

Rilkes Florenz |
Im Welt-Bezug

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

33 | 2016

Wallstein

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

Band 33 (2016)

Rilkes Florenz
Rilke im Welt-Bezug

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



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

Prof. Dr. Jörg Paulus
Bauhaus-Universität Weimar
Fakultät Medien
Bauhausstraße 11
99423 Weimar
E-Mail: joerg.paulus@uni-weimar.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 2016
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1941-7

IVO THEELE

*Imitatio Mariae – Rollenlyrische Inszenierung
in Rilkes Gebete der Mädchen zur Maria*

Die Mädchenfigur in Rilkes Werk ist keineswegs eine singuläre Erscheinung, sondern vielmehr ein Motivkomplex, der bei genauerer Betrachtung eine stringente Entwicklung erfährt. Zum Motivkomplex gehörig sind unter anderem die lyrischen Zyklen *Mädchen-Gestalten*, die *Lieder der Mädchen*, die in diesem Aufsatz in den Mittelpunkt gestellten *Gebete der Mädchen zur Maria* sowie der Essay *Intérieur*, worin Rilke einige theoretische Überlegungen zu – wie er betont – »seinen Mädchen« anstellt. Darüber hinaus lassen sich auch Verbindungen zu weiteren einzelnen Gedichten finden. Die Entwicklungslinie der Rilkeschen Mädchenfiguren verläuft bis hin zu den beiden wesentlich später entstandenen gleichnamigen Gedichten *Die Liebende*, womit sich schließlich sogar eine Schnittmenge zur Theorie der Intransitiven Liebe aufweisen lässt. In den zumeist lyrischen Texten, die dem Motivkomplex der Mädchenfiguren angehören, ist der ständige Versuch Rilkes spürbar, »seinen Mädchen« einen Sonderstatus zukommen zu lassen. Allerdings ist damit auch die weitgehend unspezifische Suche verbunden, den Rilkeschen Mädchen eine außergewöhnliche Aufgabe und Funktion zuschreiben zu können, die eben diesem Sonderstatus gerecht wird. Meiner Lesart zufolge verläuft die Entwicklungslinie (stark vereinfacht) wie folgt:¹

Bereits im Gedichtband *Advent* ist ein erstes Gedicht mit »Die Mädchen singen:« überschrieben. Dort heißt es: »Alle Mädchen erwarten wen / wenn die Bäume in Blüten stehn.«² Die unbestimmte und passive Erwartungshaltung beziehungsweise Sehnsucht der Mädchen im Zustand des Heranwachsens, hier durch die Jahreszeit Frühling symbolisiert, zieht sich auch durch die vier Gedichte *Mädchen-Gestalten* sowie durch die *Lieder der Mädchen* bis hin zu den *Gebeten der Mädchen zur Maria*. Im Essay *Intérieurs*³ reflektiert Rilke den Zustand »seiner Mädchen«: »Meine Mädchen finden weder, noch suchen sie. Sie können sich überhaupt nicht erinnern, daß sie einmal gesucht haben. Sie wissen nur dunkel von verschiedenen Funden, die in die Zeit vor dem Groß-Werden gehören.«⁴ Das ist demnach auch der entscheidende Aspekt für das Verständnis der *Lieder der Mädchen*: In der Vorstellung des Dichters sind die Mädchen geradezu in einem Zustand gefangen, in dem sie »[weder] finden, noch suchen«. Es ist ein Zustand der großen Passivität, dem sie ausgeliefert sind: Alle vergangenen Erfahrungen existieren nur noch in einem dunklen Unterbewusstsein, alle künftigen werden nur abstrakt erahnt.

1 Die hier nur kurz skizzierte Entwicklungslinie lässt sich ausführlich nachverfolgen in Ivo Theele: *Frauen|gestalten. Inszenierte Weiblichkeit in Rainer Maria Rilkes Frühwerk*. Berlin 2015, S. 52-106.

2 RMR: *Sämtliche Werke*. 6 Bde. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1987, Bd. I, S. 109. Zitiert als SW.

3 SW V, S. 399-412.

4 SW V, S. 402.

Die Stilisierung der Mädchen erfährt im letzten Abschnitt dieser Schrift seinen Höhepunkt, indem Rilke ein Symbol Maeterlincks aufgreift: »Wenn meine Mädchen wandern und sich bewegen, schwanken ihre Seelen langsam wie Kähne, die an ein unruhiges Ufer gebunden sind. – Denn ihre Seelen sind Gondeln von Gold und voller Ungeduld.«⁵ Erneut kommt der passive Charakter zum Vorschein: Die Seelen der Mädchen warten darauf losgebunden zu werden und auf die offene See gelangen zu können. Gleichzeitig sind diese Gondeln »von Gold und voller Ungeduld«, was auf ihr außergewöhnliches Potential verweist, das sehnsüchtig darauf wartet, abgerufen zu werden. Die Ungeduld, die abstrakte Erwartungshaltung im Hinblick auf eine unbekannt Bestimmung, erfährt in den *Liedern der Mädchen* einen vorläufigen Höhepunkt, indem er bei den Mädchen eine gewisse Verzweiflung darüber erkennen lässt. Nicht zuletzt bildet sie die Grundlage für das Verständnis der *Gebete der Mädchen zur Maria*. Denn dieser Zyklus, der sich in *Mir zur Feier* den *Liedern der Mädchen* anschließt und schon alleine deshalb eine inhaltliche Weiterentwicklung des Motivkomplexes vermuten lässt, gibt der abstrakten Erwartungshaltung eine unerwartete vorläufige Richtung.

Die *Gebete der Mädchen zur Maria* verfasst Rilke – mit Ausnahme zweier Gedichte – innerhalb von drei Tagen während seines Aufenthaltes im April und Mai 1898 in Florenz. Er schreibt sie, ebenso wie einige Gedichte der *Lieder der Mädchen* und *Dir zur Feier*, die größtenteils in denselben Wochen entstehen, in ein Skizzenbuch, das er parallel zum *Florenzer Tagebuch* führt. Die *Gebete der Mädchen zur Maria* umfassen neben einem vorangestellten Motto insgesamt 16 Gedichte.

