

RILKES
DUINESER ELEGIEN

RILKES
DUINESER ELEGIEN

Ein Meisterwerk der Moderne – Engel, Dinge, Weltinnenraum

Rilke · Heidegger · Nietzsche · Sloterdijk · Foucault

Bernhard Buchhas

Gloggnitz · 2026

Verfasst und gesetzt von Bernhard Buchhas

Die Verse der Duineser Elegien folgen der Erstausgabe, Insel-Verlag, Leipzig 1923; die übrigen Rilke-Zitate den Neuen Gedichten (1907/08), dem Gedicht „Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen“ (1914), den Briefen an einen jungen Dichter und dem Brief an Witold Hulewicz vom 13. November 1925; die Nietzsche-Zitate Also sprach Zarathustra, Vorrede.

Die Abbildung des Torsos folgt der Vorlage des Verfassers.

*Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.*

— Rainer Maria Rilke, *Die erste Elegie*

ERSTER THEIL

Die Elegien



KAPITEL I

Ein Meisterwerk der Moderne

Rainer Maria Rilkes *Duineser Elegien*, entstanden zwischen 1912 und 1922 und 1923 im Insel-Verlag erschienen, gelten als ein Höhepunkt der modernen europäischen Lyrik. Sie thematisieren eine grundlegende Krise des modernen Menschen und wollen sie zugleich sprachlich und denkerisch überwinden. Sie markieren den Übergang von der spätromantisch-symbolistischen Dichtung zur existenziellen Moderne. Ihre Sonderstellung beruht auf vier Pfeilern.

Der Engel und die menschliche Begrenztheit

Die Elegien beginnen mit einem Schrei: „Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen?“ Rilkes Engel ist keine tröstende Figur, sondern eine Chiffre für das vollendete, unerbittliche Sein. Ihm gegenüber erfährt sich der Mensch als unzulänglich, zerrissen und dem Vergehen ausgesetzt. Die Tiere, heißt es, merken schon, dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind in der gedeuteten Welt: Der Mensch steht der Welt als deutender Beobachter gegenüber und verfehlt dadurch das reine Dasein. Und schon die erste Elegie spricht das Wort aus, das Schöne sei nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen. Kunst und Dasein sind hier keine Idylle mehr, sondern Grenzerfahrung.

Die Poetik des Verwandelns

In einer zunehmend mechanisierten, warenförmigen Moderne – Rilke beklagte den Verlust der beseelten Dinge – stellen die Elegien dem Dichter eine Gegenaufgabe: die Verinnerlichung der Welt. „Erde, ist es nicht dies, was du willst:

unsichtbar / in uns erstehn?“ , fragt die neunte Elegie. Die Dinge – Haus, Baum, Krug – sollen nicht abstrakt überwunden, sondern im menschlichen Bewusstsein gesagt und gerühmt und so vor der bloßen Vergänglichkeit bewahrt werden. Dichtung wird zu einem weltlichen Rettungswerk.

Sprache, Rhythmus und Form

Rilke greift die antike Gattung der Elegie auf, löst aber ihre starren Regeln in eine neuartige Sprachbewegung auf. An die Stelle des strengen elegischen Distichons treten freie, strömende, oft abbrechende Rhythmen, in denen daktylische Bewegungen nachklingen; sie folgen dem Atem und dem tastenden Denken des Sprechers. Konkrete Dinge treffen unvermittelt auf Metaphysisches – die junge Klage und die Landschaft der Klagen in der zehnten Elegie, die Fahrenden als Sinnbild menschlicher Haltlosigkeit in der fünften. Kaum ein Text der Epoche verbindet hymnische Steigerung, schmerzhaft Reflexion und klangliche Genauigkeit so dicht.

Ein Dokument des Übergangs

Die Entstehungsgeschichte spiegelt den Bruch des Jahrhunderts. Begonnen im Winter 1911/12 auf Schloss Duino an der Adria, als Gast der Fürstin Marie von Thurn und Taxis, wurde die Arbeit durch den Ersten Weltkrieg fast ein Jahrzehnt gelähmt. Vollendet wurden die Elegien im Februar 1922 im Turm von Muzot im Wallis – in jenem Jahr, in dem auch James Joyces *Ulysses* und T. S. Eliots *The Waste Land* erschienen. Sie wirken wie eine seismographische Antwort auf die Katastrophe des Krieges und den Zerfall überlieferter Sinnsysteme.

Die Elegien gleiten weder in Verzweiflung ab noch flüchten sie in billigen Trost. Sie verlangen das rückhaltlose Ja zum irdischen, vergänglichen Dasein – „Hiersein ist herrlich“, heißt es in der siebenten Elegie.

KAPITEL 2

Der Engel und das Land der Klagen

Rilke entwirft in den Elegien einen weltlichen, existenziellen Gegenmythos zur christlichen Metaphysik.

Der Engel

Rilkes Engel entstammen weder der christlichen noch der jüdischen Lehre. Rilke selbst hat dies seinem polnischen Übersetzer erläutert:

Der ›Engel‹ der Elegien hat nichts mit dem Engel des christlichen Himmels zu tun (eher mit den Engelgestalten des Islam) [...]. Der Engel der Elegien ist dasjenige Geschöpf, in dem die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, die wir leisten, schon vollzogen erscheint.

— Rainer Maria Rilke an Witold Hulewicz, 13. November 1925

Darum, fährt er fort, sei der Engel „schrecklich“ für uns, weil wir, seine Liebenden und Verwandter, doch noch am Sichtbaren hängen. Die zweite Elegie zeichnet die Engel als vollendete Schöpfungsspiegel:

*[...] und plötzlich, einzeln,
Spiegel: die die entströmte eigene Schönheit
wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz.*

— Rainer Maria Rilke, *Die zweite Elegie*

Für den zerrissenen, zweifelnden Menschen ist diese Vollkommenheit tödlich. Träte der Erzengel, heißt es, auch nur eines Schrittes nieder und herwärts,

so erschlüge uns, hoch aufschlagend, das eigene Herz. Der Abstand zwischen reinem Sein und menschlichem Werden ist unüberbrückbar.

Das Land der Klagen

Die letzte Elegie führt weg von der lauten „Leid-Stadt“, der Scheinwelt des Vergnügens und der Verdrängung, in eine uralte Landschaft: das Land der Klagen. Ein junger Toter folgt einer jungen Klage hinaus; eine der älteren Klagen nimmt sich seiner an. Die Klagen erscheinen nicht als Verzweiflungsausbrüche, sondern als ein altes, einst großes Geschlecht. Ihre Väter, erzählt sie, trieben Bergbau im großen Gebirge; bei den Menschen findet man manchmal noch ein Stück geschliffenes Ur-Leid. Sie führt ihn vorbei an Tempelsäulen und den Trümmern der Burgen, von denen Klage-Fürsten einst das Land beherrschten, an Tränenbäumen und Feldern blühender Wehmut, an den Gräbern der Alten aus dem Klage-Geschlecht.

Am Ende steigt der Tote einsam in die Berge des Ur-Leids. Doch die Elegie schließt nicht mit dem Untergang, sondern mit einem Gleichnis, das das Fallen selbst als Fruchtbarkeit deutet – wie die hängenden Kätzchen der Hasel oder der Regen, der im Frühjahr auf dunkles Erdreich fällt.

