

Rilke in Bern |
Sonette an Orpheus

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

32 | 2014

Wallstein

Rilke in Bern
Sonette an Orpheus

Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft
herausgegeben von
Jörg Paulus und Erich Unglaub



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

PD Dr. Jörg Paulus
Technische Universität Braunschweig
Institut für Germanistik
Bienroder Weg 80
38106 Braunschweig
E-Mail: j.paulus@tu-bs.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2014
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1493-1

IRMGARD M. WIRTZ

Verlorene Söhne bei Rilke, Gide und Walser

*Ein Durst, den nur diese Frucht löscht,
die ohne Süsse ist* (Gide, übers. Rilke)¹

Aufgebrochene Narrative, aufbrechende Subjekte

André Gide, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka und Robert Walser haben den verlorenen Sohn literarisch in der Moderne beheimatet: Gides *Le retour de l'enfant prodigue* erschien 1907, Rilkes *Legende vom verlorenen Sohn* 1909/10 als Schlusskapitel des *Malte Laurids Brigge* im Vorabdruck in der *Neuen Rundschau*. Dort las Kafka den Text noch bevor der Roman im Mai 1910 im Inselverlag vorlag und ehe auch Rilkes Übersetzung von Gides *Rückkehr des verlorenen Sohns* 1913 erschien. Kafkas *Heimkehr* entstand im Winter 1923/24 in Berlin, blieb allerdings unpubliziert im Nachlass. Von Robert Walser sind zwei ›Verlorene Söhne‹ überliefert: 1917 erschien eine *Geschichte vom verlorenen Sohn* in der *Neuen Zürcher Zeitung*, 1928 das Prosastück *Der verlorene Sohn* im *Berliner Tageblatt*.² All diesen Texten ist gemeinsam, dass sie das biblische Gleichnis (Lukas 15,11-32) neu erzählen. Sie lösen Erzählverlauf, Erzählsituation und Handlungskette auf und knüpfen sie neu. Damit errichten sie jeweils unterschiedliche, von der Vorlage ganz verschiedene Bezüge des Subjekts im Verhältnis zu seiner Umwelt.³ Die Versionen von Gide, Walser und Rilke sollen im Folgenden vergleichend betrachtet werden.

1. André Gide Le Retour de l'enfant prodigue (1907): Dialogische Didaxe

Gide baut in seiner Erzählung *Le Retour de l'enfant prodigue* auf das biblische Gleichnis vom Verlorenen Sohn auf, indem er erzählt, was geschieht, nachdem der Verlorene in die Familie zurückgekehrt ist. Der Sohn wird als derjenige eingeführt, der das »Glück nicht gefunden hat«. Er ist ein reuiger Sünder, der »seiner Neigung zu sich selbst« gefolgt ist. Weil er kein Hans im Glück und die Erzählung auch kein Märchen ist, wird er auch nicht mit einer Prinzessin belohnt, sondern desillu-

¹ André Gide: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Hrsg. von Raimund Theis und André Schnyder, Bd. VII. Stuttgart 1991, S. 505.

² Das Gleichnis vom Verlorenen Sohn wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts u. a. auch von Franz Werfel (*Vater und Sohn*, 1913) sowie in mehreren expressionistischen Dramen bearbeitet.

³ Bisher sind v. a. die motivischen Parallelen und Divergenzen sowie erzähltheoretische Besonderheiten in den verschiedenen Variationen des Gleichnisses vom Verlorenen Sohn untersucht worden, vgl. z. B. Gabriele Rohowski: »Narration und Motivation in den Prosatexten von André Gide, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka und Robert Walser«. In: *Spielende Vertiefung ins Menschliche*. Festschrift für Ingrid Mittenzwei, hrsg. von Monika Hahn. Heidelberg 2002, S. 289-302.