Im Gegensatz zu den *Liedern*, in denen jeweils die kursiv gesetzten Überschriften wie *Mädchen singen*: oder *Eine singt*: den rollenlyrischen Charakter der Gedichte deutlich machen, verrät in den *Gebeten* lediglich die Überschrift des gesamten Zyklus sowie eine inhaltliche Auseinandersetzung die Zugehörigkeit zur Untergattung der Rollenlyrik. Dennoch handelt es sich bei den Gedichten ohne Zweifel um Äußerungen, die Rilke den Mädchen in den Mund legt. Der junge Autor greift in seinen frühen lyrischen Werken in nachahmender Weise verschiedene Stile und programmatische Ansätze auf. Zusätzlich probiert er sich aber auch auf dem Feld verschiedenster Untergattungen aus, um inhaltliche Aussagen in eine möglichst adäquate Form zu bringen. Die Rollenlyrik, oder auch das Rollengedicht, ist eine solche Form, mittels der Rilke bestimmte Inhalte – unter ihnen besonders Thematiken im Umfeld von Frauen- beziehungsweise Mädchenfiguren – zum Ausdruck zu bringen versucht. Die Rollenlyrik fungiert hier als ein »Sammelbegriff für lyrische Gedichte, in denen der Dichter eigene oder nachempfundene Gefühle, Gedanken, Erlebnisse oder Reflexionen einer Figur [...] in Ich-Form ([also einem] Monolog) in den Mund legt.«⁶ Die »Sprecherinstanz als eine dramatisch-fiktionale Rolle«⁷ wird

⁵ SW V, S. 411.

⁶ Günter Schweikle: Artikel »Rollenlyrik«. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hg. von Günter Schweikle und Irmgard Schweikle. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart 1990, S. 394.

⁷ Winfried Eckel: Artikel »Rollengedicht«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. von Georg Baumgart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller u.a. Bd. III. Berlin/New York 2003, S. 315-317, hier: S. 315.

hier zur Grundbedingung gemacht. Zudem wird zwischen expliziter und impliziter Rollenlyrik unterschieden. Erstere, also die explizite Rollenlyrik, macht »ihren Status durch ihren Titel, durch andere Hinweise in Paratexten oder durch Indizien im Gedicht selber ausdrücklich kenntlich.«⁸ Diese Kriterien werden, wie im Folgenden deutlich gemacht wird, in den *Gebeten der Mädchen zur Maria* erfüllt, so dass bei dem Zyklus von expliziter Rollenlyrik gesprochen werden kann.

Mit dem Verfassen von Rollenlyrik reiht sich Rilke unter Autoren wie Goethe und Heine ein, deren rollenlyrische Gedichte allerdings ungleich bekannter sind (man denke hier zum Beispiel an Heines *Lied des Gefangenen*). Zur Zeit der Literatur der Jahrhundertwende tritt die Rollenlyrik seltener auf, Rilke ist hier neben Hofmannsthal einer ihrer wenigen Repräsentanten. Dabei ist die Rollenlyrik eine, wie Jutta Heinz anmerkt, unterschätzte lyrische Form,⁹ was vor allem für die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung gilt.

Rollengedichte sind in fast jeder von Rilkes Schaffensphasen zahlreich vertreten, besonders zahlreich jedoch in Rilkes frühen Werken. Es ist die Rollenlyrik aus den Gedichtbänden *Advent*, *Mir zur Feier* und insbesondere dem *Buch der Bilder*, aus denen vermehrt weibliche Protagonistinnen hervortreten: Dies sind vor allem Mädchenfiguren, Liebende (nicht Verliebte), junge Bräute, Mütter, Konfirmandinnen, Heilige und sogar Märtyrerinnen – ein breites Spektrum meist junger Frauen also, von denen die Mädchenfiguren, auch weil sich mit ihnen ein eigenständiger Motivkomplex herausbildet, zweifellos am interessantesten sind. Für Jutta Heinz, die sich mit der rollenlyrischen Form eingehender beschäftigt hat, bildet das »theatralische Rollenspiel (ähnlich wie das kindliche Rollenspiel) eine natürliche Brücke zur Literatur: In einer fiktiven Situation werden spielerisch mögliche Weltbilder und Handlungsalternativen erprobt; auch lyrische Texte können durch die der Dramatik entlehnte direkte Rollenrede eine Art Theater im Kleinen inszenieren.«¹⁰ Dieser Aspekt kann gerade für junge Autoren von eminenter Wichtigkeit sein, da sich auf diese Weise mittels experimenteller Formen thematische Ernsthaftigkeit mit einer gewissen spielerischen Leichtigkeit verbinden lässt. Für Jutta Heinz geht es für einen Autor wie Rilke um

»die Möglichkeit einer neuen Erfahrung qua Rollenwahl und Rollengestaltung: [...] Er stellt damit [...] seine Dichtung auf eine zwar nicht objektive, aber über das Rollenkonzept intersubjektiv leichter zugängliche Basis. Rollen stellen in diesem Zusammenhang eine Art vorgeformtes Handlungs- und Erwartungsmuster dar, das zwar individuell ausgefüllt werden kann, aber letztlich leichter emphatisch nachempfunden werden kann als eine als völlig frei und gesetzlos vorgestellte Subjektivität.«¹¹

8 Ebenda.

9 Jutta Heinz: »Rollenlyrik im *Buch der Bilder*. Zum Verwandlungspotential einer unterschätzten lyrischen Form.« In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 29, 2008, S. 168-192. Hier: S. 168.

10 Ebenda.

11 Ebenda, S. 172-173.

In den »vorgeformte[n] Handlungs- und Erwartungsmuster[n]« hält sich Rilke allerdings nicht lange auf. Die Sprecher der Rollengedichte, so auch die Mädchenfiguren in den *Gebeten*, zeigen nicht selten ein starkes Verlangen, diese möglichst schnell nach allen Seiten hin zu durchbrechen und sich auf unbekanntes Terrain zu begeben. Dies lässt sich insbesondere in Rilkes *Gebeten der Mädchen zur Maria*¹² feststellen.