KAPITEL 3

Die Fahrenden: Die fünfte Elegie

Die fünfte Elegie, Frau Hertha Koenig zugewidmet, schrieb Rilke am 14. Februar 1922 als Ersatz für ein früher vorgesehenes Gedicht. Sie bezieht sich auf Pablo Picassos Gemälde *Die Gaukler* (*Les Saltimbanques*, 1905), das Hertha Koenig gehörte und in deren Münchner Wohnung Rilke im Sommer und Herbst 1915 wohnte, sodass er es täglich vor Augen hatte.

Heimatlosigkeit und Getriebensein

Rilke beschreibt die Artisten als Sinnbild des entwurzelten modernen Daseins:

*Wer aber sind sie, sag mir, die Fahrenden, diese ein wenig
Flüchtigern noch als wir selbst, die dringend von früh an
wringt ein wem, wem zu Liebe
niemals zufriedener Wille?*

— Rainer Maria Rilke, *Die fünfte Elegie*

Ein nie zufriedener Wille wringt, biegt, schlingt und schwingt sie, wirft sie und fängt sie zurück. Sie kommen nieder auf dem verzehrten, von ihrem ewigen Aufsprung dünneren Teppich, „diesem verlorenen / Teppich im Weltall“, aufgelegt wie ein Pflaster, als hätte der Vorstadt-Himmel der Erde dort wehe getan.

Kritik der bloßen Fertigkeit

Ihre Akrobatik ist vollkommen, aber unbeseelt geworden; ihr Können ist bloßes Können, dem die Seele fehlt, und selbst die Zuschauer um sie herum glei-

chen einer Rose, die blüht und entblättert, glänzend von einer „leicht scheinlächelnden Unlust“. Ihre Sprünge und Türme zeigen die Anstrengung des Menschen, sich über seine Begrenztheit zu erheben, und bleiben doch mechanisch. Nur eines nimmt Rilke von diesem Urteil aus: das Lächeln des jungen Springers, der täglich hundertmal vom Baum der gemeinsam erbauten Bewegung abfällt. Dieses Lächeln soll der Engel pflücken wie ein kleinblütiges Heilkraut und in einer Vase verwahren.

Die Utopie der Liebenden

Gegen Ende entwirft Rilke ein Gegenbild: einen Platz, den wir nicht wissen, auf dem die Liebenden, die es hier bis zum Können nie bringen, auf unsäglichem Teppich ihre kühnen hohen Figuren des Herzschwungs zeigen dürften, ihre Türme aus Lust, ihre nur aneinander lehrenden Leitern – vor unzähligen lautlosen Toten, die dann ihre letzten, immer ersparten Münzen des Glücks werfen würden vor das endlich wahrhaft lächelnde Paar auf gestilltem Teppich. Dort fielen Können und wahre Empfindung zusammen.

KAPITEL 4

Zwillingstexte: Elegien und Sonette

Im Februar 1922 erlebte Rilke in Muzot einen beispiellosen Schaffensrausch. Innerhalb weniger Wochen vollendete er nicht nur die Elegien, sondern schrieb auch die fünfundfünfzig *Sonette an Orpheus* – den ersten Teil vom 2. bis 5. Februar, den zweiten in der zweiten Februarhälfte. Inhaltlich und formal bilden beide Werke zwei Seiten derselben Medaille. Während die Elegien den schweren Weg der Verinnerlichung und des Abschieds durchmessen, feiern die Sonette den Zustand nach diesem Durchbruch: die vollzogene Verwandlung der Welt in Gesang.

KAPITEL 5

Die Rettung der Dinge: Die neunte Elegie

In der neunten Elegie wird die Rettung der einfachen Dinge zum eigentlichen Daseinszweck des Menschen. Nachdem die vorangehenden Elegien das menschliche Scheitern, die Zerrissenheit und die Unnahbarkeit des Engels durchmessen haben, gibt die neunte eine triumphale Antwort auf die Frage: Warum überhaupt Mensch sein? Sie vollzieht sich in vier Schritten.

Das Einmalige

Rilke beginnt nicht mit den Dingen, sondern mit der Endlichkeit des Daseins:

*Aber weil Hiersein viel ist, und weil uns scheinbar
alles das Hiesige braucht, dieses Schwindende, das
seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten. Ein Mal
jedes, nur ein Mal. Ein Mal und nichtmehr. Und wir auch
ein Mal. Nie wieder. Aber dieses
ein Mal gewesen zu sein, wenn auch nur ein Mal:
irdisch gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar.*

— Rainer Maria Rilke, *Die neunte Elegie*

Die Dinge bedürfen der Rettung, weil sie wie wir dem Vergehen ausgesetzt sind. Der Engel bedarf keiner Bewahrung, weil er zeitlos ist. Gerade die Vergänglichkeit verleiht dem Irdischen seinen unauslöschlichen Wert.

Der Katalog des Einfachen

Rilke wählt keine Kunstwerke, Monumente oder Ideen, sondern einfache Kultur- und Gebrauchsdinge:

*Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, –
höchstens: Säule, Turm ... aber zu sagen, verstehts,
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein.*

— Rainer Maria Rilke, *Die neunte Elegie*

Haus, Tor und Fenster stehen für Schutz, Grenze und Ausblick; Brücke, Brunnen und Krug für Verbindung, Quelle und Bewahrung; der Obstbaum für eine Natur, die dem Menschen Frucht schenkt. Dieses Sagen ist kein bloßes Bezeichnen. Die Dinge haben kein Bewusstsein ihrer selbst; erst im ausgesprochenen Wort werden sie in ihrem Wesen vollendet.

Das Zeigen vor dem Engel

Rilke inszeniert das Sagen als eine Vorführung vor dem Engel. Statt vor ihm zu verstummen, soll der Mensch selbstbewusst auftreten:

*Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, ihm
kannst du nicht großtun mit herrlich Erfühltem; im Wältall,
wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig
ihm das Einfache, das von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet,
als ein Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick.
Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest
bei dem Seiler in Rom, oder beim Töpfer am Nil.*

— Rainer Maria Rilke, *Die neunte Elegie*

Der Engel kennt das Weltall, aber nicht das Handwerk, die Berührung, die Spuren menschlicher Arbeit. Indem der Mensch ihm ein einfaches, von Generationen geformtes Ding zeigt, bringt er ihn zum Staunen. Der Seiler und der Töpfer verleihen dem Stoff Sinn und Form; der Engel erfährt am irdischen Ding etwas, das seiner Sphäre fehlt.

Die Verwandlung

Der Höhepunkt der Rettung ist kein Bewahren im Museum, sondern ein innerer Vorgang:

*Erde, ist es nicht dies, was du willst: unsichtbar
in uns erstehn? – Ist es dein Traum nicht,
einmal unsichtbar zu sein? – Erde! unsichtbar!
Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag?*

— Rainer Maria Rilke, *Die neunte Elegie*

Die Dinge werden vor dem Untergang gerettet, indem sie aus der bedrohten äußeren Stofflichkeit in das menschliche Innere überführt werden – in jenen Raum, den Rilke andernorts „Weltinnenraum“ nennt. Das Haus verfällt irgendwann im Außen; als gesagtes, erinnertes, gefühltes Ding bleibt es im Inneren erhalten. Die Erde selbst drängt danach, in den Menschen hinein verwandelt zu werden. Der sterbliche Mensch wird so zum Retter der Schöpfung: Nicht ein jenseitiger Gott erlöst die Welt, sondern der Sagende hebt ihr Vergängliches ins Sägliche. Die Elegie schließt mit dem Ausruf: „Überzähliges Dasein / entspringt mir im Herzen.“

KAPITEL 6

Die Verwandlung des Leids: Die zehnte Elegie

Die zehnte Elegie stellt die Verwandlungslehre der neunten auf die härteste Probe. Sie wendet das Prinzip der Rettung auf das an, was der Mensch am meisten fürchtet: Schmerz, Trauer und Tod.