sioniert. *Le Retour de l'enfant prodigue* besteht aus retrospektiven Unterhaltungen über die Gründe dieses Scheiterns und in seiner Bewältigung, ausgeführt in Dialogen des heimgekehrten Sohns nach dem versöhnlichen Festmahl mit einzelnen Familienmitgliedern: dem Vater, dem Bruder, der Mutter und dem jüngeren Bruder. Gide verlegt das Geschehen von der Achse der individuellen Entwicklung des Sohnes mit anschließender Versöhnung zwischen Vater und Sohn auf die kontroverse Bearbeitung der unerhörten Begebenheit durch die ganze Familie. Die Dialoge des Sohnes mit jedem einzelnen Familienmitglied eröffnen verschiedene Perspektiven auf das Geschehen und zeigen divergierende Deutungen und Wertvorstellungen. Diese Dialoge sind dramaturgisch so aufeinander bezogen, dass jeder einzelne Standpunkt notwendige Voraussetzung für den jeweils folgenden Dialog ist. Gide imaginiert den Familienzusammenhang im Prolog in einem Altarbild, das eine Familienaufstellung nahelegt: links Vater und Bruder, also die biblisch verbürgten Familienmitglieder, im Zentrum der Heimkehrer, rechts die von Gide ergänzten Familienmitglieder: Mutter und jüngerer Bruder. Das biblische Personal des Gleichnisses wird also erweitert, so dass sich eine neue Konstellation ergibt. Der Akzent liegt auf der stofflichen Lektüre des Gleichnisses und der Überbietung seiner Botschaft. Die Fragen von Reue, Umkehr und Erbarmen, von Gehorsam und Verweigerung, von moralischer Bewertung und Gnade, die in der theologischen Exegese und katechetischen Praxis des Gleichnisses so zentral sind, vertieft Gide, indem er auslotet, was die Bibel *nicht* thematisiert: Beweggründe, Triebkräfte und differierende Standpunkte. In den Dialogen werden die Motive und Handlungsspielräume beider Seiten durchmessen. Gegenüber dem Vater verdeutlicht der ausgezogene Sohn, gerade in der trockenen Wüste sei er der Vaterliebe am nächsten gewesen, heimgetrieben habe ihn nicht die Liebe, sondern die Trägheit. Er trage den »wilden Geschmack« der »süssen Eicheln« nach wie vor mit sich. Der milde Vater erkennt an, dass der Sohn nicht aus einem Sinneswandel, sondern aus einem Gefühl der Schwäche heimgekehrt ist. Demgegenüber vertritt der strenge Bruder die Ordnung und verlangt vom jüngeren Zucht und Fügung, also Disziplinierung, und er gewährt ihm wiederum Teilhabe am väterlichen Vermögen. Die Mutter erweitert das Verständnis für den verlorenen Sohn, weil sie das Herz sprechen lässt: Der Sohn gesteht, er habe nicht das Glück, sondern sich selbst gesucht. Heimgekehrt ist er aus Erschöpfung, er möchte sich nun einfügen und unterwerfen, weil er fremden Herren gedient und gelitten habe. Er zeigt sogar Demut, indem er gesteht, dass er seine eigenen Beweggründe nicht mehr verstehe. Im letzten Gespräch mit dem jüngsten Bruder lebt das genuine Begehren jedoch wieder auf, das Fernweh oder der Durst nach den »wilden Früchten« (dem Granatapfel): der jüngere Bruder will fortsetzen, was der ältere aufgegeben hat. Der verlorene Sohn erscheint somit als derjenige, der seinen Drang nach Freiheit und Selbstverwirklichung »verloren« hat, das heisst, er ist sich selbst und nicht der Familie verloren gegangen. Der jüngere Bruder konfrontiert ihn damit und belebt so die verlorene Hoffnung.

Gide stellt den Anspruch auf Selbstverwirklichung wieder her oder radikalisiert ihn, weil das Streben nach Freiheit unter Preisgabe der materiellen Sicherheiten (der Jüngste zieht ohne Erbteil aus) und wider ›bessere‹ Belehrungen verfolgt werden soll. Der verlorene Sohn schützt den jüngsten Bruder, aber nicht im Sinne des müt-

terlichen Auftrags, vor der Wiederholung seines eigenen Schicksals, in der Hoffnung, dass jener stärker sein und dass er zurückkehren wird. Damit setzt Gide die Hoffnung auf das Konzept der *Freiheit* gegenüber dem Konzept der *Ordnung*, das die Familie repräsentiert. Die Heimkehr des verlorenen Sohns wird zur Voraussetzung für die Stabübergabe an den jüngsten, der Typus hat sich damit in die Genealogie eingeschrieben. Nach der Befragung durch die Familie wird das Profil der Selbstsuche in Freiheit bestärkt und durch den jüngsten Bruder sogar radikalisiert fortgesetzt.

Gide erzählt eine Parabel nicht als eine Handlungskette, sondern als dialogisches Dramolett, das in vier Dialogen oder drei Positionswechseln eine Argumentation mit überraschendem Ausgang bietet und sich vom biblischen Praetext hyperbolisch abhebt. Er teilt mit dem Gleichnis die klare Opposition von Freiheit und Ordnung und die Umkehrbewegung von Auszug und Rückkehr. Inhaltlich wertet er das Existential der Selbstsuche in Freiheit und Gefährdung gegenüber der Disziplinierung durch die Tradition und die Bewahrung des Vermögens auf. Der Anspruch des Subjekts hat sich gegenüber der Familie und der Tradition durchgesetzt.⁴