Bereits das dem Zyklus vorangestellte Motto lässt erkennen, in welche Richtung sich die darauf folgenden Gedichte entwickeln werden. Es lautet:

*Mach, daß etwas uns geschieht!
Sieh, wie wir nach Leben beben.
Und wir wollen uns erheben
wie ein Glanz und wie ein Lied.*¹³

Die erste Zeile ist direkt an die Figur der Maria gerichtet und zudem als Aufforderung formuliert: »*Mach, daß etwas uns geschieht!*« Das Ausrufezeichen sowie das unkonkrete »*etwas*« machen die Dringlichkeit der Bitte deutlich: Die Hoffnungen der Mädchen sind nun ganz auf die Jungfrau Maria projiziert und ruhen im Glauben an sie. Dabei handelt es sich bei der Wahl dieser Projektionsfläche nicht zufällig um eine Madonnengestalt: »Die Madonna ist das Ideal einer Frau«, so Jutta Heinz, »die durch ihre Mutterschaft zwar am Leben teilnimmt, durch den Erhalt ihrer Jungfräulichkeit aber die Erinnerung an den Mädchen-Zustand bewahren kann.«¹⁴ Die Anrufung wirkt dennoch überraschend, schließlich hatte die Hinwendung zur Religion in den *Liedern* eine Enttäuschung zur Folge. Der religiöse Glaube bietet den Mädchen in ihrer labilen psychischen Situation keinen Halt: Das Hersagen von Gebeten und der damit verbundene vermeintliche göttliche Beistand bringt sie zudem in der Identitätsfindung nicht entscheidend weiter – sie gehen weiterhin »fremd an [sich] vorbei.«¹⁵

Bei genauerer Betrachtung aber wird deutlich, dass die vermeintlich erneute Hinwendung zur Religion in den *Gebeten* nun vor allem eine zur Figur der Madonna ist. Die Figur der Madonna bietet dabei laut Heinz »zwar keine Lösung für die schmerzlich empfundene Spaltung der Mädchen an, kann jedoch mildernd wirken durch ihr Verständnis – im Gegensatz zu den realen Müttern, die keine Erinnerung mehr an ihren früheren Zustand haben und deshalb keine Orientierung bieten können.«¹⁶ Die Mädchen sehen in der Figur der Madonna beziehungsweise Maria demnach eine Art Analogie zu ihrer eigenen Existenz im Zwischenstadium und erhoffen sich durch die Hinwendung zu ihr Verständnis.

12 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde. Band 1: *Gedichte 1895 bis 1910*. Hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 95–102. Zitiert als KA I.

13 KA I, S. 95, Hervorhebung im Original.

14 Jutta Heinz: »Die frühen Gedichtsammlungen.« In: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Manfred Engel. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart/Weimar 2004, S. 182–210, hier: S. 205.

15 KA I, S. 93.

16 Heinz (wie Anm. 14), S. 205.

Um nachvollziehen zu können, warum sich die Figur der Maria derart als Projektionsfigur für Rilkes Mädchen eignet, soll an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zur Figur der Maria eingeschoben werden. »Maria hat viele Gesichter«¹⁷ – Vier Verse aus einem der *Geistlichen Lieder* von Novalis bezeichnen das Dilemma, dem man begegnet, wenn man versucht, die Figur der Maria greifbar zu machen:

Ich sehe dich in tausend Bildern,
 Maria, lieblich ausgedrückt,
 Doch keins von allen kann dich schildern,
 Wie meine Seele dich erblickt.¹⁸

Die Schwierigkeiten beginnen mit unterschiedlichen Namen (Maria, Mutter Maria, Mutter Jesu, Madonna, Mater Dolorosa etc.) und hören mit ihren verschiedenen Rollen nicht auf. Kaum jemand ist in der Geschichte der Menschheit so sehr zur Projektionsfläche geworden wie die Figur der Maria. Die fragmentarische Schilderung ihrer Biographie im *Neuen Testament* bildet hierfür die Voraussetzung. In der Heiligen Schrift ist sie zunächst vor allem als Mutter Jesu von Bedeutung. Die Empfängnis allerdings, und das ist die zweite wichtige Funktion, erfolgt jungfräulich, indem der ›Heilige Geist‹ über Maria kommt. Im Johannes-Evangelium besteht ihre dritte Funktion darin, Augenzeugin unter dem Kreuz ihres Sohnes zu sein und dessen Schmerz zu empfangen. Von Jüngern oder durch Gerüchte habe sie von der Gefangennahme, der Gerichtsverhandlung sowie der Verurteilung Jesu gehört und sich daraufhin entschlossen, dem Zug aus der Stadt Jerusalem zur Hinrichtungsstätte zu folgen (Joh 19,26). Für Marias Rolle in der christlichen Heilsgeschichte ist demnach vor allem ihre »göttliche Erwählung [...], die Empfängnis ihres Sohnes durch den heiligen Geist [sowie] ihre getreue Nachfolge Jesu« relevant. »Auf diesen biblischen Wurzeln beruht das Marienbild der abendländischen Christenheit.«¹⁹

Darüber hinaus gibt es eine Vielzahl an Rollen, die mit der Entwicklung des Marienstoffes und der Herausbildung eines regelrechten Marienkultes in der Literatur entstanden sind. Ich beschränke mich auf jene, die für den vorliegenden Zusammenhang wichtig sind. Zunächst ist hier die der Jungfrau zu nennen. Maria ist nach christlicher Vorstellung zeitlebens, auch während der Empfängnis Jesu, jungfräulich geblieben. In der biblischen Deutung legte man stets besonderen Wert darauf, dass sie nicht »wie die klassischen Jungfrauen, von einem Gott umworben, verführt oder gar überwältigt worden [ist].« Entscheidend ist, dass »es keine sündigen Lustgefühle gegeben [hat].«²⁰ Schließlich setzt sich allgemein die These durch, dass der ›Heilige Geist‹ während eines Gesprächs und mit ihrer Einwilligung in die Jungfrau Maria gefahren ist und so die Empfängnis stattgefunden hat.

