

**Franz von Assisi: der unvergleichliche Heilige Rilkes  
Eine Interpretation des Gedichtes *Die Heiligen***

**von August Stahl**

DIE HEILIGEN

*Die Engel stehn, die großen Engel stehn  
und tragen, und du weißt nicht Träger wessen.  
Aber die Heiligen, durch die wir gehn  
sind immer unser noch und unermessen  
uns zugewendet und an uns geschehn.*

*Die Heiligen: sie sammelten ihr Leben,  
Er aber nahm es an, nur um es ganz  
dem großen Irdischen zurückzugeben:  
dem Wind, den Tieren und dem bunten Kranz  
gebundner Dinge, Neben neben Neben.*

*Drum ist jetzt alles strahlend und Monstranz  
und segnet schon wenn wirs ein wenig heben.[1]*

**1: Einführung**

Nach den Angaben Ernst Zinns in den "Sämtlichen Werken" entstand das Gedicht "Paris, Sommer 1906". So ungenau diese Datierung ist, sie weist das Gedicht doch eindeutig in die Entstehungszeit der NEUEN GEDICHTE und der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Es ist demnach der mittleren Schaffensperiode Rilkes zuzurechnen. In formaler Hinsicht ist es den sogenannten "Dinggedichten" verwandt, und es ließe sich vom Thema und vom Motiv her ziemlich zwanglos einreihen unter Gedichte wie *Der Ölbaum-Garten*[2], *Pieta*[3], *L'Ange du Méridien*[4], *Der Auszug des verlorenen Sohnes*[5], *Auferstehung*[6] oder *Der Stifter*[7], Texte, die alle wie das Gedicht *Die Heiligen* in den Monaten Mai bis Juli 1906 in Paris entstanden sind, und die alle in den ersten Band der *Neuen Gedichte* aufgenommen wurden. Wie diese und zahlreiche andere Gedichte dieser Zeit (und nicht nur dieser Zeit) gestaltet *Die Heiligen* ein religiöses Motiv. Rilke, der ein eifriger Bibelleser war, schöpfte viele seiner Stoffe direkt aus der Heiligen Schrift[8]. Häufig aber war er angeregt durch Werke der bildenden Kunst, der Malerei, der sakralen Baukunst, oder durch Heiligenleben und Legenden. Wie immer die Verhältnisse liegen, ob eine konkrete Veranlassung nachzuweisen ist oder nicht, Rilke war wie kaum ein anderer Dichter von der abendländisch-christlichen Kultur und Tradition ganz intensiv geprägt und hat sie sich anverwandelt und sich mit ihr auseinandergesetzt von seinen Anfängen bis in seine späte und reifste Dichtung. *Das Stunden-Buch*, *Das Marien-Leben* zu Beginn der Arbeit an den *Duineser Elegien* und der *Brief des jungen Arbeiters* zur Zeit ihrer Vollendung sind nur die bekanntesten Zeugnisse seiner "Arbeit" an der christlichen Überlieferung.

Viele Texte Rilkes sind aus diesem Grunde nur dem zugänglich und verständlich, der in dieser Tradition aufgewachsen ist, mit ihr vertraut ist oder sie doch wenigstens kennt. Wieviel christlich-

religiöses Wissen setzt nicht ein Text wie das Gedicht *Die Heiligen* voraus! Man muß nicht nur wissen, was ein "Heiliger" ist, was ein "Engel" oder eine "Monstranz". Auch ein Begriff wie das "Irdische" erschließt nur seinen Sinn, wenn er eingeordnet werden kann in das christliche Weltbild, das dem "Diesseits" ein "Jenseits" gegenüberstellt, dem Vergänglichen ein Ewiges. Aber Rilkes Kunst lebt nicht nur aus diesen zentralen Wahrheiten. Er hat sich immer auch das Entlegene angeeignet, das Exzentrische und Unbekannte. Und gerade von dem, dem Entlegenen, Exzentrischen und Unbekannten redet er genau so, als ob es das Naheliegende, Zentrale und ganz und gar Vertraute wäre. Das Verständnis seiner Kunst setzt dann voraus, daß man die zartesten Andeutungen verstehe und umsetze. Und es gibt Fälle, wo Rilke selbst als Leser offenbar der Meinung war, der Zugang sei so sehr verstellt, daß er das Gedicht dann von der Veröffentlichung ausschloß. Dies scheint bei unserem Gedicht *Die Heiligen* wohl der Fall gewesen zu sein. Es erschien nicht nur nicht in den Neuen Gedichten, es blieb unveröffentlicht zu Rilkes Lebzeiten. Gedruckt wurde es erst 1953 in der von Ernst Zinn besorgten Ausgabe der "Gedichte 1906 bis 1926"[9].

Als unbefriedigend mag der Dichter auch den Titel des Gedichtes empfunden haben und die etwas undeutliche Abgrenzung zwischen den "Heiligen" und dem "Er". Das "Er aber" könnte auf einen Gegensatz hinweisen, der Gemeinsames überhaupt ausschließt, so als ob "Er" den "Heiligen" gar nicht zugerechnet werden könnte, als ob der eine nicht nur anders sei als alle die andern, sondern gar keiner von ihnen. Aber wieso dann der Titel? Noch im späten *Brief des jungen Arbeiters* ist vom "heiligen Franz von Assisi" die Rede.

## 2: Kommentar des Gedichts

Die besondere Schwierigkeit des Gedichtes *Die Heiligen* besteht darin, zu erkennen, wer denn mit dem "Er" gemeint ist. Der Leser des Gedichtes muß die Anspielung und Paraphrase, die mit der ersten Zeile der zweiten Strophe beginnt und mit der letzten endet, umsetzen können und konkretisieren, damit ihm der Unterschied deutlich wird zwischen den Heiligen, die ihr Leben "sammelten", und diesem Einen, der es nur 'annahm', um es ,zurückzugeben'.