2. Robert Walsers *Demontagen des Gleichnisses* (1917/1928)

Walsers Version einer *Geschichte vom verlorenen Sohn* von 1917 erzählt das Gleichnis nicht neu, sondern erreicht Distanzierung durch Rührseligkeit: »Der Heimgekehrte lag der Länge nach am Boden, von wo ihn der Vater aufgehoben haben würde, wenn er die Kraft dazu gehabt hätte. Der alte Mann weinte so sehr, und war so schwach, dass man ihn stützen musste. Selige Tränen in allen Augen. In allen Augen war ein Schimmern, in allen Stimmen ein Zittern.«⁵ Peter von Matt hat darauf hingewiesen, dass Walsers Erzähler wie Pirandello im Dialog mit dem Leser stehe.⁶ Abschliessend wendet sich der brave Bruder des verlorenen Sohns leibhaftig an den Erzähler und sagt, er wünsche »auf das Lebhafteste, dass jene Geschichte ›nie geschrieben worden wäre.«⁷ Der Erzähler schliesst maliziös: »Dass die Geschichte vom verlorenen Sohn, worin er eine offenbar wenig empfehlenswerte Rolle spielte, eine angenehme und erbauliche Geschichte wäre, hielt ich für unmöglich.«⁸

4 In Rilkes Übersetzung wird das Stück von Pfadfindergruppen unter freiem Himmel aufgeführt und auf die Bühne gebracht und so zum Identifikationsangebot für die Jugendbewegung der 1920er und 30er Jahre, vgl. Raimund Theis: »Die Rückkehr des verlorenen Sohns«. In: Gide: *Gesammelte Werke* (wie Anm. 1), S. 575-580, hier S. 577.

5 Robert Walser: *Phantasien. Prosa aus der Berliner und Bieler Zeit*. In: *Das Gesamtwerk*. Hrsg. von Jochen Greven. Bd. VI. Genf und Hamburg 1966, S. 260-261. Im Folgenden zitiert als: RWW.

6 Peter von Matt: »Der missratene Sohn am Familienrand«. In: Ders.: *Verkommene Töchter, missratene Söhne. Familiendesaster in der Literatur*. München 1997 (1. Aufl. 1995), dort in Bezug auf Robert Walser: S. 371; Anm. 279, bezieht sich auf die Erstpublikation 1917 in der Neuen Zürcher Zeitung.

7 RWW VI, S. 261.

8 Ebenda.

Walser legt den Fokus auf den Verlierer und erreicht, dass nicht der Eindruck einer Idylle, sondern ein Gefühl der Verdrossenheit beim Leser haften bleibt.

Gesten des Heroischen sind Robert Walser fern, als er den Stoff rund zehn Jahre später nochmals bearbeitet, nimmt er sich den anderen Sohn, den Heimkehrer, vor:

»Ich komme auf den bekannten biblischen verlorenen Sohn zu sprechen, der mit einer Bettelhaftigkeit sondergleichen in die erbarmungswürdigsten Zerknirschtheit hineinsank und daher die Bezeichnung ›Glünggi‹ in jeder Hinsicht zu verdienen scheint. Die wunderliche Benennung deutet auf einen Weichling, empfindlichen Empfindling hin, dem es ums Abbitten zu tun ist. Glünggis haben keinen Schneid. Haben sie einen Fehler begangen, so bereuen sie ihn aufrichtig. Nachts stossen derartige Charaktere helltönende Seufzer aus. Der verlorene Sohn dürfte hierfür ein Prachtbeispiel sein, denn er ist verworfen und kommt sich zum Überfluss auch noch so vor, stellt mithin den Glünggihaftigkeitstipfel dar.«⁹

Diese berndeutsche Schimpftirade erscheint im *Berliner Tageblatt* im September 1928. Hier erhebt sich die moralische Erhabenheit des Erzählers über das im biblischen Gleichnis vermittelte Erbarmen (oder die evangelische Gnade). Diese Position des Erzählers ist höchst ambivalent, weil sie einerseits den Standpunkt des neidischen Bruders des verlorenen Sohns vertritt, andererseits auch die von Gide ausgebreiteten Motive der Rückkehr aus »Schwäche« oder »Trägheit« kolportiert, um sie zu verurteilen. Es handelt sich um Rollenprosa, die, mit mündlicher Fabulierlust, nicht die ethische Frage stellt, sondern das Gerede über einen solchen Lebenslauf ausstellt, das sich selbst desavouiert. Walser parodiert und inszeniert so das Gleichnis, spricht nicht aus, worum es ihm geht, sondern stellt dar – wie Gide –, während wir bei Rilke ein philosophisches Reflexionsspiel vorfinden.

3. Rilkes Legende vom verlorenen Sohn, eine Parabel der Reflexionen

Rilkes Erzählung vom verlorenen Sohn soll im Folgenden unter zwei Aspekten betrachtet werden: einerseits mit Blick auf die Notation im *Berner Taschenbuch*, andererseits hinsichtlich der Bildtradition, in die Rilke seine Fassung stellt.