17 Klaus Schreiner: *Maria. Leben, Legenden, Symbole*. München 2003, S. 11.

18 Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 1. München/Wien 1978, S. 198.

19 Schreiner (Anm. 17), S. 18.

20 Ebenda, S. 172.

»Weithin bekannt ist das Bild Marias als leidende Mutter unter dem Kreuze ihres Sohnes, als Mater Dolorosa.«²¹ Auch wenn die Inhalte der Bilder oft wenig oder gar nicht mit den Schilderungen des *Neuen Testaments* übereinstimmen, ist entscheidend, dass »[d]ie Leiden der Mutter um ihren Sohn [...] dem Betrachter die Leiden Christi ganz lebendig nahe [brachten].«²² Auch über die Leiden der Maria selbst gibt es übrigens unterschiedliche Auffassungen – ob sie aber als heroische oder sensible Frau geschildert wurde, ist gar nicht so sehr von Bedeutung. Wichtiger ist vielmehr, dass sie stets als Symbolgestalt menschlicher Leiderfahrung gesehen wird. Viele bekannte Darstellungen zeigen Maria zudem während ihrer Krönung oder als »majestätische Herrscherfigur« über das himmlische Reich. Dabei ist die Krone, »wenn auch manchmal kaum sichtbar, von entscheidender Bedeutung. Denn Maria wurde oft mit der Kirche identifiziert, und als Herrscherin symbolisierte sie damit auch die Macht der Kirche gegenüber weltlichen Mächten.«²³ Marias vielleicht wichtigste Rolle ist schließlich die einer Helferin und Fürsprecherin. Diese Rolle hat, wie sich zeigen wird, für die Analyse der *Gebete* die größte Relevanz. Denn gerade Gebete werden von gläubigen Christen nicht selten eher an Maria als an Gott Vater oder Jesus gerichtet. Der Grund hierfür liegt vermutlich darin, dass, anders als der meist als streng empfundene Gott, Maria in der Rolle der Vermittlerin gesehen wird, die sich »menschlicher und verständnisvoller verhalten würde als die strengen Richter.«²⁴ Viele Anekdoten und Berichte handeln davon, wie Maria in Not geratenen Menschen beisteht oder Verständnis ausspricht. In der Literatur gehört der Stoff der Marienfigur – in all seinen unterschiedlichen Rollen und Funktionen – seit jeher zu den beliebtesten überhaupt. Nach Realismus und Naturalismus, in denen die Mariendarstellungen einen Bedeutungsverlust erfahren, gerät der Marienstoff in der Zeit der literarischen Neuerungsbewegungen um 1900 wieder verstärkt in den Fokus. Rilke greift also mit seinen *Gebeten* auf eine enorme literarische Tradition zurück und befindet sich zudem mitten in einer Epoche, die zuweilen als ein »marianisches Jahrhundert« bezeichnet wird.

Zurück zu Rilkes *Gebeten* und dem vorangestellten Motto, verrät der zweite Vers (»*Sieh, wie wir nach Leben beben*«) den deutlichen Wunsch nach Annäherung an die Figur der Maria, da diese durch die Mutterschaft Jesu als ein *pars pro toto* fürs Leben gesehen werden kann. Der phonetische Gleichklang »*Leben beben*« sticht hierbei freilich besonders hervor. Die letzten beiden Zeilen schließlich machen die formalen Absichten deutlich: »*Und wir wollen uns erheben / wie ein Glanz und wie ein Lied.*« Hier wird das Gedicht dem Lied gleichgesetzt, und darüber hinaus, der Überschrift folgend, auch mit dem Substantiv »*Gebet*«. Zuletzt fällt noch die Absicht auf, sich zu »*erheben*«. Dies soll mithilfe der *Gebete* gelingen: Durch ein rituelles Gespräch – wobei der Gesprächspartner imaginiert bleiben muss – soll die

21 Ebenda, S. 177.

22 Ebenda, S. 178.

23 Herbert Haag: »Die vielen Rollen Marias.« In: *Maria. Kunst, Brauchtum und Religion in Bild und Text*. Hg. von Ders., Joe H. Kirchberger, Dorothee Sölle u.a. Basel/Freiburg i.Br./Wien 1997, 172–185, hier: S. 180.

24 Ebenda, S. 182.

Annäherung an die überhöhte Figur der Madonna erreicht und dadurch dem Zwischenstadium der Mädchen ein neuer, höherer Sinn gegeben werden.

Im zweiten Gedicht des Zyklus kommt der Wunsch nach Verständnis bei der Mutter Maria besonders vehement zum Ausdruck:

Schau, unsre Tage sind so eng
und bang das Nachtgemach;
wir langen alle ungelenk
den roten Rosen nach.

Du mußt uns milde sein, Marie,
wir blühn aus deinem Blut,
und du allein kannst wissen, wie
so weh die Sehnsucht tut;

du hast ja dieses Mädchenweh
der Seele selbst erkannt:
sie fühlt sich an wie Weihnachtsschnee,
und steht doch ganz in Brand ...²⁵

Es tauchen zunächst zwei Motive auf, die bereits in den *Liedern* verwendet wurden: Die »Tage« werden als »eng« empfunden, bieten demnach kaum eine Möglichkeit zur Entfaltung. Aber auch das »Nachtgemach« ist »bang«, abends also überfällt die Mädchen Angst, infolgedessen sie »alle ungelenk / den roten Rosen nach[langen].« Rote Rosen sind hier durchaus als ein Symbol für die Jungfrau Maria selbst zu sehen, denn »[i]n der christl[ichen] Trad[ition] wird die R[ose] als Symbol der Liebe [...] aufgegriffen, aber ihrer [...] heidn[isch]-körperl[ichen] Implikationen entledigt und auf Maria bzw. Jesus Christus übertragen.«²⁶ Die Mädchen »langen« also bereits hier, um der Enge zu entkommen, nach der Jungfrau Maria.