Die Leid-Stadt

Die Elegie beginnt mit dem Zerrbild einer Zivilisation, die genau verfehlt, was die neunte forderte:

*Freilich, wehe, wie fremd sind die Gassen der Leid-Stadt,
wo in der falschen, aus Übertönung gemachten
Stille, stark, aus der Gußform des Leeren der Ausguß
prahlt: der vergoldete Lärm, das platzende Denkmal.*

— Rainer Maria Rilke, *Die zehnte Elegie*

Hier wird der Schmerz nicht verwandelt, sondern übertönt; ein Engel, heißt es, würde ihnen den „Trostmarkt“ spurlos zertreten. Draußen kräuseln sich die Ränder des Jahrmarkts, mit Schaukeln, Schießbuden und Schaustellungen, bei denen das Geld sich vermehrt. Die Dinge sind zu Tand verkommen – das Gegenteil der durchseelten Dinge der neunten Elegie. Erst hinter der letzten Planke, „ists wirklich“: Dort beginnt die Gegenwelt.

Das Leid als Landschaft

In der neunten Elegie lehrte Rilke das Sagen des Konkreten. In der zehnten wendet er dasselbe Verfahren auf Trauer und Sterben an. Abstrakte Gefühle

werden zu einer geologischen und architektonischen Landschaft: Ur-Leid wird gebrochen wie Erz, es gibt Tränenbäume und Felder blühender Wehmut, Tiere der Trauer und die Gräber der Klage-Ahnen, der Sibyllen und Warn-Herrn. Die Klagen selbst treten als edle Gestalten eines alten Geschlechts auf. Indem Rilke Tod und Klage Raum, Gestalt und Geschichte gibt, entreißt er sie dem gestaltlosen Schrecken; er behandelt den Schmerz wie das Haus oder das Tor – als etwas, das durch Sprache gefasst und gewürdigt werden muss.

Leben und Tod als Einheit

Rilke begreift Leben und Tod nicht als unversöhnliche Gegensätze, sondern als zwei Bereiche eines einzigen Ganzen. Schon die erste Elegie sagt, die Lebendigen machten alle den Fehler, dass sie zu stark unterscheiden; Engel wüssten oft nicht, ob sie unter Lebenden gehen oder Toten. Das Land der Klagen ist kein Jenseits im christlichen Sinn, keine Strafe und kein Himmel, sondern der verinnerlichte Schattenraum des Hiesigen. Wer die Erde im Inneren erstehen lässt, muss auch ihren Abgrund, das Vergehen, einbeziehen.

Steigen durch Fallen

Die neunte Elegie endete im Ausruf des überzähligen Daseins. Die zehnte – und mit ihr der ganze Zyklus – verankert diesen Triumph im Schwindenden:

*Aber erweckten sie uns, die unendlich Toten, ein Gleichnis,
siehe, sie zeigten vielleicht auf die Kätzchen der leeren
Hasel, die hängenden, oder
meinten den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr. –*

*Und wir, die an steigendes Glück
denken, empfänden die Rührung,
die uns beinah bestürzt,
wenn ein Glückliches fällt.*

— Rainer Maria Rilke, *Die zehnte Elegie*

Die menschliche Vorstellung strebt nach steigendem Glück – nach Ausdehnung, Verharren, Unsterblichkeit. Die Toten aber verweisen auf einfache Naturdinge, die hängenden Kätzchen und den fallenden Regen. Sinken und Fallen sind kein Verlust, sondern Voraussetzung von Fruchtbarkeit und Neubeginn. Die Verwandlung der Dinge vollendet sich darin, dass der Mensch seine Endlichkeit nicht mehr beklagt, sondern das Fallen selbst als eine Form des Gelingens erfährt.

KAPITEL 7

Das Unsägliche und das Sägliche

Das Unsägliche ist bei Rilke kein bloßes Stilmittel für „sehr groß“ oder „unbeschreiblich schön“, sondern ein metaphysischer Grenzbegriff. Er bezeichnet jene Bereiche der Wirklichkeit, die sich der begrifflichen und alltäglichen Sprache grundsätzlich entziehen. Um zu verstehen, was gemeint ist, muss man das Begriffspaar betrachten, das die neunte Elegie aufstellt: das Unsägliche und das Sägliche.

Zwei Bedeutungen

Das Unsägliche hat bei Rilke zwei Pole. Der eine ist die reine Transzendenz: In der neunten Elegie wird dem Sprechenden verboten, dem Engel die „unsägliche“ Welt zu preisen; im Weltall, wo der Engel fühlender fühlt, ist der Mensch ein Neuling. Das Unsägliche ist hier das metaphysische Ganze, die Sphäre des Engels, die Unendlichkeit des Kosmos. Wer über Gott, das Unendliche oder das Jenseits große Worte machen will, verfällt der leeren Spekulation.

Der andere Pol ist das zutiefst Persönliche und Verborgene. Schon im ersten der *Briefe an einen jungen Dichter* schreibt Rilke 1903:

Die Dinge sind alle nicht so faßbar und sagbar, als man uns meistens glauben machen möchte; die meisten Ereignisse sind unsagbar, vollziehen sich in einem Raume, den nie ein Wort betreten hat [...].

— Rainer Maria Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter*, 17. Februar 1903

Hier meint das Unsagbare die existenziellen Grunderfahrungen: Schmerz, Tod, Liebe, tiefe Wandlung. Sobald man sie in fertige Worte fasst, verflachen sie

zu Konventionen; sie lassen sich nicht erklären, nur erleiden oder erleben. Auch die neunte Elegie kennt diese Seite: Was nimmt man hinüber in den anderen Bezug? Die Schmerzen, das Schwersein, der Liebe lange Erfahrung – „also / lauter Unsägliches“.

Hier ist des Säglichen Zeit

Rilke ruft den Menschen nicht dazu auf, dem Unsäglichen nachzujagen. Die Rettung liegt im Säglichen:

*Hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat.
Sprich und bekenn.*

— Rainer Maria Rilke, *Die neunte Elegie*

Das Sägliche sind die irdischen Dinge: Haus, Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster. Der Engel kennt das Endliche, das Schwindende nicht; der Mensch soll ihm nicht von Gott oder der Unendlichkeit vorschwärmen, sondern ihm die einfachen, vergänglichen Dinge zeigen. Sagen heißt dabei nicht nüchtern beschreiben, sondern verwandeln: Die Dinge werden durch das Wort ins menschliche Herz gehoben und so vor dem bloßen Verschwinden bewahrt.

Sprachskepsis und Sprachrettung

Rilke antwortet mit diesem Begriffspaar auf die Sprachkrise seiner Generation, die Hugo von Hofmannsthal 1902 im *Chandos-Brief* am schärfsten formuliert hatte: Die abstrakten Worte zerfielen dem Lord Chandos im Munde wie modrige Pilze. Rilkes Antwort ist zweifach. Er verzichtet darauf, das Unsägliches direkt zu benennen, denn wer das Unendliche unmittelbar aussprechen will, scheitert an Kitsch oder Abstraktion. Und er setzt auf die mittelbare Beschwörung: Die Sprache der Dichtung muss so genau um das Ding kreisen, dass das Unsägliches im Zwischenraum spürbar wird – im Klang, in der Stille, in der Tiefe des Verses.

