ULRICH SCHMID

Rilkes und Tolstojs nicht-christliche Kunstreligionen

Rilkes naive Russlandbegeisterung ist legendär. Bisweilen verstieg er sich zu Aussagen, in denen er den Russen eine metaphysische Fähigkeit zur Daseinsbewältigung zusprach und sogar die absolute Unfreiheit zur Freiheit umdeutete:

Der russische Mensch hat mir in so und so vielen Begegnungen vorgestellt, wie selbst eine, alle Kräfte des Widerstands dauernd überwältigende Knechtung und Heimsuchung nicht notwendig den Untergang der Seele bewirken muss. Es gibt da, für die slawische Seele, wenigstens einen Grad der Unterwerfung, der so vollkommen genannt zu werden verdient, dass er ihr, selbst unter dem aufliegendsten und beschwerendsten Drucke, etwas wie einen heimlichen Spielraum schafft, eine vierte Dimension ihres Daseins, in der nun, mögen die Zustände noch so bedrängend werden, eine neue, endlose und wahrhaft unabhängige Freiheit für sie beginnt.¹

Der russischen Seele wird in diesem Mythos sogar noch in den elendsten Existenzbedingungen eine phantastische Zukunftsvision angedichtet. Es versteht sich von selbst, dass Rilkes Einlassung mehr über den Beobachter als über das Beobachtete aussagt. Nun geht es natürlich nicht darum, aus Rilke einen Ethnographen der russischen Bevölkerung zu machen. Viel wichtiger sind folgende Fragen: Wie nahm er die russische Wirklichkeit wahr? Welche Deutungsmuster brachte er in Anschlag? Warum wurde gerade Russland zu einem wichtigen Bezugspunkt für seine ästhetische Orientierung?²

Rilkes erster Kontakt mit Russland war die deutsch-russische Generalstochter Lou Andreas-Salomé, die aus St. Petersburg stammte und als Einundzwanzigjährige in den römischen Zirkel von Malwida von Meysenbug, der ehemaligen Erzieherin von Alexander Herzens Kindern, eingeführt wurde.³ Rilke lernte Lou Andreas-Salomé 1897 kennen und war – wie viele andere Männer – sofort von ihrem Charisma und ihrer intellektuellen Ausstrahlung fasziniert. Rilkes Freundschaft mit Lou Andreas-Salomé stand von Anfang an im Zeichen der Religion. Rilke hatte Lou Andreas-Salomés Essay „Jesus der

1 Brief vom 9. Dez. 1920 an Cäsar von Sedlakowitz. In: Rilke 1991, Bd. 2, S. 94.

2 Azadovskij 2010.

3 Konstantin Asadowski: Einführung. In: Asadowski 1986, S. 5-81, S. 7.

Jude“ gelesen, der 1896 in der *Neuen Rundschau* erschienen war.⁴ In diesem Text verzweifelt Jesus an der Welt, weil sie ihn als Gott verehrt. Als Jude hatte Jesus einen Bund mit Gott geschlossen und konnte das Diesseits bewältigen, als Christus wurde er hingegen ans Kreuz geschlagen. Lou Andreas-Salomé erzählt in ihrem Essay eine Zerfallsgeschichte der christlichen Religion. Vor Urzeiten habe Gott neben den Menschen gelebt und sei als naher Freund wahrgenommen worden. Er zwängte die Menschen nicht in ein Korsett engstirniger Regeln und bestrafte sie nicht. Durch Opfergaben vergewisserten sich die Menschen der Nähe Gottes. Schließlich wurde Gott aber durch das Anwachsen der Menge der Gläubigen zu einer Abstraktion und „starb“.