Die zweite Strophe wird mit der Bitte um Nachsicht eröffnet: »Du mußt uns milde sein, Marie«. Nachdruck verliehen wird dieser Bitte mit der Behauptung, Maria trage eine Mutterschaft für die Mädchen in sich, die über jene für die gesamte Christenheit noch hinausgehe. Damit verbunden ist die Hoffnung der Mädchen auf eine mütterliche Behandlung – schließlich könne sie allein ihr Dasein im Zwischenstadium nachvollziehen: »[D]u allein kannst wissen, wie / so weh die Sehnsucht tut«. Gemeint ist die Sehnsucht, die in den *Liedern* umfangreich thematisiert wird und nach einem höheren Sinn für die Mädchen fragt. Schließlich wird der Mutter Maria die Fähigkeit zum Verständnis der Mädchen qua Erfahrung zugeschrieben (»du hast ja dieses Mädchenweh / der Seele selbst erkannt«).

²⁵ KA I, S. 95-96.

²⁶ Jörg Schuster: Artikel »Rose«. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar 2012, S. 350-353, hier: S. 352.

Der innere Abschied von den biologischen Müttern hin zur ›Übermutter‹ Maria wird im fünften Gedicht noch drastischer vollzogen:

Unsere Mütter sind schon müd;
 und wenn wir sie ängstlich drängen,
 lassen sie die Hände hängen,
 und sie glauben fernen Klängen:
 Oh, wir haben auch geblüht!

Und sie nähern an den weißen
 Kleidern, die wir schnell zerreißen,
 in dem staubigen Stubenlicht.

Wie sie sich so treu befleißten,
 und da sehn sie unsre heißen
 Hände nicht ...

Und wir müssen sie dir zeigen,
 wenn die Mutter nicht mehr wacht;
 und sie werden in der Nacht
 wie zwei weiße Flammen steigen.²⁷

Im Zentrum steht hier ganz deutlich das Motiv der Hände. Die biologischen Mütter geben in den Augen der Töchter kein sonderlich vitales Bild mehr ab: sie sind »müd« und »lassen [...] die Hände hängen«. Selbst wenn die Mädchen sie »ängstlich drängen«, ihnen in ihrer Ratlosigkeit beizustehen und ein Mindestmaß an Orientierung zur Hand zu geben, sind sie doch unfähig, ihrem Wunsch nach Verständnis nachzukommen. Aus sich selbst heraus scheint sie nichts mehr an ihr eigenes Mädchensein zu erinnern. Nicht zuletzt deshalb erfolgt schließlich im Geheimen die emotionale Loslösung: Die »heißen / Hände«, die von den Müttern nicht gesehen werden, erheben die Mädchen in der Nacht »wenn die Mutter nicht mehr wacht«. Und sie erheben sie »wie zwei weiße Flammen« in Richtung der Mutter Maria – was sichtbar im Gegensatz zu den »hängen[den]« Händen der Mutter steht. Die »heißen / Hände« sind also in einem leidenschaftlichen Gebet von den Mädchen zur Mutter Maria erhoben worden und machen die Umstände des Gesprächs deutlich: Der Gesprächspartner wird, wie für ein Gebet charakteristisch, von den Mädchen imaginiert – und in eben dieser Tatsache liegt auch sein Reiz. Die Führungsperson, die die Mädchen im realen Leben bisher nicht finden konnten, soll nun die Mutter Maria sein. Was im weiteren Verlauf des Zyklus folgt, ist eine schrittweise Annäherung an Maria, mit der das offensichtliche Ziel verfolgt wird, in letzter Konsequenz mit der imaginierten Person und dem von ihr beschrittenen Weg identisch zu werden. Diese Annäherung ließe sich in Anlehnung an die Formel der ›Imitatio

27 KA I, S. 97.

Christi²⁸ als ›Imitatio Mariae‹ bezeichnen. Zwar vollzieht sich dieser Prozess in den *Gebeten* nicht, wie bei einer ›Imitatio Christi‹ im kunstgeschichtlichen Sinne üblich, mittels visueller Codes. Aber auch der Prozess einer ›Imitatio Mariae‹ auf rein textlicher Ebene ist, wenn auch nicht als feststehender Begriff oder gar gängiges Motiv, so unüblich nicht.²⁹ Die Umsetzung in rollenlyrischer Form kann dennoch als originell bezeichnet werden, denn formal grenzen sich Rilkes *Gebete* von den wenigen literarischen Vor- und Nachfolgern weitestgehend ab.

Diese ›Imitatio Mariae‹ vollzieht sich nun in Rilkes Zyklus in unterschiedlichen Varianten. Im siebten Gedicht heißt es:

Maria,
du weinst, – ich weiß.
Und da möchte ich weinen
zu deinem Preis.
Mit der Stirne auf Steinen
weinen ...

Deine Hände sind heiß;
könnt ich dir Tasten darunterschieben,
dann wäre dir doch ein Lied geliebt.

Aber die Stunde stirbt ohne Vermächtnis ...³⁰

²⁸ Es handelt sich hierbei, so Gerhard Wolf, um einen kunstgeschichtlichen Begriff. Die »I[mitatio] Ch[risti] wird in der Kunstgeschichte als Sammelbegriff für alle Formen bildlicher Visualisierung von Nachahmung und Nachfolge Christi verwendet.« Weiter führt er aus: »In Heiligenbildern und hagiographischen Bildzyklen werden unterschiedliche Formen der Verähnlichung an Christus artikuliert, deren Medium der Körper ist« (Gerhard Wolf: Artikel ›Imitatio Christi‹. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Hg. von Hans Dieter Betz, Don S. Browning, Bernd Janowski u.a. 4., völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 4. Tübingen 2002, S. 57-58, hier: S. 57).

