit Gott ist man nie fertig.“ Poetische Erkundungen in Gottesfragen der Gegenwart, in: *ThPQ* 162 (2014), 22–30, hier 27.

³ Vgl. Keul, „Doch mit Gott ist man nie fertig“ (wie Anm. 2), 27.

welcher 1905 erscheint. Als „ein ornamentales, jugendstilhaftes Werk der Jahrhundertwende“⁴ bezeichnet Braungart das dreiteilige Stunden-Buch, dessen Entstehungszeitraum sich von 1899 bis 1905 erstreckt: „Das Buch vom mönchischen Leben“ (1899), „Das Buch von der Pilgerschaft“ (1901) und „Das Buch von der Armut und dem Tode“ (1903). In Rilkes Werk steht es an der Schwelle vom Frühwerk zur mittleren Schaffensperiode und doch kann es ganz als ein „jugendliches“ Werk gelten: Der junge Rilke verfasst die drei Bände des Stunden-Buches in seinen Zwanzigern, und er schreibt sie im Bewusstsein, am Beginn einer neuen Epoche zu stehen, deren „Glanz von einer neuen Seite“⁵ verheißungsvoll herüberscheint. In dieser auf Zukunft, Werden und Wachsen ausgerichteten Perspektive vollzieht sich auch Rilkes poetisches Umkreisen des göttlichen Geheimnisses als einer zentralen Thematik des Stunden-Buches. Bereits im Titel „Stunden-Buch“, einem Gebetbuch, das Tagzeitengebete beinhaltet und insbesondere im Mittelalter durch kostbare Buchmalerei ausgestattet war, verbindet sich eine religiöse Intention mit einer besonderen ästhetischen Gestaltungsabsicht.⁶

So ist denn auch das im Stunden-Buch erklärte Vorhaben kein geringeres als Gott „zu verkünden wie keiner vorher“⁷. Dieses wird auf expressive Weise eingelöst, denn es gibt wohl kaum ein vergleichbares poetisches Werk der Jahrhundertwende, in dem sich eine derartige Fülle an sprachlichen Bildern und Ausdrucksformen für das Göttliche finden lässt wie in Rilkes Stunden-Buch. Dessen Vielzahl an Gottesmetaphern in ihrer beachtlichen Variationsbreite möchte, so scheint es, wie ein frischer Wind den Staub der Jahrhunderte wegfegen, der sich auf die Rede von Gott gelegt hat, so dass diese, statt in eine Beziehung der Nähe und Unmittelbarkeit, in Trennung und Entfremdung geführt hat. Dass eine solche Entwicklung dann im sich neigenden 19. Jahrhundert in Nietzsches Postulat vom „Tode Gottes“ mündet, dürfte wohl auch den jungen Rilke beschäftigt haben. Die allgemeine Nietzsche-Rezeption um die Jahrhundertwende gehört zum geistesgeschichtlichen Hintergrund des Stunden-Buches, welche ebenfalls ihre Spuren in Rilkes poetischer Gottesrede hinterlässt.

Der vorliegende Beitrag widmet sich der metaphorischen Gottesrede im Stunden-Buch. In den zahlreichen Gottesmetaphern, welche in die lyrische Gebetssprache dieses Gedichtzyklus eingewoben sind, drückt sich ein Verhältnis des Subjekts zum Göttlichen aus, welches auf wesentliche Motive vorausdeutet, die in der Theologie des 20. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewinnen sollten. Damit sind die vielgestaltigen Bilder für das

⁴ Wolfgang Braungart, Das Stunden-Buch, in: Manfred Engel (Hg.), Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart – Weimar 2013, 216–227, hier 219.

⁵ Rainer Maria Rilke, Das Stunden-Buch, Frankfurt/M. – Leipzig 1972, 14.

⁶ Braungart, Das Stunden-Buch (wie Anm. 4), 218.

⁷ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 16.

Göttliche im Stunden-Buch keineswegs nur Ornament oder Dekoration, sondern in ihnen deutet sich auf der Schwelle zum 20. Jahrhundert etwas Neues an, ein innovativer Motivreichtum, welcher dann Jahrzehnte später in theologischen Variationen wiederbegegnen sollte.

1. Sprachversuche „am Rande des Christentums“

Als „rauschend am Rande des Christentums“⁸ bestimmt die lyrische Sprechinstanz des Stunden-Buches den eigenen religiösen Standort. Rilke selbst erfuhr eine intensive christlich-religiöse Sozialisation durch seine tiefgläubige Mutter Phia Rilke, deren „eigensinnige und bigotte Frömmigkeit“⁹ allerdings, verbunden mit einem ohnehin komplizierten Mutter-Sohn-Verhältnis, zu einer Distanzierung vom Christentum geführt hat. Dieses wird im Stunden-Buch bisweilen als Gegenbild eingeführt zu Rilkes individueller religiöser Suche. So werden sowohl die „Kirchen, welche Gott umklammern“, als auch das „Jenseitswarten“ zurückgewiesen, wobei die Sprechinstanz dafür plädiert, „dienend sich am Irdischen zu üben“.¹⁰ Hier findet wohl auch Nietzsches Kritik am Christentum ihren Niederschlag. Mit dem berühmten Philosophen Friedrich Nietzsche wurde Rilke in intensiverer Weise durch Lou Andreas-Salomé (1897¹¹) vertraut gemacht, der das Stunden-Buch auch gewidmet ist.

Die inspirierende Beziehung Rilkes zur 14 Jahre älteren Philosophin Andreas-Salomé ist eine der zentralen Hintergrundfolien des Stunden-Buches. Dies gilt insbesondere für die beiden Russland-Reisen, welche Rilke und Andreas-Salomé 1899 und 1900 unternahmen. In der russischen Lebensart sowie dem russisch-orthodoxen Christentum entdeckt Rilke einen Gegenentwurf zur westlichen Kultur, welche er als nicht entfremdet, ursprünglich, naturnah und nicht-rational erlebt. Insbesondere der russische Bauer verkörpert für ihn echte Gottesnähe und eine unmittelbar mit dem Leben und den Dingen verbundene Frömmigkeit, die Rilke zutiefst beeindruckt und die sich auch in der poetischen Gottesrede des Stunden-Buches niederschlägt.

Während der junge Rilke sich also vom westlichen Christentum seiner Herkunft distanziert, eröffnet ihm die Erfahrung des östlichen, orthodoxen Christentums neue Zugänge und Ausdrucksmöglichkeiten gegenüber dem, was sein Inneres bewegt. Nicht jenseits von, nicht im Gestus radikaler Zurückweisung, sondern „am Rande“ des Christentums findet er den inspi-

⁸ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 48.

⁹ Hans Egon Holthusen, Rainer Maria Rilke, Hamburg 2007, 16.

¹⁰ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 79.

¹¹ Vgl. Ronald Perlwitz, Philosophie, in: Manfred Engel (Hg.), Rilke-Handbuch (wie Anm. 4), 155–164, hier 161.

rierenden Ort seiner individuellen Suche nach Sprache für das göttliche Geheimnis und dessen Beziehung zum Subjekt.

2. Wie vom Unsagbaren sprechen?

Als Sprechinstanz des Stunden-Buches erwähnt Rilke einen dem russisch-orthodoxen Klosterleben entstammenden Typus, den Ikonen „malenden“ (eigentlich: schreibenden) Mönch. Mit der Fiktion eines solchen Sprechers und Beters gewinnt Rilke zum einen eine religiös-künstlerische Dimension im Sinne des „Bildens“, zum anderen schreibt er das Thema des „Bildes“ in seine theo-poetischen Verse ein. Das bildnerische Tun des ikonmalenden Mönches wird gleich zu Beginn des ersten Buches „Vom mönchischen Leben“ vor Augen geführt:

„Nichts ist mir zu klein und ich lieb es trotzdem / und mal es auf Goldgrund und groß, / und halte es hoch, und ich weiß nicht wem / löst es die Seele los ...“.¹²

So zu „malen“ – mit Worten, Bildern und Namen –, ist auch der Anspruch der folgenden Verse. Jemandem mit Bildern „die Seele loszulösen“, ist auch die Intention von Rilkes sprachschöpferischem Wirken, welche gerade im Bild „eine Alternative zur Automatisierung der Sprache sieht“, und damit eine „dem ‚Ding‘ in seiner Besonderheit gerecht werdende Darstellung“.¹³ Wenn das „Ding“, dem Sprache bildhaft gerecht werden will, das Göttliche ist, stellt sich die Frage angemessenen Sprechens umso mehr. Bezugnehmend auf die Ikonenmalerei heißt es zunächst:

„Wir dürfen dich nicht eigenmächtig malen, / du Dämmernde, aus der der Morgen stieg. Wir holen aus den alten Farbenschalen / die gleichen Striche und die gleichen Strahlen / mit denen dich der Heilige verschwieg.“¹⁴

So wie bei der Ikonenmalerei der Maler nicht in einem subjektivistischen Sinne als Künstler fungiert, sondern einer Form verpflichtet ist, die in der Rezeption durch die Betrachtenden mit Leben erfüllt wird, so sieht sich auch der Gedichtsprecher einem Vor-Gegebenen verpflichtet, einer Treue zum Eigenen und Besonderen der Dinge, in der es sich zu halten gilt. Gott als dem „Ding der Dinge“¹⁵ Sprache zu verleihen, heißt dann, gleichsam ein „besonderes, inspiriertes Schauen“¹⁶ zu üben. Aus diesem heraus wächst dann – „wie ein Trieb“¹⁷ – ein Bild, ein Name für das Unsagbare. Nicht an die „lauten

¹² Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 11.

¹³ Jürgen Lehmann, Rußland, in: Manfred Engel (Hg.), Rilke-Handbuch (wie Anm. 4), 98–112, hier 107.

¹⁴ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 12.

¹⁵ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 22.

¹⁶ Lehmann, Rußland (wie Anm. 13), 108.

¹⁷ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 16.

Namen“¹⁸ für Gott hält sich der Beter des Stunden-Buches, sondern an „alles noch nie Gesagte“¹⁹, welches bisher verborgen in den Dingen ruht. Rilkes Weg, vom Unsagbaren zu sprechen, setzt daher in einer innigen Wahrnehmung der Dinge an, aus denen ihm als schauendem Betrachter das „noch nie Gesagte“ als Wort für das Unsagbare entgegenkommt.

3. Gottesmetaphorik jenseits traditioneller Gottesrede

Rilkes Suche nach Sprache, die nicht in überlieferten Bildern erstarrt, sondern sich unmittelbar aus den Dingen und Prozessen selbst mitteilt, führt im Stunden-Buch zu einer Fülle an Metaphern für das Göttliche. Dabei ist jede metaphorische Rede über das Göttliche immer auch eine Aussage über das Verhältnis des sprechenden Menschen zu Gott. Jedes Gottesbild ist eine Beziehungsaussage und wirft ein Licht auf das Bild des Menschen von sich selbst. Ob Gott z. B. „Herr“ oder „Freundin“ genannt wird, evoziert sehr unterschiedliche Varianten nicht nur des Verhältnisses zu Gott, sondern auch zum sprechenden Subjekt selbst. In Rilkes Gottesmetaphorik im Stunden-Buch ist diese doppelte Dimension in intensiver Weise ablesbar. Indem er das Göttliche in immer neuen Bildern fasst, versucht er zum einen, im schöpferischen Sprechen das göttliche Geheimnis so zu umkreisen, dass es lebendig und gegenwärtig wirkt, und zugleich im Prozess der Identitätsfindung des künstlerischen Subjekts voranzuschreiten. Das „Du“ des Göttlichen und das „Ich“ der Sprechinstanz sind in allen Bildern zutiefst miteinander verbunden. Dies zeigt bereits die erste Gottesmetapher des Stunden-Buches aus der bekannten Passage „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“:

„Ich kreise um Gott, um den uralten Turm, und ich kreise jahrtausendlang; und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm oder ein großer Gesang.“²⁰

In drei Varianten des Schwingens und der Bewegung umkreist das Subjekt die Gottheit als den immer gültigen Bezugspunkt bzw. das feststehende Zeichen. In dieser schwingenden Bewegung liegt die Hoffnung, einst herausfinden, wer es selbst ist. Losgelöst von dieser „uralten“ Mitte, dem göttlichen Bezugspunkt, kann es im Stunden-Buch keine Antwort auf die Frage nach dem Ich geben. Rilke hält, hier eben anders als Nietzsche, für den „diese Erde von ihrer Sonne“ längst „losgekettet“ ist,²¹ an der Gültigkeit des Zeichens „Gott“ fest. Und doch schwingt in der Gottesmetapher des Turms mit, dass dieser ein vom Menschen hergestelltes Bauwerk ist, ohne das es keine gelingende Selbstfindung und Subjektwerdung geben kann.

¹⁸ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 52.

¹⁹ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 15.

²⁰ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 11.

²¹ Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft (1882), in: ders., Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3, München 1988, 480f.

Mit dem „Turm“ wird im Stunden-Buch die Bilderfolge für Gott eröffnet. Diese architektonische Gottesmetapher wird schon wenige Verse später kontrastiert durch ein der Naturbeobachtung entnommenes Bild:

„Mein Gott ist dunkel und wie ein Gewebe / von hundert Wurzeln, welche
schweigsam trinken. / Nur, daß ich mich aus *seiner* Wärme hebe, / mehr weiß
ich nicht, weil alle meine Zweige / tief unten ruhn und nur im Winde winken.“²²

Hier erscheint Gott als das Wurzelgeflecht in den dunklen Tiefen der Erde, in der die Sprechinstanz, welche selbst als Baum vorgestellt wird („meine Zweige“), verwurzelt ist. Die göttlichen Attribute „dunkel“, „trinken“, „tief unten“, „Wärme“ evozieren das Bild eines fruchtbaren, humusreichen und haltgebenden Erdreiches, in dem das Subjekt verwurzelt ist. Im Stunden-Buch sind die der Natur entnommenen Gottesbilder prägend: „Samen“ (23), „Du Wald“ (24), „Gott, der Baum“ (29), „Duft [...] aus Erde“ (62). Der Anspruch der Sprechinstanz, Gott zu „begreifen, wie dich die Erde begreift“ (70), in aller Unmittelbarkeit und im Prozess des gemeinsamen Wachsens und Werdens, korreliert mit Naturbildern des Göttlichen. Wenn die „werdenden Tiefen“ (18) der Natur als Inbegriff von Leben und unergründlichem Geheimnis beschworen werden, zeigt sich darin auch Rilkes Nähe zur Motivik der Romantik.

Eng verbunden mit der irdischen bietet auch die zeitliche Dimension der Natur einen Bilderfundus für Gott im Stunden-Buch. Gott erscheint als „du Dämmernde, aus der der Morgen stieg“ (hier einmalig explizit weiblich), die „Zukunft, großes Morgenrot“ (76), der „Hahnschrei nach der Nacht der Zeit“ (77) oder der „Tau“ (77). Diese Bilder, der Morgendämmerung entnommen, schreiben in den Vielklang der poetischen Annäherungen an Gott einen deutlich zukunftsorientierten Zug des Göttlichen ein: Gott ist werdend, aufgehend, kommend.

Eine weitere Kontrastierung erfährt die poetische Bildwelt von Gott im Stunden-Buch durch personale Metaphern. „Du, Nachbar Gott“ (13) oder „du Eingeweihter, du sanfter Nachbar jeder Not“ (60) evozieren ein inniges Verhältnis von Nähe, Vertrautheit und Nachbarschaft. Doch Gott erscheint ebenfalls als ein „Unbekannter, Hergereister“, als der „Mündige, der Meister“, als „der Schmied [...], der immer an dem Amboß stand“ (69). Gottes Nähe und zugleich dessen Dunkelheit und Größe stehen in einem spannungsreichen Verhältnis. So manifestiert der „Saum“ Gottes, an dem der Sprecher zu rühren vermag, eine unüberbrückbare Distanz. Allein die Sehnsucht des Subjekts vermag sich nach dem dunklen und großen Gott auszustrecken (25). Dessen Empfindungen und Gemütszustände liefern dann ebenfalls sprachliche Bilder für Gott: „du großes Heimweh, das wir

²² Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 12 (Kursivsetzungen im Original). Im Folgenden werden die kurzen Zitate im Text belegt (Seitenzahlen in Klammern).

nicht bezwingen“ (24) oder „Du bist Einsamkeit“ (88), welche in Kombination mit dem göttlichen „Du“ eine eigene Wirkung entfalten.

Schließlich erweitern abstraktere, bisweilen philosophische Bilder die Gottesmetaphorik des Stunden-Buches. Gott wird genannt „du Ding der Dinge“ (22), „du grenzenlose Gegenwart“ (21), „du sanftestes Gesetz“ (24), „Wunder in den Wüsten“ (52), aber auch „du Lied“ (24), „Reim“ (40) oder „Welle, die über alle Dinge geht“ (59). Selbst als „du Schlacht“ wird das Göttliche adressiert, wenn „tausend Theologen“, „Jungfrauen“ und „Jünglinge in Silber“ in die „Nacht“ des Gottesnamens in streitbar-kämpferischer Manier „eintauchen“ (44). Hier wird deutlich, dass die Gottesmetaphern im Stunden-Buch immer auch eine theologisch-reflexive Ebene über das Wie des Sprechens von Gott aufrufen. So begegnen im „Buch von der Pilgerschaft“ Schlüsselverse zu Rilkes Gottespoesie, indem das Motiv des Wandels poetisch reflektiert wird und Gott als „sich verwandelnde Gestalt“ gepriesen wird:

„Du bist der Dinge tiefer Inbegriff, / der seines Wesens letztes Wort verschweigt /
und sich den Andern immer anders zeigt: / dem Schiff als Küste und dem Land
als Schiff.“²³

Das Göttliche erscheint als das in allen Dingen verborgene, unergründliche Geheimnis einerseits und offenbart sich andererseits auf eine dem individuellen Subjekt entsprechende Weise, dabei oft gegensätzlich, aber immer in Bewegung und sich nähernd. In der für eine mystische Gottesrede typischen Spannung von Geheimnis und Offenbarung akzentuieren Rilkes Verse besonders eine unhintergehbare Vielperspektivität und Vieldeutigkeit der Gottesrede – ein Schlüssel zur Polyphonie der Gottesmetaphern im Stunden-Buch und ein Motiv, das im theologischen Diskurs über den Offenbarungsbegriff im ausgehenden 20. Jahrhundert ebenfalls zentrale Bedeutung erlangt.

Der Variationsreichtum der Gottesmetaphern wird zugleich immer wieder einem gemeinsamen Bezugspunkt zugeführt, welcher in der sich durch alle drei Teile des Stunden-Buches durchziehenden Gottesanrede „Du“ besteht. Seien es personale, architektonische, begriffliche, emotionale oder Naturprozessen entnommene Bilder, alle sind Ausdruck einer Beziehung zum „Du“. Es ist die Polarität von Gott und Subjekt einerseits und die Annahme von Nähe und Einheit andererseits, die in eine derartige poetische Produktivität führt.²⁴ Ein schlichter Pantheismus oder Monismus, der bisweilen in Rilkes Stunden-Buch konstatiert wird, würde diesem spannungsreichen Beziehungsgeschehen von Gott und Subjekt nicht entsprechen. Viel eher legen viele Gottesmetaphern im Stunden-Buch einen Pan-en-theismus nahe,

²³ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 77.

²⁴ Wolfgang Braungart, Rilkes Gott, Rilkes Mensch. Zur Poeto-Theologie des „Stunden-Buchs“, in: Michael Fischer / Christian Senkel (Hg.), Säkularisierung und Sakralisierung. Literatur – Musik – Religion, Tübingen – Basel, 2004, 117–141, hier 135.

nach dem Alles *in* Gott und Gott *in* Allem ist und diese menschlich-göttliche Verwobenheit als ein wechselseitiges Beziehungsgeschehen gedacht wird. In der Betrachtung der Ich-Metaphern, also der Selbstbestimmungsversuche des Subjekts, wird dies ebenfalls noch zu zeigen sein.

4. Gott ist Zukunft: Nicht Vater, sondern Sohn

Außergewöhnlich vieles dient dem jungen Rilke als Gottesmetapher, manches Bild verweigert sich ihm jedoch völlig. Aufschlussreich ist die Ablehnung der Vater-Metapher im „Buch von der Pilgerschaft“. Vom Bild des Vaters für Gott, welches in der traditionellen christlichen Gebetssprache (vgl. Vaterunser) eine prominente Stellung einnimmt, grenzt sich die Sprechinstanz in auffallender Entschiedenheit ab. Zum einen steht das Bild des Vaters für das Herkünftige und Vergangene:

„Ist uns der Vater denn nicht das, was *war*; / vergangne Jahre, [...], / veraltete Gebärde, tote Tracht, [...]“ oder „er ist das Blatt, das, wenn wir wachsen, fällt.“²⁵

Die Sprechinstanz fragt sogar:

„Liebt man denn einen Vater? Geht man nicht, / [...] von seinen hilflos leeren Händen fort?“²⁶

Der Vater steht für Gewesenes, für Abgrenzung, für Trennung:

„[I]ch soll / dich Vater nennen? / Das hieße tausendmal mich von dir trennen. / Du bist mein Sohn. Ich werde dich erkennen, / wie man sein einzigliebes Kind erkennt, auch dann, / wenn es ein Mann geworden ist, ein alter Mann.“²⁷

Nicht etwa die Trinitätslehre steht hier im Hintergrund, aus welcher sich Rilke statt des Vaters den Sohn als Bezugspunkt auswählt, sondern eine Gottesvorstellung, die Gott als zukünftig begreift. Der Sohn ist die

„Zukunft und die Wiederkehr, / er ist der Schooß, er ist das Meer ...“²⁸

Im Sohn liegt Verheißung, die aus dem Subjekt selbst geboren wird. Der Sohn ist Einheit mit dem Subjekt, nicht der Vater.