Diese Schwierigkeit ist keineswegs selten im Werke Rilkes. Ja man kann sagen, daß die von der zurückhaltenden Verweisung ausgehende Beanspruchung und Beteiligung des Lesers den besonderen Reiz der Rilkeschen Kunst ausmacht. Rilke, der sich seinen Übersetzern (Inga Junghanns etwa oder Witold Hulewicz) gegenüber zu Erklärungen aufgefordert sah, erläuterte in einem Brief an den polnischen Übersetzer der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge diese Leseerfahrung selbst:

*Im 'Malte' kann nicht davon die Rede sein, die vielfältigen Evokationen zu präzisieren und zu verselbständigen. Der Leser kommuniziere nicht mit ihrer geschichtlichen oder imaginären Realität, sondern durch sie, mit Maltes Erlebnis: der sich ja auch nur mit ihnen einläßt, wie man, auf der Straße, einen Vorübergehenden, wie man einen Nachbar etwa auf sich wirken läßt[10].*

Rilkes Mahnung, die "vielfältigen Evokationen" nicht zu "verselbständigen", d.h. die historischen Personen z.B. aus der spezifischen Sicht seines 'Helden' und nicht unabhängig davon zu deuten, ist ganz ernst zu nehmen. Dennoch sind sie keineswegs "Anonymitäten", wie am Beispiel der Julia Reventlow[11] gezeigt werden kann. Um Maltes "Erlebnis" zu begreifen, ist der Leser darauf angewiesen, den "Reminiszenzen seiner [Rilke/Maltes] Belesenheit"[12] nachzugehen oder sie

jedenfalls nachzuvollziehen. Im Falle der Julia Reventlow der Aufzeichnungen heißt das: ihre besondere Religiosität zu kennen.

Wie sehr es Rilke darum ging, durch "Verschweigen" eindeutiger Signale seine Anspielungen "offen" zu halten, wird einsehbar, wenn er sich nicht auf entlegene Stoffe bezog wie etwa auf die Vita der Julia Reventlow, sondern auf ganz bekannte Mythen wie etwa den orphischen Mythos. Auch oder besonders in diesen Fällen verhinderte er durch seine vorsichtige Diktion eine schnelle und simple Identifikation. Ein gutes Beispiel dafür findet sich in dem *Requiem für eine Freundin* von 1908. An der Stelle, die hier interessiert, geht es darum, das Besitzdenken in der Liebe zurückzuweisen und zu verurteilen. Kein Mann, auch nicht der Ehemann, hat ein Recht auf Besitz: "Wo ist ein Mann, der Recht hat auf Besitz?"[13]

*Sowenig wie der Feldherr eine Nike  
festhalten kann am Vorderbug des Schiffes,  
wenn das geheime Leichtsein ihrer Gottheit  
sie plötzlich weghebt in den hellen Meerwind:  
so wenig kann einer von uns die Frau  
anrufen, die uns nicht mehr sieht und die  
auf einem schmalen Streifen ihres  
Daseins wie durch ein Wunder fortgeht, ohne Unfall:  
er hätte denn Beruf und Lust zur Schuld.[14]*

Diese Stelle aus dem Requiem mag im ganzen verständlich sein, ohne daß die Anspielung, die sie doch enthält, durchschaut wird. Aber sie ist ohne Kenntnis des mythischen Stoffes in ihren Details kaum zu erhellen. Was heißt z. B. "wie durch ein Wunder fortgeht, ohne Unfall: "? Diesen Vers erhellt erst der orphische Mythos, den er paraphrasiert, wenn auch auf einer sehr abstrakten Ebene. Eurydike starb durch den Biß einer Schlange. Das war, gewissermaßen, ein "Unfall". Aber die entscheidende und endgültige Trennung von Orpheus vollzog sich nach dem Mythos beim Aufstieg aus der Unterwelt, nachdem sich Orpheus gegen das ausdrückliche Verbot nach ihr umgesehen hatte, sie 'angerufen' hatte, wie es im Text des Requiems heißt. Die zweite Trennung war also nicht durch einen Unfall bedingt wie die erste, sie war eine Folge der Ungeduld des Orpheus und zugleich die Folge einer nicht eingehaltenen Bedingung. Orpheus hatte sich "umgedreht" nach der ihm folgenden Frau. Die von Rilke im Requiem verwirklichte Aneignung der mythischen Fabel, ihre Anwendung auf das besondere Leben der Paula Modersohn-Becker (oder: Becker-Modersohn wie man heute zu sagen pflegt) ist unübersehbar und auch legitim.[15] Die Anknüpfung an den Jahrtausende alten Mythos hebt das persönliche Schicksal aber in einen ganz überpersönlichen Zusammenhang und gibt dem Besonderen die Bedeutung und Macht des Allgemeinen ("Denn dieses Leiden dauert schon zu lang,..")[16] Damit diese Wirkung aber erreicht wird, muß die mythische Anspielung vom Leser auch wahrgenommen werden. Rilke verlangt also einen "gebildeten" Leser, er setzt ihn voraus. Er zwingt m.a.W. den Leser in eine Gemeinsamkeit, die dieser vielleicht nicht mehr hat. Eine leichte Lektüre und eine bequeme ist da nicht zu erwarten. Mit dem Gedicht *Die Heiligen* ist es nicht anders als mit der erwähnten Malte-Passage oder der zitierten Stelle aus dem Requiem: es setzt die Einsicht in Rilkes "verweisenden" Stil voraus, die Kenntnis der Rilkeschen Bilderwelt, seiner Mythen, seiner Stoffe. Die Erschließung etwa des *Requiems für eine Freundin* ist jedem erleichtert, der Rilkes besondere Affinität zum Mythos von "Orpheus und Eurydike" kennt und übersieht.[17] So ist es auch mit dem Gedicht *Die Heiligen*. Der

Zugang zu diesem Gedicht ist dem erleichtert, der Rilkes hohe Wertschätzung der Gestalt des Heiligen aus Assisi kennt.