Das Unsägliche ist bei Rilke also der stille Horizont, vor dem das menschliche Sagen seine Würde und Dringlichkeit gewinnt. Weil das Ganze unsäglich ist, müssen wir das Kleine, Vergängliche umso reiner aussprechen.

ZWEITER TEIL

Rilke und die Philosophie

KAPITEL 8

Heidegger und Rilke

Martin Heidegger sah in Rilke – nach Hölderlin, der für ihn der Dichter schlechthin blieb – den Dichter, an dem sich das metaphysische Grundproblem der Moderne zeigen lässt. Rilkes Spätwerk wurde zu einem Resonanzraum für Heideggers späteres Denken und für die Existenzphilosophie überhaupt.

Wozu Dichter?

1946, zum zwanzigsten Todestag Rilkes, hielt Heidegger den Vortrag „Wozu Dichter?“, der 1950 in den *Holzwegen* erschien. Der Titel nimmt Hölderlins Frage aus der Elegie *Brot und Wein* auf: „und wozu Dichter in dürftiger Zeit?“ Heidegger liest Rilke als Dichter der „Weltnacht“, einer Epoche äußerster Seinsvergessenheit und technischer Naturbeherrschung.

Das Offene

Die achte Elegie beginnt:

*Mit allen Augen sieht die Kreatur
das Offene. Nur unsre Augen sind
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.*

— Rainer Maria Rilke, *Die achte Elegie*

Heidegger nimmt Rilkes Begriff des Offenen auf, deutet ihn aber um. Für Rilke blickt das Tier unbefangen ins Ganze, während der Mensch durch sein Bewusstsein davon getrennt ist – „Zuschauer, immer, überall, / dem allen zugewandt und nie hinaus“. Heidegger dagegen versteht das Offene als die Lichtung des Seins, als jenen Bereich der Unverborgenheit, in den gerade nur das Dasein eintreten kann.

Technik und die Dinge

Rilkes Klage in der neunten Elegie, dass die erlebbaren Dinge verdrängt werden – „Mehr als je / fallen die Dinge dahin, die erlebbaren, denn, / was sie verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild“ –, nimmt Motive von Heideggers späterer Technikphilosophie vorweg, die er im Begriff des „Gestells“ zusammenfasst. Beide teilen den Impuls: Der Mensch darf die Welt nicht bloß als Bestand ausbeuten, sondern muss das Ding als Ding achten und hüten.

Sein zum Tode

In *Sein und Zeit* (1927) bestimmt Heidegger das Dasein als „Sein zum Tode“: Erst das Vorlaufen in die eigene Endlichkeit reißt den Menschen aus der Uneigentlichkeit des Alltags. Rilkes Elegien – besonders die Konfrontation mit der Endlichkeit in der zehnten – gestalten eine verwandte existenzielle Spannung in dichterischer Form.

Die Grenze

So intensiv Heidegger Rilke befragte, so scharf zog er eine Grenze. Er warf ihm vor, noch in der Metaphysik Nietzsches befangen zu sein: Rilkes Offenes zielt auf einen gesteigerten Lebensbegriff und auf das subjektive Gefühl, nicht auf das Sein selbst. Trotz dieser Distanzierung bleibt Rilkes Leistung für das Denken des Jahrhunderts unbestritten: Er schuf ein Vokabular für eine Welt, in der Gott schweigt, die Technik die Dinge entseelt und der Mensch auf sich

selbst zurückgeworfen ist – und zeigte, wie aus dieser Verlorenheit ein Ja zum irdischen Dasein erwachsen kann.

KAPITEL 9

Berührungen mit der Existenzphilosophie

Über Heidegger hinaus berühren Motive der Elegien wesentliche Fragen der existenzphilosophischen Debatten des zwanzigsten Jahrhunderts. Dabei handelt es sich eher um Verwandtschaften als um nachweisbare Einflüsse.

Das ungesicherte Dasein

Die Fahrenden der fünften Elegie, die auf einem verlorenen Teppich im Weltall ins Leere springen, lassen sich als dichterisches Vorbild dessen lesen, was der französische Existenzialismus als Grundlosigkeit des Daseins beschrieb. Bei Sartre geht die Existenz der Essenz voraus: Der Mensch ist nirgends verankert und muss sich selbst entwerfen. Rilke gestaltet in der zweiten Elegie eine verwandte Haltlosigkeit:

*Denn wir, wo wir fühlen, verflüchtigen; ach wir
atmen uns aus und dahin; von Holzglut zu Holzglut
geben wir schwächern Geruch.*

— Rainer Maria Rilke, *Die zweite Elegie*

Der Engel und das Andere

In der Existenzphilosophie Karl Jaspers' erfährt sich der Mensch in Grenzsituationen – Tod, Leiden, Kampf, Schuld – und im Scheitern an ihnen auf die Transzendenz verwiesen. Rilkes Engel markiert eine solche Grenze: Er ist kein Erlöser, sondern ein unerreichbares, fremdes Absolutes, an dem der Mensch seine eigene Beschränktheit erfährt.

Leiblichkeit und Phänomenologie

Die Phänomenologie teilt mit Rilke den Ruf, die Welt mit den Sinnen neu anzueignen: Nicht abstrakte Theorien erschließen die Wirklichkeit, sondern der leibliche Vollzug des Schauens und Verinnerlichens. Die neunte Elegie macht die Sprache zum Ort, an dem die Wirklichkeit vor der Entwertung gerettet werden kann: „Hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat.“

KAPITEL 10

Rilke und Platon

Rilkes Engelsmetaphysik lässt sich nicht historisch aus Platon ableiten – Platon kennt im strengen Sinn keine Engel –, weist aber strukturelle Parallelen zum Platonismus auf, die Rilke an entscheidender Stelle umkehrt.

Die Parallelen

Bei Platon gibt es an Stelle der Engel die Ideen sowie Mittlerwesen wie das Dämonische, etwa den Eros im *Gastmahl*, die zwischen dem Sterblichen und dem Göttlichen vermitteln. Rilkes Engel erfüllt eine ähnliche Funktion wie das Reich der reinen Formen.

Platon trennt strikt zwischen der Sinnenwelt – flüchtig, unvollkommen, bloßes Werden – und der Ideenwelt – ewig, unteilbar, reines Sein. Diese Kluft inszeniert auch Rilke: Der Engel ist das in sich ruhende, vollkommene Sein, das seine entströmte Schönheit in das eigene Antlitz zurückschöpft, während der Mensch sich verflüchtigt.

Im Höhlengleichnis blendet das Sonnenlicht, die Idee des Guten, das unvorbereitete Auge fast bis zur Blindheit. Bei Rilke wird diese Überwältigung tödlich:

*Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch, weh mir,
ansieh ich euch, fast tödliche Vögel der Seele,
wissend um euch. [...]
Träte der Erzengel jetzt, der gefährliche, hinter den Sternen
eines Schrittes nur nieder und herwärts: hochauf-
schlagend erschlug uns das eigene Herz.*

— Rainer Maria Rilke, *Die zweite Elegie*

Und bei Platon treibt der Eros die Seele an, vom körperlich Schönen zur Schau des Schönen selbst aufzusteigen. Auch bei Rilke sind die Liebenden jene Gestalten, die dem Engel am nächsten kommen – doch im irdischen Vollzug verdecken sie sich, wie die erste Elegie sagt, nur miteinander ihr Los.