„Söhne sind die Erben, / denn Väter sterben.“²⁹

Als Sohn geht Gott nicht nur als das große Zukünftige aus Subjekt und Natur hervor, sondern empfängt auch als Erbe alles, was Mensch und Natur hervorbringen. Denn alles, was Menschen schaffen, insbesondere die Maler, Dichter und die Liebenden, „fließt“ Gott zu als „der Dinge Überfluß“.³⁰ Rilke kehrt damit das traditionelle Motiv der Gotteskindschaft des

²⁵ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 63.

²⁶ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 63.

²⁷ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 64.

²⁸ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 63.

²⁹ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 65.

³⁰ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 67.

Menschen um:³¹ Gott ist nicht Vater, sondern Kind des Menschen, und die Menschen sind nicht die Erben Gottes, sondern Gott ist Erbe des schaffenden Menschen. Alles fließt auf die Gottheit zu, welche selbst im schöpferischen Prozess geboren wird.³²

5. Der Mensch als Gott schaffendes Wesen?

Als ein „Gott erschaffendes Subjekt“³³ wird der Mönch in Rilkes Stunden-Buch bisweilen betrachtet. Einschlägige Verse legen diese Sicht nahe:

„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“ (31).

Das sprechende Ich wird hier als Elixier Gottes, als Nahrungsquelle Gottes, vorgestellt – eine Inversion des biblischen Bildes, dass Gott die erfrischende Quelle des Lebens ist (z. B. Psalm 36). Weitere, der Architektur entlehene Bilder legen noch expliziter eine konstruktivistische Sicht gegenüber Gott nahe:

„Wir bauen an dir mit zitternden Händen / und wir türmen Atom auf Atom. / Aber wer kann dich vollenden, / du Dom.“³⁴

Oder:

„Werkleute sind wir: Knappen, Jünger, Meister, / und bauen dich, du hohes Mittelschiff.“³⁵

Oder:

„Sieh, Gott, es kommt ein Neuer an dir bauen.“³⁶

Ohne Frage zieht sich dieser konstruktivistische Zug durch das Stunden-Buch: Gott ist ohne die schöpferischen Kräfte des Menschen nicht zu denken. Perlwitz sieht darin zu Recht sowohl Anklänge an romantische Vorstellungen einer Kunstreligion als auch Auswirkungen einer Nietzsche-Rezeption, insbesondere bezüglich dessen Idee einer Kunstmetaphysik.³⁷

Zugleich wäre das im Stunden-Buch artikuliert Verhältnis von Gott und Subjekt unzureichend beschrieben, wenn es allein als Abhängigkeit Gottes vom Menschen gefasst wäre. Vielmehr begegnet – und hierin greifen Rilkes Verse dem theologischen Denken des 20. Jahrhunderts in beachtlicher Weise voraus – ein reziprokes schöpferisches Verhältnis zwischen Gott und

³¹ Vgl. Braungart, Rilkes Gott (wie Anm. 24), 132.

³² Vgl. Braungart, Rilkes Gott (wie Anm. 24), 132.

³³ Perlwitz, Philosophie (wie Anm. 11), 159.

³⁴ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 18.

³⁵ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 25.

³⁶ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 23.

³⁷ Vgl. Perlwitz, Philosophie (wie Anm. 11), 161.

Mensch. Verse wie „Du hast Dich so unendlich groß begonnen / an jenem Tage, da du uns begannst, – / und wir sind so gereift in deinen Sonnen, / so breit geworden und so tief gepflanzt“³⁸ implizieren ein Beziehungsgeschehen wechselseitiger Interdependenz bzw. eines miteinander verwobenen Wachsens, einer gemeinsamen *creatio continua*. Gott und Mensch sind einander Nahrung, Humus, Wachstumsbedingung. Das Reifen des Menschen und das Reifen Gottes sind im Stunden-Buch untrennbar miteinander verwoben:

„[M]it meinem Reifen / reift / dein Reich.“³⁹

Insbesondere der künstlerische Vollendungsgedanke, das Streben nach schöpferischer Virtuosität, fällt in eins mit dem Traum des Künstlers, Gott selbst zu vollenden:

„Einer der träumt, dich zu vollenden / und: daß er sich vollenden wird.“⁴⁰

Die verwendeten Verben implizieren dabei eine aktivere Art des Schaffens auf Seiten des Subjekts, welches Gott „spiegelt“, „sammelt“, „baut“, „vollendet“, während Gott sich eher ereignet bzw. vollzieht: Gott „reift“, „dämmert“, „kommt“. Der prozesstheologische Grundgedanke, wonach Gott nicht *ist*, sondern *geschieht*, deutet sich hier an.

Angesichts des Reifens, Werdens, Kommens Gottes bedarf es des sich öffnenden Subjekts. Dies setzen Metaphern für das sprechende Ich als des „Krugs“, aber auch des „Gewandes“ Gottes ins Bild. Menschliches Leben, insbesondere jedoch die dichterische Sprache selbst, verleihen Gott ein Gewand. Im Stunden-Buch liegt darin förmlich die Bestimmung des Menschen, die diesmal nicht vom Mönch als sprechender Instanz formuliert wird, sondern Gott selbst in den Mund gelegt wird:

„Gott spricht zu jedem nur, eh er ihn macht, / dann geht er schweigend mit ihm aus der Nacht. / Aber die Worte, eh jeder beginnt, / diese wolkigen Worte, sind: / Von deinen Sinnen hinausgesandt, / geh bis an deiner Sehnsucht Rand; / gib mir Gewand.“⁴¹

Gott ist schweigend da, und es liegt beim Menschen, im Sich-führen-Lassen von der eigenen Sehnsucht der göttlichen Verborgenheit Ausdruck zu verleihen. Diese Verse verdeutlichen einmal mehr, dass es im Stunden-Buch nicht allein um einen Gott konstruierenden Zugang geht, sondern dass in Rilkes Versen ein mystisches Gottesverständnis begegnet, nach welchem sich das Göttliche im Menschen, in den Dingen, in Sprache inkarniert bzw. entäußert – wiederum ein zentrales theologisches Motiv im ausgehenden 20. Jahrhundert.

³⁸ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 24.

³⁹ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 70.

⁴⁰ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 45.

⁴¹ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 48.

In der eben zitierten Passage ergeht anschließend eine Aufforderung Gottes an den Menschen, die in ihrer Schlichtheit eine der Grundintuitionen des Gott-Subjekt-Verhältnisses im Stunden-Buch andeutet:

„Laß dich von mir nicht trennen. / Nah ist das Land, / das sie das Leben nennen.“⁴²

Auch wenn die Gottheit verschwiegen, verborgen ist, so streckt sie ihre „Hand“ („Gib mir die Hand.“⁴³) nach dem Menschen aus. Einer „Trennung“ von Gott, wie bereits bei der Ablehnung der Vater-Metapher ersichtlich, soll in der Perspektive des Stunden-Buches etwas entgegengesetzt werden. Die Vielfalt der bildlichen Annäherungen an Gott stellt im Letzten einen Versuch dar, im „Land, das sie das Leben nennen“, diese Trennung zu Gott zu überwinden.

Dass Rilke aber dieses Thema der Trennung ins Wort bringt, deutet darauf hin, dass diese wohl eine Erfahrungsgröße sowie ein philosophischer Topos seiner Gegenwart ist. Nietzsches „Tod Gottes“ schwingt punktuell zwischen den Zeilen der Gebete im Stunden-Buch mit, wenn es z. B. heißt:

„Noch bist du nicht kalt und es ist nicht zu spät, in deine werdenden Tiefen zu tauchen, wo sich das Leben ruhig verrät.“⁴⁴

Es ist markant, dass die Sprechinstanz hier mit einem „Noch“ anhebt – noch ist der „tote Gott“ nicht kalt –, zeigt dies doch die unmittelbare Präsenz von Gottes- und Religionskritik, die das Stunden-Buch nicht ausblendet, sondern poetisch aufgreift. Vielmehr setzt es dem durch Aufklärung und Religionskritik, durch Feuerbach, Marx und Nietzsche ventilierten Abschied eines (theistisch verstandenen) Gottes ein anderes Gottesbild entgegen:

„Auch wenn wir nicht wollen: / Gott reift.“⁴⁵

So stehen im Hintergrund der Betonung der Gottesnähe, des Gottfühls bzw. der Verwobenheit des Subjekts mit Gott auch die Auseinandersetzung mit religionskritischen Entfremdungs- und Negationsprozessen, auf die das Stunden-Buch gerade in seinen metaphorischen Gottesentwürfen eine eigene Antwort zu finden sucht.

6. Ein Flussdelta an Gottesmetaphern statt kanalisierter Gottesrede

Rilkes dichtes Geflecht an Gottesmetaphern im Stunden-Buch gleicht einem Gewebe, einem *textum*, welches in unzähligen Bildern anhebt, die Grenze zum Unsagbaren zu überwinden bzw. einen Pfad zu bahnen zum verborgenen Gott. So wie *metaphorai* auch heute noch in Griechenland öffentliche Transportmittel sind, die einen Ortswechsel ermöglichen, so ermöglicht auch

⁴² Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 48.

⁴³ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 48.

⁴⁴ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 18.

⁴⁵ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 19 (Kursivsetzungen im Original).

jede innovative Gottesmetapher, einen Raum zu durchqueren und Neuland zu entdecken.⁴⁶ In diesem Sinne stellt jede Einzelne von ihnen ein „Miniaturgedicht“⁴⁷ dar und lohnt ein je eigenes Erschließen ihres möglichen Sinngehaltes.

Zugleich zeichnen sich in jenem Bildgeflecht wiederkehrende Leitmotive ab, deren theologisches Potential keineswegs abgegolten ist. Zentral und für gegenwärtige Gottesrede inspirierend ist, dass Gott, Welt und Mensch niemals getrennte Entitäten sind. Immer wieder heben Rilkes Gottesbilder an, die Einheit und gegenseitige Verwiesenheit von Ich und Du ins Bild zu bringen:

„Wenn du der Träumer bist, bin ich dein Traum.“⁴⁸

Auch die sich durchtragende Betonung der Schöpfungsimmanenz Gottes („in allen diesen Dingen“), welche Gott als die wirkende Kraft in allen Dingen begreift, die diese von innen heraus zu Lebendigkeit und Kreativität führt, ist ein Motiv, das sich heute als vielfach anschlussfähig erweist, wie es das prozesstheologische Denken vor Augen führt. Wenn Gott das „sanfteste Gesetz“ in allem ist, dann ist die gesamte Schöpfung sakramental und wird für den Menschen nicht nur zum Bild, sondern birgt das Göttliche selbst. Die göttliche Dynamik des Wachsens und Reifens, die den Naturprozessen entnommenen Gottesbilder sowie die leise und verborgene Gegenwart in allem korrelieren mit einem pan-en-theistischen Ansatz, wie er u. a. von Prozesstheologinnen wie Catherine Keller vertreten wird. Auch der „geschwisterlich-nachbarschaftliche“ Zug in der Gottesmetaphorik des Stunden-Buches, welcher ein inniges Miteinanderfühlen ins Wort bringt, wäre hier ebenfalls fruchtbar zu machen. Wenn die Sprechinstanz im Stunden-Buch spricht: „ich fühle dein Herz und meines klopfen / und beide aus Angst“⁴⁹, dann regen solche Bilder zu einem Perspektivwechsel an, nach welchem Gott als berührbar und mitfühlend zur Sprache gebracht wird. Dieses geschwisterliche Verhältnis zur Mitwelt wie eben auch zum „Nachbar“ Gott wäre ein metaphorischer Grundzug, welcher nicht zuletzt eine neue Schöpfungstheologie inspirieren könnte.

In nicht wenigen von Rilkes Versen begegnen Motive und Denkbewegungen, welche auch als Versuche einer Gottesrede „nach dem Tode Gottes“ gelesen werden können. Vielleicht liegt darin auch ein Grund, warum seine Gottesmetaphern auch über hundert Jahre später noch zu denken geben. Im Kern ergeht aus ihrer Fülle die Anregung, eine enggeführte, kanalisierte und vereindeutigte Gottesrede über die Ufer treten zu lassen und sie zu einem fruchtbaren Flussdelta auszuweiten.⁵⁰

⁴⁶ Vgl. Keul, „Doch mit Gott ist man nie fertig“ (wie Anm. 2), 25f.

⁴⁷ Keul, „Doch mit Gott ist man nie fertig“ (wie Anm. 2), 27.

⁴⁸ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 21.

⁴⁹ Rilke, Stunden-Buch (wie Anm. 5), 22.

⁵⁰ Die Bilder von „Kanal“ und „Nildelta“ verdanke ich Annette Jantzen.

an rilke

vergebens gewehrt
das lied
in allen dingen
verstummt
im geraune
der meinungen
im kontrafaktischen
geschrei
wirst du um
haus und hund
gebracht
und
garten und gut
– ach gott –
verlieren
wert und bedeutung
was dir lieb und leid
um dich türmen sich
gebirge
halluzinierter welten
ihr spiel und spott
kosten dich
den verstand ...
dichter schweig
nicht
dein reden
schreit zum himmel
dein verstummen
viel mehr

hildegard könig 2025

GEORG LANGENHORST

Rainer Maria Rilke und Else Lasker-Schüler

Zwei poetische Deuter des Alten Testaments

Else Lasker-Schüler und Rainer Maria Rilke sind fast gleichaltrig. In zahlreichen Gedichten widmen sich die beiden führenden Lyriker ihrer Zeit den zentralen Gestalten des Alten Testaments. Faszinierend zu sehen: Sie gestalten unabhängig voneinander zum Teil dieselben Figuren. In ihrer jeweiligen Poetologie gehen sie jedoch eigene Wege. Was sie an diesen Gestalten interessiert und wie sie ihre Texte formen, ist komplett unterschiedlich. Ein reizvoller Vergleich, der nachdrücklich das Potential der Bibel für literarische Rezeption illustriert.

Georg Langenhorst, habilitierter Theologe (und Literaturwissenschaftler), ist Inhaber des Lehrstuhls für Religionspädagogik/Didaktik des Katholischen Religionsunterrichts an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Augsburg. Eines seiner Forschungsgebiete ist der Dialog von Theologie und Literatur. Zahlreiche Buchpublikationen, zuletzt etwa: *Altes Testament und moderne Literatur. Motive, Stoffe, Figuren, Formen*, Stuttgart 2021; *Bibel für Neugierige*, Stuttgart 2024; *Die schönsten Erzählungen aus der Bibel*, Stuttgart 2025.

Das ‚Alte Testament‘ bietet eine ungemein reizvolle Fundgrube für Literat:innen späterer Epochen. Figuren, Themen, Stoffe, Motive, Sprachformen – sie bieten für Dichterinnen und Erzähler herausfordernde und produktive Anregungen zur Transformation in ihre jeweiligen Kontexte.¹ Zu den herausragenden deutschsprachigen Poeten, die sich vom Alten Testament inspirieren ließen, gehören die generationsgleichen *Rainer Maria Rilke* (1875–1926) und *Else Lasker-Schüler* (1869–1945).

Zahlreiche Figuren und Motive griffen sie – unabhängig voneinander – auf und gestalteten sie in eigenen Gedichten neu. Spannend zu sehen: inhaltlich und poetisch in völlig unterschiedlicher Art und Weise. Der Vergleich der beiden Zugangswege lässt einerseits deutlich das jeweilige Profil erkennen. Andererseits bezeugen beide die ungebrochene kulturell-ästhetische Wirkkraft der Bibel in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

1. Rilke und das Alte Testament

Es ist gut bekannt, dass Rainer Maria Rilke lebenslang ein intensiver Bibel-Leser war. Quer durch sein Werk ziehen sich unterschiedlichste Anspielungen, Zitate und stoffliche Ausgestaltungen sowohl des Alten wie des

¹ Vgl. Georg Langenhorst, *Altes Testament und moderne Literatur. Motive, Stoffe, Figuren, Formen*, Stuttgart 2021.

Neuen Testaments.² Die Bibel diene ihm einerseits als „gewaltiges Stoffreservoir“ und andererseits als „eine der ersten Inspirationsquellen für“ sein „Lebenswerk“³, so der Rilke-Fachmann Ulrich Fülleborn. Schon 1938 wurde die Thematik zum Gegenstand einer germanistischen Dissertation.⁴

Die spezifische Beschäftigung mit dem Alten Testament konzentriert sich dabei schwerpunktmäßig auf die mittlere Schaffensperiode Rilkes in den Jahren 1903 bis 1908. In den „Neuen Gedichten. Erster Teil“ (1907) finden sich vier unmittelbar alttestamentlich motivierte Texte – einige davon mehrteilig, in dem ein Jahr später publizierten Folgeband „Die Neuen Gedichte. Anderer Teil“ zehn. Auch danach finden sich gelegentlich weitere Bezüge,⁵ der eindeutige Schwerpunkt liegt jedoch in diesen beiden Bänden. Es handelt sich um die Gedichte

- Abishag (zwei Gedichte)
- David singt vor Saul (drei Gedichte)
- Josuas Landtag
- Der Engel
- Klage um Jonathan
- Tröstung des Elia
- Saul unter den Propheten
- Samuels Erscheinung vor Saul
- Ein Prophet
- Jeremia
- Absaloms Abfall
- Esther
- Adam
- Eva

Später kommen noch die Gedichte „Stimme im Dornbusch“, „Der Tod Moses“ und das Fragment „Judiths Rückkehr“ hinzu.

So sehr Rilke also auf die Bibel als ästhetisch frei verfügbares Stoffreservoir zurückgreift, so sehr ist er vom Alten Testament auch innerlich ergriffen. Sein Zugang zur Bibel ist nie ausschließlich ästhetisch motiviert, sondern stets auch spirituell. Im „Brief des jungen Arbeiters“ (1922) findet sich die

² Zu den Christus-Visionen vgl. Norbert Stapper, Rainer Maria Rilkes Christus-Visionen. Poetische Bedeutungen und christlich-poetische Perspektiven, Ostfildern 2010.

³ Ulrich Fülleborn, Rilkes Gebrauch der Bibel, in: Manfred Engel / Dieter Lamping (Hg.), Rilke und die Weltliteratur, Düsseldorf 1999, 19–38, hier 24.

⁴ Marianne Sievers, Die biblischen Motive in der Dichtung Rainer Maria Rilkes, Berlin 1938.

⁵ Die Schreibweise biblischer Namen orientiert sich daran, wie die Dichter:innen die Figuren bezeichnen.

folgende Passage: Das Alte Testament sei „voller Zeigefinger [...] auf Gott zu, wo man es aufschlägt, und immer fällt einer dort, wenn es schwer wird, so grade hinein in Gottes Mitte“⁶.

Rilke geht dabei von Anfang an produktiv mit den Texten und religiösen Sphären der hebräischen Bibel um. Ihm geht es nie um Nacherzählung, Zusammenfassung oder Wiedergabe der Handlungszüge. Er las die ihn unmittelbar ansprechenden Texte vielmehr „produktiv und eignete sich die Inhalte subjektiv poetisch an“⁷, resümiert Gisela Maria Sander in einer eigens dem Thema gewidmeten theologisch-literarischen Dissertation. Wir werden exemplarisch auf dieses Verfahren eingehen.

2. Else Lasker-Schüler und das Alte Testament

Wenden wir uns dem Werk Else Lasker-Schülers zu, das sich ebenfalls durch zahlreiche biblische Anspielungen und Anregungen auszeichnet. Unabhängig voneinander entdecken Rilke und sie fast gleichzeitig das Alte Testament als schöpferische Inspiration. 1913, fünf Jahre nach Rilkes „Neuen Gedichten“, erscheinen ihre „Hebräische Balladen“, deren Kernbestand in den Jahren zwischen 1903 und 1912 entstand und später um wenige Texte ergänzt wurde. Sie zählen – so der Literaturtheologe Christoph Gellner – zu den „herausragenden modernen Bibelgedichten“⁸ überhaupt.

Wie Rilke nutzt auch Lasker-Schüler die biblischen Texte und Figuren ganz für ihre eigenen poetischen, biografischen und spirituellen Zwecke. Als Jüdin entstehen ihre Figurengedichte jedoch zumindest zum Teil als eine Art von ästhetischer Vergewisserung darüber, was es für sie bedeutet, Jüdin zu sein. Häufig greift sie auf die gleichen alttestamentlichen Vorbilder zurück wie Rilke.

Die „Hebräischen Balladen“ widmen sich unter anderem

- Abel
- Abraham und Isaak
- Hagar und Ismael
- Jakob und Esau
- Jakob
- Joseph wird verkauft
- Pharao und Joseph

⁶ Rainer Maria Rilke, Kommentierte Ausgabe in 4 Bänden, hg. von Manfred Engel u. a., Frankfurt/M. 1996, Bd. 4, 736f.

⁷ Gisela Mara Sander, *Unter dem Diktat der Kunst. Propheten im Spiegel der Gedichte Rainer Maria Rilkes*, Ostfildern 2015, 127.

⁸ Christoph Gellner, *Schriftsteller lesen die Bibel. Die Heilige Schrift in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt 2004, 24.

- Moses und Josua
- Saul
- David und Jonathan (zwei Texte)
- Abigail
- Esther
- Boas
- Ruth

Die Zugänge zu all diesen Texten sind nicht leicht. Lasker-Schülers Werk ist „ebenso eigenständig wie einzigartig und keiner bestimmten Stilrichtung zuzuordnen“⁹. Ihre Gedichte zeichnen sich aus durch eine „spielerische Kombinationskunst, die Vermengung von Realität und Fiktion sowie die Auflösung der Grenze zwischen Werk und Autorin“¹⁰, so Andrea Henneke-Weischer in einer aufschlussreichen theologisch-literarischen Fachstudie. Dieser Befund gilt in besonderem Maße für die biblischen Gedichte aus den „Hebräischen Balladen“.¹¹

Die Spezifika der poetischen Rezeption und dichterischen Ausgestaltung der biblischen Figuren bei den beiden Dichtern lassen sich besonders gut in direkten Textvergleichen erheben. Wir führen eine doppelte Sichtung durch. Der Blick auf die Titel der Bibelgedichte hat schon deutlich gezeigt, dass das Themenfeld der jüdischen Könige von Saul bis David beide gleichermaßen faszinierte. Hier kulminieren die Themenfäden von Aufstieg und Fallhöhe, von Macht und Ohnmacht, von Freundschaft und allen Spielarten von Liebe. Kaum überraschend, dass Rilke und Lasker-Schüler sich hier besonders angesprochen sahen.