Wer dies weiß und beachtet, wird den "durchscheinenden Vertrautheitsrest"[18] umso leichter wiedererkennen. Aber natürlich auch nur dann, wenn er selbst, wenigstens einen "Rest" von "Vertrautheit" mit der Vita des Heiligen besitzt, so wie sie uns in den Legenden, den Fioretti, den Blümlein, überliefert ist. Und in den Legenden ist uns wiederholt die Liebe und Zuneigung des Heiligen zu den Tieren, den Vögeln, den Fischen, selbst den Würmlein, berichtet: "Selbst gegen die Würmlein entbrannte er in übergroßer Liebe, weil er vom Erlöser das Wort gelesen hatte: 'Ein Wurm bin ich, nicht mehr ein Mensch.'"[19] Bei Gelegenheit der auch von Giotto dargestellten "Vogelpredigt" bemerkt dazu Rilkes Gewährsmann Paul Sabatier: "So umfaßte Franz mit seiner Liebe die ganze Schöpfung und verfolgte mit andächtiger Rührung das geheimnisvolle Wirken der Natur. Aus allen ihren Werken, von der strahlenden Sonne bis zum Wurm im Staube herab, erklang ihm der unaussprechliche Seufzer der Kreatur, die lebt, leidet und stirbt, im Leben und Tode das göttliche Werk vollendend."[20] Die in unserem Gedicht an dem einen besonderen Heiligen gerühmte Hinwendung zur Kreatur, "dem Wind, den Tieren und dem bunten Kranz / gebundner Dinge", ist also jener "Rest", jener Teil des mythischen Zusammenhangs, der auf den "Poverello aus Assisi" verweist und seine Gestalt für jeden Kundigen aufruft.

Das Gedicht ist rhetorisch geschickt aufgebaut. Es arbeitet nach dem Modell der Steigerung und Abgrenzung zugleich. Das Prinzip der Steigerung ist erkennbar in der Folge: "Die Engel" - "die Heiligen" - "Er". Zwischen diesen Gliedern der Reihe besteht aber nicht nur ein Verhältnis der Steigerung, sie sind auch gegeneinander abgegrenzt wie Gegensätzliches. Dies zeigt sich insbesondere in dem Bindewort "aber": "Aber die Heiligen" - "Er aber". Der formalen Entgegensetzung entsprechen die semantischen Oppositionen. Am auffälligsten ist diese semantische Opposition in der zweiten Strophe, die den einen Heiligen, der sein Leben 'annahm', "nur um es ganz dem großen Irdischen zurückzugeben", den "Heiligen" gegenüberstellt, die "ihr Leben sammelten". Die Opposition zwischen "sammeln" und "zurückgeben" wird noch verstärkt dadurch, daß das "zurückgeben" präzisiert ist durch das Adverb "ganz". "Ganz zurückgeben" ist gewissermaßen der äußerste Gegensatz zu "sammeln". "Ganz" heißt in diesem Zusammenhang und in dieser Konstellation soviel wie: ohne auch nur das Geringste zurückzubehalten. Die Verschärfung des Gegensatzes dient nicht nur der Verdeutlichung des Abstands, der den Einen von den anderen und vielen trennt, sie hebt auch den Kern und die Wahrheit einer Tugend hervor, die grenzenlose "Hingabe" ("zurückzugeben") ist. Das aber ist die Tugend, die Rilke sonst, im *Stunden-Buch* z. B.[21], als die "große" oder "wahre" Armut des heiligen Franz gepriesen hat. Die Opposition zwischen den "Engeln" und den "Heiligen", mit der das Gedicht beginnt, ist nicht weniger stark, aber sie ist sprachlich nicht so offen und deutlich wie die zwischen den 'sammelnden' andern und dem 'verzichtenden' einen. Die Differenz zwischen den "Engeln" und den "Heiligen" ist wohl die zwischen Fremdheit und Zuwendung. Die "großen Engel", die "stehn und tragen", tragen etwas, das die Menschen nicht kennen. Insofern sind sie nicht mit ihm, sondern mit anderem und dem Menschen Unbekanntem beschäftigt. Sie, die die Funktion haben, zwischen dem Menschen und Gott zu vermitteln, sind dem Menschen fremd, der den Glauben verloren hat ("und du weißt nicht Träger wessen."). Das Gedicht nimmt insoweit über die "Engel" seinen Ausgang vom Fernen und Fremden, dem Unbekannten. Man wird darin in Analogie zum "Irdischen" das Jenseits vermuten dürfen. Diesem Jenseits, das der Mensch nicht kennt, sind die Engel zugewandt, sie "tragen". Die Paraphrase, die Rilke dafür verwendet ("und du weißt nicht Träger wessen") umschreibt die traditionelle Größe negativ, eben als das Unbekannte.

Diese Sicht und Deutung der Gestalt des Engels findet sich ähnlich in dem berühmten, etwa gleichzeitig mit *Die Heiligen* entstandenen und in die *Neuen Gedichte* aufgenommenen Sonett

*L'Ange du Méridien*[22] Namentlich die Frage des letzten Terzetts: "Was weißt du, Steinerner, von unserm Sein?" scheint jene Ferne und Fremdheit zu spiegeln, die auch die "großen Engel" in ihrem Verhältnis zum Menschen bestimmt. Der Engel mit der Sonnenuhr lenkt zwar mit seinem Lächeln den Menschen zu sich hin, aber er, der "Steinerne", "gewahrt [...] gar nicht, wie [ihm] unsre Stunden / abgleiten von der vollen Sonnenuhr". Die mangelnde Aufmerksamkeit für den Menschen sprechen dann die beiden letzten Zeilen ganz emphatisch aus, als eine rhetorische Frage, die stärker als jeder Aussagesatz, die Befürchtung des lyrischen Ichs vermittelt, der Engel sei in der Nacht und ohne einen menschlichen Zeugen "seliger" noch als am Tage:

*und hältst du mit noch seligerm Gesichte  
vielleicht die Tafel in die Nacht hinein?"*

Vielleicht hat Brigitte Bradley recht, wenn sie behauptet, der "Engel [werde] schließlich zur Chiffre der verborgenen Einheit des Ganzen"[23]. Wenn das aber so wäre, dann belegt das letzte Terzett auch und vor allem, daß an dieser "Einheit des Ganzen" der Mensch keinen Anteil hat.