»Man wird mich schwer davon überzeugen, dass die Geschichte des verlorenen Sohns nicht die Legende dessen ist, der nicht geliebt werden wollte.«¹⁰ So verhalten kündigt der Ich-Erzähler – von dem wir nicht genau wissen, ob es die Figurenrede des Malte ist – seine programmatische Lesart der Geschichte des verlorenen Sohnes am Schluss der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* an (BTB 206). Die folgende Parabel beschliesst bekanntlich den im Januar Anton Kippenbergs Sekretärin diktierten und im Mai 1910 im Inselverlag Berlin publizierten Roman.

⁹ Robert Walser: *Es war einmal. Prosa aus der Berner Zeit 1927–28*. In: RWW IX, S. 107.

¹⁰ RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Das Manuskript des »Berner Taschenbuchs«*. Faksimile und Textgenetische Edition. Hrsg. von Thomas Richter und Franziska Kolb. Mit einem Nachwort von Irmgard M. Wirtz, Göttingen 2012 (im Folgenden zitiert unter der Sigle BTB), S. 155.

Die Legende vom verlorenen Sohn ist in der Entwurfshandschrift in glattem Schreibfluss, fast ohne Streichungen, überliefert, also das, was man »aus einem Wurf entstanden« zu nennen pflegt. Diese Aufzeichnung (BTB 155-164) zieht sich über knapp zehn Seiten, sie bündelt den in den Splittern der *Aufzeichnungen* enthaltenen Existenzentwurf und die Reflexionen des Erzählers wie in einer Linse. Die im Eingangszitat aufgestellte Hypothese Rilkes von der Liebesflucht des Sohns bildet das Scharnier zwischen dem Protagonisten des Romans, von Maltes Selbstsuche (auch in seiner Auseinandersetzung mit den Zurückgebliebenen) in der Fremde, und dem verlorenen Sohn im evangelischen Gleichnis nach Lukas. Die hieraus gewonnene Parabel fungiert im Roman als ein *exemplum*, das einen Erkenntnisprozess veranschaulichen soll, der nicht auf einen Nenner oder eine Formel zu bringen ist. Doch wie gestaltet der Ich-Erzähler das biblische Gleichnis, wie transformiert er es, damit es den Roman zu fassen vermag? Rilke setzt das Gleichnis vom *Verlorenen Sohn* anders als Gide als Fluchtpunkt des Romans an dessen Ende, zumindest in einer der mehreren Fassungen dieses Romanendes.

Narration, Rhetorik und religiöse Sprachfindung

Ein emphatischer Erzähler, vielleicht Malte, schildert die angenehmen Seiten der Kindheit, »da er ein Kind war, liebten ihn alle im Hause«, er jedoch »gewöhnte sich nicht an ihre Herzweiche«, ¹¹ Liebesentzug heisst die Kur, die der Sohn sich und der Familie verschreibt. Zunächst zieht es den Knaben hinaus und er streicht draussen umher. In auktorialer Distanz beschreibt der Text, wie sich der Heranwachsende von den Seinen abwendet: Er entflieht den Blicken und den Erwartungen. Der Erzähler nähert sich der Figurenperspektive in erlebter Rede. Der Knabe sucht die »innige Indifferenz des Herzens«. Es locken ihn nicht konkrete Erlebnisse und Begegnungen, sondern Gemütszustände, nicht die Selbsterfahrung.

Im Folgenden werde ich zeigen, dass der Text die wachsende Selbsterkenntnis als Stadien einer Bewusstseinsentwicklung, eines Gewinns an Selbstvergewisserung gestaltet, die der Erzähler auch mit den entsprechenden Begriffen kenntlich macht: Die Indifferenz des Herzens ist ein Kernstück in den geistlichen Übungen des Ignatius von Loyola. Die entsprechende Passage im ignatianischen Exerzitienbuch lautet: »Darum ist es notwendig, uns allen geschaffenen Dingen gegenüber gleichmütig (indifferentes) zu verhalten in allem, was der Freiheit unseres freien Willens überlassen und nicht verboten ist.« ¹²

Gemeint ist nicht die Gleichgültigkeit, sondern eine Offenheit, die in weiteren Stadien der geistlichen Übungen, die auf der Gewissenserforschung basieren, auf die Selbst- und Gotteserkenntnis vorbereiten. Und sie stehen wie hier am Anfang der geistigen Übungen. Der Sohn in Rilkes Parabel erforscht »das Geheimnis seines noch nie gewesenen Lebens« (BTB 156). Seine kleinen Fluchten folgen auf einem doppelten Parcours dem Reich der Natur und der Einbildungskraft, er verlässt den

¹¹ Eine unsichere Lesart, die Handschrift legt die »Herzwärme« nahe, BTB 155.