Ein zweites Themenfeld kommt hinzu: das der biblischen Frauengestalten. Zahlreiche Gedichte rücken diese aus dem Schatten der vielfach belegbaren „Leerstellen“¹² im Blick auf die Rezeptionsgeschichte und geben ihnen so eigenes Profil. Blicken wir also in aller notwendigen Beschränkung und Konzentration zunächst auf *Saul*, dann auf *Esther*¹³.

⁹ Birgit Lermen / Magda Motté (Hg.), *Gedichte von Else Lasker-Schüler*, Stuttgart 2010, 10.

¹⁰ Andrea Henneke-Weischer, *Poetisches Judentum. Die Bibel im Werk Else Lasker-Schülers*, Mainz 2003, 22.

¹¹ Vgl. Christine Radde, *Else Lasker-Schülers Hebräische Balladen*, Trier 1998.

¹² Magda Motté, „Esthers Tränen, Judiths Tapferkeit“. *Biblische Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt 2003, 321.

¹³ Vgl. Georg Langenhorst, „Esther bevorzugt die Stille“. *Vom literarischen Weiterleben einer alttestamentlichen Frau*, in: *Die Bibel in der Kunst/Bible in the Arts 7* (2023); https://www.die-bibel.de/bibel-in-der-kunst/bibel-in-der-kunst_2023.

3. Saul, der scheiternde König

Der erste von zahlreichen wichtigen Autoren des 20. Jahrhunderts, der von Saul fasziniert war, ist *Rainer Maria Rilke*. In seinen „Neuen Gedichten“ finden sich insgesamt sechs Poeme, die sich dem Stoffkreis um Samuel/Saul/David widmen, darunter drei, in denen Saul im Zentrum steht. Vielleicht am eindrucklichsten geschieht dies in dem im Sommer 1908 entstandenen folgenden Gedicht¹⁴:

Saul unter den Propheten

Meinst du denn, dass man sich sinken sieht?

Nein, der König schien sich noch erhaben,

da er seinen starken Harfenknaben

töten wollte bis ins zehnte Glied.

Erst da ihn der Geist auf solchen Wegen

überfiel und auseinanderriß,

sah er sich im Innern ohne Segen,

und sein Blut ging in der Finsternis

abergläubig dem Gericht entgegen.

Wenn sein Mund jetzt troff und prophezeite,

war es nur, damit der Flüchtling weit

flüchten könnte. So war dieses zweite

Mal. Doch einst: er hatte prophezeit

fast als Kind, als ob ihm jede Ader

mündete in einen Mund aus Erz;

Alle schritten, doch er schritt gerader.

Alle schrieen, doch ihm schrie das Herz.

Und nun war er nichts als dieser Haufen

umgestürzter Würden, Last auf Last;

und sein Mund war wie der Mund von Traufen,

der die Güsse, die zusammenlaufen

fallen lässt, eh er sie faßt.

Fünf Versgruppen (drei Quartette, zwei Quintette) werden abwechselnd in verschränkten Reimen oder im Kreuzreim verbunden, so dass ein dichter, dynamisch vorantreibender Lesefluss entsteht. Der Dichter fokussiert sich zunächst auf den Moment der tragisch-ironischen Selbsttäuschung Sauls. In direkter Anrede nimmt der nicht identifizierte Gedichtspracher die Le-

¹⁴ Rilke, Kommentierte Ausgabe (wie Anm. 6), Bd. 1, 519f.

senden mitten hinein in die dramatische Fallhöhe von Gunst und Verwerfung. Hinführung, Rahmung oder Kontextualisierung unterbleiben.

Er, der erste König Israels, dünkt sich noch in der Gnade Gottes und ist bereits verworfen. Der Kontrast zwischen Einst und Jetzt – Saul selbst deutlich geworden durch den „ihn überfallenden Geist“ – rückt in das Zentrum des Gedichtes. Am Schicksal des namenlos bleibenden „Harfenknaben“ David erkennt Saul, dass er selbst „im Innern ohne Segen“ ist. „Auseinandergerissen“ zwischen der stolzen Vergangenheit und der tristen Gegenwart ist aber nicht nur er selbst, sondern auch die Zukunft seiner Familie, seines „Blutes“, das in die „Finsternis“ geht, dem „Gericht“ verfällt.

Als Prophet – so die dritte Versgruppe – spricht Saul immer Gottes Willen aus, aber der Wille zielt nur darauf ab, dass der Gegner fliehen kann vor der Rache und Zerstörungswut des ohnmächtigen Königs. Rilke zeichnet Saul als Propheten, der seine produktive Gabe verloren hat. Die im Zeilensprung eingeleitete vierte Strophe gleitet zurück zum Einst: Ja, schon als Kind hatte er die Gabe der Prophetie. In starken Bildern wird diese Gabe beschrieben: ein „Mund aus Erz“, ein gerader Schritt, ein schreiendes Herz. Doch das ist Vergangenheit. Das abschließende Quintett schildert das abgründige Gegenbild. Nur noch ein „Haufen Würden“, nichts als eine Last, und der einst so starke Mund lässt das immer noch reichlich strömende „Wasser“ fallen, bevor er es fasst und gestaltet. Seine einst so starke prophetische Rede ist zu wirren, unzusammenhängenden Wortgüssen degeneriert. Saul, nicht nur der erste König, sondern einst einer unter den Propheten – darauf spielt der Gedichttitel an –, hat die Gabe der Prophetie, die Gunst Gottes, verloren. Sein Fall ist unaufhaltsam.

Der Fall von Begünstigung und Stärke zu Verworfenheit und Niedergang: diese Facette interessiert Rilke. Er gestaltet sie poetisch, ohne die biblischen Kontexte und Prätexte zu entfalten. Sie werden entweder vorausgesetzt oder als für das Kerninteresse belanglos eingeschätzt. Möglich, dass ein weiteres Interesse Rilke an Saul reizt, ein „Identifikationsmoment“¹⁵. Lang ist die Verbindungslinie der Deutung, Prophetie und die Existenz und Aufgabe des Künstlers entweder gleichzusetzen oder zumindest zu vergleichen. Kann man auch in diesem Bibelgedicht also „Probleme des Künstler-Daseins gespiegelt“¹⁶ sehen? *Karl-Josef Kuschels* Rilke-Deutung weist in diese Richtung. Er sieht – im Blick auf Rilkes Jeremia-Gedicht – im poetisch verdichteten Prophetenschicksal eine „chiffrierte Selbstdeutung des Künstlers“¹⁷.

¹⁵ Sander, Diktat der Kunst (wie Anm. 7), 391.

¹⁶ Sander, Diktat der Kunst (wie Anm. 7), 326.

¹⁷ Karl-Josef Kuschel, „Vielleicht hält sich Gott einige Dichter ...“. Literarisch-theologische Porträts, Mainz 1991, 144.

Dieser Lesart zufolge wäre „Saul“ also *auch* eine personifizierte Spiegelfigur des Dichters selbst. Auch er kennt die glanzvolle Vergangenheit als Günstling des Volkes, als sprachmächtig und wirksam. Vor allem kennt er jedoch die gegenwärtige Krise (und sei es auch nur in seiner subjektiv-inneren Einbildung): die des Falls aus der Gunst der künstlerischen Produktivität, die der Sprachverweigerung, die des Verlusts von poetischer Klarheit und sprachlicher Überzeugungskraft. Möglich, dass Rilke diesen Unterstrom in seine Saul-Deutung einspeist.

Wenden wir uns vor diesem Hintergrund dem Werk *Else Lasker-Schülers* zu. Saul widmet sie in einem Nachtrag zu den „Hebräischen Balladen“ ein kunstvoll gereimtes Neunversgedicht¹⁸:

Saul

Über Juda liegt der große Melech wach.
 Ein steinernes Kameltier trägt sein Dach.
 Die Katzen schleichen scheu um rissige Säulen.

 Und ohne Leuchte sinkt die Nacht ins Grab,
 Sauls volles Aug nahm zur Scheibe ab.
 Die Klageweiber treiben hoch und heulen.

 Vor seinen Toren aber stehen die Cananiter.
 – Er zwingt den Tod, den ersten Eindring nieder –
 Und schwingt mit fünfmalhunderttausend Mann die Keulen.

Entgegen der direkt verwendeten Gattungsbezeichnung sind Lasker-Schülers Bibelgedichte keine Balladen im eigentlichen Sinne. Sie erzählen keineswegs spannungsvoll und in epischer Breite Geschichten. Sie in klassisch-balladesker Form zu vertonen, wäre ein schwieriges Unterfangen, kollektiv singbar sind sie nicht. *Andrea Henneke-Weischer* erkennt klarsichtig: Lasker-Schülers Texte „schildern keinen Geschehensablauf“, sie „erzählen die Bibelgeschichte“ gerade nicht „nach“. Sie gestalten vielmehr „markante Porträts der Figuren“, versuchen eine „personenorientierte Verlebendigung“, verdichtet auf „existentiell menschliche und lebensgeschichtliche Momente“.¹⁹ Dieser Zugang führt dazu, dass Lasker-Schülers Gedichte vielfach einen „statischen, enigmatischen Charakter“²⁰ haben, so auch hier. Eher ein festgefrorener Moment wird beschrieben als eine erzählende Dynamik. Das Interesse der Lyrikerin gilt vor allem dem Gegensatz zwischen dem großen

¹⁸ Else Lasker-Schüler, *Gesammelte Werke in drei Bänden*, hg. von Friedhelm Kemp (Bd. 1 und 2) und Werner Kraft (Bd. 3), Frankfurt/M. 1998, hier Bd. 1: *Gedichte 1902–1943*, 301.

¹⁹ Henneke-Weischer, *Poetisches Judentum* (wie Anm. 10), 235.

²⁰ Henneke-Weischer, *Poetisches Judentum* (wie Anm. 10), 235.

Krieger Saul, den sie anderswo als „königlichen Wildjuden“²¹ bezeichnete und bewunderte, und den bereits spürbaren Anzeichen von Verfall („rissige Säulen“) und Niedergang. In all dem scheinen Sauls „Verlorenheit und Todesnähe auf“²².

Die erste Versgruppe nimmt den im Titel benannten – großen! – König in den Blick, benannt mit seinem hebräischen Königstitel „Melech“. Das Land: Juda. Der Ort: sein Haus, träge wie ein steinernes Kamel, das sein „Dach“ trägt. Die Tageszeit: nachts. Sauls Zustand: schlaflos. Die Stimmung: verloren, „scheu“. Katzen schleichen um die Säulen des anzunehmenden Palastes, aber diese sind rissig. Ruhelosigkeit, Dunkelheit, Verfall – die erste Versgruppe setzt den Ton.

Das mittlere Terzett bestätigt und steigert diese Atmosphäre. Kein Mond, kein Licht, Dunkelheit. Grabesdunkel, Grabesstille, just in dem Moment durchbrochen vom Geheul der Klageweiber, als Saul zwar immer noch schlaflos, so doch wenigstens ein halbwachtes Schlummern findet, abzulesen an seinen Augen. Warum heulen die Klageweiber? Sie beklagen Tod, Vernichtung und Untergang.

Der damit angekündigte Untergang wird in der dritten Versgruppe deutlich. Die Kanaaniter stehen vor den Toren, stürmen die Königsstadt. Saul ist ein Feldherr. Wie zuvor greift er zu militärischer Gewalt. Und, wie früher, ist er zunächst erfolgreich: Den ersten Eindringling streckt er selbst nieder. Und danach befiehlt er sein großes Heer.

Eine vierte Versgruppe gibt es nicht. Was geschehen wird, bleibt ungesagt, parallel zu der vollkommen unterbleibenden Erwähnung des Kontextes am Anfang des Gedichts. Wer Saul war, was aus ihm und den Seinen wird – all das erzählt diese Ballade ganz gegen die Gepflogenheit der damit aufgerufenen Gattungsbezeichnung nicht. Es geht um drei festgefrorene Bilder: der schlaflose König, das nächtliche Aufheulen der Klageweiber, der Verteidigungskampf des bis in den Tod hinein für sein Volk Kämpfenden. Der im Text in wenigen Andeutungen eingespielte Grundton von Vergänglichkeit, Dunkelheit und Verfall lässt den Fortgang erahnen.

Nein, keine Anspielung auf das ‚Prophetenschicksal‘ der Künstler findet sich hier. Lasker-Schüler begnügt sich mit einem poetischen Schattenriss, der „bezugnehmend auf zentrale Parameter menschlicher Existenz signifikante Momentaufnahmen der Bibelfigur vorführt und so ihre Nähe und Menschlichkeit betont“²³.

²¹ Jakob Hessing, Else Lasker-Schüler: „... die größte Lyrikerin, die Deutschland je hatte“, München 1992, 115.

²² Radde, Hebräische Balladen (wie Anm. 11), 270.

²³ Henneke-Weischer, Poetisches Judentum (wie Anm. 10), 236.

4. Esther – mutige Retterin ihres Volkes

Auffällig, wie sehr beide hier aufgerufenen Dichter:innen auch weibliche Figuren aufrufen und poetisch gestalten: Rilke im Blick auf Eva, Abishag und Judith, Lasker-Schüler im Blick auf Hagar, Abigail und Ruth. Schauen wir in unserem zweiten Vergleichsblick auf jene weibliche Figur, die beide gemeinsam poetisch gestalten: Esther. Bei Rilke führt uns der Weg erneut in die Gedichtsammlung der „Neuen Gedichte. Anderer Teil“. So verdichtet er dort im Frühsommer 1908 „Esther“²⁴:

Esther

Die Dienerinnen kämmt^{en} sieben Tage
die Asche ihres Grams und ihrer Plage
Neige und Niederschlag aus ihrem Haar,
und trugen es und sonnten es im Freien
und speisten es mit reinen Spezereien
noch diesen Tag und den: dann aber war

die Zeit gekommen, da sie, ungeboten,
zu keiner Frist, wie eine von den Toten
den drohend offenen Palast betrat,
um gleich, gelegt auf ihre Kammerfrauen,
am Ende ihres Weges *Den* zu schauen,
an dem man stirbt, wenn man ihm naht.

Er glänzte so, dass sie die Kronrubine
aufflammen fühlte, die sie an sich trug;
sie füllte sich ganz rasch mit seiner Miene
wie ein Gefäß und war schon voll genug

und floß schon über von des Königs Macht,
bevor sie noch den dritten Saal durchschritt,
der sie mit seiner Wände Malachit
grün überlief. Sie hatte nicht gedacht,

so langen Gang zu tun mit allen Steinen,
die schwerer wurden von des Königs Scheinen
und kalt von ihrer Angst. Sie ging und ging –

Und als sie endlich, fast von nahe, ihn,
aufruhend auf dem Thron von Turmalin,
sich türmen sah, so wirklich wie ein Ding:

²⁴ Rilke, Kommentierte Ausgabe (wie Anm. 6), Bd. 1, 524f.

empfang die rechte von den Dienerinnen
die Schwindende und hielt sie zu dem Sitze.
Er rührte sie mit seines Szepters Spitze:
... und sie begriff es ohne Sinne, innen.

Dieses siebenstrophige, mit einem unregelmäßigen Reimschema versehene Gedicht Rilkes versperrt sich zunächst dem einfachen Zugang. Rilke konzentriert sich auf eine kurze Szenenfolge, auf eine aufblitzende biblische Momentaufnahme, ausgestaltet zu einer „großen, theatralischen Szene“²⁵.

Wichtig zur Deutung ist zunächst, was Rilke alles *nicht* sagt, *nicht* beschreibt, weglässt, ähnlich wie im „Saul“-Gedicht: kein Wort über die Vorgeschichte, über Hamans Plan zur Vernichtung der Juden, über Esthers Onkel Mordechai, der seine Nichte zur Rettung seines Volkes an den Königshof schickt. Kein Wort aber auch über die Nachgeschichte, die Rettung der Juden durch Esthers Tat, die Rache der Juden an ihren Feinden, die Einrichtung des Purimfestes zur Erinnerung an diesen Tag. Was Rilke verdichtet, sind die wenigen Verse, die den Spannungshöhepunkt markieren, den Augenblick, in dem Esther unter Todesgefahr vor König Artaxerxes tritt. Diese konkrete Szene (Est 5,1–2) stammt als psychologische Ausmalung aus der späteren griechischen Ergänzung des Urtextes: Es heißt dort, dass sie „strahlte in blühender Schönheit, ihr Gesicht war bezaubernd und heiter, ihr Herz aber war beklommen vor Furcht“. Genau diese innere Spannung fasziniert Rilke.

Die erste Strophe konzentriert sich auf die Vorbereitung Esthers auf den Gang zum König, versinnbildlicht das Geschehen im dinglich konzentrierten Symbol der Haare Esthers. Ihre tiefe Notlage wird nur angedeutet durch den „Gram“ und die „Plage“, den die Dienerinnen aus ihrem Haar kämten. Um den Plan zur Rettung ihres Volkes gelingen zu lassen, muss Esthers Äußeres dem Königspalast angemessen sein. So wird sie gepflegt – freilich nicht, wie im biblischen Buch – zwölf Monate lang (Est 2,12), aber doch sieben Tage, die klassische Trauerzeit der Juden ‚in Sack und Asche‘.

In offenem Übergang gleitet die Vorbereitungszeit über in den Moment, in dem sie sich – sorgsam präpariert – aufmachen muss. Wohin und wozu? Das wird erst jetzt, in der zweiten Versgruppe deutlich. Sie will den König „schauen“ – wiederum, wie auch im ganzen Gedicht, kein Wort von ihrer Mission, dem Bitten um die Rettung ihres Volkes, der Vereitelung des Vernichtungsplans Hamans. Ihr Risiko freilich: Keine Person durfte dem biblischen Text zufolge „zum König gehen, außer wenn der König [...] sie ausdrücklich rufen ließ“ (Est 2,14). Esthers Vorhaben, „ungeboten, zu keiner Frist“ vor den König zu treten, gefährdete deshalb dem Gesetz zufolge ihr Leben.

²⁵ Motté, Esthers Tränen (wie Anm. 12), 197.

„Bekommen vor Furcht“, so ja im biblischen Text, nähert sie sich dem königlichen Thron, und diese Beklemmung wird von Rilke in den folgenden, kürzeren vier Versgruppen mehr und mehr gesteigert. Wir folgen Esther buchstäblich Schritt für Schritt durch die drei Säle auf den Thron zu, sehen und fühlen, wie sie „ging und ging“, bedrückt durch die immer schwerer werdenden Edelsteine ihres Schmuckes, kälter werdend „von ihrer Angst“, vom überstrahlenden Glanz des Königs geblendet und entflammt, von seiner Macht fast erdrückt. Alle Vorbereitung hatte doch diese beklemmende und bedrohliche Realität nicht erfassen können: „so langen Gang zu tun“, hatte sie nicht gedacht.

Alle Steigerungen laufen auf den Punkt zu, an dem sie den so unendlich mächtigen, überirdisch gewaltigen und strahlenden König erblickt, „fast von nahe“, „so wirklich wie ein Ding“. Sein Anblick – „angetan mit seinen Prunkgewändern voll Gold und Edelsteinen“ – war „furchterregend“. „Als er aufblickte und die Königin in wildem Zorn mit feuerrotem Gesicht ansah, wurde sie bleich, fiel in Ohnmacht und sank auf die Schulter der Dienerin.“ (Est 5,1) Doch all diese zentralen Informationen enthält uns der dichterische Text vor, selbst die biblische Spannungsauflösung, die letztlich zur Rettung Esthers und der Juden führt:

„Da erweichte Gott das Herz des Königs. Besorgt sprang er vom Thron auf und nahm sie in seine Arme, bis sie wieder zu sich kam. Dann redete er ihr mit freundlichen Worten zu und sagte: ‚Was hast du, Esther? Ich bin dein Bruder, sei unbesorgt! Du sollst nicht sterben; denn unser Befehl gilt nur für die anderen. Komm her.‘ Dann nahm er das goldene Szepter, legte es ihr auf den Nacken, küßte sie und sagte: ‚Nun rede mit mir.‘“ (Est 5,2)

Von all dem findet sich bei Rilke kein Wort. Er setzt die Kenntnis des Verlaufes des biblischen Estherbuches voraus. Seine Steigerung der Spannung beschränkt sich auf den Moment, in dem Esther, von Furcht überwältigt, in Ohnmacht sinkt – hier nur indirekt geschildert durch den Blick auf die sie auffangende Dienerin. Während Lesende bislang Esther selbst folgten, verlagert sich die Perspektive in dem Moment, in dem sie das Bewusstsein verliert, auf die anderen Figuren. Zunächst auf diese Dienerin, dann auf den König: Er „rührt sie mit seines Szepters Spitze“ – Zeichen seiner gewährenden Vergebung. Die poetische Konsequenz dieses Geschehens spiegelt sich im letzten Vers. Die drei Punkte am Anfang des letzten Verses deuten freilich an, dass wir den vorherigen Duktus verlassen, dass wir uns vom fast bildhaft betrachtenden Standpunkt entfernen.

Rilke erwartet von den Lesenden, Esther nun in den „Innen“-Zustand zu folgen und – wie sie – „ohne Sinne“ zu begreifen. Aber was begreift Rilkes Esther? Die eigene Rettung, die erfolgreiche Ausführung ihrer Mission, die Rettung ihres Volkes? Das Gedicht kann schließen, ohne eine Antwort auf diese Frage geben zu müssen. Dadurch, dass Rilke sich ganz auf die Begegnung von Esther und dem König konzentriert, schmilzt das biblische

Geschehen völlig auf den psychologischen Moment der Erfüllung des Auftrags zusammen, bündeln sich die Strahlen brennspiegelartig auf den Ohnmachtsanfall Esthers und die gleichzeitig mit der Berührung des Szepters vollzogene machtvolle Begnadigung durch den König.