Auch in den anderen Gedichten dieser Zeit ist der Engel stets der dem Menschen ferne, einbezogen in Zusammenhänge, die dem Menschen unbekannt sind: "und du weißt nicht Träger wessen." Sie sind Zeugen einer dem Menschen unzugänglichen Transzendenz. "Gieb seinen leichten Händen nichts zu halten / aus deinem Lastenden" heißt es in dem Gedicht *Der Engel*. [24] Die Bildlichkeit dieser Verse zeigt eine große Verwandtschaft zu den Eingangszeilen von *Die Heiligen*. Es ließe sich geradezu eine Kausalverbindung herstellen. Weil der Mensch nicht weiß, was die Engel "tragen" ("und du weißt nicht Träger wessen."), kann er sie mit seinen Nöten nicht belasten und umgekehrt: weil er ihnen seine Lasten nicht aufbürden kann, weiß er nicht, was auf ihnen ruht, wenn sie "stehn und tragen". Aus eben diesem Grunde läßt Rilke in *Der Ölbaum-Garten* den verzweiferten Christus ohne den Beistand des Engels:

*Später erzählte man: ein Engel kam -.*

*Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht  
und blätterte gleichgültig in den Bäumen.  
Die Jünger rührten sich in ihren Träumen.  
Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht.  
[...]  
Denn Engel kommen nicht zu solchen Betern,  
und Nächte werden nicht um solche groß. [25]*

Ganz anders sind dagegen die Heiligen. Sie sind dem Menschen näher, sind "unser noch" und "uns zugewendet". Von dieser Definition her wird deutlich, daß die Differenz zwischen den "Heiligen" und den "Engeln" in deren Abgewendetsein vom Menschen und deren Fremdsein gesehen werden muß.

Wenn es noch eines Nachweises bedürfte für dieses Entrücktsein, dann wäre auf den Eingang der *Ersten Duineser Elegie* zu verweisen:

*Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel  
Ordnungen? [26]*

Diese Verse vom Januar 1912 werden in ihrer Bildlichkeit ein Jahr später in Ronda variiert:

*[.....] Engel, klag ich, klag ich?  
Doch wie wäre denn die Klage mein?  
Ach, ich schreie, mit zwei Hölzern schlag ich  
und ich meine nicht, gehört zu sein.[27]*

In dem mit "zwei Hölzern" schlagenden "Ich" wird man leicht den "fortgeworfenen Leprosen" des Stunden-Buches wiedererkennen, der "mit der Klapper umgeht vor der Stadt"[28]. Dieser Arme und Kranke des Stunden-Buches symbolisiert nicht nur den verlorenen Menschen der Großstadt, den aus der menschlichen Gemeinschaft Ausgeschlossenen, er steht auch ein für den metaphysisch Vereinsamten: "und ich meine nicht, gehört zu sein." Nicht anders als die "großen Engel" des Gedichtes Die Heiligen oder der "Steinerne" in *L'Ange du Méridien* ist auch der Engel dieses in Ronda entstandenen Gedichtes dem Menschen fern und ohne Hilfe für ihn:

*Wer vermöchte je dir einzuflößen  
von der Mischung, die uns heimlich trübt?  
Du hast Herrlichkeit von allen Größen,  
und wir sind am Kleinlichsten geübt.[29]*

Die Distanz ist freilich niemals als Vorwurf gegen die "Engel" gerichtet, sie erscheint immer nur als das Maß der menschlichen Not. Die positive Sicht des Engels oder der Engel erhellt eindeutig aus den Attributionen:

*Starker, stiller, an den Rand gestellter  
Leuchter: oben wird die Nacht genau.  
Wir ver-geben uns in unerhellter  
Zögerung an deinen Unterbau.[30]*

Ähnlich beginnt auch das Gedicht *Die Heiligen* mit einem Satz, der in der Anordnung seiner Glieder feierliche Bewunderung und bewundernde Feier zugleich vergegenwärtigt und verkündet:

*Die Engel stehn, die großen Engel stehn  
und tragen, und du weißt nicht Träger wessen.*

Das Attribut "groß" dieser Verse entspricht in seiner positiven Bedeutung ganz dem "stark" des Anfangs von *An den Engel*. Dadurch, daß es im Kontext einer Wiederholung sozusagen als erläuternder Zusatz nachgetragen ist, ist es besonders hervorgehoben und betont. Man wird das Adjektiv ("groß") in diesem Falle zu der Kategorie der "pleonastischen Epitheta"[31] rechnen müssen. Damit soll gesagt sein, daß der Sinn nicht ist: es gibt große und kleine Engel, und nur die großen stehn, sondern: Engel sind als Engel immer groß, im Unterschied zu den Menschen, die immer klein sind. Das Adjektiv hebt nur hervor, "vereindringlicht", "stellt vor Augen" ("sub oculos subicit"), was ohnehin Eigenschaft der Sache ist, in diesem Falle die "Größe" der Engel. Die Wirkung des Eindringlichen hat die im Adjektiv beschworene Eigenschaft der Engel aber erst in der Wiederholung des Subjekts: "Die Engel" [...], die großen Engel [...]. Die Eindringlichkeit der Sprache und des Sprechens wird in den Eröffnungsversen des Gedichtes noch gesteigert durch die Wiederholung und Erweiterung des Prädikats: "[...] stehn, [...] stehn und tragen". Und dieses "tragen" klingt dann wieder an in dem Substantiv "Träger" als figura etymologica[32]. Die "großen Engel stehn und tragen", aber der Mensch weiß nicht, was sie tragen. Das zeigt ihre Fremdheit an,

ihr Anderssein. Der negative Befund ("und du weißt nicht") kontrastiert als Mangel mit der emphatisch betonten Größe wie der Kleinmut mit der Bewunderung. Das "wessen" ist als genitivus objectivus zu lesen: Träger von was, was die Engel tragen. Die elliptische Satzstruktur[33] erschwert natürlich das Verständnis der Wortfolge und spiegelt eben darin die Grenze des menschlichen Wissens. Die Form des Satzes verweist auf seinen Inhalt.