Eine ähnliche Religionsauffassung vertrat Rilke in seinen „Christus-Visionen“ (1896). Christus klagt auf den jüdischen Friedhof von Prag den leeren Himmel an:

Und dann von tausend Erdensorgen schwer
stieg meine Seele in den hohen Himmel,
und meine Seele fror; denn er war leer.
So warst du niemals – oder warst nicht mehr,
als ich Unsel’ger auf die Erde kam.⁵

Und 1898 schrieb Rilke in seinem *Florenzer Tagebuch*, an Lou Andreas-Salomé gerichtet:

Solange dieser Gott lebt, sind wir alle Kinder und unmündig. Er muss einmal sterben dürfen. Denn wir wollen selbst Väter werden. Aber er ist ja tot.⁶

Lou Andreas-Salomé bewegte sich frei in zwei Kulturen, der deutschen und der russischen. Für Rilke war sie ein Cicerone: Sie sollte ihn in den heiligen Tempelbezirk der russischen Kultur führen, die ihm als ursprünglich, unverbraucht und damit letztlich als „wahr“ erschien. Von allen russischen Dichtern nahm in Rilkes persönlichem Literaturkanon ausgerechnet Lev Tolstoj eine Sonderstellung ein.⁷ Das ist eine höchst seltsame Wahl. Tolstoj gehörte nicht nur – wenn man so sagen kann – biologisch, sondern auch literarisch einer ganz anderen Epoche als Rilke an. Tolstoj wurde 1828 geboren und hatte seine literarische Karriere schon hinter sich, als der 23-jährige Rilke ihn 1899 mit dem Ehepaar Andreas in seinem Moskauer Stadthaus aufsuchte. Schon ein Jahr später reisten Rilke und Lou Andreas-Salomé nach Jasnaja Poljana,

4 Martin 1991, S. 92; Schank 1998, S. 41.

5 Stapper 2014.

6 Rilke 1988, S. 40.

7 Bülow 2016.

Tolstoj's Landgut, und machten dem Meister ein zweites Mal ihre Aufwartung. Tolstoj war gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einer Institution geworden – er hatte seine großen Romane *Krieg und Frieden* und *Anna Karenina* als künstlerische Werke verworfen und wollte nur noch seine Volkserzählungen gelten lassen. Überhaupt erschien es ihm wichtiger, seine lebensphilosophischen Ansichten in persönlichen Gesprächen und privaten Briefen zu verbreiten. Von dieser enormen Öffentlichkeitsarbeit zeugt sein epistolarisches Œuvre, das in der Gesamtausgabe dreißig von neunzig Bänden füllt.

Trotzdem dauerte Tolstoj's literarische Produktion noch an. Zum Zeitpunkt von Rilkes erstem Besuch arbeitete er an seinem letzten Roman *Auferstehung*. Dieser Roman stellt die Quintessenz von Tolstoj's großer Lebenskrise im Jahr 1877 dar. Tolstoj verzichtet hier auf alle Ästhetisierung und versucht, ein moralisches Programm in einer melodramatischen Geschichte zu transportieren. Der Roman *Auferstehung* ist also gewissermaßen das komplette literarische Gegenprogramm zu allen künstlerischen Überzeugungen Rilkes.

Die erste Begegnung mit Tolstoj verlief nach einem eingespielten Muster.⁸ Tolstoj las erst aus seinen Werken vor, danach unterhielt man sich über das Verhältnis von Russland und Westeuropa. Neben dem Ehepaar Andreas wurde Rilke selbst kaum beachtet, er konnte dem Meister gerade noch sagen, dass er Lyriker sei. Mit Friedrich Carl Andreas unterhielt sich Tolstoj über die Bahai-Sekte, die alle großen Weltreligionen vereinigen will – dieses Programm kam Tolstoj's eigenem universalen Religionsverständnis am nächsten. Am Schluss geriet Tolstoj ins Predigen. Er meinte, man solle das russische Volk lehren, Öfen zu setzen, Felder zu pflügen und Schuhe zu besohlen; das sei heilsamer als religiöser Mummenschanz oder moderne Bildung.