Doch nachgefragt: Geht es Rilke allein um das eindimensionale menschliche Geschehen, um den explosiven Zusammenfall von Ohnmacht und Macht? Auf der Textebene selbst sind Signale eingebaut, die Rilkes Absicht aufscheinen lassen, hier zumindest andeutungsweise auch eine Begegnung von Mensch und Gott zu schildern, das Geschehen um Esther indirekt *auch* als ‚göttliches Geschehen‘ zu qualifizieren. Zunächst geht es Rilkes Esther darum, „zu schauen“, also nicht – wie im biblischen Buch –, darum, für ihr Volk zu bitten. Doch wen oder was will sie schauen? „Den“, „an dem man stirbt, wenn man ihm naht“. Die Großschreibung und gleichzeitige Kursivsetzung des „Den“ deutet schon im Schriftbild auf einen besonderen ‚Ihn‘, der durch die folgende Qualifikation nicht mehr nur als König zu deuten ist, sondern zugleich als ‚Gott‘, von dem ja gerade dies ausgesagt wird: dass man stirbt, wenn man sich ihm naht, um ihn zu schauen.

Auch die folgenden Attribute, der „strahlende Glanz“, die „übergroße Macht“, die wachsende Todesangst und Ehrfurchtsbeklemmung Esthers, lassen sich unschwer auf ‚Gott‘ übertragen, den sie „fast von nahe“, aber eben doch nicht ganz von nahe sieht. Dass sie angesichts dieses Erschauten in Ohnmacht fällt, wird so gesehen plausibel, genauso wie die machtvolle Begnadigung, die sie selbst nur „ohne Sinne, innen“ begreifen kann. Die Rettung der Juden vor dem Vernichtungsplan Hamans wird somit implizit als gnadenhaft göttliches Geschehen gezeichnet. Die bewusste Doppeldeutigkeit dieses Gedichtes gibt den Lesenden eine zweifache Auslegungsmöglichkeit: Esthers Geschichte wird einerseits als beklemmende, letztlich glücklich endende menschliche Begegnung mit dem König geschildert, andererseits aber auch – zumindest in Andeutung – als gnadenhafte Begegnung Esthers mit Gott.

Bei Else Lasker-Schüler findet sich eine andere theopoetische Ausdeutung der biblischen Gestalt. Sie greift auf die jüdische Traditionslinie zurück, Esther als literarische Deutefigur des Schicksals ihres Volkes auszugestalten. In den „Hebräischen Balladen“ findet sich das 1912 erstmals gedruckte folgende Gedicht²⁶:

Esther

Esther ist schlank wie die Feldpalme,
Nach ihren Lippen duften die Weizenhalme
Und die Feiertage, die in Juda fallen.

²⁶ Lasker-Schüler, Gesammelte Werke (wie Anm. 18), Bd. 1, 306.

Nachts ruht ihr Herz auf einem Psalme,
 Die Götzen lauschen in den Hallen.
 Der König lächelt ihrem Nahen entgegen –
 Denn überall blickt Gott auf Esther.
 Die jungen Juden dichten Lieder an die Schwester,
 Die sie in Säulen ihres Vorraums prägen.

Dieses vierfach gestaffelte Gedicht mit raffiniertem, die Einzelverse zusammenschmiedendem Reimschema zeichnet sich im Gegensatz zu Rilkes Gedicht durch das völlige Fehlen einer inneren Spannung aus. Durchgängig im Präsens gehalten, geht es wie in ihrem Saul-Gedicht nicht um das konzentrierte Nachzeichnen des im biblischen Buch narrativ entfalteten Geschehens, sondern um assoziativ-reflektierte Gedanken. „Aneignende Auslegung“²⁷ kann man dieses poetische Verfahren nennen, das sich bewusst einer radikalen ästhetischen Reduktion bedient.

Die erste Versgruppe zeichnet einerseits einen strichförmigen Schattenriss („schlank“) der Gestalt Esthers und ruft zugleich in präzise-verknappter, metaphorischer Bildsprache die zeitüberdauernde Bedeutung dieser Figur in Erinnerung: Allein aufgrund des Einsatzes Esthers hat „Juda“ eine lebendige Zukunft. Nur durch ihr rettungserheischendes Wort („Lippen“) ist für „Juda“ die Möglichkeit des fruchtbaren Ackerbaus („Weizenhalme“) und des Feierns von Freudenfesten – vor allem des nicht direkt genannten, aber assoziativ eingespielten Purim – überhaupt gegeben.

Die mittleren Versgruppen kehren in aller Kürze zum biblisch bezeugten Geschehen zurück. Zwei nur reminiszenzartig angerissene Szenen genügen, um die weiterhin im Präsens geschilderten Vergangenheitereignisse aufleuchten zu lassen. Die erste Szene konzentriert sich ganz auf die betende Esther in der Nacht vor ihrem Schicksalsgang zum König. Ihr „Herz ruht auf einem Psalme“ – Zeichen tiefster religiöser Verinnerlichung –, während in den Hallen des Königspalastes die „Götzen lauschen“. Zweite Szene: die Begegnung, die in Rilkes Gedicht im Zentrum stand, die von Else Lasker-Schüler jedoch ganz anders ausgestaltet wird. Der König erwartet Esther von vornherein lächelnd, denn „überall blickt Gott auf Esther“. Anders als in der biblischen Vorlage erkennt der König, dass Esther im Auftrag Gottes handelt. Die psychologische Spannung wird aufgelöst zugunsten der Heilsgewissheit, die Gott gewährt.

Zur Verdeutlichung dieses zentralen Grundzugs schafft Lasker-Schüler eine Verschmelzung der Zeitebenen, ein „schwebendes Miteinander von Chronologie der biblischen Geschichte, ihrer Tradition und Rezeption“²⁸.

²⁷ Henneke-Weischer, *Poetisches Judentum* (wie Anm. 10), 211.

²⁸ Henneke-Weischer, *Poetisches Judentum* (wie Anm. 10), 215.

Die abschließende Versgruppe rundet den in der ersten Versgruppe abgesteckten überzeitlichen Rahmen ab und ruft erneut die Wirkung des Geschehens in Erinnerung: Esther wird hier „ausdrücklich zur Veranlasserin eines Kults erhoben“²⁹, ihre rettende Tat verdient Lob und Preis, was ihr denn auch von den „jungen Juden“ in Form von Liedern zukommt, die sie ihr, der „Schwester“, dichten; Lieder, die in Stein verewigt werden, um der Nachwelt zum Zeugnis zu dienen. Ein vieldeutiges Bild: Das ‚Haus Israel‘ ist gebaut aus Steinen, die Esthers Zeichen tragen.

5. Poetische Deutungen des Alten Testaments: Vergleich

Rilke und Lasker-Schüler haben – im Gegensatz zu vielen klassischen Bibelballaden³⁰ – kein Interesse an einer spannungsaufgeladenen Nacherzählung alttestamentlicher Stoffe. Lesende müssen entweder die Kontexte selbst von vornherein kennen oder sich textimmanent mit den gegebenen Sprachbildern begnügen. Dass beide Dichter:innen die biblischen Vorlagen zudem vor allem mit erotischen Untertönen färben, wird in unseren Beispielen nicht deutlich, in vielen anderen jedoch überdeutlich. Diese Grundzüge verbinden die poetologischen Verfahren der beiden Generationskollegen.

Dann aber teilen sich die ästhetischen und inhaltlichen Wege. Rilke geht es um Spannungskonzentration und Emotionalisierung. Er zieht Lesende hinein in den Sog seiner häufig narrativ-poetischen Verdichtungen, in die Tiefendynamik der gewählten szenischen Momentaufnahme. In seinen Gedichten spiegeln sich sowohl die eigenen Erfahrungen des sich mit den prophetischen Figuren identifizierenden Dichters als auch mögliche Selbstdeutungen der Lesenden. Seine Vers-Einteilungen und Reimstrukturen fördern diese strudelartige emotionale Verdichtung und poetische Elementarisierung. Lasker-Schüler entwirft eher statische Bilder, die auf Narration, Spannung, Dynamik verzichten. Wie Schattenrisse wirken ihre durchgängig sehr viel kürzeren, verknüpften Gedichte. Sie richten sich nicht an Identifikation und emotionale Annäherung aus, sondern gefrieren ihre Porträts zu sehr individuell gezeichneten, auf ein grundlegendes Momentum reduzierten Denkmälern.

Eindrücklich bestätigen beide Dichter:innen die starke Ausstrahlung und Anregungskraft des Alten Testaments für ihre Zeit. Aus heutiger Sicht darf man nachfragen: Was ist daraus geworden? Eine umfassende Bestandsaufnahme von 1989 resümiert eher skeptisch. Der Herausgeber, Franz Link, ging davon aus, dass es „sich nicht übersehen“ lasse, dass die „Begegnung

²⁹ Radde, Hebräische Balladen (wie Anm. 11), 215

³⁰ Beispiele in: Georg Langenhorst (Hg.), Und er spricht mit leisen Deuteworten ... 164 Gedichte zu biblischen Themen, Motiven und Figuren, Stuttgart 2019.

mit dem Alten Testament in der Literatur unseres Jahrhunderts vorwiegend kritisch, wenn nicht negierend ist“³¹. Vorherrschend sei also ein Rezeptionstypus von alttestamentlichen Vorlagen und den Traditionen des auf sie aufbauenden ‚Bibelwissens‘, die den inhaltlichen Schwerpunkt anders setzen als in ihren Quellen.

Aus heutiger Sicht deutet sich ein anderer Befund an, der signifikant auch von den biblisch-poetischen Zugängen Rilkes und Lasker-Schülers abweicht. Wenn in unserer Zeit alttestamentliche Vorlagen aufgegriffen werden,³² weisen sie die religiösen Dimensionen nicht ab, sondern führen in sie ein. Anders also als etwa in den ersten Jahrzehnten nach der Wende in das 20. Jahrhundert: Die weithin unbekannt gewordenen Stoffe werden nicht so sehr de(kon)struiert, sondern erst einmal strukturiert. Es geht weniger um Umdeutungen, sondern zuallererst um die Möglichkeit des einführenden Verstehens.

In Weiterführung der paradigmatischen Texte von Rilke und Lasker-Schüler, gleichzeitig aber auch in Absetzung im zeitgenössischen Kontext wird deutlich: Mit den biblisch motivierten Texten lassen sich nicht nur in ästhetischer Form Fragen nach Wert und Sinn stellen, sondern auch literarische Antwortversuche affirmativ ausgestalten. So bleibt der literarische Bezug auf das Alte Testament jenseits der stofflichen, motivischen und spirituellen Anregungen fruchtbar: als Sprachschatz, der Erzählungen anregt, Poesie ausformt, Dramaturgie inspiriert.

³¹ Franz Link (Hg.), *Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments*. Bd. 1: Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert; Bd. 2: 20. Jahrhundert, Berlin 1989, hier Bd. 2, 938.

³² Zahlreiche Beispiele dazu in Langenhorst, *Altes Testament* (wie Anm. 1).

JAKOB HELMUT DEIBL

„... der vorgehende Gott führte dich drüben hervor“

Poetologisch-theologische Überlegungen zu Rilkes „An Hölderlin“

Der folgende Text beschäftigt sich mit Rilkes Gedicht „An Hölderlin“ (1914). Im ersten Schritt ordnet er das Gedicht in die Phase der Wiederentdeckung Hölderlins am Beginn des 20. Jahrhunderts ein. Sodann bestimmt er die Präsenz Hölderlins in Rilkes Gedicht in direkter Anrede sowie in motivlichen und syntaktischen Anklängen. Darauf folgt eine Interpretation der vier Strophen des Gedichtes, welche diese als einen Dialog Rilkes mit Hölderlin liest.

Jakob Helmut Deibl ist Assoziierter Professor für Religion und Ästhetik an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Wien und arbeitet für das Forschungszentrum Religion and Transformation (RaT). Er ist Mitherausgeber des Journal for Religion and Transformation in Contemporary Society (JRAT), das Open Access erscheint. Veröffentlichungen (Auswahl): Abschied und Offenbarung. Eine poetisch-theologische Kritik am Motiv der Totalität im Ausgang von Hölderlin (Studien zu Literatur und Religion 2), Berlin 2019, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04888-2>; Aesthetic Constellations of Noah's Ark, in: JRAT 10 (2/2024), 404–436, <https://doi.org/10.30965/23642807-bja10112>, https://brill.com/view/journals/jrat/10/2/article-p404_6.xml; The divine and the open text: Five steps for reading Hölderlin's Homburger Folioheft, in: German Quarterly 97 (1/2024), 1–18, <https://doi.org/10.1111/gequ.12407>.

1. Hölderlin und Rilke

Am Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden innerhalb weniger Jahre Gedichte bedeutender Literaten, die Friedrich Hölderlin (1770–1844) adressieren und einen affirmativen Bezug zum Dichter suchen. Darunter findet sich auch Rainer Maria Rilkes Gedicht *An Hölderlin* von 1914.¹ Dierk Rodewald, der eine Sammlung von Hölderlin gewidmeten Gedichten aus den Jahren 1790 bis 1969 erstellt hat, erkennt in Rilkes Gedicht eine bedeutende Wegmarke, habe doch „dessen Widmungsgedicht von 1914 einen Punkt gesetzt [...], von dem aus es dann möglich geworden ist, Hölderlins Errungenschaften des lyrischen Gedichtes produktiv aufzunehmen“.² Rilke entwickelt,

¹ Ich danke allen Teilnehmer*innen des Seminars „Dichtung am Schnittpunkt von Philosophie, Religion und Kunst“, das im Sommersemester 2025 an der Universität Wien stattfand und wo wir Gelegenheit hatten, u. a. Rilkes Gedicht *An Hölderlin* gemeinsam zu lesen und zu interpretieren. Ich danke für die anregende Diskussion.

² Dierk Rodewald, Vorwort, in: Dierk Rodewald (Hg.), *An Friedrich Hölderlin. Gedichte aus 180 Jahren deutsch- und fremdsprachiger Autoren*, Frankfurt/M. 1969, 7–12, hier 11.

wie im Folgenden zu zeigen sein wird, *in der Gestalt eines Gedichtes* mit großer Subtilität einen Dialog mit Hölderlins Dichtung.

Um Rilkes Gedicht, das in eine Zeit fällt, in welcher die Rezeption Hölderlins in eine neue Phase eintrat, einen Kontext zu geben, müssen wir kurz auf die Rezeptionsgeschichte Hölderlins zurückblicken. Nach 1800 konnte Hölderlin nurmehr wenige Texte veröffentlichen und traf – von Ausnahmen abgesehen³ – kaum noch auf Verständnis. Freilich greift auch die Stilisierung Hölderlins zum gänzlich erfolglosen Dichter, der im 19. Jahrhundert völlig in Vergessenheit geraten sei, zu kurz:

„Jenseits der Grenzen der schwäbischen Heimat war sein Name nur wenigen vertraut. Lediglich sein Roman *Hyperion* verlieh ihm eine gewisse Bekanntheit. Allerdings muss auch die Legende eines gänzlich unbekannten Autors entzaubert werden, dessen Gedichte auf fatale Weise von der Kritik ignoriert worden wären.“⁴

Dichterische Bezüge auf Hölderlin gab es im 19. Jahrhundert nicht wenige, doch erschöpften sich diese meist darin, „das Schicksal des Dichters in glatten Versen zu beklagen, nicht selten philiströs, manchmal schwingt auch ein vorwurfsvoller Unterton mit“.⁵ Es geht dabei meist um die stilisierte Figur Hölderlins als eines in den Wahnsinn gefallenen Dichters, nicht aber um einen Bezug auf seine Dichtung.

Die Situation änderte sich nach 1900 signifikant, als es in mehrfacher Hinsicht zu einer Wiederentdeckung Hölderlins kam. Wilhelm Dilthey war der Erste, der Hölderlin in philosophischer Hinsicht wieder ernst nahm. Er veröffentlichte im Jahr 1906 in *Das Erlebnis und die Dichtung*⁶ eine umfangreichere Studie über den Dichter. Ludwig Zinkernagel und Norbert von Hellingrath arbeiteten beide an einer Gesamtausgabe des Dichters, um die schlechte Quellenlage zu verbessern. Von großer Bedeutung für die Rezeption war Hellingraths Fertigstellung des vierten Bandes von Hölderlins *Sämtlichen Werken*⁷, der die zu einem Großteil unveröffentlichten späten Gedichte und Fragmente des Dichters aus den Jahren 1800 bis 1806 enthielt. Er sandte 1914 den Band in einem Vorabdruck einigen Freunden, darunter

³ Vgl. besonders Bettina von Arnim, Clemens Brentano's Frühlingskranz und Die Gunderode, hg. von Walter Schmitz, Frankfurt/M. 2006.

⁴ Luigi Reitani, L'errore di Dio, in: Friedrich Hölderlin, Tutte le liriche, übersetzt und hg. von Luigi Reitani, Milano 2004, XXV–LXVII, hier XXXf. (Übersetzung: J. H. D.).

⁵ Rodewald, Vorwort (wie Anm. 2), 8.

⁶ Vgl. Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin (Gesammelte Schriften XXVI, hg. von Gabriele Malsch), Göttingen 2005, 224–296.

⁷ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*. Bd. 4. Gedichte 1800–1806, hg. von Norbert von Hellingrath, München – Leipzig 1914/16. Zur Wirkung des Bandes vgl. Hans-Georg Gadamer, *Ästhetik und Poetik II* (Gesammelte Werke 9), Tübingen 1993, 39 und Vivetta Vivarelli, „Hier ist Fallen das Tüchtigste“. Hölderlins Wirkung nach der Ausgabe von Norbert von Hellingrath, in: Éva Kocziszky (Hg.), *Wozu Dichter? Hundert Jahre Poetologie nach Hölderlin*, Berlin 2016, 13–25. Veröffentlicht wurde der Band letztlich 1917.

Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal und Ludwig Klages. Viele der heute zu den bekanntesten Texten Hölderlins zählenden Gedichte (*Brod und Wein*, *Der Einzige*, *Patmos* ...) wurden mit diesem Band erstmals der Öffentlichkeit zugänglich.

In diese Phase der Wiederentdeckung Hölderlins gehören auch einige Gedichte, die ausdrücklich *den Dichter* adressieren oder explizit *auf sein Werk* Bezug nehmen.⁸ Max Mell (1903) und Stefan George (1913/14) verweisen in ihren Gedichten auf den Briefroman *Hyperion* und spielen auf einzelne Gedichte Hölderlins an. Georg Trakl verfasst 1911 das Gedicht *Hölderlin*, das erst 2015 in handschriftlicher Form auf dem ersten Blatt seiner Hölderlin-Ausgabe entdeckt wurde. Hans Weichselbaum macht im Zusammenhang des Fundes auf die Bedeutung Hölderlins für Trakl aufmerksam und evoziert dabei den Gedanken der Zeitgenossenschaft: „Er hat ihn als Bruder angesprochen und machte ihn zu einer Leitfigur seiner poetischen Welt.“⁹ Bald nach Trakls Gedicht entstanden im Jahr 1914 Hermann Hesses *Ode an Hölderlin* und Rainer Maria Rilkes Gedicht *An Hölderlin*. Auch in diesen beiden Gedichten taucht das Motiv der Zeitgenossenschaft Hölderlins mit dem Autor auf¹⁰ und kommt überdies auch der Gottesfrage eine prominente Rolle zu. Amelia Valtolina macht darauf aufmerksam, dass Rilkes Gedicht „etwas Unerhörtes und Einmaliges im Werk Rilkes darstelle. Denn dieser Dichter, der immer wieder Kunstwerke der Malerei und der Plastik zitierte, hat in keinem anderen Gedicht so explizit seine Verehrung für einen anderen Dichter ausgedrückt“.¹¹ In Bezug auf Rilkes Gedicht *An Hölderlin* spricht Werner Günther in seinem Aufsatz *Rilke und Hölderlin* davon, dass Rilke sich in Hölderlin spiegle und dessen Name „gleichsam nur der Schallverstärker von Rilkes eigener Stimme“¹² gewesen sei. Bezugnehmend auf Herbert Singers gleichnamige Arbeit *Rilke und Hölderlin* hält er fest: „Vor allem der Gedanke, daß die Götter nicht ohne den Menschen leben können, scheint bei Hölderlin entlehnt zu sein (Archipelagus)“¹³.

Rilke stand in freundschaftlichem Kontakt mit Norbert von Hellingrath, während dieser an der Hölderlin-Gesamtausgabe arbeitete. Als er von ihm

⁸ Vgl. Rodewald, Vorwort (wie Anm. 2), 29–35.

⁹ Hans Weichselbaum, Zu Georg Trakls Gedicht ‚Hölderlin‘. URL: <http://www.kulturvereinigung.com/de/presse-downloads/pressemeldungen/sensationsfund-ersten-ranges-neues-trakl-gedicht-entdeckt-120/> [letzter Zugriff: 9. Juni 2016].

¹⁰ „[...] von solcher Art sind etwa noch Hölderlins, seines Bruders, Gesänge bis in die letzten [...]“; Lou Andreas-Salomé, Rainer Maria Rilke (Leipzig 1928), 112f., zitiert nach: Amelia Valtolina: „O du wandelnder Geist, du wandelndster!“ Rilkes Begegnung mit Hölderlin – nach hundert Jahren, in: Kocziszky (Hg.), Wozu Dichter? (wie Anm. 7), 65–76, hier 65. In diesem Beitrag finden sich auch zahlreiche weiterführende Literaturangaben zum Verhältnis von Hölderlin und Rilke.

¹¹ Valtolina, „O du wandelnder Geist“ (wie Anm. 10), 68.

¹² Werner Günther, Rilke und Hölderlin, in: Hölderlin-Jahrbuch 5 (1951), 121–157, hier 139.

¹³ Günther, Rilke (wie Anm. 12), 128.