²⁹ Einer sehr frühen Form der ›Imitatio Mariae‹ geht Rosemary Hale in ihrer Untersuchung über die klösterliche Literatur Süddeutschlands aus dem 14. Jahrhundert nach. Die darin untersuchten Schriften der Autorinnen zeigen eine spirituelle beziehungsweise mystifizierte Vorstellung von Mutterschaft, die letztlich als textlicher Annäherungsprozess an die Mutter Jesu ausgestaltet wird (Rosemary Hale: ›Imitatio Mariae: Motherhood Motifs in Devotional Memoirs.« In: *Medieval German Literature. Proceeding from the 23rd International Congress on Medieval Studies*. Hg. von Albrecht Classen. Göttingen 1989, S. 129-145). Als Beispiel aus der modernen Literatur sei Gertrud von Le Fort genannt, die in ihren stark vom Katholizismus geprägten Werken vielfach marianische Konzepte von Weiblichkeit entworfen hat, sowohl theoretisch, so in ihrem Essayband *Die ewige Frau* von 1933, als auch literarisch konfiguriert in ihrer Lyrik und Prosa (vgl. hierzu: Renata Dampc-Jarosz: »Die ›Imitatio Mariae‹ als Lebensprinzip von Frauenfiguren in Gertrud von Le Forts ausgewählten Erzählungen.« In: *Archetypen der Weiblichkeit im multikulturellen Vergleich: Studien zur deutschsprachigen, polnischen, russischen und schwedischen Literatur*. Hg. von Mirosława Czarnecka, Christa Ebert u. Grazyna Szewczyk. Wrocław 2006. S. 45-60).

³⁰ KA I, S. 98.

An dieser Stelle hat sich die Erzählperspektive geändert: Sie wechselt aus der Sicht der Gemeinschaft der Mädchen zu der einer einzelnen Mädchenfigur. Der Prozess der Annäherung wird demnach fortan auf einer sehr persönlichen Ebene vollzogen. Zunächst wird Verständnis suggeriert (»du weinst, – ich weiß«). Über dieses vermeintliche Verständnis über die Schmerzen der Maria wird schließlich versucht, in der Geste des asketischen Weinens das Leid der Maria (hier taucht sie als Darstellung der »Mater Dolorosa« auf) nachzuvollziehen. In diesem einen Moment und innerhalb dieser Geste spürt das lyrische Ich auch eine große Nähe. Aber das Gefühl ist trügerisch. Zwar muss die Nähe so groß sein, dass für das lyrische Ich die heißen Hände der Maria vermeintlich zu spüren sind. Aber der Versuch, die Nähe über diesen einen Moment hinaus andauern zu lassen, muss vorerst scheitern. Als eine Möglichkeit, den kurzen Zeitraum doch noch zu überdauern, ist das Lied genannt, hier erneut als Synonym für das Gedicht. Doch die Möglichkeit ist nur von theoretischer Natur. So folgt zweifellos das bittere Ende der nur kurz gefühlten innigen Nähe zu Maria: Nichts Greifbares, auch kein »Lied«, bleibt dem lyrischen Ich erhalten. »[D]ie Stunde stirbt ohne Vermächtnis« und mit ihr scheitert auch der erste Versuch der »Imitatio«. Doch schon im nächsten, dem achten Gedicht, wird ein neuer Versuch unternommen:

Gestern hab ich im Traum gesehn
einen Stern in der Stille stehn.
Und ich fühlte: Madonna sprach:
Diesem Stern in der Nacht blüh nach.

Und ich nahm alle Kraft zu Rat.
Grad und schlank aus des Hemdes Schnee
Streckte ich mich. – Und das Blühen tat
mir auf einmal weh ...³¹

Das kurze Gedicht beginnt mit der Schilderung eines Traumes: Das lyrische Ich hat in der Nacht »einen Stern in der Stille stehn« gesehen. Mittels dieses Sternes hat es die Worte der Madonna als Botschaft vernommen. Diese gab ihr, so die Deutung des lyrischen Ichs, die Aufgabe, es dem Stern gleichzutun. Die imaginierte Madonna erfüllt an dieser Stelle die Aufgabe eines Sternes zur Orientierung für das lyrische Ich, denn »[d]ie Stellung der Sterne, ihr Licht, ihre gedachte Bewegung und Wiederkehr geben der menschlichen Orientierung im Dasein eine zuverlässige Grundlage [...]. Das Motiv [des Sternes] beleuchtet daher auch die Erwartung der Handlungsträger, ihr Schicksal meistern zu können.«³² Indem sie dem Stern nacheifert und ebenso »blüh[t]«, könnte sie durch eine erfolgreiche »Imitatio Mariae« selbst anderen (zum Beispiel den schweesterlichen Mädchen) Orientierungspunkt und Hilfe sein,

³¹ KA I, S. 98-99.

³² Horst Daemmrich: »Sterne«. In: *Themen und Motive der Literatur: ein Handbuch*. Hg. von Horst und Ingrid Daemmrich. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Basel/Tübingen 1995, S. 337-338, hier: S. 337.

was ihrem bis dahin sinnarmen Leben als Figur im Übergangsstadium endlich den ersehnten tieferen Sinn geben würde. Um dies zu erreichen, nimmt das lyrische Ich mitten in der Nacht »alle Kraft zu Rat« und streckt sich »[g]rad und schlank aus des Hemdes Schnee«. Als Folge dieser Anstrengung »blüht« es tatsächlich, stellt aber fest: das »Blühen tat / mir auf einmal weh ...« Was zunächst wie ein Misslingen des Versuchs erscheint, ist in Wirklichkeit gerade als Erfolg zu werten: Denn indem das Mädchen wie Maria Leid erfährt, rückt sie tatsächlich in die Nähe der Madonna als »Mater Dolorosa«. Auch wenn nichts darauf hindeutet, dass dieser Zustand von Dauer ist, so hat das Mädchen doch zumindest über einen kurzen Zeitraum einen Zustand erreicht, der dem der Madonna gleicht.

Von diesem Erlebnis offenbar ermutigt, zielt auch das nächste Gedicht der *Gebete* darauf, Ähnlichkeiten auszuloten sowie gemeinsame Erfahrungsmomente zu kreieren.