Der Preis des englischen Daseins und die Betonung der unzugänglichen Ferne der Engel sind, wie wir schon angedeutet haben, nur Vorbereitung auf und Hinführung zu den dem Menschen nächststehenden Heiligen und insbesondere auf den einen und besonderen Heiligen aus Umbrien, den Heiligen Franz. Der Vermittlung seiner unvergleichlich "hiesigen"[34] Gestalt gilt der ganze rhetorische Aufwand. In Rilkes Verständnis und Deutung des heiligen Franz hat dieser einzigartige Heilige sich der Welt, dem Diesseits, dem "Neben neben Neben" zugewandt und die Welt eben dadurch für den Menschen zurückgewonnen. Während die Engel dem Ewigen zugewandt sind, die anderen Heiligen sich mit sich selbst beschäftigten, habe der heilige Franz sich um die Welt gekümmert, sich ihr hingegeben, dem "Wind, den Tieren [...] und den Dingen".

Das "Neben neben Neben" verdient in der Reihe vielleicht eine besondere Erläuterung. Die Stelle ist einzig in Rilkes gesamter Lyrik für dieses Gedicht belegt. Aber es gibt in den Neuen Gedichten, in deren Umkreis ja auch Die Heiligen gehört, doch eine sehr verwandte Wendung. Sie steht in einem der Flandrischen Gedichte[35], die in den ersten Teil der Neuen Gedichte aufgenommen wurden und bezieht sich dort auf die Maltechnik Joachim Patiniers. Das Gedicht trägt den Titel *Der Turm*[36] und die entsprechenden Zeilen lauten:

*Da aber nimmt dich aus der engen Endung  
windiges Licht. Fast fliegend siehst du hier  
die Himmel wieder, Blendung über Blendung,  
und dort die Tiefen, wach und voll Verwendung,*

*und kleine Tage wie bei Patinier,  
gleichzeitige, mit Stunde neben Stunde,  
durch die die Brücken springen wie die Hunde,  
dem hellen Wege immer auf der Spur,*

*den unbeholfne Häuser manchmal nur  
verbergen, bis er ganz im Hintergrunde  
beruhigt geht durch Buschwerk und Natur.*

Die Bilder Joachim Patiniers (1485-1524) zeichnen sich dadurch aus, daß sie Ereignisse, die zeitlich aufeinander folgen, in einem gleichzeitigen Nebeneinander zur Anschauung bringen ("simultaneous succession"). Schon Patrik Reuterswärd, der sich gelegentlich mit der zitierten Passage aus dem Gedicht *Der Turm* befaßt hat, stellte fest, Rilke habe mit den Worten "kleine Tage, gleichzeitige, mit Stunde neben Stunde" etwas "für Patinier sehr Charakteristisches festgehalten"[37], daß nämlich "die verschiedenen Bildzonen trotz ihrer Lage im Raum uns alle gleich nahe zu sein" scheinen.[38] Was durch das "unperspektivische Nebeneinander"[39] im Gedicht entsteht und vermittelt wird, das "Gewimmel und die kleinteilige Landschaft"[40], das ist ein Bild der Welt, in dem das erfahrbar wird, was Rilke im *Brief des jungen Arbeiters* das "uns hier Gewährte und Zugestandene", "bis an den Rand unserer Sinne uns Beglückende"[41] genannt hat. Ganz unabhängig von dem Vergleich mit der Malweise Patiniers hat dann "Stunde neben Stunde" den Sinn von: Welt in ihrer dichten Fülle, Welt als "überzähliges Dasein".[42]

In diesem Sinne ist das "Neben neben Neben" des Gedichtes *Die Heiligen* eine von Rilke aus der Kunstgeschichte übernommene oder aus seinem kunstgeschichtlichen Wissen gewonnene Umschreibung der "hiesigen" Welt, der dinglichen, sinnlichen. Das Bild vom "bunten Kranz gebundner Dinge" ist in die gleiche Richtung zu verstehen: als eine preisende Bewertung der sich in ihrer Fülle selbst genügenden Welt. Die späte Polemik im *Brief des jungen Arbeiters* gegen den "Eifer, das Hiesige, zu dem wir doch Lust und Vertrauen haben sollten, schlecht und wertlos zu machen"[43], ist hier in der Deutung der Lehre des heiligen Franz ganz ins Positive gewendet. Der "bunte Kranz gebundner Dinge" ist eine Chiffre für die "schöne Welt". Der "Kranz" als ästhetisches Gebilde macht die religiöse "Rettung" überflüssig. In dem "Neben neben Neben" ist denn auch die "religiöse" Vertikale ausgespart. In dem "bunten Kranz gebundner Dinge" wird wie in dem "Neben neben Neben" die "Endlichkeit als unendlich wertvoll bejaht".[44]

Mit Recht hat Franz Josef Brecht, von dem das angeführte Zitat stammt, darauf hingewiesen, daß solche Aufwertung des "Daseins" sich der Sprache und Bilder, des "Dufts und Zaubers"[45] des "Ganz-Andern", des Religiösen und Transzendenten bedienen muß. Die Immanenz wird mit anderen Worten "sakralisiert". Wie dies geschieht, das zeigen die beiden letzten Verse unseres Gedichtes.

*Drum ist jetzt alles strahlend und Monstranz  
und segnet schon wenn wirs ein wenig heben.*