Ende Juli 1914 den Vorabdruck des vierten Bandes der Gesamtausgabe erhielt, antwortete er ihm:

Ich kann Ihnen nicht sagen, wie sehr das Wesen dieser Gedichte mir einwirkt und unsäglich kenntlich vor mir steht. Wie die unbeschreiblichen Züge ein menschliches Gesicht bilden, so ergibt jedes dieser Gedichte, aus untrüglichen Theilen und Verhältnissen, das reine Antlitz, die Stirn den Mund, seines inneren Zustandes.¹⁴

Für Hellingrath wiederum war das Gedicht, das Rilke Hölderlin widmete und auf die leeren Blätter des vierten Bandes der *Sämtlichen Werke* schrieb, ein Zeichen dafür, dass sein Editionsprojekt nicht vergeblich gewesen sei.¹⁵ Rilke stellt mit seinem Gedicht eine wichtige Stimme im Kontext der Wiederentdeckung Hölderlins dar.

2. „An Hölderlin“: erste Annäherung

Als Hölderlins Werk am Beginn des 20. Jahrhunderts neu ins Bewusstsein rückt, ändert sich auch die Art des (expliziten) dichterischen Bezugs auf ihn. Es steht nicht mehr primär das (vermeintliche) Schicksal seiner Person im Mittelpunkt, sondern greifen die Texte nun auch sein Werk auf und geben ihm Präsenz im Gedicht. Ich zitiere nun zunächst Rilkes Gedicht vollständig und gehe dann in mehreren Schritten auf Spuren Hölderlins im Text ein,¹⁶ bevor ich die vier Strophen einer Interpretation zuführen möchte.¹⁷

An Hölderlin

Verweilung, auch am Vertrautesten nicht,
ist uns gegeben; aus den erfüllten
Bildern stürzt der Geist zu plötzlich zu füllenden; Seen
sind erst im Ewigen. Hier ist Fallen
⁵ das Tüchtigste. Aus dem gekannten Gefühl
überfallen hinab ins geahndete, weiter.

¹⁴ Rainer Maria Rilke, Norbert von Hellingrath, Briefe und Dokumente, hg. von Klaus E. Bohnenkamp (Castrum Peregrini. Neue Folge, Bd. 1), Göttingen 2008, 103. Der Brief ist datiert mit dem 29. Juli, dem Tag nach der Kriegserklärung Österreich-Ungarns an Serbien. Rilke spricht im Brief von den „unerwartet bewegten Kronländer[n]“. Er beschäftigte sich intensiv mit Hölderlin, dessen Spuren sich bis ins Spätwerk aufzeigen lassen; vgl. Valtolina, „O du wandelnder Geist“ (wie Anm. 10), 66f.

¹⁵ Vgl. Rilke / Hellingrath, Briefe und Dokumente (wie Anm. 14), 109–125.

¹⁶ Bezüge auf Hölderlins *Hyperion* und den *Tod des Empedokles* finden sich in Valtolina, „O du wandelnder Geist“ (wie Anm. 10), 70f., vgl. auch Bernhard Böschstein, Im Zwiegespräch mit Hölderlin. George, Rilke, Trakl, Celan, in: Bernhard Böschstein, Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan, München u. a. 2006, 78–92, hier 82–84.

¹⁷ Rilkes Gedicht *An Hölderlin* wird zitiert nach Rainer Maria Rilke, Die Gedichte, Frankfurt/M. – Leipzig 2016, 626f. Bei Zitaten aus dem Gedicht findet sich lediglich die Angabe des Verses in Klammern hinter dem Zitat. Die folgende Interpretation stellt eine Weiterführung dar von: Jakob Helmut Deibl, Fehlgang und Wiederkehr der heiligen Namen. Anachronistische Zeitgenossenschaft Hölderlins, Regensburg 2018, 76–84.

Dir, du Herrlicher, war, dir war, du Beschwörer, ein ganzes
Leben das dringende Bild, wenn du es aussprachst,
die Zeile schloss sich wie Schicksal, ein Tod war
¹⁰ selbst in der lindesten, und du betratest ihn; aber
der vorgehende Gott führte dich drüben hervor.

O du wandelnder Geist, du wandelndster! Wie sie doch alle
wohnen im warmen Gedicht, häuslich, und lang
bleiben im schmalen Vergleich. Teilnehmende. Du nur
¹⁵ ziehst wie der Mond. Und unten hellt und verdunkelt
deine nächtliche sich, die heilig erschrockene Landschaft,
die du in Abschieden fühlst. Keiner
gab sie erhabener hin, gab sie ans Ganze
heiler zurück, unbedürftiger. So auch
²⁰ spieltest du heilig durch nicht mehr gerechnete Jahre
mit dem unendlichen Glück, als wär es nicht innen, läge
keinem gehörend im sanften
Rasen der Erde umher, von göttlichen Kindern verlassen.
Ach, was die Höchsten begehren, du legtest es wunschlos
²⁵ Baustein auf Baustein: es stand. Doch selber sein Umsturz
irrte dich nicht.

Was, da ein solcher, Ewiger, war, mißtraun wir
immer dem Irdischen noch? Statt am Vorläufigen ernst
die Gefühle zu lernen für welche
³⁰ Neigung, künftig im Raum?

Hölderlin ist im Gedicht über die im Titel ausgesprochene Widmung präsent. Die mehrfache Anrede an ein Du (VV 7f., 10–12, 14, 16f., 20, 24, 26) lässt sich durch die Widmung als an Hölderlin gerichtet auflösen. Die Adressierung an den Dichter erfolgt in der zweiten und dritten Strophe, wohingegen sich die erste und vierte nicht an ein Du wenden, wohl aber an die Gemeinschaft der Leser*innen („uns“, V 2; „wir“, V 27). Sie eröffnen einen stärker reflektierenden Raum (ersichtlich etwa an der Einleitung: „Was, da ein solcher“, V 27), der wie ein Rahmen (1. und 4. Strophe) die Anrede an das Du (2. und 3. Strophe) umschließt. Die vierte Strophe stellt einen Bezug zu einer Gestalt her, die vermittelt über die Worte „ein solcher“ (V 27) als die zuvor mit Du angesprochene, mithin als der Dichter Hölderlin, erkennbar wird. Insgesamt gilt, dass das Gedicht über weite Strecken als Anrede an den Dichter inszeniert ist, die sich vor einer Gemeinschaft („uns, „wir“) der Lesenden ereignet.

Über die gleichsam personale Präsenz des Dichters im Gedicht hinaus gibt es auch eine Form seiner sprachlichen Anwesenheit, die sich an einzelnen Wendungen ablesen lässt. Deutlich sichtbar wird der Bezug auf den Dichter in folgendem Satz (VV 14–17):

[...] Du nur

¹⁵ ziehst wie der Mond. Und unten hellt und verdunkelt

deine nächtliche sich, die heilig erschrockene Landschaft,

die du in Abschieden fühlst.

Interessant ist vor allem der 16. Vers, dessen komplexe Gestalt man in Prosa folgendermaßen auflösen könnte: „deine nächtliche, heilig erschrockene Landschaft“. Rilke fügt darin ein „sich“ ein, welches aus „hellt und verdunkelt“ (V 15) reflexive Verben macht: „Die nächtliche heilig erschrockene Landschaft hellt sich [auf] und verdunkelt sich.“ Durch die Versetzung des Reflexivpronomens „sich“ zwischen die alle auf *ein* Nomen („Landschaft“) bezogenen Adjektive („deine nächtliche sich, die heilig erschrockene“) wird eine Unterbrechung oder ein Stocken im Fluss des Verses provoziert, das sich noch durch eine weitere Intervention des Dichters in die gewohnte Syntax verstärkt: „nächtliche“ scheint zunächst durch „deine“ substantiviert, folgt doch danach erst einmal kein Substantiv: „hellt und verdunkelt / deine nächtliche sich“. Danach aber wird ein bestimmter Artikel gesetzt, der eigentlich nach dem Possessivpronomen „deine“ nicht mehr zu erwarten war und eine weitere Verzögerung bewirkt. Statt „deine nächtliche, heilig erschrockene Landschaft“ heißt es eben: „deine nächtliche sich, die heilig erschrockene Landschaft“. Auf diese Weise entsteht nicht nur ein feierlicher Ton, sondern der Vorgang der Bedeutungsgebung, der Aufbau der Bedeutung wird verlangsamt. Ein gleichsam automatisches Verstehen (Adorno), das souverän die Verknüpfung von Adjektiven und Substantiven leistet, wird irritiert. Bedeutung muss sich *im Lesen* des Verses erst bilden und ist nicht die Reproduktion schon gegebener Bilder der Einbildungskraft (z. B.: „nächtliche Landschaft“). Diese Verzögerung ist hier nicht zufällig eingesetzt, geht es doch darum, Landschaft nicht nur als nächtliche erscheinen zu lassen, sondern als heilig erschrockene zu denken, sie also in einem Nimbus des Sich-Entziehens, des Nicht-Aneignbaren erstehen zu lassen.

Bei Hölderlin findet sich immer wieder eine strukturell ähnliche Form der Textgestaltung. Ich gebe dafür ein Beispiel aus *Brod und Wein*, das überdies auch eine thematische Verwandtschaft aufweist:

Sieh! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond

Kommet geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht kommt,

Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns,

(Hölderlin, *Brod und Wein*, VV 14–16)¹⁸

¹⁸ Hölderlin, *Sämtliche Werke*. Bd. 4 (wie Anm. 7), 119.

In der Wendung „die Schwärmerische, die Nacht kommt“, wird ebenfalls zunächst das Adjektiv substantiviert, um dann mit dem bestimmten Artikel und dem eigentlich durch das Adjektiv näher bestimmten Substantiv fortzusetzen. Der 16. Vers von Rilkes Gedicht erweist sich aufgrund dieser Strukturanalogie als leise Referenz an Hölderlin.

Ein weiterer stiller Bezug auf Hölderlin findet sich im Wort „Teilnehmende“ (V 14), welches Rilke zwischen zwei Punkte setzt und damit zu einem abgeschlossenen Satz macht (VV 12–14):

Wie sie doch alle
wohnen im warmen Gedicht, häuslich, und lang
bleiben im schmalen Vergleich. Teilnehmende. Du nur

Dieses so erratisch im Satz stehende Wort erinnert an den Beginn von

Nicht ist es aber
Die Zeit. Noch sind sie
Unangebunden. Göttliches trifft untheilnehmende nicht.

(Hölderlin, *Die Titanen*, VV 1–3)¹⁹

Die auffällige Substantivierung des Partizips „teilnehmend“ bei Rilke ruft die ebenso auffällige Substantivierung des Partizips „untheilnehmend“ bei Hölderlin auf und stellt so erneut einen Zusammenhang zur Sprache Hölderlins her. Hölderlins unvollendet gebliebene Hymne *Die Titanen* wird Rilke auch an einer anderen Stelle des Textes noch einmal aufrufen.

Die erste Strophe von Rilkes Gedicht, die sich noch nicht explizit an Hölderlin wendet, nimmt, wie Werner Günther bemerkt hat, Bezug auf den Schluss von Hölderlins Gedicht *Hyperions Schicksalslied*²⁰:

Doch uns ist gegeben,	² ist uns gegeben
Auf keiner Stätte zu ruhn,	¹ Verweilung, auch am Vertrautesten nicht,
Es schwinden, es fallen	⁴ Hier ist Fallen
Die leidenden Menschen	
²⁰ Blindlings von einer	
Stunde zur ändern	
Wie Wasser von Klippe	
Zu Klippe geworfen,	
Jahr lang ins Ungewisse hinab.	⁶ überfallen hinab ins geahndete, weiter.

(*Hyperions Schicksalslied*, VV 16–24) (An Hölderlin, VV 1–6)

¹⁹ Hölderlin, *Sämtliche Werke*. Bd. 4 (wie Anm. 7), 208.

²⁰ Vgl. Günther, Rilke (wie Anm. 12), 131.

Interessant ist, dass Hölderlins Gedicht mit dem Wort „hinab“ (*Hyperions Schicksalslied*, V 24) eine Bewegung des Fallens abschließt, womit auch das Gedicht sein Ende findet. Rilke jedoch setzt das Wort „hinab“ an die zweite Position des letzten Verses der ersten Strophe, die mit einem „weiter“ (V 6) endet – und so auf die folgende Strophe verweist. Diese beginnt mit den drei auf Hölderlin bezogenen Worten: „Dir, du Herrlicher“ (V 7). Darauf werden wir noch genauer eingehen, wenn wir nun die vier Strophen des Gedichtes interpretieren.

3. Öffnung: Strophe I (VV 1-6)

Die erste Strophe beschreibt den Verlust jeglicher Fundamente: Nicht einmal das Vertrauteste bietet uns, die wir das Gedicht lesen, noch die Möglichkeit zu verweilen (VV 1f.). Die Zeit wird charakterisiert durch die Bewegung des Stürzens (V 3) und des Fallens (V 4), das zu einem *Über-fallen* gesteigert scheint und im Wort „hinab“ (V 6) seinen Tiefpunkt findet. Allerdings endet die Bewegung nicht damit, die Strophe mündet in das Wort „weiter“ (V 6), das sie abschließt. Sie umschreibt damit eine Dynamik, die vom Vertrautesten weg in die Offenheit eines Weiter führt. Dies erachte ich als die das gesamte Gedicht tragende Bewegung.

Der Geist stürzt aus bislang erfüllten Bildern, in die er eingeschrieben war und welche die symbolische Ordnung der Zeit – ein Bild der Welt – darstellten, in plötzlich zu füllende, wobei die Plötzlichkeit keine Formen langsamer Umbildung, des Übergangs oder der intentionalen Herstellung zulässt. Das ruhig verweilende Wasser der Seen, das eine natürliche Spiegelfläche²¹ der Umgebung wie des Himmels darstellt, ist für die Menschen unverfügbar. Vielleicht wird dies durch die orthographisch nicht korrekte Vermehrung des Lautes „e“ unterstrichen, welche das Wort, wenngleich unhörbar, ein wenig dem gewohnten Zugriff entrückt. Die „Seen“ (V 3) stellen einen Fluchtpunkt in der Ewigkeit dar, während in der Zeit „Fallen“ (V 4) die adäquateste und angemessenste Bewegung ist („das Tüchtigste“, V 5). Es zeugt immerhin davon, sich einer Entwicklung ausgesetzt und nicht auf dem Bestehen eines unerschütterlichen Standpunktes beharrt zu haben. Nichts lässt sich festhalten, wir verfügen über keinen Selbststand. Das gekonnte Gefühl (V 5), das eine Souveränität im Umgang mit dem affektiven Haushalt des Daseins zum Ausdruck bringt, wird über-fallen, es erfolgt gleichsam ein Hinab-Fallen, das sich als jäh über-wältigt („überfallen“, V 6) erfährt. Die Bewegung führt aus dem Vermögen, dem gemeisterten Gefühl, in den offenen Raum der Ahndung: „ins geahndete, weiter“ (V 6).

²¹ Für das Wort der „Spiegelfläche“ im Zusammenhang der Interpretation von Hölderlins Dichtung danke ich Anna Bachofner; vgl. Anna Bachofner, *Hölderlins An den Äther als gedichtete Offenbarungsgestalt. Eine Interpretation vor lyrischen Wirkstrukturen*, Diplomarbeit Universität Wien 2015.

Das letzte Wort der Strophe lautet „weiter“ (V 6) und ist durch einen Beistrich vom Rest des unvollständigen Satzes getrennt – die Zeit hört nach dem geschilderten Abbruch nicht auf; sie läuft weiter, steht aber unter dem Eindruck des Ungewissen, das nach dem Ende aller bisher gültigen Bilder und Vorstellungen kommt. Die erste Strophe stellt, wie oben ausgeführt, einen Anklang an ein Gedicht Hölderlins dar, wobei das „hinab“ (Hölderlin) einem „weiter“ (Rilke) Raum gibt. Der Anfang der nächsten Strophe adressiert Hölderlin, weshalb es nicht abwegig scheint, dass Hölderlin für Rilke nach dem „hinab“ die Möglichkeit eines Weitergehens bzw. Weiter-schreibens symbolisiert. Dieses kann vielleicht im Gespräch mit Hölderlin gelernt werden.

4. Poetologie: Strophe II (VV 7–11)

Aus der Offenheit oder Leere des Danach, die durch das „weiter“ am Ende der ersten Strophe evoziert wurde, wendet sich Rilke in der zweiten Strophe an Hölderlin und bringt ihn mit einer Poetik in Verbindung, die er in einigen wenigen Versen entwickelt. Dass sich in Rilkes Gedicht nicht allein „Anspielungen und indirekte Zitate“ finden, in welchen Hölderlins Stimme „nachhallt“, sondern dass es darin auch um die jeweilige *Poetik* der beiden Dichter zu tun ist, hat Amelia Valtolina hervorgehoben:

„Das Gedicht sowohl als ein Porträt Hölderlins als auch als ein Selbstporträt Rilkes zu lesen, setzt jedoch voraus, dass es nicht nur zusammenfassend Motive aufweist, die das poetische Werk des einen und des anderen Dichters charakterisieren, sondern auch Entscheidendes über ihre jeweilige Poetik darlegt.“²²

Das „dringende Bild“ (V 8) baut, nachdem das Fallen zunächst das beherrschende Motiv darstellte, eine andere motivliche Linie auf, die mit der ersten Strophe (V 3) verbindet. Das dringende Bild, welches Hölderlin aussprach und in welchem sich ein „ganzes / Leben“ (V 7f.) sammelt, ist wohl auf seine späten Dichtungen bezogen. Weil ihnen jegliches dauerhafte Fundament zerbrochen ist,²³ müssen diese je neu ein Bild des Lebens in seiner Gesamtheit entwerfen. Dieses bleibt Rilkes Gedicht zufolge fragil, zumal die beiden Worte „ganzes“ und „Leben“, die je für sich eine Ungeteiltheit ausdrücken, durch den Umbruch des Verses getrennt sind. Die Dringlichkeit verweist darauf, dass das Bild nicht in der Beliebigkeit des Dichters steht, sondern einer Notwendigkeit entspringt. Es ist nicht das zufällig Erdachte, sondern Ausdruck einer bestimmten Zeit und hat allgemeinen Charakter. Wenn Dichtungen das Bild eines ganzen Lebens sind, haben sie keinen angebbaren Gegenstand mehr, sondern sind Entwurf

²² Valtolina, „O du wandelnder Geist“ (wie Anm. 10), 71.

²³ Vgl. Jakob Helmut Deibl, Abschied und Offenbarung. Eine poetisch-theologische Kritik am Motiv der Totalität im Ausgang von Hölderlin, Berlin 2019, 41–112.

einer Sicht der Welt, einer Perspektive des Universums, die jedoch nicht fixiert werden kann, sondern ausgesprochen werden muss: Die Wendung „wenn du es aussprachst“ (V 8) ist nicht oder nicht allein in einem zeitlichen Sinn zu verstehen, sondern strenge Bedingung für diese Bilder. Sie werden erst im Aussprechen, indem sie zugleich verklingen. Dichtung führt nicht zu festhaltbaren Bedeutungen, sondern überschreitet die denotative Funktion der Sprache, welche auf Bezeichnung und Mitteilung gerichtet ist. Sie ist die Eröffnung einer je neu zu aktuierenden Sicht auf die Welt.

Sodann geht Rilke auf eine entscheidende Charakteristik der Dichtung ein und entwickelt eine kleine Poetologie. In der Dichtung ist das Ende der Zeilen weder zufällig (wie in der Prosa) noch zwingend durch syntaktische oder semantische Einheiten vorgegeben. Jede Zeile schließt sich (V 9), d. h., sie wird zum Vers, und geht somit in ihr eigenes Ende ein, wobei Rilke dieses Eigene im Wort „Schicksal“ zum Ausdruck bringt, das nicht eine fremde Macht, sondern das eigene Geschick bezeichnet. In der Dichtung sagt jeder Vers sein eigenes Enden aus.²⁴ Ein Vers läuft damit nicht nur auf den Aufbau einer Bedeutung zu (konstruktiver Aspekt), sondern auch auf deren Verabschiedung (dissolutiver Aspekt) im Versende, das ihn abschließt, unabhängig davon, ob ein Inhalt bereits zur Gänze in der Sprache seinen Ausdruck gefunden hat oder nicht. Der Bedeutung ist mit dem Versende ein Bruch eingeschrieben, der sich nur tilgen lässt, indem man auch die Struktur des Gedichtes und damit dieses selbst auflöst. Die Versgrenze, die selbst keine denotative Funktion hat (sie bezeichnet nichts), stellt mithin einen prekären Ort des Übergangs dar. Rilke gibt dafür auch den Grund an: „ein Tod war / selbst in der lindesten [Zeile]“ (VV 9f.). In jedem Vers, auch noch in dem lindesten, schwingt der Tod mit – als die Auflösung aller fixierten Strukturen und aller unmittelbaren, d. h. natürlichen Bedeutungsgehalte. Diese Auflösung ist philosophisch der Ursprung von Sprache überhaupt, die tiefster Ausdruck unseres Herausgefallen-Seins aus einem unmittelbaren (instinkthaften) Sich-Verstehen im Kontinuum der uns umgebenden Welt ist.²⁵ Die Dichtung bewahrt diesen Ursprung von Sprache in sich und sagt ihn in jedem Vers mit aus. Hölderlin stellte sich in diese Sphäre des Todes und der Auflösung („und du betratest ihn“, V 10), ohne darin jedoch unterzugehen, was allerdings nicht mehr seinem eigenen

²⁴ Vgl. Giorgio Agamben, *Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief* [übersetzt von Davide Giuriato], Frankfurt/M. 2006, 91–100.

²⁵ „Die Sprache haben wir uns in ihrem Ursprung an den prägnanten Situationen des Menschengeschlechts zu denken, an denen die Formen der Dinge aus ihrer Selbstverständlichkeit heraustreten. [...] Der Ursprung der Sprache [...] ist der an den Rändern des Lebens in der Todesfurcht oder im höchsten Glück des Anblicks göttlicher Gestalten erzitternde Mensch“; Bruno Liebrucks, „Und“. *Die Sprache Hölderlins in der Spannweite von Mythos und Logos. Realität und Wirklichkeit* (Sprache und Bewusstsein, Bd. 7), Bern u. a. 1979, 96.