Die Umkehrung

Hier trennen sich Rilke und Platon. Während Platon die Sinnenwelt abwertet und die Befreiung im Aufstieg zur Ideenwelt sieht, vollzieht Rilke eine radikale Bejahung des Diesseits. In der neunten Elegie wird der Bruch unübersehbar: Der Mensch soll dem Engel nicht von der unsäglichen Welt vorschwärmen, in der dieser ohnehin überlegen ist, sondern ihm die Dinge sagen. Der Mensch hat dem Engel etwas voraus, das dieser in seiner Zeitlosigkeit nicht besitzt: die Erfahrung der Endlichkeit.

Rilke nutzt also platonische Grundmotive – den Abstand zwischen absolutem Sein und zersplitterter Existenz –, um den Platonismus zu überwinden. Statt die Welt zugunsten einer Ideenwelt zu entwerten, macht er den Engel zum staunenden Zeugen der irdischen Dinge. Nicht der Mensch wird durch den Engel erlöst, sondern die Welt wird durch das menschliche Sagen vor dem Engel gerechtfertigt.

KAPITEL II

Weltinnenraum

Den Begriff des Weltinnenraums prägte Rilke im Spätsommer 1914 in dem Gedicht „Es winkt zu Föhlung fast aus allen Dingen“:

*Durch alle Wesen reicht der eine Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und in mir wächst der Baum.*

— Rainer Maria Rilke, *Es winkt zu Föhlung fast aus allen Dingen*

Der Weltinnenraum ist Rilkes Antwort auf die Entfremdung: Er hebt die starre Trennung zwischen fühlendem Subjekt und stofflicher Außenwelt auf. Er ist weder ein privater seelischer Innenraum noch eine bloß äußere Geometrie, sondern ein gemeinsamer Resonanzraum, in dem äußere Wirklichkeit und inneres Bewusstsein ineinandergreifen.

Was der Begriff bedeutet

Gewöhnlich begreifen wir den Körper als Grenze: Die Welt ist draußen, das Denken drinnen. Für Rilke ist diese Trennwand künstlich. Wird ein Baum wahrgenommen, so steht er nicht nur isoliert in der Landschaft, sondern wächst im Bewusstsein des Betrachters weiter. Die Dinge haben keine eigene Sprache; sie bedürfen eines sterblichen Bewusstseins, das sie aufnimmt. Indem der Mensch ein Ding fühlt, besingt und erinnert, wird es aus seiner dem Verfall preisgegebenen Existenz in eine unsichtbare Seinsweise überführt. Der Weltinnenraum ersetzt so den jenseitigen Himmel: Das Vollendete liegt nicht jenseits der Sterne, sondern in der Vertiefung des Hiesigen ins Innere.

Abgrenzung von der Psychologie

Rilkes Verhältnis zur Psychologie seiner Zeit, besonders zur Psychoanalyse, war von Skepsis geprägt. Der Weltinnenraum ist kein Seelenkeller, keine private Gefühlswelt, in der Komplexe verarbeitet werden. Als Rilke Anfang 1912 erwog, sich bei dem Psychiater Viktor Emil von Gebsattel einer Analyse zu unterziehen, beriet er sich mit Lou Andreas-Salomé, die selbst Freud nahestand, und verzichtete schließlich; er fürchtete, mit seinen Teufeln könnten ihm auch seine Engel ausgetrieben werden. Die Psychoanalyse will das Leiden heilen; der Weltinnenraum will den Schmerz nicht beseitigen, sondern fruchtbar machen. Während die Psychologie den Blick nach innen wendet, um das einzelne Ich zu stärken, wendet Rilke ihn nach innen, um dort den ganzen Kosmos zu bergen.

Verwandtschaft mit der Phänomenologie

Die tiefste Verwandtschaft besteht mit der Phänomenologie Edmund Husserls, Martin Heideggers und Maurice Merleau-Pontys. Sie teilt mit Rilke den Bruch mit der neuzeitlichen Spaltung von Subjekt und Objekt. Husserls Maxime „Zu den Sachen selbst“ verlangt, die Dinge nicht durch vorgefasste Theorien, sondern so zu betrachten, wie sie sich dem Bewusstsein zeigen – Rilkes Dinggedichte üben genau dies. Heidegger bestimmt den Menschen nicht als Subjekt, das erst Kontakt zur Welt aufnehmen muss, sondern als immer schon „In-der-Welt-sein“; Rilkes Vögel, die still durch uns hindurchfliegen, sind ein dichterischer Vorgriff darauf. Am nächsten steht Rilke Merleau-Ponty, der vom „Fleisch der Welt“ und von einer Verschränkung spricht, in der das Sehende selbst sichtbar, das Fühlende selbst fühlbar ist: „ich seh hinaus, und in mir wächst der Baum.“

Der Weltinnenraum ist somit keine Innenschau, sondern ein phänomenologischer Zustand: der Punkt, an dem der Mensch aufhört, die Welt als fremdes Gegenüber zu beherrschen, und zu dem Raum wird, in dem die Dinge sich vollenden dürfen.

KAPITEL 12

Vom Panther zum Weltinnenraum

Die Dinggedichte der mittleren Schaffensphase, vor allem in den *Neuen Gedichten* (1907/08), bilden das Fundament des späteren Weltinnenraums. Den Begriff prägte Rilke erst 1914; im *Panther*, entstanden 1902/03 im Pariser Umkreis Rodins, erprobte er bereits die Auflösung der Grenze zwischen Subjekt und Objekt.

Vom Erfühlen zum Schauen

In seiner Frühphase, etwa im *Stunden-Buch*, war Rilkes Lyrik stimmungshaft und musikalisch-vage. Die Wende brachten zwei Begegnungen in Paris. Bei Rodin lernte er das handwerkliche Studium der Natur: Ein Kunstwerk durfte nicht bloß persönliche Befindlichkeit ausdrücken, sondern musste selbst ein Ding sein. Von Cézanne übernahm er das sachliche Sagen: Das Subjekt tritt zurück, um der Eigengesetzlichkeit des Gegenstandes Raum zu geben. Das Dinggedicht entstand aus dem Versuch, die Dinge nicht von außen symbolisch aufzuladen, sondern sich so in sie hineinzusetzen, dass das Gedicht das Ding gleichsam von innen her ausspricht.

Der Panther

*Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.*

*Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.*

*Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf –. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille –
und hört im Herzen auf zu sein.*

— Rainer Maria Rilke, *Der Panther*

Schon in der ersten Strophe kehrt Rilke die Richtung der Wahrnehmung um: Nicht der Panther geht an den Stäben vorüber, sondern die Stäbe gehen an seinem Blick vorüber. Der äußere Käfig hat sich in den Blick eingeschrieben; die Grenze zwischen Außenraum und Wahrnehmung beginnt zu verschwimmen. Die zweite Strophe bannt die gewaltige Energie des Tieres in einen kleinsten Kreis; es entsteht eine Mitte, die nicht mehr geometrisch, sondern seelisch-energetisch ist. In der dritten vollzieht sich die Bewegung, die später zum Weltinnenraum wird: Das Bild geht hinein, wandert durch den Körper des Tieres und hört im Herzen auf zu sein – kein bloßes Verlöschen, sondern eine Aufnahme ins Innerste, in der das Bild seine äußere Gegenständlichkeit verliert.