Diese Verse verweisen ganz deutlich auf das, was man im christlichen Ritus den sakramentalen Segen nennt. Dabei hebt der Priester die Monstranz mit dem Corpus Christi und macht damit das Zeichen des Kreuzes gegen die Gläubigen im Sinne und mit dem Wunsche, die göttliche Güte möge ihnen zuteil werden. Durch die Anlehnung an die liturgische Handlung ("Monstranz", "segnet") überträgt [46] Rilke den "Duft und Zauber" (F.J.Brecht) der christlichen Botschaft auf die Welt in ihrer Immanenz. Der Heilige, will das heißen, hätte durch seine Hinwendung zur Erde, dieser Erde jene Fülle und Güte gegeben, die wir nach der Verkündigung vom christlichen Gott und seiner Liebe zu erwarten haben.[47] Der Austausch zwischen dem christlich-rituellen Bildbereich (Monstranz) und dem profanen Gegenstandsbereich (Erde) vollzieht sich vor allem dadurch, daß dem einen Subjekt "alles", und damit ist die Welt gemeint, der "Wind", die "Tiere", die "Dinge", zwei Prädikate zugeordnet sind ("strahlend" - "Monstranz"), die beide, das Substantiv mehr noch als das Adjektiv, dem religiösen Bereich zugehören. Dabei stehen wohl die beiden metaphorisch verwendeten Vokabeln "strahlend und Monstranz" in einem metonymischen Verhältnis zueinander und zu dem, was sie selber vertreten: den Zauber des Göttlichen. Die Monstranz "strahlt", insofern sie das Göttliche in Gestalt des Brotes zeigt, wie die Erde "strahlend" ist, weil sie das Leben des heiligen Franz aufgenommen hat, als er es ihr 'zurückgab'. Die eigentümlich Rilkesche Emphase (Begeisterung) bei dieser Umwertung der Verhältnisse erhellt aus einem besonderen Detail, nämlich der Reduktion der rituellen Handlung. Der sakramentale Segen ist erfüllt, wenn das Zeichen des Kreuzes ausgeführt ist. Diesen ganzen Vorgang verkürzt Rilke auf eine kleine andeutende Geste: "wenn wirs ein wenig heben." Die (für Rilke typische) Zurückhaltung im Gestischen wird betont durch das vorhergehende "schon" ("und segnet schon"). Die beglückende Wirkung dieser Neubewertung tritt "schon" ein, wenn man nur "ein wenig" die Haltung ändert. Der heilige Franz von Assisi ist in dem Gedicht *Die Heiligen* als ein Vermittler vorgestellt, der dem Menschen einen neuen Weg eröffnet hat zur Welt. In seiner Hinwendung zur Kreatur, so ist Rilkes These, hat er die Welt geheiligt, die Transzendenz in die Immanenz verlagert. Die "Sonne", heißt es im *Brief des jungen Arbeiters*, sei ihm "im Sterben herrlicher gewesen als das Kreuz, das ja nur da stand, in die Sonne zu weisen." [48]

### 3: Der heilige Franz und die Engel. Identität und Differenz

Es kann hier nicht gezeigt werden, inwieweit Rilke der Gestalt des Heiligen gerecht wurde oder nicht. Nur soviel ist sicher, daß Rilke den Heiligen genau so deutete, wie er ihn in seiner poetischen Welt brauchte. Wie immer, so übersieht Rilke selbstverständlich auch in diesem Falle alles, was in seinem Kosmos keinen Platz hatte. So ist es sehr auffällig, daß er etwa für die soziale Seite des Heiligen keinen Sinn hatte. Hermann Hesse z.B. hat in seinem Franziskus-Buch[49] den Heiligen als Dichter gefeiert, aber in seinem Werk, in dem Roman *Peter Camenzind* etwa, erscheint der Heilige insbesondere als der mildtätige Diener am Nächsten. "Wozu" heißt es da, "hatte ich das Leben des Heiligen studiert und seinen herrlichen Gesang der Liebe auswendig gelernt und seine Spuren auf den umbrischen Hügeln gesucht, wenn nun ein armer und hilfloser Mensch dalag und leiden mußte, während ich davon wußte und nicht helfen konnte?"[50] Was Peter Camenzind im Roman Hesses den "herrlichen Gesang der Liebe" nennt, das ist eben der auch von Rilke häufig gefeierte "Sonnengesang". Während aber Hermann Hesse ihn als eine Einladung und Mahnung zu einem Leben für den Nächsten deutet, ist er für Rilke bloß eine Werbung für das Diesseits, eine Hymne auf die Herrlichkeit der Welt. Das soziale Engagement des Heiligen hat Rilke nie thematisiert. Ganz im Sinne dieses Desinteresses am Sozialen schenkt der Umbrier (Assisi liegt in Umbrien) in dem Gedicht *Die Heiligen* sein Leben nicht den Menschen, sondern "dem großen Irdischen": "dem Wind, den Tieren und dem bunten Kranz gebundner Dinge". Folglich ist auch nicht von den Menschen die Rede in den letzten Zeilen, sondern von einem neutralen "alles" und einem "es" ("wenn wirs ein wenig heben"), eben der Welt.

Der Rilkesche Franz, der sich nach unserem Gedicht von den Engeln unterscheidet, ist ihnen aber gerade in dieser Distanz zum Menschlichen, zum Mit- und Nebenmenschen, zum Nächsten, in der fehlenden Mildtätigkeit, wieder ganz ähnlich. Was in Rilkes dichterischer Welt die beiden miteinander verbindet, ist das, was sie trennt: die Einsamkeit.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß die Engel in Rilkes Werk dem Menschen gegenüber fremd sind, daß sie ihm niemals als Helfende gegenüberstehen, nicht einmal dem Jesus des Ölbaum-Gartens, wie wir gesehen haben.

Wo immer aber wir der Gestalt des Engels begegnen, in der Bibel oder in der naiven Volksfrömmigkeit, der Engel ist immer als eine dem Menschen Beistand gewährende Größe gedeutet oder verstehbar. Die Engel, so ist in einem theologischen Lexikon zu lesen, "kommen als helfende oder strafende Boten Gottes".[51] Als helfende oder dienende Wesen erscheinen sie denn auch in allen (wenn auch nicht zahlreichen) Bibelstellen. Mt (Matthäus) 4,11: "Da verließ ihn der Teufel; und siehe, da traten die Engel zu ihm, und dienten ihm." Mt (Matthäus) 18, 10: "Sehet zu, daß ihr nicht jemand von diesen Kleinen verachtet. Denn ich sage euch, ihre Engel im Himmel sehen allezeit das Angesicht meines Vaters im Himmel." Lk (Lukas) 22,43 (Ölbergsszene): "Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel, und stärkte ihn." Apg (Apostelgeschichte) 5, 19: "Aber der Engel des Herrn that in der Nacht die Thüren des Gefängnisses auf, und führte sie heraus." So wie die Engelsegestalt aus diesen Bibelstellen erschließbar ist, genau so hat sie sich auch in der Volksfrömmigkeit als "Alexikakos"[52], als Helfer und Retter durchgesetzt. Im Zusammenhang mit seiner Deutung des Engels der *Duineser Elegien* hat das Jacob Steiner so umschrieben: "Aus der Tradition der abendländischen Kunst heraus stellen wir uns den Engel als ein klar umrissenes, mit menschlichem Fassungsvermögen überblickbares Wesen vor. [...] In dieser Vorstellung wird der Engel vom Menschen z.B. als Schutzengel gedeutet, er dient ihm als Beschützer."[53] Vor allem in volkstümlichen Darstellungen war diese "Schutzengelgestalt" seit etwa der Mitte des vorigen Jahrhunderts sehr verbreitet. 1891 wurde der "Schutzengelverein" als Zweig des Bonifatius-Vereins