Vermögen entspringt: „aber / der vorgehende Gott führte dich drüben hervor“ (VV 10f.). Das den Umschwung einleitende „aber“ steht an letzter Stelle des Verses, sodass das damit schon anhebende Hoffnungsbild als vorsichtige, gänzlich unbestimmte Ahnung über die Versgrenze hinausgeleitet, wobei erst im folgenden Vers (V 11) der Grund dieser Hoffnung angegeben wird: der „vorgehende Gott“. Dieser kann biblisch als der Gott des Exodus gelesen werden, der seinem Volk durch die todbringende Zone der Wüste und des Meeres vorangeht.²⁶ Hölderlin konnte den Untergang (den Sturz aus den gefüllten Bildern) in Sprache verwandeln und eine Poetik des Abschiedes entwickeln, die davon erzählt, wie sämtliche bislang tragende Bilder ihre fundierende Funktion verlieren, wie daraus aber ein neues Bild des Lebens („ein ganzes / Leben das dringende Bild“, VV 7f.) aufersteht.²⁷ Die zweite Strophe kann als eine Poetologie Rilkes gelesen werden, welche er im Zuge der Rezeption Hölderlins entwickelt.

Die Strophe endet mit den Worten „drüben hervor“ (V 11), das Gedicht wird zu einem Hoffnungssymbol, indem – wie sich rückblickend festhalten lässt – seine Sprache an der Versgrenze, die immer Abbruch und Tod ist, nicht aufgehört hat, sondern „drüben hervor“ weitergegangen ist und noch weitergeht. Jeder neu ansetzende Vers ist fortan als eine Erinnerung zu sehen, dass Gott die Sprache nicht an der Versgrenze hat enden lassen.²⁸ Das bloß leere „weiter“ (V 6) vom Ende der ersten Strophe hat eine Entwicklung seiner Bedeutung zum „drüben hervor“ erfahren und der von jenem „weiter“ eröffnete unbestimmte Raum eine erste Form von Ausrichtung.

5. Zwei Gestalten der Dichtung: Strophe III (VV 12–26)

Die dritte und längste Strophe beginnt mit einer seltsamen Anrufung des Dichters, der als wandelnder Geist bezeichnet wird, was im selben Atemzug zum wandelndsten gesteigert wird. Der *wandelnde* Geist kann der sich festlich und ohne bestimmte Zwecke fortbewegende (statt marschierende) oder aber der zu einer Verwandlung anleitende sein. Der Superlativ („wandelndster“), gebildet aus einem Partizip, stellt eine ungebräuchliche Wendung dar: Sie ist in ihrer Bedeutung fraglich (was soll der am meisten wandelnde Geist sein?) und stellt im Verlauf des Verses eher ein Hindernis für dessen Fließen dar. Die Anrede des Dichters, der am Beginn der zweiten Strophe noch als „Herrlicher“ (V 7) bezeichnet worden war, nimmt einen

²⁶ „JHWH zog vor ihnen her, bei Tag in einer Wolkensäule, um ihnen den Weg zu zeigen, bei Nacht in einer Feuersäule, um ihnen zu leuchten. So konnten sie Tag und Nacht unterwegs sein. Die Wolkensäule wich bei Tag nicht von der Spitze des Volkes und die Feuersäule nicht bei Nacht“ (Exodus 13,21f.).

²⁷ Vgl. Deibl, Abschied und Offenbarung (wie Anm. 23), 113–263.

²⁸ Vgl. Roland Reuß, „Wo aber Gefahr ist, wächst / das Rettende auch [...]“. Philologie als Rettung, Frankfurt/M. – Basel 2016.

sperrigen, ungewohnten Charakter an. Es deutet sich an, dass sich Hölderlin und seine Sprache nicht bruchlos in jede Form von aktueller Sprache (und wie sich zeigen wird: Dichtung) einordnen lassen.

Rilke stellt nach dieser Anrede zwei Formen der Dichtung einander gegenüber: Die erste ermöglicht ein Wohnen „im warmen Gedicht, häuslich“ (V 13). Sie imaginiert eine Dichtung, die zur behaglichen Wohnstatt geworden ist, in der man sich aufgehoben fühlt, die aber ihre Nähe zum Sturz aus den Bildern (Strophe I) und zum Tod (Strophe II) verloren hat. Über ihre Berechtigung kann hier keine Aussage gemacht werden, doch wird deutlich, dass sie keine neue Perspektive der Welt, kein Bild des Lebens mehr zu bieten vermag, sondern lediglich einen „schmalen Vergleich“ (V 14) für eine außerhalb ihrer ablaufende Tatsächlichkeit. Diese erscheint reduziert auf die blasse Aktivität des Teilnehmens, welche bloß noch konstatiert wird in einem Satz, der nur ein Wort umfasst: „Teilnehmende.“ (V 14). Jegliche schöpferische, gestaltende, Ziele setzende Kraft tritt in den Hintergrund. Dem wird Hölderlin im Bild des vorüberziehenden Mondes gegenübergestellt, was vielleicht erneut an die erste Strophe von *Brod und Wein* erinnert, wo es heißt: „[...] und das Schattenbild unserer Erde, der Mond / Kommet geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht kommt“ (*Brod und Wein*, V 14f.). Der Mond erzeugt ein Spiel aus Licht und Schatten auf der Landschaft („hellt und verdunkelt“, V 15), was nicht nur ebenfalls ein für Hölderlin typisches Motiv ist, sondern, wie bereits ausgeführt, auch in der sprachlichen Ausgestaltung an seine Dichtung erinnert. Im Folgenden charakterisiert Rilke – immer im Dialog mit Hölderlin – diese zweite Gestalt der Dichtung.

Die hier evozierte Gedicht-Landschaft, die ein Spiel aus Licht und Schatten ist und sich in Anspielung an Hölderlin ausdrückt, hat einen anderen Charakter und ermöglicht ein anderes Bewohnen als das „warme Gedicht“ vom Beginn der Strophe. Es handelt sich, wie Rilke ausführt, um eine „heilig erschrockene Landschaft“ (V 16), welche der mit „du“ (V 17) angesprochene Hölderlin „in Abschieden“ (V 17) fühlte. Mit dem Wort „heilig“ wird ihre Unverfügbarkeit ausgesagt, das Wort „erschrocken“ verweist auf den Einbruch einer Öffnung, die sich unableitbar ereignen kann und für die es in der warmen Behaglichkeit vom Anfang der Strophe keine Wahrnehmung gibt. Mit dieser Öffnung kann ein Wandel, d. h. ein neues Bild des Lebens verbunden sein. Nun ist klar geworden, dass die Steigerung von „wandelnder“ zu „wandelndster“ (V 12), nicht allein auf das Vorbeiziehen, d. h. das Wandeln des Mondes (V 15) bezogen ist, sondern auch auf die *Verwandlung* jener Landschaft, welche die Dichtung Hölderlins in einem Spiel von Helle und Schatten zur Erscheinung bringt. Erfahren wird sie in Abschieden, d. h., ihre Wahrnehmung öffnet sich nicht in unmittelbarer Präsenz. Erfahrbar wird sie in all jenen Verlusten, wie sie Rilke mit dem Sturz des Geistes aus den erfüllten Bildern evoziert und wie sie vor ihm

schon die Dichtung Hölderlins zum Ausdruck bringt. Das im Kontext des Gedichtes auf Hölderlin zu beziehende Subjekt „Keiner“ steht als einzelnes Wort am Ende eines Verses: „die du in Abschieden fühlst. Keiner“ (V 17). Nimmt man die Versgrenze ernst und liest „Keiner“ noch zur Aussage über das Fühlen der Abschiede gehörig, so wirkt es zunächst wie eine Bestätigung und Verstärkung: Die Landschaft wird nur in Abschieden gefühlt, das erratische „Keiner“ evoziert den Gedanken, dass es außerhalb dieser Abschiede nichts gibt und ihnen niemand entkommt. Durchquert man jedoch die Versgrenze, ändert sich die Bedeutung: „Keiner“ ist nun als Subjekt eines Satzes zu lesen, der die herausragende Rolle Hölderlins hervorhebt. Ihm wird – vor allen anderen Dichtern – die Gabe zugesprochen, die nur in Abschieden zu fühlende Landschaft in ihr Eigenstes zurückzuerstatten. Die Abschiede sind nicht Teil einer in den Nihilismus führenden Geschichte des Untergangs, sondern werden in Hölderlins Dichtung selbst *verwandelt*, nämlich erhaben, unbedürftig und heil ans Ganze hingegeben. Darin liegt die Aufgabe der Dichtung: „Keiner / gab sie erhabener hin, gab sie ans Ganze / heiler zurück, unbedürftiger.“ (VV 17–19) Was aber kann das bedeuten? Hölderlins Dichtung nähert sich an jene Motive, die verabschiedet werden (müssen), langsam an, ruft sie noch einmal auf und entlässt sie sodann, d. h., sie fungieren nicht länger als zwingende Deutungskategorien für die Welt und werden davon entlastet, das unendlich mannigfaltige Dasein in Bildern auszudrücken, die ihm niemals gerecht zu werden vermögen.²⁹ Sie können nun die Bedeutung annehmen, die ihnen auch wirklich zukommt, nämlich Moment zu sein, das aufscheint und seine Wahrheit darin kundtut, im Aufscheinen zu verschwinden (ohne darin bloß unterzugehen).

Danach wendet sich Rilke erneut an das Du, d. h. an Hölderlin, und referiert dessen Umgang mit dem Glück. Über die Worte „So auch“ (V 19), die noch in jenen Vers fallen, der die Rede von der Rückgabe der Landschaft ausspricht, stellt Rilke eine Verbindung zu einer weiteren Bestimmung der zweiten Gestalt der Dichtung her (die eben durch Hölderlin symbolisiert ist). Er fügt dem bisher Gesagten etwas hinzu, das damit in einem Zusammenhang steht („So auch“): Hölderlin habe einen spielerischen Umgang mit dem Glück gezeigt, welcher diesem seine Unendlichkeit nicht nimmt („mit dem unendlichen Glück“, V 21) und es mithin nicht auf endliche, zu füllende Bilder einschränkt. Dieses Glück habe er aber nicht im Inneren (des Menschen, der Welt, der Seele, einer Idee ...) gesucht, sondern so, als läge es „keinem gehörend [...] / [...] umher“ (VV 22f.) – von den „göttlichen Kindern verlassen“ (V 23), was eine Absage an elitäre Formen des Glücks bedeutet. Das Alltägliche, das niemandes Besitz ist, kann sich zum Glück

²⁹ Vgl. Kurt Appel, *Aprezzare la morte. Cristianesimo e nuovo umanesimo* (Collana Per-Conoscenza 5), Bologna 2015, 69f.

verwandeln. Das Glück ist, als wäre es gleichsam wie ein Spielzeug im „Rasen“ vergessen. Da allerdings vom „Rasen der Erde“ (V 23) die Rede ist, wird damit wohl nicht allein die Wiese als Ort des Spiels der Kinder evoziert, sondern auch das Rasen im Sinne eines unkontrollierbaren Tobens. Mit Hölderlin könnten wir vom unterirdischen Rasen der titanischen Mächte sprechen (vgl. *Die Titanen*), welche zerstörerisch wie auch erneuernd sein können – erneuernd, wenn es der Dichtung gelingt, sie in die Gestalt eines Liedes zu bringen und ihre Gewalt damit zu mildern. Rilke spricht in diesem Sinn auch – durch eine Versgrenze getrennt – von einem „sanften / Rasen“ (VV 22f.). Erneut wird hier mit Hölderlin eine Aufgabe der Dichtung bestimmt.

Hervorzuheben ist noch ein weiterer Aspekt. Am Ende dieser Strophe ist davon die Rede, dass Hölderlins Dichtung etwas aufbaue, „was die Höchsten begehren“ (V 24). Bedeutet dies, dass im Gedicht eine Verbindung von Menschlichem und Göttlichem entstehen kann? Können die Höchsten, falls sie die Götter und damit vollkommen sind, anderes begehren, als mit den Geschöpfen zu sein, deren Endlichkeit den Göttern verschlossen ist? Hölderlin legte es „wunschlos / Baustein auf Baustein: es stand.“ (VV 24f.) Diese Konstruktion entspringt nicht einem Verlangen Hölderlins („wunschlos“), die Sprache seiner Dichtung ist nur ihre Vermittlung, die jegliche Form bloß individueller Befindlichkeit hinter sich gelassen hat und sich in einen Horizont des Allgemeinen stellt. An dieser Stelle taucht die Gefahr auf, festhalten zu wollen, was Hölderlins Dichtung entwirft („es stand“). In der Fixierung würde es jedoch zu einer neuen künstlichen Mythologie. Dichtung ist bei Hölderlin die Verabschiedung des Bezugs zur Welt des Göttlichen, aber gleichwohl die Suche einer Öffnung für eine Sprache, in der das Göttliche vielleicht wieder genannt werden kann.³⁰ Aus dieser Ambivalenz, in welcher die Frage nach dem Göttlichen eine Dringlichkeit erhält, die weder durch Attribute wie Atheismus noch Theismus beruhigt werden kann, darf seine Dichtung nicht entlassen werden. So endet die Strophe mit dem Umsturz dessen, was Hölderlins Dichtung aufbaut, d. h. mit einer Schranke gegenüber der Gefahr der Fixierung, wobei auch der Umsturz nicht zu einem Absoluten und Definitiven erklärt werden darf: „Doch selber sein Umsturz / irrte dich nicht.“ (VV 25f.) Erst in dem Zwischen von Aufbau und Umsturz ergibt sich das „dringende Bild“ (V 8) des Lebens.³¹

³⁰ Vgl. Deibl, Abschied und Offenbarung (wie Anm. 23).

³¹ Anders interpretiert Werner Günther diese Stelle, indem er dem Umsturz keine positive Wirkung zuerkennt, sondern den Akzent darauf legt, dass selbst die Auflösung des Aufgebauten, die lediglich den menschlichen Bereich betrifft, nicht jedoch die Dimension des Sinnes, Hölderlin nicht zu stören vermag; vgl. Günther, Rilke (wie Anm. 12), 137.

6. Vom Misstrauen zum Lernen: Strophe IV (VV 27–30)

In der letzten Strophe wendet sich das Gedicht mit zwei Fragen an seine Leser*innen und nimmt am Ende mit einem „wir“ (V 27) das „uns“ (V 2) vom Anfang des Textes wieder auf. Rilke stellt zunächst eine suggestive Frage, welche auf die im Gedicht erfolgte Zwiesprache mit Hölderlin reflektiert. Vielleicht könnten wir sie so umschreiben: Wenn es Hölderlin gegeben hat und sein im Gedicht gezeichnetes Bild stimmt, warum vertrauen wir dann dem Irdischen nicht? Wir könnten statt des Misstrauens „am Vorläufigen“ (V 28), womit Rilke das Motiv des Irdischen (V 27) wieder aufnimmt, neu eine affektive Kultur jenseits des Zerfalls bisheriger Sicherheiten (der fallenden Bilder) und ihrer Substitutionen (im „warmen Gedicht“, V 13) erlernen. Rilke scheint zu hoffen, dass Hölderlins Dichtung dafür ein Ausgangspunkt sein kann.

Der Weg, auf den diese Strophe die Leser*innen einlädt, ist ein Weg vom Misstrauen zu einer neuen Wahrnehmung, die sich anfangs nur in Ahnungen (V 6) vollziehen kann. Das Ziel dieses Lernens wird freilich nicht genauer benannt, sondern hat selbst den Charakter einer Frage: „für welche / Neigung im Raum?“ (VV 29f.) Es geht (vorerst) lediglich um die Öffnung eines neuen affektiven Raumes, Orientierungen und Richtungen („Neigung“, V 30) können sich vielleicht danach einstellen. Der Dichter kann dafür sensibilisieren, aber er gibt keine Ziele an. Seine Sprache ist die des Gedichtes, nicht die des Manifests. Theologisch gesprochen ist es „der vorgehende Gott“ (V 11), der Hoffnung gibt, im Dunkel der (Vers-)Übergänge nicht verloren zu gehen.

Der Ost-West-Dialog und die Kirchen

REGINA ELSNER

Context matters

Ungenutzte theologische Chancen in der deutsch-deutschen Transformation¹

Die deutsche Wiedervereinigung und die Transformation in Ostdeutschland stellen einen einmaligen Kontext der katholischen Theologie in Deutschland dar. Allerdings nutzen weder die Kirche noch die akademische Theologie dieses besondere Potential. Die spezifischen Erfahrungen der Gläubigen – zuerst in der Diktatur und dann in der friedlichen, pro-demokratischen Revolution – können eine wichtige Ressource sein, um einen kontextuell verwurzelten kirchlichen Widerstand sowohl gegen die aktuellen gesellschaftlichen Spaltungstendenzen als auch gegen die neuen Autokratien in Europa zu formulieren.

Dr. Regina Elsner ist in der Niederlausitz aufgewachsen und seit Januar 2024 Professorin für Ostkirchenkunde und Ökumenik an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Münster. Ihre Forschung konzentriert sich auf die gesellschaftspolitische Rolle und die theologische Sozialethik der Orthodoxie mit einem besonderen Fokus auf Osteuropa. Von 2005 bis 2010 arbeitete sie als Projektkoordinatorin der Caritas in Russland. Zuletzt erschienen die Monografie „The Russian Orthodox Church and Modernity. A Historical and Theological Investigation into Eastern Christianity between Unity and Plurality“ (Stuttgart 2021) sowie zahlreiche Artikel zu friedensethischen und gender-thematischen Diskursen der Orthodoxen Kirchen in Russland, der Ukraine und Belarus.

Deutsche kontextuelle Theologie ohne deutsch-deutschen Kontext?

Es gehört zu den Binsenweisheiten der zeitgenössischen Theologie, dass der biografische und kulturelle Kontext der Theologie-Treibenden einen bedeutenden Einfluss auf Fragestellungen, Perspektiven und Forschungsergebnisse hat, sowohl bewusst als auch – vermutlich häufiger – unbewusst. Context matters. Dementsprechend hat sich etwa die katholische Theologie durch eine immer größere Diversität an den theologischen Hochschulen verändert. Laien, Frauen, Lehrende/Forschende/Studierende aus anderen Ländern, unterschiedlichen kulturellen Räumen und sozialen Schichten, queere Menschen – sie alle haben die Theologie im 20. und

¹ Ich widme diesen Text meinem Vater Norbert Elsner (geb. 1951). Er hatte 1970 den Sprachkurs in Halle absolviert und war Mitglied des Demokratischen Aufbruchs im Kreis Forst. Ihm verdanke ich den Beginn und das Durchhalten in der katholischen Theologie. Er ist am 16. April 2025 verstorben.

21. Jahrhundert beeinflusst und haben damit auch in signifikanter Weise die Kirche verändert. Zu den meisten dieser Gruppen und Veränderungsprozesse gibt es Studien oder zumindest ein wachsendes Bewusstsein für die Relevanz der jeweiligen (bildungs-)biografischen Hintergründe.

In diesem Zusammenhang ist es auffällig, dass sich ein zentraler gesellschaftlicher Diskurs Deutschlands der vergangenen Jahre scheinbar überhaupt nicht in den Diskursen der Theologie widerspiegelt – der Ost-West-Diskurs. Dieses Thema hat in der breiteren Gesellschaft höchste Aktualität, vor allem mit jeder Wahl und den daraus folgenden Karten, die mit frappierender Deutlichkeit die Umrisse der DDR reproduzieren. Warum ist „der Osten“ nach wie vor so „anders“, welche Lebenserfahrung prägt die Menschen und wird im „Westen“ ignoriert oder missachtet, welche ökonomischen, sozialen, bildungstechnischen Ungleichheiten sind auch nach 35 Jahren nicht überwunden? 2023/2024 gab es eine ganze Welle an Publikationen in den Sachbuchregalen, die „den Osten“ erklären wollten, von Steffen Maus soziologischer Analyse „Ungleich vereint“, über Ilko-Sascha Kowalczyks „Freiheitsschock“ bis hin zu Dirk Oschmanns Polemik „Der Osten: eine westdeutsche Erfindung“.

Schaut man jedoch in Publikationen, Forschungsprojekte und Lehrveranstaltungen der Katholisch-Theologischen Fakultäten, so trifft man diese Fragen höchstens im Umfeld der Erfurter Katholisch-Theologischen Fakultät. Diese hat als einzige katholisch-theologische Einrichtung der Hochschulbildung in der DDR ein ganz eigenes Profil der Verantwortung für die Kontextualität ostdeutscher katholisch-theologischer Identität bewahrt und bemüht sich ausdrücklich darum, auch wenn inzwischen bis auf eine Professur alle Lehrstühle mit Professor*innen aus den alten Bundesländern besetzt sind. Es ist der geografische Kontext, der hier die Themen setzt und zur Auseinandersetzung drängt, aber auch der biografische Kontext von Studierenden. Die meisten anderen Katholisch-Theologischen Fakultäten und Institute – abgesehen von den Instituten in Halle, Dresden und Berlin – sind in den alten Bundesländern verortet. Die Transformationserfahrung Deutschlands ist in ihrem Leben und Arbeiten zumindest unsichtbar, vielleicht auch – wie in vielen anderen gesellschaftlichen Feldern – nicht existent.

Das liegt vielleicht auch an der Unsichtbarkeit ostdeutscher Biografien unter den Lehrenden und Studierenden. Zu meiner Studienzeit organisierte ich mit zwei Kommilitoninnen einen Gesprächsabend zur katholischen Kindheit in der DDR, der für alle Anwesenden erhellend war. Nicht nur, weil viele auch ein Jahrzehnt nach der Wende den Osten nur aus den Nachrichten kannten und die Existenz katholischer Familien in der DDR für ziemlich unwahrscheinlich gehalten hatten, sondern vor allem, weil wir drei völlig unterschiedliche Erfahrungen schilderten, die nur sehr bedingt in den scheinbar klaren und engen Rahmen der atheistischen Diktatur passten. Gleichzeitig waren alle drei Erfahrungen fremd für die katholi-

schen Münster- und Emsländer*innen. Zu keinem weiteren Zeitpunkt in meinem Studium spielte der ostdeutsche Kontext oder die Transformationserfahrung eine Rolle. Das nächste Mal, dass ich nach meiner ostdeutschen Herkunft im Kontext der theologischen Fakultät gefragt wurde, waren die Wahlen und die Stimmgewinne der AfD in den neuen Bundesländern 2024. Nun schien ich eine faszinierende Stellvertreterin für eine große Region Deutschlands, die man sonst nur aus deprimierenden Nachrichtenbeiträgen kannte. Was läuft da, wer sind diese Menschen und warum sind sie uns nach wie vor so fremd? Und warum sollte uns das als Theologie interessieren?