Die Verschiebung

Der Panther war Rilkes Schule der Entäußerung: Der Dichter musste lernen, sein eigenes Ich zurückzunehmen, um den Panther von innen zu denken. Aus dieser handwerklichen Disziplin erwuchs die Einsicht des Weltinnenraums:

Wenn der Mensch fähig ist, sich so vollkommen in ein Ding hineinzusetzen,
dann bestehen Mensch und Ding nicht in getrennten Sphären, sondern in
einem einzigen Zusammenhang.

KAPITEL 13

Archaischer Torso Apollos

Das Sonett *Archaischer Torso Apollos*, das den *Anderen Teil* der *Neuen Gedichte* (1908) eröffnet, vollzieht eine Umkehrung der Blickrichtung: Nicht der Betrachter mustert ein antikes Bildwerk, sondern der Torso erweist sich als lebendiger Blick, der den Betrachter erfasst.

*Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entsteht und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.*

— Rainer Maria Rilke, *Archaischer Torso Apollos*



TAFEL I

Torso eines Jünglings aus Milet, um 480–470 v. Chr., Marmor, Musée du Louvre, Paris – nach verbreiteter Annahme das Bildwerk, das Rilke zu seinem Sonett anregte

Vom Kopf zum Rumpf

Das Gedicht setzt mit einem Mangel ein: Dem Torso fehlen Kopf, Augen und Glieder. Gewöhnlich verorten wir Bewusstsein und Blick im Gesicht. Rilke bricht diese Gewohnheit auf: Weil die Augen fehlen, ist der Blick nicht verloren, sondern hat sich in den ganzen Körper ergossen. Der Torso ist keine tote Ruine, sondern ein Lichtkörper, ein Kandelaber, in dem das Schauen „zurückgeschraubt“ sich hält und glänzt.

Ein Körper voller Sehen

In den folgenden Versen verlagert Rilke die Sehkraft in sonst stumme Teile des Körpers. Der Bug der Brust blendet; das Licht geht vom Stein aus und überwältigt den Betrachter. Ein Lächeln, das ins Gesicht gehört, wandert hinab zu den Lenden, zu jener Mitte, die die Zeugung trug; der Stein ist von schöpferischer Lebenskraft durchdrungen.

Der Umschlag

In den Terzetten kippt die Betrachtung in eine Begegnung. Der Stein bleibt nicht in seinen Umrissen gefangen; er bricht aus allen seinen Rändern aus wie ein Stern. Hier zeigt sich eine Vorstufe des Weltinnenraums: Die feste Kontur des Gegenstandes löst sich, der Stein strahlt in den Raum. Der Wendepunkt liegt in den Worten „denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht“. Die Rollen haben sich vertauscht; der Besucher steht nicht mehr vor einem stummen Ausstellungsstück. Jede Stelle des Marmors ist Auge geworden, der Betrachter wird zum Angesehenen.

Du mußt dein Leben ändern

Aus diesem Angesehenwerden folgt unvermittelt der Schlusssatz. Er ist keine moralische Predigt, sondern eine Folge der Begegnung: Vor der glühenden Geschlossenheit des Torsos, der selbst verstümmelt äußerste Intensität verkörpert,

erfährt der Betrachter sein eigenes Leben als zersplittert und unentschieden. Vor solcher Kunst kann man nicht bloß als Kenner verweilen; wer ihr begegnet, kann nicht weiterleben wie zuvor. Rilke verwandelt das Dinggedicht an diesem Punkt von einer Übung im genauen Anschauen in einen existenziellen Anruf.

DRITTER TEIL

Du mußt dein Leben ändern

KAPITEL 14

Sloterdijks Anthropotechnik

In seinem 2009 erschienenen Buch *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik* nimmt Peter Sloterdijk Rilkes Schlusszeile zum Ausgangspunkt einer umfassenden Neubestimmung des Menschen. Er liest den Satz weder als bloßes ästhetisches Erlebnis noch als moralische Predigt, sondern als den Urmotus dessen, was er Anthropotechnik nennt: Der Mensch ist das Wesen, das sich durch fortgesetzte Übung selbst hervorbringt und formt.

Das Kunstwerk als vertikaler Befehl

Sloterdijk knüpft an die Blickumkehr des Sonetts an: Der Betrachter wird vom Torso fixiert und spürt ein existenzielles Gefälle. Der Vers formuliert eine Aufforderung zur Umkehr, zur Sinnesänderung; der antike Torso spricht mit der Autorität einer höheren Seinsstufe und gibt dem Betrachter zu verstehen, dass er, so wie er ist, nicht genügt. Sloterdijk wendet sich damit gegen moderne Einebnung. Rilkes Torso stiftet eine Vertikalspannung – einen Unterschied zwischen dem Höheren, der vollendeten Form, und dem Niedrigeren, dem trägen Alltagsleben. Das Kunstwerk wird zum Richter, der den Menschen aus seiner Selbstzufriedenheit reißt.

Der übende Mensch

Sloterdijks entscheidender Schritt besteht darin, Rilkes ästhetischen Schock in eine Kultur- und Religionsphilosophie der Übung zu überführen. Er erklärt das Phänomen „Religion“ zu einem historischen Missverständnis: Was man

jahrtausendlang als Glauben verstand, seien in Wahrheit vielschichtige geistige und körperliche Übungssysteme gewesen – Fasten, Gebet, Meditation, Askese, klösterliche Regel. Übung bestimmt er als jede Tätigkeit, durch die der Handelnde seine Fähigkeit zur nächsten Ausführung derselben Tätigkeit erhält oder verbessert. Der Ruf „Du mußt dein Leben ändern“ wird so zur weltlichen Grundformel jedes Asketen, Mönchs, Sportlers oder Künstlers: Der Mensch bildet sich nicht durch bloße Naturanlage, sondern indem er an sich arbeitet.

Von der Religion zur Selbstoptimierung

Sloterdijk spannt den Bogen von der Antike bis in die Gegenwart und zeigt, wie sich die Adressaten des Rilke'schen Imperativs verschoben haben: von den Lebensübungen der antiken Philosophie über das Kloster als Übungsstätte der Weltüberwindung zum modernen Hochleistungssport – Pierre de Coubertins Erneuerung der Olympischen Spiele deutet er als weltliche Liturgie des Übens – und schließlich zu den zerstreuten bürgerlichen Formen der Selbstoptimierung: Fitnessstudio, Diätpläne, Achtsamkeitskurse, lebenslanges Lernen.

Die planetarische Wendung

Am Ende weitet Sloterdijk den Satz vom Einzelnen auf die ganze Menschheit aus. Angesichts der ökologischen Krise erhält der Imperativ eine planetarische Dimension: Der bisherige Naturverbrauch und das Wachstumsdenken führen in die Selbstzerstörung; die Menschheit müsse ein gemeinsames Immunsystem gegen ihre eigenen zerstörerischen Gewohnheiten entwickeln – Sloterdijk spricht von „Ko-Immunismus“ – und üben, Maß zu halten. Vor dem Torso steht dann nicht mehr nur ein Bildungsbürger im Museum, sondern der Mensch an der Weggabelung zwischen tragem Dahinleben und disziplinierter Selbstüberwindung.

KAPITEL 15

Die Kritik an Sloterdijk

Sloterdijks Buch löste eine lebhafte Debatte in Feuilleton, Theologie, Philosophie und Literaturwissenschaft aus. Seine sprachliche Brillanz und kulturhistorische Weite wurden vielfach gelobt; an der Kernthese entzündete sich scharfe Kritik.