¹² Ignatius von Loyola: *Geistliche Übungen*. Nach dem span. Autogr. übers. von Peter Knauer. Würzburg 2008.

Fusspfad und läuft »feldein«, er schlägt sich »in eine Hecke« und er entdeckt, dass »die Himmel [...] wie über (der leeren) Natur [gingen].« (BTB 156)¹³ Er hat zu einer neuen Sehweise gefunden, darin liegt der Reiz seiner Abenteuer. Aber nicht nur die Perzeption, sondern auch die Imagination entwickelt sich, es sind die »nachmittäglichen Einfälle« (BTB 156): Phantasien über das Piratenleben in der Karibik, das mit den Namen der Inseln Tortuga, Campêche und Vera Cruz aufgerufen, aber nicht erzählt wird; er ist stets in Bewegung zu Pferde, zu Schiff oder verwandelt sich in den Drachentöter Deodat von Gozon. Der Erzähler distanziert sich von diesen ausschweifenden Knaben-Abenteuer-Phantasien: »So viele Einbildungen sich aber auch einstellten, zwischendurch war immer noch Zeit, nichts als ein Vogel zu sein, ungewiss welcher.« (BTB 157)

Die Gegenwelt zum reichhaltigen Erfahrungsschatz auf den kleinen Fluchten durch die Natur ist das Haus. »Wie sehr man auch zögerte und sich umsah, schließlich kam der Giebel herauf. Das erste Fenster oben fasste einen ins Auge« (BTB 157). Der Erzähler beurteilt die allabendliche Rückkehr des Sohns mit der Moral der Daheimgebliebenen: »So einem nützt es nichts, mit unsäglicher Vorsicht die Treppen zu steigen.« (BTB 157) Nachdem das anonyme Kollektiv »alle« (nur die Familie kann hiermit gemeint sein) den Sohn in die Stube gezogen hat, halten sich diese »alle« im Schatten der Lampe. Nur den Heimkehrer wird bestrahlt: »auf ihn allein fällt, mit dem Licht, *alle Schande ein Gesicht zu haben.*« (BTB 158. Hervorhebung IMW) Das Verdikt trifft den Sohn in seiner Existenz: Er bringt der Familie nicht Schande, er trägt keine Schande, sondern die Schande besteht darin, dass er ein Gesicht und damit eine unverwechselbare Identität hat.

Die anfänglich empfangene Liebe ist zur abendlichen Demütigung geworden, nachdem sich der Knabe zunehmend verselbständigt hat. Das anonyme Kollektiv Familie klagt den Sohn stumm an, und man kann kaum umhin, sich an eine kafkaeske Verhörsituation erinnern zu fühlen. Diese Entfremdung löst im Protagonisten eine Selbstbefragung aus, in erlebter Rede, die zum Vorsatz führt: »Fortgehen für immer«. In Parenthese sei darauf hingewiesen, dass dieser entscheidende Entschluss auch für Kafka im Zentrum stand. Kafkas Schlusssatz in *Heimkehr* lautet »Und ich eilte fort«, Max Brod hat den Satz für die Edition gestrichen.¹⁴

Damit ist der Protagonist bereit für den zweiten Auszug, der den begrenzten Raum von Haus und Hof verlässt und in die Welt führt und dessen Ausgang ungewiss ist. Und damit beginnt das eigentliche Abenteuer.¹⁵

Entwickeln sich in Rilkes Parabel bis hierhin erzählte und erlebte Zeit linear, so löst sich dieses narrative Verhältnis in der folgenden Prolepse auf: »Viel später erst wird er ihm klar werden, wie sehr er sich damals vornahm, niemals zu lieben, um keinen in die entsetzliche Lage zu bringen, geliebt zu sein.« (BTB 158) Damit löst sich die Parabel von der biblischen Folie, nicht Erleben ist das Ziel des hier

13 Diese Beschreibung erinnert an Georg Büchners berühmten Eingang in der Novelle *Lenz*.

14 Irmgard M. Wirtz: »Wahrspruch und Widerspruch. Kafkas Verlorene Söhne«. In: *Kafka und die Religion der Moderne*. Hrsg. von Manfred Engel und Ritchie Robertson (im Erscheinen).

15 Also ein zweiter Durchlauf, ein »doppelter Cursus« (Hugo Kuhn), wie in den mittelalterlichen Ritterromanen des Hartmann von Aue.

beschriebenen Prozesses, sondern Erkennen abgelöst vom Hier und Jetzt. Der Erzähler weiss ex post, dass er diesen Vorsatz brechen und auf eine andere Weise zu lieben lernen wird »den geliebten Gegenstand mit den Strahlen seines Gefühls zu durchscheinen, statt ihn darin zu verzehren.« (BTB 158)

Es ist dies eine der ganz wenigen Stellen, die Rilke in der Entwurfshandschrift überarbeitet hat.