Die Frage nach dem Ort der deutsch-deutschen Wiedervereinigungserfahrung in der deutschen akademischen Theologie ist weniger eine Frage nach der Anerkennung der spezifisch ostdeutschen Lebenserfahrung. So gestellt, ist die Frage vor allem eine, die im kirchlichen Miteinander der Bischöfe und Diözesen bedacht werden sollte. Im Kontext der katholischen Kirche weisen strukturelle, finanzielle und pastorale Ungleichheiten Parallelen zu den größeren gesellschaftspolitischen Diskussionen auf. Die Wahrnehmung, „vom Westen“ vergessen oder abgehängt zu sein, macht vor den Kirchentüren im Osten des Landes nicht einfach halt. In gewisser Weise haben die katholischen Bischöfe der Bistümer in den neuen Bundesländern mit ihrer Stellungnahme „Eintreten für die Demokratie“ 2024 zum ersten Mal die spezifische gesellschaftspolitische Situation in der Region ausdrücklich als solche in den Blick genommen – aber wie sehr sie darüber mit ihren Amtsbrüdern in der Bischofskonferenz im Gespräch sind und von ihnen Unterstützung erfahren, bleibt offen. Funktioniert der Ost-West-Dialog auf der Ebene der Bischöfe, wenn inzwischen nur noch zwei von ihnen biografisch im Osten verwurzelt sind?

Angesichts der wachsenden Polarisierung in der gesamtdeutschen Gesellschaft, aber auch angesichts der „Verstetigung ostdeutscher Eigenheiten“ (Steffen Mau) wären die Kirchen theoretisch geeignete Partner, um die Begegnung und das Zuhören zwischen den verschiedenen Gruppen in Deutschland zu ermöglichen. Dies mag aufgrund des Bedeutungs- und Glaubwürdigkeitsverlusts der Kirchen unwahrscheinlich erscheinen. Tatsächlich waren die Kirchen eine der sehr wenigen gesellschaftlichen Institutionen, die als Ganze Teil des Transformationsprozesses waren und sind und darum eigenständige Zugänge zu den Erfahrungen und den Menschen aufweisen können. Eine Rolle als glaubwürdiger Multiplikator im gesellschaftlichen Ost-West-Dialog setzt aber natürlich voraus, dass sich die Kirchen als Teil dieses Dialogs – und nicht als moralisierende Instanz darüber oder daneben – wahrnehmen.

Im Unterschied zur Institution Kirche geht es für die akademische Theologie zum einen um die Frage nach ihrer eigenen Kontextsensibilität und zum anderen um die Frage nach ihren Analyseressourcen angesichts der

innerdeutschen, europäischen und globalen gesellschaftlichen und politischen Prozesse, mit denen vor allem die fundamentaltheologischen und praktisch-theologischen Fächer arbeiten. Es ist durchaus bemerkenswert, wie kontextsensible theologische Diskurse in vielen anderen Bereichen – von der Arbeiterfrage im ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur Stärkung von Frauen in der Kirche und queersensibler Pastoral im 21. Jahrhundert – die Wahrnehmung und auch die Realitäten in der pastoralen und kirchlichen Praxis geprägt und bewegt haben. Könnte also eine entsprechende theologische Auseinandersetzung mit der kirchlichen Transformationserfahrung Ostdeutschlands, mit den innerkirchlichen deutsch-deutschen Gesprächsprozessen und den bleibenden Phantomgrenzen in der Mitte Europas den Beitrag der Kirchen in den aktuellen gesellschaftlichen Debatten nicht auch profilieren?

Jenseits institutioneller Selbstverständlichkeit

Bis auf die bereits in meiner Kindheit bekannten „katholischen Enklaven“ – das Eichsfeld in Thüringen und die sorbische Oberlausitz – war es in keinem Teil der DDR selbstverständlich, katholisch zu sein. Auch wenn religiöses Leben in der DDR – anders als in den meisten sozialistischen Gesellschaften – in gewissem Maß geduldet war, gehörte zur gelebten Katholizität eine mindestens wöchentliche bewusste Entscheidung – gegen die Allgemeinheit, gegen die Schulfreunde, gegen die allgegenwärtige Beobachtung und für den Sonntagsgottesdienst. Noch einschneidender war die Entscheidung für Erstkommunion und für die Firmung – und gegen Jugendweihe und FDJ. Man unterschied sich – in einer Gesellschaft und einem politischen System, welches auf Uniformität ausgerichtet war. Diese Entschiedenheit für den eigenen, öffentlich gelebten Glauben blieb auch nach der Wende eine Herausforderung, denn die Skepsis der Menschen gegen Kirche und Religion, besonders im ländlichen Raum, fiel nicht zusammen mit der Mauer. Es kam nicht, wie in manch anderen postsozialistischen Ländern, zu einer religiösen Wiedergeburt, und es blieb lange erklärungsbedürftig, warum man dem sonntäglichen Ausschlafen den Gottesdienst, Wallfahrten oder Rorate-Gebet vorzog.

In vielen Gemeinden in Ostdeutschland ist dieser Geist der persönlichen Entschiedenheit auch nach 1989 lange spürbar gewesen. Die Amtsträger – Pfarrer und Bischöfe – hatten durchaus eine integrierende Rolle, wenn sie den Geist der Gemeinde und die persönliche Entschiedenheit der Gemeindemitglieder ernst nahmen und nicht durch dogmatisierende Begrenzung erstickten. Aber Engagement und Zugehörigkeitsgefühl waren keine parochiale Selbstverständlichkeit, sondern jeweils sehr persönliche Entscheidung und Verbindlichkeit. Zumindest für meine Heimatregion gilt, dass die Gemeinden nach der Wiedervereinigung mit ihren neuen Mög-

lichkeiten und Horizonten ein enormes Interesse an religiöser und auch theologischer Bildung hatten, sich aktiv beteiligen wollten an der Gestaltung ihrer Gemeinde, des Dekanats, des Bistums. Nicht selten wurden sie jedoch bitter durch die klerikale Distanz von wechselnden Pfarrern und Bischöfen enttäuscht. Die Gemeinde organisierte sich selbst, auch angesichts der größer werdenden Pfarrverbände, und hielt aufgrund der prägenden Erfahrungen der Katholizität in der DDR zusammen. Aber die Jugend verschwand – im besten Fall wanderte sie ab zu der diözesanen Jugendverbandsarbeit, in vielen anderen Fällen zu den zahlreichen nicht-kirchlichen Alternativen. Auch die ökumenische Selbstverständlichkeit der Diaspora geriet nach dem Ende der DDR in den Hintergrund institutioneller kirchlicher Abgrenzung. Der freiheitlich-demokratische Aufbruch, den viele wie ich in ihrem familiären und kirchlichen Umfeld in den frühen 1990er Jahren erlebten, wurde schrittweise durch eine institutionelle Wagenburgmentalität verdrängt, als ob man sich zumindest in der katholischen Kirche vor der zivilgesellschaftlichen und ökumenischen Courage der eigenen Gläubigen erschrocken hätte.

In den aktuellen Debatten um den „blau gefärbten“ Osten geht die Dimension der christlich geprägten, friedlichen demokratischen Revolution, die sich zu einem großen Teil aus der notwendigen Entschiedenheit zum widerständigen Handeln in der Diktatur speiste, weitgehend verloren. Auch wenn die Bischöfe heute an dieses Erbe erinnern wollen, haben sie es doch auch selbst durch ihr institutionelles Abgrenzungsbedürfnis seit den 1990ern verschüttet. Mit ihrer institutionellen Angst vor Neuem verlor die Kirchenleitung an vielen Orten den demokratischen Geist, der Menschen in der DDR für die Kirche begeistert hatte. Damit verlor sie viele dieser wachen und engagierten Menschen, die sich nun in demokratischen Parteien, Menschenrechtsorganisationen oder caritativen Einrichtungen einbrachten und häufig auch von der Kirche distanzierten.

Viele Gespräche in meiner Heimatregion spiegeln dieses Gefühl der Verlassenheit durch die Kirchen- oder Gemeindeleitung wider. In dieser Region hat die AfD teilweise über 65 % der Wählerstimmen in der Bundestagswahl 2025 geholt; die selbstgebauten Galgen mit der Ampel oder Gummistiefel als Zeichen der Bauernproteste baumeln bis heute an Ortseingangsschildern. Und es gibt in dieser Region kein einziges, von der katholischen Kirche getragenes Angebot gegen Rechtsextremismus oder Populismus. Die AfD hat bundesweit ihr Ergebnis unter Christ*innen verdoppelt, es ist jedoch davon auszugehen, dass die neuen Bundesländer hier besonders betroffen sind. In gewisser Weise ist dies die Kehrseite einer fehlenden katholischen Selbstverständlichkeit: Während in den alten Bundesländern katholische Identität zu einem großen Teil traditionell mit einer Zustimmung zu CDU und CSU einhergeht und sich nur sehr langsam davon löst, konnte sich

in den neuen Bundesländern eine solche Selbstverständlichkeit nicht etablieren. Die Generation derer, die 1989 ausdrücklich aufgrund ihres Glaubens und mit dem Mut des Gebets unter Gefahr für die eigene Existenz für demokratische Werte auf die Straße gingen – die Generation meiner Eltern – wird kleiner. Die ostdeutsche CDU verwurzelte sich nur bedingt in diesem katholischen Raum, der eben kein Milieu ist, sondern immer wieder überzeugt und ernst genommen werden will.

Die gesamtdeutsche Kirche wiederum hat es nicht geschafft, dieses freiheitlich-demokratische Erbe durch den Konservatismus der etablierten westdeutschen Katholizität zu retten. Dazu wäre eine bewusste Absage an die konservative Traditionalität der katholischen Identität notwendig gewesen, eine bewusste, gezielte Wertschätzung der Widerstandserfahrung und Diversität katholischer Gläubiger im sozialistischen Alltag. Schon zu DDR-Zeiten war die katholische Kirchenleitung in dieser Hinsicht zurückhaltender als die evangelische Kirche, wie etwa der Beitrag zu den Bausoldaten von Jörg Seiler in dieser Zeitschrift 2019 eindrücklich darstellt: Gewissensentscheidungen der Katholik*innen im atheistischen Staat wurden sehr stark privatisiert, so dass Menschen, die aufgrund ihres Glaubens gegen das System auf die Straße gingen, kaum mit einer Unterstützung der kirchlichen Institution rechnen konnten. Diese Haltung setzte sich quasi nach dem Ende der DDR durch die gesamtdeutsche katholische Kirche fort. Die Transformationserfahrung der Menschen, die in den Kirchen stärker als im atheistischen Teil der Gesellschaft von der Hoffnung auf Freiheit, Menschenrechte und Mitbestimmung geprägt war, fand keinen Ort in ihrer Kirche selbst. Ein Gespräch darüber – solange die Zeitzeugen noch leben – wäre ein erster Schritt zur Selbstkontextualisierung von Kirche und Theologie im Ost-West-Dialog.

Eine ungenutzte Brücke zwischen Ost- und Westeuropa

Es war nicht zuletzt die russische Aggression gegen die Ukraine seit 2014, die das Ausmaß des Unverständnisses über die gesellschaftspolitischen Entwicklungen in Osteuropa im Westen augenfällig machte. Die westdeutsch dominierte katholische Kirche mag den historisch bedingten Vorteil haben, der Begeisterung für die „große russische Kultur“ von Papst Franziskus genauso skeptisch gegenüberzustehen wie der pauschalen Abneigung gegen die NATO. Und gleichzeitig war doch schnell auch deutlich, dass man das eigene deutsche Erfahrungswissen über Osteuropa, über postsowjetische Weltbilder, Brüche und Kontinuitäten nicht aktivieren konnte. Umfragen zeigen deutlich, dass die Sympathien mit Russland in den neuen Bundesländern groß sind, allerdings weniger aufgrund des persönlichen Wissens über Russland selbst als vielmehr aufgrund des sich wiederholenden Ein-

drucks, der Westen hätte überhaupt kein Interesse an einem Verständnis für den Osten, quasi aus Solidarität.

Den scheinbar einfachen Antworten, die populistische Parteien in Ostdeutschland erfolgreich verbreiten konnten, steht die Ambiguitätstoleranz der Kirchen gegenüber. Gerade in den Kirchen hatte das klare Bewusstsein über den menschenrechtsfeindlichen Charakter der sowjetischen Diktatur einen festen Ort, ohne dies pauschal auf alle Menschen in Osteuropa zu übertragen. Es ist bemerkenswert, dass diejenigen kirchlichen pazifistischen Stimmen, die den Forderungen nach einer ukrainischen Kapitulation am nächsten kommen, eher (sicher nicht ausschließlich) aus der westlichen als aus der ostdeutschen Friedensbewegung kommen. Für eine friedensethische Position, die die Realitäten des postsozialistischen Raums und seiner Transformation anerkennt, ließen sich durchaus Ressourcen unter den Teilnehmer*innen der friedlichen Revolution finden.

Und auch sprachliche Fähigkeiten sind ein relevanter Faktor, der den direkten Austausch mit den unterschiedlichen Ländern Osteuropas maßgeblich ermöglichte und erleichterte. Der Görlitzer Pfarrer Hartmut Kania ging 1989 in das damalige Leningrad und baute die ersten caritativen Strukturen auf, der Dresdener Klemens Pickel ist bis heute Bischof eines der vier katholischen Bistümer in Russland, in seinem Bistum arbeitet der frühere Jugendseelsorger im Bistum Görlitz, Bosco Marschner, und Marcus Nowotny, ein Brandenburger, ist seit 2022 Direktor der russischen Caritas.

Das Verständnis, das in der DDR aufgewachsene Katholik*innen für die Gesellschaft in Osteuropa mitbringen, ist grundverschieden von dem Russlandverstehertum mancher politischer Akteure. Es vermag repressive Systeme von der Würde der Menschen vor Ort zu unterscheiden, es kennt die Anpassungs- und Überlebensstrategien von Gläubigen in der Diktatur, und es kennt die Abwehrmechanismen gegen den westlichen Überlegenheitshabitus. In dieses Verständnis ist auch die Nähe zu den osteuropäischen Gesellschaften eingebunden, die bis zum Februar 2022 auf der europäischen Landkarte der meisten Menschen in Westeuropa gar nicht vorkamen: die baltischen Staaten, Belarus, die Ukraine. Hier liegen Ressourcen für einen konstruktiven Beitrag der Kirchen und der Theologie für die aktuellen gesellschaftspolitischen Themen.

Bleiben diese Ressourcen ungenutzt, besteht die Gefahr, dass auch die kirchliche Erfahrung, die sich in mancher Hinsicht von der Erfahrung der atheistischen Mehrheit vor und nach der Wiedervereinigung unterschied, in die pauschalisierende Ost-West-Dichotomie eingespeist wird. Dieser Prozess der Vereinnahmung der kirchlichen Erfahrung in der Diktatur durch populistische Stimmen im Transformationsprozess lässt sich beispielhaft im russischen Kontext beobachten. Die Verfolgungserfahrung der Gläubigen im sowjetischen System wurde sehr schnell durch die politisch-

kirchliche Elite als moralisches Kapital in der Innen- und Außenpolitik verwendet und vereinfacht. Die Kirchenleitung entging so einer Aufarbeitung der eigenen Verstrickung in das sowjetische System, und die Erfahrung der Unterdrückung wurde durch die Leitung, die selbst nicht von der Verfolgung betroffen war, als zivilisatorisches Narrativ monopolisiert. Die fehlende Aufarbeitung durch die Kirche, u. a. mit fundierter theologischer und kirchengeschichtlicher Forschung, prägt die aktuelle Beteiligung der russischen Kirche an der Kriegsführung der russischen Führung maßgeblich. Es fehlt an kirchlichen Autoritäten, die das Gegenarrativ öffentlich vertreten und damit den Populismus entwaffnen – im deutschen Kontext bedürfte es dafür einer gemeinsamen Anstrengung von Theologie und Kirche.

Die Theologie in Deutschland hat sich bisher aus einer Analyse des Endes der europäischen Friedens- und Sicherheitsordnung durch den russischen Angriffskrieg weitgehend herausgehalten. Natürlich ist dieses Thema im engeren Sinne kein vorrangiges theologisches Thema. Allerdings zeigen die ideologischen Versatzstücke des Rechtspopulismus in Polen, Ungarn und der Slowakei bis hin zur Begründung des russischen Angriffskrieges auf die Ukraine durchaus spezifische christliche Motive, die dringend einer theologischen Auseinandersetzung bedürfen – wenn man anerkennt, dass die deutsche katholische Kirche und Theologie keine Inseln sind. Dafür muss man den Weg in den Osten gehen, der nicht so weit ist, wenn man die Gesellschaft in Ostdeutschland, ihre Kirchen und ihre Identität als Teil der gesamteuropäischen Geschichte und Gegenwart versteht. Dann wäre „der Osten“ auch kein externer Anderer mehr, den einige spezialisierte Wissenschaftler*innen in ihren Orchideenfächern wie der Ostkirchenkunde beforschen.

Wenn die These von Steffen Mau stimmt – und dafür spricht einiges –, dass sich die Andersheit des Ostens verstetigen wird und die Erwartung einer zunehmenden Angleichung unerfüllt bleibt, hat das auch Auswirkungen auf die deutsche katholische Theologie, es sei denn, sie zieht sich in die Komfortzone kirchlicher Ideengeschichte zurück. Pastoraltheologische, ökumenische, liturgische, kirchengeschichtliche, aber auch ethische, ekklesiologische und dogmatische Fragestellungen können bereichert und erweitert werden durch eine Auseinandersetzung mit den spezifisch ostdeutschen kirchlichen und gesellschaftlichen Realitäten. Erinnert man sich an die Spannungen zwischen der deutschen und den osteuropäischen Delegationen im Synodalen Prozess, so lassen sich die Gräben theologischer Verständigung erkennen. Sich hier auf eine einfache Ost-West-Dichotomie zurückzuziehen, heißt auch, den Osten Deutschlands als Teil der eigenen Identität zu ignorieren. Der liberale Impuls, der mit der friedlichen Revolution nicht nur in der DDR, sondern auch in einem tiefkatholischen Land wie Polen zum Ende des Kalten Krieges führte, ist kein Besitzstand des

westlichen oder – in europäischer Perspektive – deutschen Katholizismus. Diesen Impuls und seine Quellen zu verstehen, vor allem aber auch ihn nutzbar zu machen für das Gespräch über die Zukunft der deutschen und europäischen Theologien und Kirchen, scheint eine zentrale Aufgabe der gesamtdeutschen katholischen Theologie zu sein.

CLAUDIA NOTHELLE

Einheit, Wandel und Hoffnung

Drei Jahrzehnte nach der Wiedervereinigung ist die Einheit Deutschlands in kultureller, gesellschaftlicher und kirchlicher Hinsicht noch immer nicht vollendet. In ihrem Beitrag wirft Claudia Nothelle daher einen Blick auf die bis heute spürbaren Unterschiede zwischen Ost- und Westkatholizismus und beleuchtet die Minderheitenerfahrungen ostdeutscher Katholikinnen und Katholiken. Am Beispiel der kontrovers diskutierten Neugestaltung der St. Hedwigs-Kathedrale in Berlin zeigt sie auf, wie Architektur liturgische *Communio* erfahrbar machen und damit zur Überwindung kirchlicher Spannungen beitragen kann.

Prof. Dr. Claudia Nothelle, seit 2018 Professorin für Fernsehjournalismus an der Hochschule Magdeburg, 2009–2016 rbb Programmdirektorin, ehrenamtlich (u. a.): Vizepräsidentin Zentralkomitee der deutschen Katholiken, Vorsitzende des Vereins Hedwig 21 (der Verein unterstützte die Neugestaltung der Hedwigs-kathedrale, hat sich nach der Wiedereröffnung aufgelöst). Veröffentlichungen (Auswahl): Beiträge in: Axel Buchholz / Katja Schupp (Hg.), *Fernsehjournalismus. Ein Handbuch für TV, Video, Web und mobiles Arbeiten*, 10. vollständig überarbeitete und aktualisierte Auflage, Wiesbaden 2020 (Nachrichtenfilme bearbeiten, 115–121; Magazinstück, 161–166; Magazine, 193–201; Journalistischer Arbeitsplatz Newsroom, 451–459; Jobs und Sender-Organisation im Fernsehen, 504–512); Warum Profis? Journalisten und Medien als wichtige Player in der demokratischen Gesellschaft, in: *Salzkörner. Materialien für die Diskussion in Kirche und Gesellschaft* 24 (2018), Nr. 1, 4–5; Eine Reifeprüfung für unser Land. Fernsehnutzung in Ost und West 25 Jahre nach der Wiedervereinigung, in: *promedia – Das medienpolitische Magazin*, Ausgabe 11/2015, Weimar 2015; Fernsehen und Kirche – Fünf Thesen zu einem schwierigen Verhältnis, in: Peter Klasvagt / Stefan Klug (Hg.), *Europa – Wertegemeinschaft oder Wirtschaftsunion?* Paderborn 2015, 161–165.