Wie kam, wie kam aus deinem Schooß,
 Maria, so viel Lichte los
 und so viel Gram?
 Wer war dein Bräutigam?

Du rufst, du rufst, – und du vergißt,
 daß du nicht mehr dieselbe bist,
 die mir in Kühle kam.

Ich bin ja noch so blumenjung.
 Wie soll ich auf den Zehn
 vom Kindsein zur Verkündigung
 durch alle deine Dämmerung
 in deinen Garten gehen?³³

Das lyrische Ich bindet die Frage in sein *Gebet* ein, wie es sein könne, dass aus ihrem, also der Maria »Schooß«, so viel »Licht« und so viel »Gram« zugleich kommt. Und dann fragt es: »Wer war dein Bräutigam?« Es stellt die Frage in Verbindung mit der eigenen Situation, denn immerhin war es noch bis vor kurzem selbst in Erwartungshaltung eines Bräutigams.³⁴ Das subjektive Gefühl des lyrischen Ichs, dass Maria sie anlockt und sie davon überzeugen will, den Weg zu gehen, den sie selbst einmal gegangen ist (denn auch Maria war einmal ein »normales« Mädchen im Zwischenstadium zur Erwachsenen) nimmt zu: »Du rufst, du rufst« stellt es fest und nun also kommt es ihr vor, als würde Maria selbst den Kontakt zu ihr intensivieren.

Der vermeintlichen Aufforderung, es Maria in allen Bereichen – und so auch (eines Tages) bei der Wahl des Bräutigams – nachzutun, löst wieder Ängste beim lyrischen Ich aus. Es stellt zögerlich fest: »Ich bin ja noch so blumenjung.« Und

³³ KA I, S. 99.

³⁴ Vgl. auch hier wieder die *Lieder der Mädchen*. Dort heißt es: »und eine jede sehnt sich: wer / ist unser Bräutigam ...« (KA I, S. 90).

dann: »Wie soll ich auf den Zehn / vom Kindsein zur Verkündigung / durch alle deine Dämmerung / in deinen Garten gehen?« Es kommen ihm Zweifel, wie es möglich sein soll, den Weg der Maria nachzugehen, die ›Imitatio Mariae‹ erfolgreich zu vollziehen. Dieser Weg wird prägnant verkürzt auf die beiden wichtigsten Stationen: Das Kindsein und die Verkündigung. In Anbetracht dieser Begebenheiten scheint es dem lyrischen Ich nun wieder undenkbar, denselben Weg der Maria gehen zu können. Es wird deutlich: Einen Schritt vorwärts folgen nun zwei Schritte zurück. Auf diese Weise jedenfalls kann keine dauerhafte Annäherung an die Figur der Maria erfolgen.

Einige der darauf folgenden *Gebete* fügen sich einem ähnlichen Schema (und werden im vorliegenden Zusammenhang daher übergangen). Im 14. Gedicht wird die Ungeduld über die eigene Entwicklung spürbar:

Sie sagen alle: Du hast Zeit,
was kann dir fehlen, Kind? –
Mir fehlt ein goldenes Geschmeid.
Ich kann nicht gehn im Kinderkleid,
wenn alle schon so brautbereit
und hell und heilig sind.

Nichts fehlt mir, als ein wenig Raum,
ich bin in einem Bann,
und immer enger wird mein Traum.
Nur Raum, daß aus dem Seidensaum
ich hoch bis in den Blütenbaum
die Hände heben kann ...³⁵

Zunächst kommt das Umfeld zur Sprache: Dieses kann die Ungeduld des Mädchens nicht nachvollziehen, es fragt: »Du hast Zeit, / was kann dir fehlen, Kind? –« Die Antwort, leicht eingerückt, fällt deutlich aus: »Mir fehlt ein goldenes Geschmeid«, womit offensichtlich der Heiligenschein der Himmelskönigin Maria gemeint ist. Doch nun erfolgt der Vergleich mit den anderen, den schwesterlichen Mädchen: »Ich kann nicht gehn im Kinderkleid, / wenn alle schon so brautbereit / und hell und heilig sind.« Dem lyrischen Ich erscheinen die anderen Mädchen also viel weiter in ihrer Entwicklung, auf ihrem Weg der ›Imitatio‹. Sie machen auf das lyrische Ich den Eindruck, schon »brautbereit« zu sein, ein Zustand, der beim lyrischen Ich offenbar Neid auslöst, denn es selbst fühlt sich immer noch im »Kinderkleid [gehen].« Darin schwingt nun auch Ungeduld über die eigene Entwicklung mit. Dabei fehlt dem lyrischen Ich nach eigener Einschätzung nicht viel, um in der Entwicklung weiter voran zu gehen: »Nichts fehlt mir, als ein wenig Raum«. Dieser Raummangel, die bereits angesprochene und in den *Liedern* thematisierte ›Enge‹ des Alltags, wird als Ursache für das Stocken der Entwicklung ausgemacht. Auf Unterstützung

35 KA I, S. 101.

kann das Mädchen hier nicht hoffen, es handelt sich um einen Weg, den es alleine gehen muss – ein Weg, dessen »Bann« es sich längst nicht mehr entziehen kann.

Bis zum Ende wird nun die perspektivische Trennung, die etwa bis zur Mitte des Zyklus nur gelegentlich vollzogen wurde, nicht mehr aufgehoben. Formal wird hier einer Entfremdung zwischen dem lyrischen Ich und den schwesterlichen Mädchen Ausdruck verliehen, die nicht mehr rückgängig zu machen ist. Zwar ist weiterhin von »meinen Schwestern« die Rede, aber das 15. Gedicht macht deutlich, worin die Entfremdung begründet liegt.

Wird dieses ungestüme, wilde
Hinsehen meinen Schwestern schwer,
so flüchten sie zu deinem Bilde,
und du entbreitest dich, du Milde,
und bist vor ihnen wie das Meer.