Hier können wir Rilkes Arbeit am Text beobachten: »geliebten Gegenstand durchwerfen« wird gestrichen; »statt ihn damit zu blenden« wird gestrichen, bis er zur Wendung »den geliebten Gegenstand mit den Strahlen seines Gefühl zu durchscheinen« gelangt. Rilke streicht »statt ihn damit zu entzünden« und korrigiert zu »ihn darin zu verzehren«, eine subtile Anknüpfung an die Lichtmetaphorik des Lampenscheins, die den Sohn aus- und blossgestellt hat, hier ist das innere Licht eine gesteigerte Sensibilität, also als ein Prozess der Verinnerlichung und der Bewusstseinerweiterung für neuen Empfindungen beschrieben.

Der Erkenntnisgewinn liegt in der Zukunft. Zunächst durchschreitet der Erzähler, vom Futurum und Perfekt der Prolepse ins iterative Präteritum wechselnd, das Jammertal und rafft erzählerisch die Zeit der Erfahrungen von Trostlosigkeit, Armut, Krankheit, Heimsuchung und Verlassenheit von einer Wanderschaft bis zur Genesung während seiner Hirtenzeit. Rilkes Erzählung folgt keiner Chronologie, sondern den Assoziationen des Erzählers, da sie unabhängig vom Aufenthaltsraum auszuschweifen vermögen, in der Zeit und in den Raum. Sie gehen einerseits in die Zukunft, was im Futurum erzählt wird, und von dieser ins Präteritum, in den Raum der Historie, und dann wieder mit Mutmassungen in die Zukunft – und so gerät der Stoff des *Verlorenen Sohns* durch das narrative Tempussystem in Bewegung.

Die Zeit der Entbehrung des ausgezogenen Sohns, die konsequent der biblischen Vorlage folgt, wird mit der Raffung nicht einfach überblendet, vielmehr folgt auf diese eine Klimax in einer dreifachen rhetorisch aufgeladenen Frage; der Redegegenstand wird so gross gemacht, dass auch die Schwierigkeit seiner Gestaltung explizit wird. »Wer beschreibt, was damals geschah? Welcher Dichter hat die Überredung, seiner damaligen Tage Länge zu vertragen mit der Kürze des Lebens?« (BTB 160) Im Gegensatz zu vielen anderen Stellen, in denen Rilke alltägliche Worte durch präventiosere ersetzt, ist das Pathos hier schon im ersten Entwurf eingeschrieben. So blickt der Erzähler mit verklärtem Blick nochmals auf diese Zeit seines Hirtenlebens zurück, er erinnert sich nicht an die biblischen Schweine, sondern an die bukolischeren Schafe.

Das Hirtenleben wird von den konkreten Wiesen der Baux (die Rilke gesehen und beschrieben hat) in einer christlichen Symbolik auf die Weiden der Welt ausgeweitet: Wiederum bebildert der Erzähler mit der Figur der *appellatio* seine Erzählung durch das rhetorische Aufrufen der Ortsnamen *Orange*, *Allyscamps* und *Akropolis*, und die Imagination ermöglicht dem Erzähler jetzt als Seher zu sprechen: »Ich seh mehr als ihn. Ich sehe sein Dasein, das damals die lange Liebe zu Gott begann [...]« (BTB 161). Die hier beschriebene *Metanoia* des verlorenen Sohns im Verlauf des Legendenschemas beschreibt eine Gotteserfahrung, die einen *deus absconditus* voraussetzt: »Aber während er sich sehnte, endlich so meisterhaft geliebt zu sein, begriff sein an Fernen gewohntes Gefühl Gottes äussersten Abstand.« (BTB 161)

Die religiöse Erfahrung des *abwesenden Gottes* ermöglicht dem Protagonisten, dem Sohn, in einen Zustand der Latenz zu schlüpfen und darin während seiner Entwicklung zum Dichter zu verharren: »Er war wie einer, der eine herrliche Sprache hört und fiebernd sich vornimmt, in ihr zu dichten.« (BTB 161) In der Inkubation bereitet sich die Sprachfindung vor. Das ist nicht die Geburtsstunde des Dichters, aber ein Vorsatz es zu werden.