gegründet, 1908 der sogenannte "Schutzengelbund". Am 2. Oktober (bzw. am 1. September oder letzten Augustsonntag) wird das "Schutzengelfest" gefeiert. Über die Popularität der Schutzengelgestalten heißt es in einem einschlägigen Werk: "Die Schutzengeldarstellungen wurden nach 1880 zum Inbegriff kleinbürgerlichen Wandschmucks beider Konfessionen, obgleich das Motiv frömmigkeitsgeschichtlich aus der Bilddidaktik der Gegenreformation und dem biblischen Vorbild der Reise des jungen Tobias mit dem schützenden Engel abzuleiten bleibt. Die häufigste Form neben dem Kindergebetsbild bildet daher das Engelgeleit in freier Landschaft." [54] Rilke wird vielleicht nicht die theologische Diskussion und vielleicht auch nicht alle Bibelstellen gekannt haben, aber die allgemein verbreitete Vorstellung vom Helfer und Beschützer ist ihm nicht entgangen. [55] Und es besteht kein Zweifel darüber, daß er sich in seiner Dichtung genau gegen diese Vorstellung gewandt hat. Als er seinem polnischen Übersetzer Witold Hulewicz schrieb, der "'Engel' der Elegien" habe "nichts mit dem Engel des christlichen Himmels zu tun" [56], da machte er zwar keine Andeutung darüber, worin denn für ihn das Besondere dieses Engels "des christlichen Himmels" bestehe, aber aus seinen ganzen Werk wird doch deutlich, daß er eben nicht den helfenden, schützenden oder rettenden Engel akzeptieren wollte. Ja man hat sogar den Eindruck, daß gerade diese Seite der Heilsbotschaft, für die ja auch die Engel eintreten, daß er gerade die ablehnte. Der berühmte Satz, mit dem die *Elegien* anheben:

*Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel  
Ordnungen?*

bestätigt für den mit der christlichen Tradition und Frömmigkeit Vertrauten, daß zwar die Verheißungen der christlichen Botschaft hier nicht angenommen werden, daß sie aber dennoch den Rahmen des Aufschreis bestimmen: die ausbleibende Erfüllung spiegelt ihre Gegenwärtigkeit. Die rhetorische Frage, mit der die *Elegien* einsetzen, legt zwar eine negative Antwort nahe, aber die Frage zeigt doch die Konturen auf eines Verhältnisses zwischen hilfeerflehendem Menschen und hilfegewährendem Engel. Zu verweisen wäre in diesem Zusammenhang auch auf die Stelle der *Zweiten Duineser Elegie*, in der der im obigen Zitat erwähnte Engel des Tobias auftritt und die zugleich seine Abwesenheit beklagt:

*[.....] Wohin sind die Tage Tobiae,  
da der Strahlendsten einer stand an der einfachen Haustür,  
zur Reise ein wenig verkleidet und schon nicht mehr furchtbar;  
(Jüngling dem Jüngling, wie er neugierig hinaussah) [57]*

## Anmerkungen

[1] SW 2, S. 330 (SW = *Sämtliche Werke*).

[2] NG I, 14, SW 1, S. 492 (NG I,14 = *Neue Gedichte*, Teil I, 14. Stück).

[3] NG I, 15, SW 1, S. 492.

[4] NG I, 19, SW 1, S.497.

[5] NG I, 12, SW 1, S. 491f.

[6] NG I, 53, SW 1, S. 524.

[7] NG I, 31, SW 1, S. 508

- [8] Zu diesem Thema empfiehlt sich bis heute die Arbeit von Marianne Sievers, *Die biblischen Motive in der Dichtung Rainer Maria Rilkes*, Berlin 1938. Eine der jüngsten Arbeiten zum Thema: Manfred Windfuhr, >Religiöse Produktivität< - die biblisch-jüdischen Motive in Rilkes Neuen Gedichten. In: Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacher, hrsg. von Wolfgang Düsing u.a., Tübingen 1997, S. 137-150.
- [9] Inselverlag, Zweigstelle Wiesbaden. Jetzt in *Sämtliche Werke*, Bd. 2.
- [10] An Witold Hulewicz am 10. November 1925.
- [11] Julia Reventlow ist eine wichtige Gestalt in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (SW 6, S. 851). Zur ihrer Deutung s. Stahl, *Rilke-Kommentar II*, S.204-206.
- [12] So Rilke im erwähnten Brief an Witold Hulewicz.
- [13] *Requiem für eine Freundin*, SW 1 S.647-656. Zitat S. 654.
- [14] SW 1, S. 654.
- [15] Der Ehemann Otto Modersohn hatte die Künstlerin aus Paris ins heimische Worpswede "zurückgerufen". Sie starb dann "wie Frauen sterben", im Kindbett.
- [16] SW 1, S. 654.
- [17] Berühmtestes Zeugnis in diesem Falle (neben *Orpheus. Eurydike. Hermes*) sind die *Sonette an Orpheus*.
- [18] Vgl. Hans Blumenberg in: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, hrsg. von Manfred Fuhrmann, München 1971, S. 51. Blumenberg charakterisiert mit dieser Formulierung eine Minimalforderung, die sowohl für den Künstler wie für seinen Leser gilt. Eine Möglichkeit, die mythische Anspielung zu erkennen, muß gegeben sein, und sei sie noch so gering. Aber die Kenntnis des Mythos ist beim Leser immer vorauszusetzen. Wer die Vita des heiligen Franz überhaupt nicht kennt, wird auch keine deutliche Anspielung erkennen. Er muß wenigstens einen Rest von "Vertrautheit" mit dem Mythos haben, so wie auch der Künstler, der auf ihn anspielen will.
- [19] Thomas von Celano, *Leben und Wunder des heiligen Franziskus von Assisi*, Werl/Westfalen 1964, S.146
- [20] Paul Sabatier, *Franz von Assisi*. Zitat nach der Übersetzung von Margarete Lisco, Zürich 1953, S. 176.
- [21] Vgl. etwa den Hymnus: *O wo ist der, der aus Besitz und Zeit*, SW I, S. 364. Siehe auch <Aufzeichnung> Ronda, Drei Königstag 1913, SW VI, S. 1035f.; hier S. 1036: "die unendlich unwiderrufliche Freude der Armut".
- [22] *Die Heiligen* entstand den nach Angaben Ernst Zinns in Paris, Sommer 1906, *L'Ange du Méridien* Mai/Juni 1906.
- [23] Brigitte L. Bradley, *R. M. Rilkes Neue Gedichte. Ihr zyklisches Gefüge*, Bern und München 1967, S.56.
- [24] *Neue Gedichte I*, SW 1, S. 509.
- [25] *Neue Gedichte I*, SW I, S. 493f. Vgl. auch das Gedicht *Solitude* aus *Exercices et Évidences*, SW 2, S. 61 ("Notre appel qui s'élançe / n'est qu'un bruyant voisin / de l'indifférence.")
- [26] SW 1, S. 685.
- [27] *An den Engel*, Ronda 14. Januar 1913, SW 2, S.48.
- [28] *Das Stunden-Buch, Von der Armut und vom Tode*, SW 1, S. 356.
- [29] SW 2, S. 48.
- [30] *An den Engel*, erste Strophe, SW 2, S. 48.
- [31] Vgl. dazu, Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 2. Aufl. München 1973, S.342: "Die pleonastischen Epitheta dienen der vereindringlichen sub oculos subiectio und werden besonders von Dichtern verwendet, denen ohnehin der häufigere Gebrauch der Epitheta