Reduktion der Religion

Der heftigste Widerspruch kam aus Theologie und Religionswissenschaft. Die These, Religionen seien eigentlich missverstandene Übungssysteme, wurde als Reduktion kritisiert. Sloterdijk übergehe, was den Glauben trägt: die Erfahrung unverfügbarer Gnade, die Hingabe an ein Gegenüber, Vertrauen und Vergebung. Wird Religion auf Selbstertüchtigung reduziert, so schrumpft sie zu einer Art metaphysischem Fitnessprogramm; Gebet oder Buße sind aber zuerst Akte einer Beziehung, nicht Wiederholungsschleifen der Selbststeigerung.

Die Vereinnahmung Rilkes

Literaturwissenschaftler sahen in Sloterdijks Lektüre des Sonetts eine folgenreiche Verschiebung. Bei Rilke ist der Schlusssatz die unvermittelte Folge einer ästhetischen Erschütterung, ein Augenblick der Verwandlung des Blicks vor dem geheimnisvollen Dasein des Kunstwerks. Sloterdijk spannt ihn in ein Programm habitueller Selbsterziehung ein. Damit gerät aus dem Blick, was Rilkes Poetik – bis in die Elegien – im Innersten bestimmt: Verwundbarkeit, Loslassen, das Fallen, die Offenheit für das Schreckliche und das Schöne. Der unablässig übende Mensch steht dieser Poetik der Empfänglichkeit eher entgegen.

Nähe zum Zeitgeist

Philosophen und Soziologen, unter anderem aus dem Umkreis der Kritischen Theorie, warfen Sloterdijk vor, dem Zeitgeist zuzuarbeiten. In einer Spätmoderne, die ohnehin Selbstvermessung, Fitness, Flexibilität und lebenslanges Lernen verlangt, wirke sein Lob der Askese wie eine Rechtfertigung marktförmiger Zumutungen; aus der antiken Seelenpflege werde das Leitbild des stets an sich arbeitenden Leistungssubjekts. Sein Plädoyer für die Vertikalspannung wurde zudem als elitär gelesen: Die Teilung der Menschheit in träge Bequeme und heroische Selbstüberwinder trage aristokratische Züge und übersehe die sozialen Ungleichheiten, die Übungsmöglichkeiten erst eröffnen oder verwehren.

Der ökologische Bruch

Viele Rezensenten bemerkten einen Bruch zwischen dem Hauptteil des Buches und seinem Schluss. Das ganze Werk baut auf dem Modell des herausragenden Einzelnen – Mönch, Akrobat, Athlet, Philosoph. Am Ende aber soll plötzlich die Menschheit als Ganzes üben, um den Klimakollaps abzuwenden. Globale Krisen, so der Einwand, lassen sich nicht durch private Übungen oder Tugendappelle lösen, sondern verlangen Gesetze, Institutionen und Umverteilung; der „Ko-Immunismus“ bleibe ein vages Wunschbild.

Trotz dieser Einwände räumten die meisten Kritiker ein, dass Sloterdijk mit der Figur des übenden Menschen einen blinden Fleck der Soziologie sichtbar gemacht hat: Kultur besteht nicht nur aus Diskursen, Glaubenssätzen und ökonomischen Zwängen, sondern wesentlich aus eingeübten Gewohnheiten und ritueller Praxis.

KAPITEL 16

Nietzsche als Taktgeber

Friedrich Nietzsche ist für Sloterdijks Buch der eigentliche Wegbereiter. Rilke liefert die Losung; Nietzsche stellt das begriffliche Fundament bereit, auf dem die Theorie des übenden Menschen ruht.

Askese ohne Metaphysik

Sloterdijk knüpft an die dritte Abhandlung der *Genealogie der Moral* an: „Was bedeuten asketische Ideale?“ Nietzsche löste den Begriff der Askese von seinem christlich-jenseitigen Ballast und führte ihn auf den griechischen Wort-sinn zurück: Übung, Training, Disziplin. Er entlarvte das asketische Ideal als lebensfeindliche Verirrung, bewunderte aber die ungeheure Disziplinierungskraft, die das Christentum über Jahrhunderte auf den menschlichen Organismus ausgeübt hatte. Sloterdijk radikalisiert diesen Befund: Wo Nietzsche von Zähmung und Züchtung sprach, setzt er die Anthropotechnik – der Mensch hat sich durch asketische Wiederholung selbst aus der Tierheit herausgearbeitet.

Der Seiltänzer

Ein Leitmotiv des Buches ist der Artist, der Akrobat – eine Reverenz an die Vorrede von *Also sprach Zarathustra*, in der ein Seiltänzer über den Marktplatz geht. Nietzsche bestimmt den Menschen dort nicht als festes Wesen:

*Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und
Übermensch, – ein Seil über einem Abgrunde.*

— Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Vorrede 4

Für Sloterdijk ist der Seiltänzer das Urbild des Übenden: Er lebt in ständiger Absturzgefahr, verdankt sein Überleben weder Gnade noch Zufall, sondern jahrelangem Training, und überwindet die Schwerkraft durch disziplinierte Arbeit. An die Stelle des oft biologisch missverstandenen „Übermenschen“ tritt bei Sloterdijk der über sich hinaus Übende.

Gegen den letzten Menschen

Sloterdijk nutzt Nietzsche gegen moderne Bequemlichkeit. Der „letzte Mensch“ ist bei Nietzsche jene Gestalt der Spätzeit, die keine Ideale, keine Anstrengung und keine Sehnsucht mehr kennt und nur noch Behaglichkeit, Wärme und Unterhaltung will:

*»Wir haben das Glück erfunden« – sagen die letzten Menschen
und blinzeln.*

— Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Vorrede 5

Rilkes Torso und Nietzsches Zarathustra fordern für Sloterdijk dasselbe: die Wiederherstellung einer Vertikalachse, die zwischen dem Banalen und dem Hervorragenden unterscheidet.

Wille zur Macht als Selbstformung

Schließlich liest Sloterdijk Nietzsches Begriff des Willens zur Macht nicht als Herrschaft über andere, sondern als Herrschaft über die eigene Trägheit: als Antrieb zur Selbststeigerung durch Wiederholung. Der Pianist an den Tonleitern, der Mönch beim Stundengebet, der Athlet beim Intervalltraining unterwerfen sich einem Formwillen, um eine höhere Stufe zu erreichen.

Ohne Nietzsche bliebe Sloterdijks Werk eine Kulturgeschichte der Religionen. Erst durch ihn gelingt der Brückenschlag: Der Tod Gottes bedeutet nicht das Ende der Askese. Nachdem der Himmel leer geworden ist, fällt die Aufgabe der Veredelung ganz auf den Menschen zurück, der kein fertiges Wesen ist, sondern eine lebenslange Baustelle.

KAPITEL 17

Foucault und Sloterdijk

Sowohl Michel Foucault als auch Peter Sloterdijk knüpfen an die antike Ascese im Sinn der Übung an, um zu zeigen, dass das Subjekt kein starres Naturprodukt ist, sondern durch Praktiken geformt wird. Sloterdijk erkennt Foucaults späte Vorlesungen am Collège de France über die „Sorge um sich“ und die „Technologien des Selbst“ als Vorarbeit an; doch beide Ansätze unterscheiden sich grundlegend.