Spätestens zum 3. Oktober jedes Jahres hören wir es: Die politische Einheit Deutschlands ist vollzogen, die gesellschaftliche und kulturelle jedoch bleibt ein offener, immer noch konfliktreicher Prozess. Zumindest für diejenigen, die im Osten der Republik leben, ist das auch alltäglich erfahrbar. Auch für die Katholikinnen und Katholiken in Ost und West. Historische, soziale und mentalitätsgeschichtliche Unterschiede prägen auch das kirchliche Leben bis heute. Erklärungsversuche von Volkskirche hier und Diaspora dort greifen schon lange nicht mehr. Die Minderheitenerfahrung in der DDR war eben doch eine ganz andere als die in einigen Regionen des Nordwestens der Republik. Sie führt, so meine persönliche Nachwenderfahrung aus den 90er Jahren, zu einem engen Zusammenhalt einerseits, aber andererseits zumindest mancherorts zu einer Abschottung, die wenig Raum für Veränderungen ließ. („Sie sind neu hierhergezogen? Aber in unserer Gemeinde müssen Sie es nicht versuchen, da brauchen wir niemanden neu.“ – So erlebt beim Besuch der Sternsinger in Dresden.)

Das sind singuläre Erfahrungen, die so oder ähnlich auch andere bestätigen. Dabei geht es – mit 30 Jahren Abstand – nicht um Schuldzuschreibungen oder Kritik, sondern darum, die dahinterliegenden Erfahrungen zu erkennen und zu verstehen. Der öffentliche Raum der DDR kannte keine katholischen Traditionen, vielmehr führte der atheistische Staatsanspruch zu struktureller Diskriminierung. Katholikinnen und Katholiken, die in der DDR aufgewachsen sind, berichten von Benachteiligungen im Bildungssystem. Ihre beruflichen Möglichkeiten waren oft stark beschränkt, Biografien gebrochen. Hinzu kamen Misstrauen und Überwachung durch die Stasi. Unter solchem äußeren Druck entstand eine enge (Glaubens-)Gemeinschaft, die für ihre Mitglieder gleichzeitig einen Schutz-, Rückzugs- und Freiraum bedeutete. Im Gegenwind sah katholische Sozialisation deutlich anders aus als in Köln oder Hamburg.

Diese Form von Gegenwind gibt es seit 1990 nicht mehr, aber die Folgen sind bis heute spürbar. 2025 gibt es wahrscheinlich nirgendwo in Deutschland noch eine katholische Selbstverständlichkeit, aber dennoch unterscheiden sich ost- und westkatholische Erfahrungen immer noch grundlegend.

Die Kirchenmitgliedschaftsuntersuchung KMU, 2022/23 erstmals auch unter Beteiligung der katholischen Kirche durchgeführt, untermauert diese Erfahrungen mit Zahlen. Die Kirchenbindung auch der Katholik:innen im Osten (insgesamt 3 bis 4 Prozent) ist gering – das zeigt sich beispielsweise in einer sehr wenig gelebten religiösen Praxis vom täglichen Gebet bis zum sonntäglichen Messbesuch. Solche Zahlen sind nicht nur statistische Marker, sondern verweisen darauf, wie sich (katholische) Realität und Kultur verändert.

Die Vorstellung, Katholik:innen in Ostdeutschland seien ihren westdeutschen Glaubensgeschwistern lediglich einige Jahre „voraus“ in der Entwicklung hin zu einem post-volkskirchlichen Christentum, greift zu kurz. Denn die unterschiedlichen Erfahrungen in Bundesrepublik und DDR wirken nach. Und auch die Verletzungen der Nachwendezeit, die im katholischen Kontext offenkundig genauso tief sind wie gesamtgesellschaftlich. Ostdeutsche Katholik:innen sehen sich in ihren individuellen Erfahrungen nicht gehört und gesehen und von Westdeutschen, die vielleicht mehr Erfahrung mit Religion in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit haben, überrollt. Betrachtet man sie als Minderheit, bedeutet das oftmals auch eine defizitäre Sichtweise.

Für die Kirche(n) und ihre Repräsentant:innen bedeutet das einerseits, sich mit dem gesamtgesellschaftlichen Bedeutungsverlust auseinanderzusetzen und zugleich die Aufgabe, Einheit in der Vielfalt zu denken und zu gestalten.

1. Die Neugestaltung der Hedwigs-Kathedrale in Berlin

Exemplarisch dafür steht in den vergangenen Jahren die durchaus konfliktbeladene Debatte um die Neugestaltung der Hedwigskathedrale. Gerade für die Ostdeutschen im Ost-West-verbindenden Erzbistum Berlin war dieser Kirchenraum – geprägt von Schwipperts architektonischer Sprache – ein wichtiger biografischer Ort, nicht nur für die kirchliche Sozialisation. Veränderungen an diesem Raum bedeuteten daher für sie nicht nur eine ästhetische Frage, sondern betrafen ihre eigenen Wurzeln.

Der Umbau der Hedwigskathedrale war weit mehr als eine vorsichtige Renovierung: War der alte Kirchenraum geprägt von dem offenen Zugang zur Unterkirche – von den einen geschätzt, von den anderen als dunkles Loch empfunden –, steht im neugestalteten nun der Altar in der Mitte eines hellen, lichten Raums.

Ein tiefer Einschnitt – nicht nur gestalterischer Art. Denn der Raum war und ist eben nicht einfach ein Gebäude, sondern Ort gelebten Glaubens und für einige Ausdruck von Identität. Für sie war der Umbau ein Verlust. Und doch: Veränderung ist kein Verrat. Sie gehört zum Wesen einer Kirche, die sich nicht selbst genügt, sondern in der Zeit steht.

2. Liturgie und Kirchenraum

Das Zweite Vatikanische Konzil hat betont, dass Liturgie „Quelle und Höhepunkt“ (vgl. SC 10) des kirchlichen Lebens ist. Genau das stellt auch Anforderungen an den Raum. Kirchenräume müssen nicht unberührt bleiben, um zu wirken. Im Gegenteil: Wenn sie sprechen sollen, müssen sie sich wandeln dürfen. Nicht beliebig – aber so, dass sie anschlussfähig bleiben an eine sich verändernde Wirklichkeit.

So wird deutlich, dass ein Kirchenraum eben kein Museum ist – auch wenn viele, der Kirche Entfremdeten, ihn als solchen wahrnehmen. Aber ein Kirchenraum steht in lebendiger Beziehung zur Gegenwart: Im Idealfall wird er von ihr geprägt und prägt die Gegenwart. Erinnern darf er, soll er – aber nicht ohne den Blick nach vorn. Architektur, die sich dem Wandel verschließt, riskiert, unverständlich zu werden. Wo Räume sich nicht mehr bewegen, verlieren sie ihre Stimme. Und ohne Sprache bleibt der Glaube stumm.

Die Hedwigskathedrale steht exemplarisch für diesen Prozess. Ihre Geschichte ist keine einheitliche Linie, sondern ein vielschichtiger Wandel: barocke Gründung, Zerstörung im Krieg, radikale Neugestaltung in der DDR, nun ein erneuter Umbruch. Jede Phase ist Ausdruck einer Zeit – theologisch, gesellschaftlich, ästhetisch. Gerade deshalb ist dieser Raum auch ein Spiegel kirchlichen Selbstverständnisses. Nicht statisch – aber stets auf das Zentrum ausgerichtet: die gemeinsame Feier der Liturgie.

3. Die künstlerische Gestaltung der Kirche als „Haus aus lebendigen Steinen“

Der Grundgedanke bei der künstlerischen Neugestaltung durch den österreichischen Künstler Leo Zogmayer ist die liturgische Partizipation als Ausdruck kirchlicher Communio. Der Raum lädt nicht nur zur Anwesenheit ein, sondern zur aktiven Teilnahme – körperlich, geistig, spirituell. In einer Zeit, in der viele Gläubige mit der institutionellen Kirche fremdeln, wird Partizipation zur theologischen Herausforderung. Die kreisförmige Anordnung des Raumes, die zentrale Position des Altars, die Reduktion auf Wesentliches ermöglichen eine Erfahrung von Gleichwürdigkeit und gegenseitigem Wahrnehmen. Communio wird hier nicht nur behauptet, sondern in räumlicher Sprache eingelöst. Damit öffnet sich auch ein Horizont für neue Formen der Mitgestaltung, des Laienengagements und des geistlichen Dialogs, der nicht von oben herab geschieht, sondern aus der Mitte der Gemeinde erwächst.

Das wird ganz konkret erlebbar in der künstlerischen Gestaltung der Kathedrale. Der Altar – im Mittelpunkt des neugestalteten Kirchenraums – ist aus über 4.000 Steinen zusammengesetzt, die Menschen aus verschiedenen Orten, Gemeinden und Kontexten beige-steuert haben – „lebendige Steine“. Jeder einzelne von ihnen könnte eine bewegende (Lebens-)Geschichte erzählen – all diese nun zusammengefügt im Altar. Der ist damit weit mehr als ein ästhetisches oder symbolisches Element. Er ist Ausdruck einer Kirche, die sich nicht aus fertigen Blöcken zusammensetzt, sondern aus fragmentarischen Lebensgeschichten, biografischen Spuren, persönlichen Hoffnungen. Ein „Haus aus lebendigen Steinen“, wie es der 1. Petrusbrief beschreibt (vgl. 1 Petr 2,5), das sich aus der Vielfalt der Glaubenden formt.

Das macht deutlich: Kunst in der Kirche ist mehr als schmückendes Beiwerk – sie kann vielmehr geistliche Erfahrungen ermöglichen und neben Gebet, Text und Musik eine zusätzliche Dimension öffnen. Auch das Licht in der Hedwigskathedrale, das durch die neu gestaltete Kuppel in den Raum fällt, verändert spürbar die Atmosphäre. Je nach Tageszeit und Sonnenstand ist es in unterschiedlicher Intensität erlebbar, aber es verweist auf das Unsichtbare – ohne zu überhöhen, ohne zu überfordern. Kunst erklärt nicht, sie öffnet. Sie lädt ein zum Deuten, zum Nachdenken, zum Mitvollzug. Gerade in ihrer Zurückhaltung entsteht ein Raum, der sprechen kann – dort, wo Worte nicht mehr ausreichen.

4. Kritische Resonanz als Chance

Allerdings, das haben die ersten Monate seit der Wiedereröffnung der Kathedrale zum Christkönigfest 2024 gezeigt: Sie stößt auf höchst unterschiedliche Resonanz: So begeistert die einen, so enttäuscht die anderen. So

fasziniert die einen von der Gegenwartskunst in der Bischofskirche der Hauptstadt sind, deren Besonderheit in der Reduktion liegt, so sehr fehlen anderen die Farben, die konkreten Figuren und die Pracht. Damit wird einer der wichtigsten Aspekte deutlich: Die Kathedrale in ihrer neuen Gestaltung ermöglicht und erträgt auch eine solche Auseinandersetzung – und wird damit erst recht zum wichtigen (Kirch-)Ort in der Stadt, die voller Dissonanzen steckt.

Die Diskussion um die wiedereröffnete Hedwigskathedrale wird inzwischen auf ganz unterschiedlichen Ebenen geführt:

- Innerkatholisch – da treffen traditionalistische Ideen auf avantgardistische, es geht um Liturgie, um Katholizität und manchmal auch um die Kirche selbst, um Communio und Synodalität oder eben um eine klar hierarchische Vorstellung, die sich im Kirchenraum und der Liturgie niederschlagen.
- Ost und West – dieser Gegensatz spielt dabei nur noch eine untergeordnete Rolle.
- Ökumenisch – schon beim der Eröffnungsgottesdienst stellte der evangelische Landesbischof humorvoll die Frage, ob der protestantische Berliner Dom nicht eher katholisch und die neue Hedwigskathedrale eher evangelisch seien, zumindest, was die Gestaltung betrifft.
- Kunst- und Architekturbegeisterte entdecken die Kathedrale, die für sie nun eine Funktion einnimmt, die Kirchen und Klöster in früheren Jahrhunderten beinahe selbstverständlich hatten; ein Ort für zeitgemäße (Bau-)Kunst zu sein.
- Berlinbesucher:innen aus aller Welt kommen, um die Kathedrale zu sehen, die – dem römischen Pantheon nachempfunden – nun katholische Kirche im 21. Jahrhundert zeigen möchte, zumindest *eine* Form.

Die Reihe ließe sich fortsetzen. Deutlich aber wird: eine Kirche wie die neu gestaltete Hedwigskathedrale kann zu einem Raum werden, der über den katholischen Binnenraum hinaus anspricht und einlädt.

Gerade in einer Zeit, in der sich die Fronten verhärten und das Gespräch miteinander oft schwerfällt, gewinnen Orte an Bedeutung, die keine fertigen Antworten haben, sondern Raum für Fragen lassen. Kirchen mit ihrer speziellen Architektur und Gestaltung können solche Orte sein – nicht nur für den Gottesdienst, sondern auch für das Verweilen, für Gespräche, für die Suche. St. Hedwig bietet dafür ein architektonisches und theologisches Konzept.

Zugegeben – für eine katholische Bischofskirche ist ein solches Konzept nicht selbstverständlich. Angesichts des gesellschaftlichen Umbruchs könnte es jedoch eine Antwort auf die Frage nach dem Ort und der Rolle der sich verändernden katholischen Kirche sein. Das Vertrauen in die Institution Kirche schwindet, ihre Glaubwürdigkeit ist an einem Tiefpunkt angelangt. Als öffentliche Instanz wird Kirche nur noch selten wahrgenommen, weder

in Ost- noch in Westdeutschland. Moralische Integritätsdebatten oder strukturelle Reformprozesse reichen allein nicht aus. Vielmehr kann es in dieser Situation Aufgabe einer Kirche – des Gebäudes wie der Kirche insgesamt – sein, einen Raum zu öffnen, in dem sich Menschen mit dem, was sie bewegt, wiederfinden können. Und damit eine Möglichkeit zu bieten, Kirche zu erfahren und Gott zu erfahren.

5. Tradition weiterdenken – Identität gestalten

Ziel dieser Veränderungen ist es, den liturgischen Raum als identitätsstiftenden Mittelpunkt zu bewahren – nicht museal, sondern geistlich lebendig, theologisch fundiert und kulturell anschlussfähig. Auch St. Hedwig reiht sich in diesen größeren kirchlichen Diskurs ein: nicht als Rückzug in konservative Ästhetik, sondern als Versuch, Tradition bewusst weiterzudenken. Die Neugestaltung vermeidet vordergründige Stilbrüche und sucht stattdessen nach einem Ausdruck liturgischer Teilhabe, der sich in Raum, Licht, Anordnung und Reduktion konkretisiert. In dieser Perspektive ist St. Hedwig kein Symbol des Verlusts, sondern ein Angebot: für eine zeitgenössische Kirchlichkeit, die sich dem Gespräch mit Geschichte, Gegenwart und Stadtgesellschaft stellt – offen, konzentriert, theologisch verantwortlich. Liturgie erst verleiht einem solchen Kirchenraum Tiefe. Ihre Struktur, das Zusammenspiel von Klang und Stille, von Licht und Dunkel und das Gespür für das Größere weisen eine Richtung. Liturgie ermöglicht Erfahrungen, in denen nicht alles erklärt, aber manches verstanden wird. Nicht laut, nicht aufdringlich – aber klar genug, um innerlich zu wirken. In Zeiten, in denen äußere Sicherheiten bröckeln, wird der sakrale Raum so zu einem Ort, an dem Menschen zur Ruhe kommen können – und vielleicht ein wenig geordneter wieder hinausgehen, als sie hineingekommen sind.

Die Hedwigskathedrale ist damit auch ein Ort der geistlichen Unterbrechung. In einer Zeit permanenter Erreichbarkeit, produktiver Funktionalität und ökonomischer Taktung bieten sie einen anderen Rhythmus – der nicht dem Nutzen, sondern dem Augenblick, nicht dem Machen, sondern dem Leben in seiner Vielfalt dient. Liturgie wird hier zur Einladung, anders zu sehen, zu hören, zu denken.

Zurück zur Ausgangsfrage nach Ost und West und zur unterschiedlichen Sichtweise auf die katholische Kirche. Ein ganz entscheidender Punkt dabei ist: Noch ist im Westen der Republik eine Mehrheit der Menschen getauft und in ihrer Kindheit und Jugend mit Religion immer wieder in Kontakt gekommen – zumindest durch den Religionsunterricht. Auch wenn viele von ihnen später der Kirche den Rücken gekehrt haben, bringen sie zumindest ein Grundverständnis mit – das aber gleichzeitig oftmals von Zynismus aufgrund schlechter Erfahrungen begleitet wird. Im Osten hat die Mehrheit schon jahrzehntelang kaum noch eine Verbindung zur (christlichen) Religion.

Das bedeutet, dass den Menschen dort vieles fremd ist und bis heute geblieben ist. „Meine Eltern und der Staat“, so formulierte eine Bekannte vor einiger Zeit, „haben mich überhaupt der Möglichkeit beraubt zu verstehen, was dort geschieht.“ Dieses Nicht-Verstehen ist aber oftmals verbunden mit einer großen Offenheit und Neugierde.

Die Hedwigskathedrale nun steht in Berlin-Mitte – geografisch gehört das zum früheren Ostteil der Stadt. Aber gleichzeitig ist dort eine Art Schnittstelle zum Westen, und die Kathedrale kann das in ihrer neuen Form nutzen. Sie lädt ein, sich in Beziehung zu setzen: zu anderen, zur Geschichte, zu Gott. In dieser Offenheit liegt ihr kirchlicher wie gesellschaftlicher Wert.

6. Ausblick: Liturgie als Schule der Communio

Die gegenwärtige Krise der Kirche ist auch eine Krise ihrer Sprache und ihrer Zeichen. In einer solchen Lage kommt der Liturgie eine zentrale Rolle zu – nicht als Rückzugsraum, sondern als Schule der Communio, der Gemeinschaft. Die St. Hedwigskathedrale kann in ihrer neuen Gestalt ein Labor solcher liturgischen Communio sein: Sie zeigt, dass Wandel möglich ist, ohne Wurzeln zu verlieren. Dass Konflikte fruchtbar gemacht werden können. Und dass ein Raum nicht neutral, sondern theologisch ist – ein Ort, an dem Gott gegenwärtig wird im Hören, im Sehen, im Erinnern.

Sie bauten ein Abbild des Himmels, so heißt es über die Baumeister der mittelalterlichen Kathedralen. Dieser Himmel in menschlicher Vorstellung ist immer auch ein Abbild der jeweiligen Zeit. Und so kann die Hedwigskathedrale zumindest den Blick zum Himmel öffnen: ganz buchstäblich durch den Blick durch das Fenster in der Kuppel. Und selbst wenn es dunkel ist, wird sie durch ihre Gestaltung und Liturgie zu einem Bild dafür, wie Kirche in einer gespaltenen Gesellschaft sprechen kann: tastend, hörend, erinnernd. Und immer im Vertrauen darauf, dass Liturgie mehr ist als Wiederholung – nämlich ein Ort der Verwandlung.

Eingesandte Neuerscheinungen

Die Besprechung bleibt im Ermessen der Schriftleitung

Mehrwert des Glaubens? Christsein heute. Herausgegeben im Auftrag des Professorenkollegiums der Philosophisch-theologischen Hochschule Brixen (Brixner Theologisches Jahrbuch Bd. 15), Innsbruck: Tyrolia Verlag 2025, 256 S., 24,95 €, ISBN 978-3-7022-4282-4

Agnes Slunitschek, Der Glaubenssinn. Begründung – Beschreibung – Beurteilung – Beziehungen, Innsbruck – Wien: Tyrolia Verlag 2025, 440 S., 49,00 €, ISBN 978-3-7022-240-4

Miteinander – Füreinander. Zum Verhältnis von Liturgie und Diakonie in den Gemeinden. Eine Orientierungshilfe. Im Auftrag der Liturgischen Konferenz der EKD. Herausgegeben von *Benedikt Krane-mann* und *Helmut Schwier*, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 224 S., 48,00 €, ISBN 978-3-579-08261-5

Beiträge des nächsten Heftes

Benedikt Collinet

Die Wüste als Wegscheidung.

Wanderung durch eine biblische Motivwelt

Fabian Sieber

Sprechen über die Wüste.

Das frühe Mönchtum und seine Vermittlung im Westen

Anne Kraume

Poetiken der Wüste in den romanischen Literaturen der Welt

Autorinnen und Autoren

Prof. Dr. Dr. Jakob Helmut Deibl

Assistenzprofessor an der Katholisch-Theologischen Fakultät der
Universität Wien (Fachbereich Theologische Grundlagenforschung)
für den Bereich „Religion und Ästhetik“
Schenkenstr. 8–10, 1010 Wien, Österreich

Prof. Dr. Regina Elsner

Professorin für Ostkirchenkunde und Ökumenik
Universität Münster – Katholisch-Theologische Fakultät
Ökumenisches Institut
Robert-Koch-Str. 29, 48149 Münster, Deutschland

Dr. Ulrike Irrgang

Direktorin der Katholischen Akademie des Bistums Dresden-Meißen
Katholische Akademie des Bistums Dresden-Meißen
Haus der Kathedrale
Schloßstr. 24, 01067 Dresden, Deutschland

Prof. em. Dr. Hildegard König

Professorin für Kirchengeschichte an der TU Dresden (2010–2020)
Weberplatz 5, 01217 Dresden, Deutschland

Prof. em. Dr. Dr. h. c. Karl-Josef Kuschel

Professur für „Theologie der Kultur und des interreligiösen Dialogs“ an der Fakultät
für Katholische Theologie der Universität Tübingen (1995–2013)
Sandäckerstr. 2, 72070 Tübingen, Deutschland

Prof. Dr. Georg Langenhorst

Lehrstuhlinhaber Didaktik des katholischen Religionsunterrichts
und Religionspädagogik
Universität Augsburg – Katholisch-Theologische Fakultät
Universitätsstr. 10, 86159 Augsburg, Deutschland

Prof. Dr. Claudia Nothelle
Fernsehjournalismus; Studiengangsleitung BA Journalismus
Hochschule Magdeburg-Stendal, Fachbereich SGM
Institut für Journalismus
Breitscheidstr. 2, 39114 Magdeburg, Deutschland

Prof. Dr. Jörg Seiler
Professur für Kirchengeschichte des Mittelalters und der Neuzeit
Universität Erfurt – Katholisch-Theologische Fakultät
Postfach 90 02 21, 99105 Erfurt, Deutschland

Thomas Sojer
Leiter der Bücherei Hohenems
Stüdelegasse 5, 6845 Hohenems, Österreich