Diese »Sturmfluth des Herzens« (BTB 161) kulminiert nicht in der Gotteserkenntnis, sondern in der Selbsterkenntnis. Diese führt aber nicht zur Abwendung von Gott, sondern zur paradoxen Schlussfolgerung: »Er vergass Gott in der harten Arbeit, sich ihm zu nähern.« (BTB 162)

Der verborgene Gott, der sich nicht zeigt und zu dem der Mensch in Distanz ist, steht in der Tradition des mystischen Sprechens und Denkens, was für Rilke in den Studien von Martina Wagner-Egelhaaf und von Bernhard Arnold Kruse¹⁶ mit anderen Referenzen namhaft gemacht worden ist. Ich möchte diesen Ansätzen das Denkbild des *Deus absconditus* des Niklaus von Cues an die Seite stellen, weil es nicht nur in der *Metanoia* des Protagonisten, sondern auch am Schluss des Texts nochmals aufgerufen wird: »Es war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, dass nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht.« (BTB 164) Der Angesprochene entzieht sich bis zuletzt, ja er entzieht sich im anonymisierenden Indefinitpronomen sogar der Benennung, also der Sprache selbst, und wird nur durch das Kapitälchen E, der aus theologischen Schriften bekannten Schreibweise Gottes, kenntlich gemacht und mitgedacht.¹⁷ Während das Gesicht Gottes verborgen bleibt, hat das Gesicht des Sohns an Profil gewonnen, nachdem er sich der Arbeit der Sprachfindung unterzieht.

16 Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1989; Bernhard Arnold Kruse: *Zur ästhetischen Religiosität in Rilkes »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« oder zur Konstitution der subjektiven Totalität*. Sigmaringen 1997, S. 51-68, hier S. 60-62; Kruse verweist auf die Negation des Ichs; im Bekenntnis der allumfassenden Liebe erkennt er eine mystische Dynamik, die er auch auf die redensartige Häufung von Gottesnennungen bezieht.

17 Käthe Hamburger hat hier vorschnell Spinozas *Amor Dei intellectualis* bemüht, die den Gegensatz zwischen menschlichem Bemühen und göttlichem Verbergen, den Vorsatz des verlorenen Sohns, nicht zu lieben, um nicht geliebt und damit vereinnahmt zu werden, harmonisierend aufgelöst. Der Text hält die Spannung bis zum Schluss aufrecht. Spinozas Konzept geht davon aus, dass die Liebe Gottes zu den Menschen und die geistige Liebe zu Gott ein und dasselbe sind (*Deus se ipsum amore intellectuali infinito amat*); die religiöse Metapher, so Hamburger, werde bei Rilke zur Metapher der Seins-Erkenntnis, vgl. Käthe Hamburger: »Die Geschichte des Verlorenen Sohnes bei Rilke«. In: Hans Eichner, Lisa Kahn (Hrsg.): *Studies in German in Memory of Robert L. Kahn (= Rice University Studies 57, 1971)*, S. 55-71.

Geschaute Bilder und erzählte Bilder

Das biblische Gleichnis Lukas 15,11-32 lässt sich in eine Szenenfolge auflösen, weil es linear verläuft.¹⁸ Diese Anschaulichkeit hat Rilke in der Betrachtung der Darstellung des Marburger Bildteppichs vorfinden können, der Besuch vom 27. Juli 1905 in der Elisabethkirche in Marburg ist dokumentiert.¹⁹

Der rote Bildteppich zeigt in zweimal vier Bildern das Gleichnis vom *Verlorenen Sohn*, umrahmt jeweils vom entsprechenden Text der Vulgata. Diese prächtige Textilie wurde 1543 erstmals urkundlich erwähnt, ist jedoch, wie gleich in die Augen fällt, wesentlich älter.

Die ersten vier Bilder der oberen Reihe zeigen den Auszug und das Vergnügen des Sohns im rotleuchtenden Prachtgewand, während die zweite Sequenz der unteren Bildreihe den Verlorenen und dessen Heimkehr im dunklen zerrissenen Büssergewand zeigt.

Zwischen oben und unten herrscht ein Kontrast, der dem hermeneutischen Konzept mittelalterlichen figuralen Denkens (Friedrich Ohly) entspricht, wie die Gegenüberstellung von Ausstattung und Ausritt mit Hungersnot und Schweinehüten zeigt. Der Bildteppich konzentriert in der Reduktion die Erzählung auf ihre Erzählkerne. Die Bilder folgen dem biblischen Text, und zwar den Figurenreden, und stellen die Geschichte von wechselnden Standpunkten aus dar, was der Vergleich mit dem rahmenden Schriftbild kenntlich macht.

So geben die Bilder 3 und 4 die Mutmassungen und Anklagen des daheimgebliebenen Sohnes an den Sohn wieder (»der Dein Vermögen mit Dirnen durchgebracht hat«). Auch die Bilder erzählen eine Fabula, indem sie die extremen Positionen der Daheimgebliebenen, Sohn und Vater, zeigen, und den Kontrast zwischen dem Verfehlen und Verzeihen stark machen.