Foucault: Macht und Selbstethik

Foucault entwickelte seine Technologien des Selbst Anfang der achtziger Jahre als Gegenstück zu seinen früheren Studien über Gefängnisse und Kliniken, in denen das Individuum vor allem als Gegenstand der Disziplinarmacht erschien. Er versteht darunter Praktiken, mit denen Menschen aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer auf ihren Körper, ihre Seele, ihr Denken und Verhalten einwirken, um sich zu verwandeln und einen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit oder der Vollkommenheit zu erreichen. Er untersucht antike Selbsttechniken – Tagebuch, Briefwechsel, Gewissensprüfung, Diätetik – mit der Frage, wie sich das Subjekt der Fremdbestimmung entziehen kann. Die Sorge um sich ist bei ihm eine widerständige, ethisch-ästhetische Lebenskunst, eine Ästhetik der Existenz. Dabei bleibt Foucault streng historisch: Er rekonstruiert den Übergang von der griechisch-römischen Antike zum christlichen Beichtzwang und zur modernen Regierungskunst.

Sloterdijk: Menschwerdung und Immunsysteme

Sloterdijk weitet diesen Ansatz zu einer umfassenden Theorie der Menschwerdung aus. Anthropotechniken sind für ihn alle materiellen, rituellen und symbolischen Verfahren, durch die der Mensch sich in seiner ganzen Geschichte erst selbst hervorgebracht hat. Sein Leitbegriff ist das Immunsystem: Der Mensch schützt sich nicht nur biologisch, sondern auch sozial – durch Mauern, Gesetze, Institutionen – und seelisch – durch Religionen, Rituale und Übungen gegen den Schock der Endlichkeit. Während Foucaults Frage eher waagrecht verläuft, zwischen Selbstbestimmung und Normierung, denkt Sloterdijk senkrecht: Ihm geht es um den Sprung über das Gewöhnliche hinaus, um den Akrobaten, den Spitzenathleten, den Virtuosen.

Sloterdijks Einwand

Sloterdijk wirft Foucault vor, auf halbem Weg stehengeblieben zu sein. Er habe die Selbstsorge zu sehr als literarisch-philosophische Praxis des Lesens, Schreibens und Nachdenkens verstanden und dabei die körperliche Seite des Trainings vernachlässigt. Und weil er alles durch das Prisma von Herrschaft und Unterwerfung sehe, entgehe ihm der freudige, selbstzweckhafte Charakter der Selbststeigerung, wie er sich im Zirkus oder im Sport zeigt.

Wo Foucault fragt, wie man sich so um sich selbst sorgen kann, dass die Machtapparate einen nicht vollständig beherrschen, fragt Sloterdijk, durch welche Übungen sich der Mensch in der Vertikalspannung über dem Abgrund hält. Foucault liefert eine kritische Ethik der Freiheit, Sloterdijk eine Anthropologie des Trainings.

KAPITEL 18

Foucaults Wende zur Sorge um sich

Foucaults Weg von *Überwachen und Strafen* (1975) zur *Sorge um sich* (1984) und zu seinen letzten Vorlesungen gehört zu den bemerkenswertesten Selbstkorrekturen der Philosophie des zwanzigsten Jahrhunderts. Er vollzog sie nicht durch einen Bruch, sondern aus der Einsicht in eine Sackgasse, die sein früheres Machtmodell erzeugt hatte.

Die Sackgasse der siebziger Jahre

In *Überwachen und Strafen* und im ersten Band von *Sexualität und Wahrheit, Der Wille zum Wissen* (1976), beschrieb Foucault die Entstehung moderner Kontrollgesellschaften. Disziplinaranstalten – Gefängnis, Kaserne, Fabrik, Schule – formen gelehrige Körper durch Zeitpläne, Drill und ständige Überwachung. In diesem Modell erschien Macht allgegenwärtig, anonym und lückenlos, das Subjekt beinahe als bloßes Erzeugnis von Unterwerfung. Daraus ergab sich die Frage, die auch Foucault selbst beunruhigte: Wenn das Subjekt vollständig von Machttechniken hergestellt wird, woher nimmt es dann die Möglichkeit zum Widerstand?

Das Scharnier: Regierung

Ende der siebziger Jahre, vor allem in den Vorlesungen *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung* (1977/78) und *Die Geburt der Biopolitik* (1978/79), verschob Foucault seinen Machtbegriff. Macht ist nun nicht mehr bloße Gewalt oder Disziplin, sondern das Führen von Führungen: das Gestalten möglicher Handlungsfelder anderer. Macht setzt damit Freiheit voraus, denn führen kann man nur

Wesen, die auch anders handeln könnten; wo kein Spielraum besteht, herrscht Gewalt, nicht Macht. Regierung umfasst seither beides, die Führung durch andere und die Führung seiner selbst. Damit rückte die Frage ins Zentrum, wie der Mensch geschichtlich gelernt hat, sich selbst als Subjekt wahrzunehmen, zu beurteilen und zu führen.

Der Rückgang in die Antike

Ursprünglich wollte Foucault die weiteren Bände von *Sexualität und Wahrheit* rasch über das neunzehnte und zwanzigste Jahrhundert schreiben. Stattdessen veröffentlichte er fast acht Jahre lang kein Buch und vertiefte sich in antike und frühchristliche Quellen. Er stellte fest, dass die moderne Subjektivierung eine Vorgeschichte hat.

Im Christentum konstituiert sich das Subjekt über das Sündenbekenntnis und eine Hermeneutik des Selbst: Man muss das Innerste erforschen, Begierden entziffern, sie einer Autorität beichten und das Fleisch abtöten; Selbsterkenntnis ist an Gehorsam gebunden. In der griechischen Klassik und der römischen Kaiserzeit, bei Stoikern und Epikureern, fand Foucault eine andere Praxis. Das sokratische „Erkenne dich selbst“ war dort eingebettet in die Sorge für sich selbst. Ziel war nicht die Entdeckung einer verborgenen, sündigen Wahrheit im Inneren, sondern die bewusste Gestaltung des eigenen Lebens wie eines Kunstwerks. Übungen wie Meditation, Briefwechsel mit Freunden, Notizbücher und Diätetik dienten dazu, sich gegen die Wechselfälle des Lebens zu wappnen und Herrschaft über die eigenen Leidenschaften zu gewinnen.

Der Mut zur Wahrheit

In seinen letzten Vorlesungen, *Der Mut zur Wahrheit* (1983/84), wandte Foucault die Sorge um sich noch einmal ins Politische, über den Begriff der Parrhesia, des freien, furchtlosen Aussprechens der Wahrheit. Die Selbstsorge ist kein narzisstischer Rückzug, sondern die sittliche Bedingung dafür, der Macht die Wahrheit ins Gesicht zu sagen – selbst unter Lebensgefahr, wie Sokrates oder

Diogenes von Sinope. Nur wer sich selbst regieren kann, ist fähig, andere nicht tyrannisch zu beherrschen und unberechtigter Herrschaft zu widerstehen.

Foucault verwarf sein früheres Machtmodell nicht, sondern ergänzte es um das fehlende Gegenstück: Das Subjekt ist den Machtapparaten nicht hilflos ausgeliefert, sondern verfügt über geschichtlich gewachsene Praktiken, um aus der eigenen Existenz einen Raum des Widerstands und der Schönheit zu formen. So schließt sich der Kreis zu Rilkes Torso: Die Aufforderung, sein Leben zu ändern, kann als Drill verstanden werden – oder als jene Sorge um sich, die zugleich Offenheit für das Andere bleibt.