Das zweite Treffen fand in Jasnaja Poljana statt, Tolstoj's publizistischer Operationsbasis für seine zahlreichen Volksbildungsprojekte. Auch dieser Besuch entsprach kaum Rilkes Erwartungen. Der Graf ließ den Dichter und seine Begleiterin lange warten, dabei wurden die beiden Gäste Zeuge eines Ehestreits. Der alte Graf hatte die erste Begegnung vergessen und musste sich daran erinnern lassen, dass Rilke und Lou Andreas-Salomé ihn bereits vor einem Jahr besucht hatten. Auch sonst gab es Peinlichkeiten: Tolstoj schlug eine Glastüre vor Rilkes Nase zu, weil er glaubte, Lou Andreas-Salomé sei alleine gekommen. Als Tolstoj schließlich daran erinnert wurde, dass Rilke Lyriker sei, zog er gegen die Poesie vom Leder. Trotzdem erklärte Rilke später diese Begegnung in einem Brief:

8 Butler 2005.

Das Gespräch geht über viele Dinge. Aber alle Worte gehen nicht vorn an ihnen vorüber, an den Äußerlichkeiten, sie drängen sich hinter den Dingen im Dunkel durch. Und der tiefe Wert von jedem ist nicht seine Farbe im Licht, sondern das Gefühl, dass es aus den Dunkelheiten und Geheimnissen kommt, aus denen wir alle leben. Und jedesmal, wenn in dem Klange des Gesprächs das Nichtgemeinsame bemerkbar wurde, ging irgendwo ein Ausblick auf helle Hintergründe tiefer Einigkeit.⁹

Rilkes schwärmerische Russlanddeutung, die sich in seinen ambivalenten Besuchen bei Tolstoj verdichtete, wurde auf bestimmte Weise schon präfiguriert. Bevor Rilke nach Russland ging, kam nämlich Russland zu ihm, und zwar in der Gestalt des Literaturkritikers Akim Volynskij, der 1897 bei Lou Andreas-Salomé in Wolfratshausen bei München zu Gast war. Es existiert sogar eine Photographie von Lou Andreas-Salomé, Rilke und Volynskij aus dieser Zeit.

Abb. 11.1 Frieda von Bülow, Rilke, August Endell, Lou Andreas-Salomé, Akim Volynskij in Wolfratshausen 1897. © DLA Marbach

In Wolfratshausen arbeitete Volynskij an seinem Buch über Leonardo da Vinci, in dem er auch Rilke (ohne freilich seinen Namen zu nennen) porträtierte. Volynskij beschreibt eine Szene, in der ein Jüngling das Bildnis der Gioconda

9 Brief vom 20. Mai 1900 an Sofja N. Schill. In: Rilke 1991, Bd. 1, S. 64.

betrachtet. Der exaltierte Künstler Rilke wird hier aus ironischer Distanz porträtiert.¹⁰

Über das Gesicht des Jünglings ergoss sich eine krankhafte Farbe. Es war erkennbar, dass er – unerwartet für sich selbst – seine Gedanken ausgegossen hatte, und dass diese Gedanken mit seinen intimen Stimmungen verbunden waren. [...] Auf einmal dachte ich, dass der Jüngling sich in der Tat einer Laune hingegeben hatte, einer jener modischen Launen, die in einer Gesellschaft vor einer tiefen geistigen Krise auftreten und für sich selbst genommen nur giftige Zersetzung mit sich bringen. Und ich bekam es plötzlich mit der Angst um ihn zu tun: mit seinen schwachen Nerven, die nicht für den männlichen Kampf taugten, mit seinem träumerischen Verstand ohne Dialektik, mit seiner Neigung zu poetischen Verzückungen, bei gleichzeitiger Lähmung eines tragisch erregten Willens, kann er, dieser Jüngling, den rauschhaften Albtraum dieses nachahmenden Dämonismus, der sich der erschütterten Seelen der heutigen europäischen Generationen bemächtigt hat, aushalten ohne den breiten wissenschaftlichen Horizont der historischen Renaissance?¹¹

Wahrscheinlich kann man in dieser Charakterisierung den Kern von Rilkes Faszination für Tolstoj finden. Rilke war im Grunde genommen ein Renaissance-Mensch, der auf der Suche nach dem sinnlich Schönen war. Diese Schönheit durfte aber nicht vordergründig sein, sondern musste eine metaphysische Tiefe aufweisen.