überhaupt zukommt." Im Sinne von >bedeutend< und >weniger bedeutend< sind die Adjektive >groß< und >klein< in dem Gedicht Heilige (Larenopfer, SW I, S. 31f.) verwendet: „Grosse Heilige und kleine / feiert jegliche Gemeinde“.

[32] Das Verb "tragen" und das Verbalnomen "Träger" sind etymologisch verwandt wie "singen" und "Sänger". Sofern der Anklang gewollt ist, spricht man von einer "Figur". Da die miteinander klanglich und semantisch korrespondierenden Wörter etymologisch verwandt sind, eben von einer "etymologischen Figur".

[33] Statt: "du weißt nicht Träger wessen" müßte es heißen: "du weißt nicht, wessen Träger sie sind".

[34] Das Wort ist gleichbedeutend mit irdisch. Vgl. SaO I, 13: "doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig" aber auch das "Hiesige", SW 6, S. 1114.

[35] Diese Gedichtgruppe wurde jüngst sehr überzeugend interpretiert. Vgl. Franz Schüppen, *Lebensbilder aus dem flachen Land. Die westflämische Stadt Veurne (Furnes) als poetisches Motiv bei Rainer Maria Rilke*. In: "Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen", Festschrift für Manfred Windfuhr zum 60. Geburtstag, Köln, Wien 1990, S.335-355.

[36] Diese Gedichtgruppe wurde jüngst sehr überzeugend interpretiert. Vgl. Franz Schüppen, *Lebensbilder aus dem flachen Land. Die westflämische Stadt Veurne (Furnes) als poetisches Motiv bei Rainer Maria Rilke*. In: "Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen", Festschrift für Manfred Windfuhr zum 60. Geburtstag, Köln, Wien 1990, S.335-355.

[37] Vgl. Patrik Reuterswärd, *Zu einigen Kunstinterpretationen Rainer Maria Rilkes*. In: Idea and Form. Studies in the History of Art, Uppsala 1959, S. 219-225, Zitat S. 220.

[38] Ebd. S. 221.

[39] Schüppen, *Lebensbilder*, S. 348.

[40] Schüppen, *Lebensbilder*, S. 348.

[41] SW 6, S. 1115.

[42] *Die neunte Duineser Elegie*, SW 1, S. 720.

[43] SW 6, S. 1114.

[44] Franz Josef Brecht, *Schicksal und Auftrag des Menschen*, München 1949, S. 37.

[45] Ebd.

[46] Man kann daher im exakten Wortsinn von einer (religiösen) Metapher ("Übertragung") sprechen.

[47] Rilke würde natürlich viel aggressiver gesagt haben: mit Recht zurückgegeben, was die Kirche zu Unrecht ans Jenseits veruntreut hatte. Vgl. *Der Brief des jungen Arbeiters* (SW VI, S. 1111-1127).

[48] SW 6, S. 1115.

[49] Hermann Hesse, *Franz von Assisi*, Berlin und Leipzig 1904. Neudruck als Insel-Taschenbuch 1988.

[50] Hermann Hesse, *Peter Camenzind*. Gesammelte Dichtungen, Bd. I, Frankfurt a.M. 1952, S. 344.

[51] Karl Rahner, Herbert Vorgrimmler, *Kleines theologisches Lexikon*, Herder-Bücherei, Freiburg, Basel, Wein, 5. Auflage 1965, S. 88.

[52] Griech: Übelabwehrender. Mit diesem Ausdruck wird in der Mythenforschung vielfach die Aufgabe der großen Helden umschrieben.

[53] Jacob Steiner, *Rilkes Duineser Elegien*, Bern und München, 1962, S.15.

[54] Wolfgang Brückner, *Elfenreigen - Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880-1940*. dumont kunsttaschenbücher 22, Köln 1974, S. 68 und 69.

[55] Vgl. das Gedicht *Der Schutzengel* aus dem *Buch der Bilder* (SW I, S. 381), das vor allem in den Anfangszeilen an die übliche Vorstellung erinnert: „Du bist der Vogel, dessen Flügel kamen, / wenn ich erwachte in der Nacht und rief.“

[56] Brief vom 13. November 1925.

[57] SW 1, S. 689.