Du flutest ihnen sanft entgegen,
sie retten sich auf deinen Wegen
in deine Tiefen hin – und sehn,
wie sich die Wünsche leiser legen
und als ein blauer Sommerregen
auf weichen Inseln niedergehn.³⁶

Das »ungestüme, wilde / Hinsehen« zur Figur der Maria ist den Mädchen noch gemeinsam. Aber anders als das lyrische Ich, das mit letzter Konsequenz die »Imitatio Mariae« zu vollziehen versucht, wird den Schwestern das »Hinsehen« bald »schwer«. Infolgedessen »flüchten« sie zum »Bilde«. Dabei ist besonders das Wort »flüchten« hervorzuheben: Der Fluchtpunkt der Mädchen liegt im konventionellen Glauben, deren Projektionsfläche die kanonisierten bildlichen Mariendarstellungen und -figurationen sind. Und weil Maria auch in den Augen des lyrischen Ichs diesen Gläubigen gegenüber eine »Milde« ist, »entbreit[e]t« sie sich vor ihnen und ist »wie das Meer.«

Der Prozess, der nun zwischen den »Flüchtigen«, also den gläubigen Mädchen, und Maria beschrieben wird, gleicht einer Religionskritik: Indem die Gläubigen in den Tiefen Marias, der Unzahl an Deutungsmöglichkeiten dieser Figur, verschwinden, »legen« sich nun ihre Wünsche, bis diese nichts mehr sind als »ein blauer Sommerregen«, der auf »weichen Inseln niedergeh[t]«. Auf dieser Grundlage wird auch die formale Trennung zwischen den anfänglichen Gedichten, in denen die Schwestern ihr Gebet noch gemeinsam an Maria richten und den letzten, in denen das lyrische Ich entschieden zwischen sich und den Mädchen trennt, nachvollziehbar.

Das letzte Gedicht knüpft an diesen Gegensatz an:

Nach den Gebeten:

Ich aber fühle, wie ich wärmer
 und wärmer werde, Königin, –
 und daß ich jeden Abend ärmer
 und jeden Morgen müder bin.

Ich reiße an der weißen Seide,
 und meine scheuen Träume schrein:
 Oh, laß mich Leid von deinem Leide,
 oh, laß uns beide
 wund von demselben Wunder sein!³⁷

Zunächst sorgt hier die Überschrift für einen formalen Bruch: »*Nach den Gebeten*:« macht deutlich, dass es sich um das abschließende Gedicht handelt. Mit diesen Versen endet der Zyklus, während, wenn man die Überschrift wörtlich nimmt, die *Gebete* bereits mit dem Gedicht zuvor geendet haben. Der Beginn des Gedichts (»Ich aber«) macht deutlich, dass es dennoch an den Kontext der vorigen Überlegungen anschließt und diese zu einem Ende bringt, indem es eine Art Gegenstück darstellt: Es geht nicht mehr um die Annäherung der anderen Mädchen an Maria, sondern nur noch um das lyrische Ich und seinen ganz eigenen Weg zur Figur der Maria, der nun kein Gebet mehr, sondern die ›*Imitatio Mariae*‹ selbst darstellen soll.

Die erste Strophe irritiert zunächst: »Ich aber fühle«, heißt es dort, »wie ich wärmer / und wärmer werde, Königin, –«. Das ist noch durchaus positiv konnotiert, damit ist die zunehmende Leidenschaft umschrieben, die im Gegensatz zum seichten »blauen Sommerregen« der anderen Mädchen steht. Zugleich fühlt das lyrische Ich aber auch, »daß ich jeden Morgen ärmer / und jeden Morgen müder bin.« Der leidenschaftliche Versuch der ›*Imitatio*‹ wird hier offenkundig nicht mehr als Gewinn empfunden, sondern als ein täglicher Verlust. Dies ist vermutlich der Tatsache geschuldet, dass sich beim lyrischen Ich die Erkenntnis durchsetzt, dass die Bemühungen, und seien sie noch so intensiv, auch in Zukunft nicht erfolgreich sein werden.

Ein letztes Mal wird mit einem harten Gegensatz die verzweifelte Anstrengung beschrieben, diesen Weg gehen zu wollen. Der letzte Ausruf schließlich klingt lange nach: »Oh, laß mich Leid von deinem Leide, / oh, laß uns beide / wund von demselben Wunder sein!« Erneut wird versucht, eine ›*Imitatio*‹ über den Schmerz beziehungsweise das Leid der ›*Mater Dolorosa*‹ zu vollziehen. Doch nicht die letzten Zeilen sind entscheidend für das Ende des Zyklus. Vielmehr gibt die vorletzte Strophe Auskunft darüber, wie die Entwicklung vermutlich weiter verlaufen wird (denn ein wirklich eindeutiges Ende bildet das letzte Gedicht nicht). Die *Gebete* sind, wie die Überschrift des letzten Gedichtes betont, verstummt – zumindest für das lyrische Ich. Und es ist nicht sehr wahrscheinlich, dass weitere folgen werden, weder in der konventionellen Art, wie sie die anderen Mädchen nun praktizieren,

³⁷ KA I, S. 102, Hervorhebung im Original.

noch in der ganz eigenen Art, wie es das lyrische Ich zuletzt versucht hat. Es ist mit seinem Versuch der ›Imitatio‹ in eine ›Sackgasse‹ geraten, in der es zuletzt »jeden Abend ärmer« und »jeden Morgen müder« geworden ist. Der leidenschaftliche und individuelle Versuch ist gescheitert. Es zeigt sich: Auch die ›Imitatio Mariae‹ ist für die Mädchenfiguren nicht der vom Autor vorgesehene Weg. Dieser wird vielmehr, das zeigen die beiden einige Jahre später geschriebenen Gedichte mit dem Titel *Die Liebende*,³⁸ ein anderer sein: Im Kontext der Theorie der Intransitiven Liebe hält Rilke für seine Mädchenfiguren die Rolle der ›Großen Liebenden‹ bereit.

³⁸ Vgl. KA I, S. 262 und KA I, S. 568.