In Wolfratshausen hatte sich Rilke mit Lou Andreas-Salomé in der Tat mit der Renaissance beschäftigt – er konzentrierte sich dabei auf Jacob Burckhardt und besonders Walter Pater. Die historische Renaissance galt ihm als Frühling, auf den kein Sommer gefolgt sei. Letztlich stellte sich Rilke diese Aufgabe für sein Lebenswerk: die Renaissance zu vollenden und das Kunstschöne in Wirklichkeit zu überführen.

Die westeuropäischen Kulturen erscheinen in Rilkes Interpretation bereits als übersättigt. Es gibt zu viele Kunstprodukte, die den Blick auf das Wahre verstellen. Aus dieser Perspektive wird gerade die Rückständigkeit Russlands zum enormen Vorteil. Rilke wertete das junge Russland gegenüber dem bereits „fieberhaft“ verbrauchten Europa auf:

Wie die Kindheit eines Künstlers ist dieses Russland: ein nebelndes Nebeneinander phantastischer Gestalten, die, wie kühne Entwürfe zu zukünftigen Menschen, die weiten Flächen seiner Geschichte erfüllen.¹²

¹⁰ Asadowski 1986, S. 12.

¹¹ Volynskij 2015, S. 196.

¹² Rilke: Russische Kunst (1900). In: Rilke 1996, S. 154.

Auf seiner ersten Russlandreise schrieb Rilke in einem Brief, Russland sei für ihn das Land des werdenden Gottes.¹³ Nun ging es Rilke natürlich nicht in erster Linie um die Epiphanie des christlichen Gottes, sondern um die Verwirklichung seiner eigenen Kunstreligion. Das Hauptproblem ist strukturell für Rilke dasselbe wie für die christliche Theologie: Wie kann man das Undarstellbare schlechthin, nämlich Gott, darstellen?

Rilke spürte deshalb auf seinen Russlandreisen vor allem der Ästhetik der orthodoxen Religion nach. In der Petersburger Bibliothek betrachtete Rilke Christus-Darstellungen, Ikonen und Madonnenbilder.¹⁴ Rilke erlag der Faszination der Ikonen, die in der orthodoxen Theologie ja eigentlich keine Bilder, sondern Inkarnationen der Heiligen sind. Die Ikonen erschienen ihm als Präfigurationen seiner eigenen Kunst, die eben gerade keine Mimesis einer äußeren Wirklichkeit sein durfte, sondern eine eigene neue Realität begründen sollte.

Der Ostergottesdienst in einer Kirche im Moskauer Kreml wurde zum künstlerischen Erweckungserlebnis für Rilke. Später schrieb er – bezeichnenderweise aus dem katholischen Rom, das er radikal ablehnte – an Lou Andreas-Salomé:

Mir war ein einziges Mal Ostern; das war damals in jener langen, ungewöhnlichen, ungemeinen, erregten Nacht, da alles Volk sich drängte, und als der Иван Великий [der Glockenturm im Kreml] mich schlug in der Dunkelheit, Schlag für Schlag. Das war mein Ostern, und ich glaube es reicht für ein ganzes Leben aus; die Botschaft ist mir in jener Moskauer Nacht seltsam groß gegeben worden und ins Herz. Ich weiß jetzt: Христос воскрес! [Christus ist auferstanden!].¹⁵

Es ist bezeichnend, dass Rilke hier den Ostergruß „Christos voskrese“ auf Russisch in seinen Brief einfügt. Dadurch wird die Privatheit dieses Erlebnisses zwischen ihm und Lou Andreas-Salomé geschützt. Die Osterbotschaft wird nicht als Bestätigung des Pantokrator-Gottes über die ganze Welt verbreitet, sondern bleibt eine Geheimabsprache zwischen den beiden Liebenden.