Gerade im Vergleich der Bilderfolge des Marburger Bildteppichs mit Rilkes Erzählung wird deutlich, dass Rilke eine andere, eine neue Geschichte des verlorenen Sohns formuliert. Er erwähnt nicht die Abschiedsszene, nicht die Ausstattung mit dem väterlichen Erbteil, nicht den Auszug oder die Lustbarkeiten bei den Frauen im Bade, sondern nur die eine Szene:

Die den Moment der Isolation und Besinnung zeigt unter der Eiche,²⁰ die seine Selbstreflexionen ermöglicht und seine Heimkehr vorbereitet. Wenn man die Statio-

18 Auch Rohowski hält in ihrer narratologischen Studie (vgl. Anm. 3) am kontinuierlichen Prozess des Erzähler-Berichts dieser Vita fest.

19 Die entsprechenden Belegstellen hat die Forschung für das Jahr 1906 nachgewiesen. vgl. Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seiner Werke 1875-1926*. Erweiterte Neuauflage. Hrsg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a.M. 2009, S. 253. Die Gedichte Rilkes sind zu dieser Zeit entstanden. Rilke erzählt gegenüber der Bibel von Schafen statt von Schweinen, dies ist eine Überhöhung in eine allgemeine Hirtenfigur, in der Bibel markiert das Schwein den allertiefsten Fall, denn das Schwein ist unrein. Charakteristisch ist bereits die europäische Integration der Geschichte in den Bildteppichen, wo die Schweineszene nicht auf den Feldern angesiedelt ist, sondern unter einer Eiche, deren Früchte typologisch den Schweinen als Nahrung dienen.

20 Der Eichbaum ist biblisch nicht verbürgt, vielmehr fressen die Schweine die Früchte des Feldes, der Vulgata zufolge Bohnen. Diese Akkulturation im Marburger Bildteppich findet

nen des Auszugs auf dem Teppich für die traditionelle Erzählung des Gleichnisses als repräsentativ betrachtet, so zeichnet sich der Befund ab, dass bei Rilke das biblische Gleichnis einschliesslich seiner Figurenreden und Perspektivenwechsel, zur einer *narratio abscondita* in Gestalt eines Palimpsests wird, ein Subtext, der hinter seiner eigenen Erzählung als Folie durchscheint und nicht mehr erzählt werden muss, sondern als abwesend mitgedacht wird.

Mit dem Denkbild der Anwesenheit des Abwesenden kann die religiöse Dimension und das narratologische Verfahren der abschliessenden Aufzeichnungen von Rilkes *Malte Laurids Brigge* aufeinander bezogen werden. Figurendarstellung, Gottessuche und Erzählform verbinden sich, zeigen die Figur des verlorenen Sohns als einen isolierten. In der Gebärde des Heimkehrers: »Die Gebärde des Flehens, mit derer sich an ihre Füße warf, sie beschwörend, dass sie nicht liebten« (BTB 162) hat die Forschung Rodins Skulptur wiedererkannt, Rodins Betender mit zum Himmel gereckten Armen, bleibt in der Isolation. Aus Rilkes Rodin-Monographie scheint hervorzugehen, dass ihn die Statue stärker noch beeindruckte als der Marburger Bildteppich: »Das ist nicht ein Sohn, der vor dem Vater kniet. Diese Gebärde macht einen Gott notwendig, und in dem, der sie tut, sind alle, die ihn brauchen. Diesem Stein gehören alle Weiten, er ist allein auf der Welt.«²¹

Rilke hält im Schluss seiner Erzählung die Spannung zwischen dem biblischen Gleichnis von Erbarmen und Versöhnung, und dem Meisterwerk moderner Skulptur, einer Figur verzweifelten Verlorenheit, aufrecht, indem er in bezug den Sohn unversöhnlich und unverstanden sein lässt: »Fast musste er lächeln, wenn sie sich anstrengen, und es wurde klar wurde, wie wenig sie ihn meinen könnten.« (BTB 164) Die Rückkehr ist möglich, aber die Distanz wird nicht überbrückt.

sich allerdings in Gides Erzählung, der den Geschmack der süssen Eicheln neben dem Granatapfel für das Begehren des jüngsten Sohn bedeutsam macht: es sind die Früchte der Freiheit. Insofern ist der Bildteppich, verglichen mit dem zitierten Bibeltext, eine Inszenierung der Figurenrede, was eine Überlieferung zeigt, an die Rilke nicht anknüpft. Dieser knüpft nicht an die Figurenrede an, aber sehr wohl an die erinnerten Bilder im Sinne von eingefangenen Lebensmomenten.

21 Manfred Engel hat bereits darauf verwiesen, RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Hrsg. und kommentiert von Manfred Engel. Stuttgart 2007, S. 283-85, hier S. 284.