Genau so ist auch die Erfahrung des Gottesdienstes keine soziale, sondern eine von der Welt abgeschottete. Im Oktober 1899 verfasste Rilke ein Gedicht über den Ikonostas in der Moskauer Kreml-Kirche, wo der Ostergottesdienst stattfand:

13 Brief vom 3. Juni 1899 an Emil Faktor. In: Asadowski 1986, S. 24.

14 Schwilk 2015, S. 81.

15 Rilke 1989, S. 142f.

Selten ist Sonne im Sobór.
Die Wände wachsen aus Gestalten,
und durch die Jungfrau und die Alten
drängt sich, wie Flügel im Entfalten,
das goldene, das Kaiser-Tor.
An seinem Säulenrand verlor
die Wand sich hinter den Ikonen;
und, die im stillen Silber wohnen,
die Steine, steigen wie ein Chor
und fallen wieder in die Kronen
und schweigen schöner als zuvor.¹⁶

Die Sonne, die für die Außenwelt scheint, erreicht kaum den Innenraum der Kirche. Der Ikonostas, der das Heiligste der orthodoxen Kirche vom Bereich für die Gläubigen abtrennt, wird zum Inbegriff von Rilkes Kunstauffassung. Kunst ist nur für die Eingeweihten wirklich zugänglich – sie kann zwar von außen betrachtet und erfahren werden, aber nur, wer das „Kaiser-Tor“ durchschreitet, kann in das Heiligste der Kunst vordringen. Dabei muss der Künstler selbst zum Erlöser werden. Das „Kaiser-Tor“ in der Ikonenwand ist eigentlich für die Wiederkunft Christi gedacht. Wenn er die Welt erlösen wird, wird er durch dieses „Kaiser-Tor“ erscheinen.

Das russisch-orthodoxe Milieu wurde für Rilke nach der Rückkehr nach Deutschland zum Laboratorium der eigenen Kunst. In Berlin richtete Rilke eine russische Ecke in seiner Dachwohnung in der Villa Waldfrieden ein. Er stellte ein russisches Kreuz auf und hängte das Bild *Drei Ritter* seines Lieblingsmalers Viktor Vasnecov an die Wand.

Vasnecov lehnte sich in seinem Gemälde stark an den modischen Jugendstil an. Für Rilke, in dessen Werk sich ebenfalls Jugendstil-Elemente nachweisen lassen, war vor allem die halb reale, halb surreale Märchenästhetik attraktiv.¹⁷ Die drei Ritter in Vasnecovs Bild halten nicht einfach nach einem Feind Ausschau, sondern blicken in das Leben selbst. Sie befinden sich in einer bewegten, fast wogenden Landschaft. Die Wolken und die Natur gehen ineinander über und bilden eine zwar gefährliche, aber doch sinnerfüllte Wirklichkeit, in der sich die Menschen zu bewähren haben. In einem kunsttheoretischen Essay aus dieser Zeit wertete Rilke die natürliche Welt gegenüber dem Denken ab und betrachtete die russische Kultur als Vorbild für ein vergeistigtes Wirklichkeitsverhältnis:

¹⁶ Rilke 1996, Bd. 1, S. 190.

¹⁷ Webb 1975.

Abb. 11.2 Viktor Vasnetsov: *Drei Ritter* (1898). Tretjakov Galerie Moskau. © Wikimedia Commons

Das Leben des russischen Menschen steht ganz im Zeichen der gesenkten Stirne, im Zeichen des tiefen Nachdenkens, um welches herum alle Schönheit überflüssig wird und aller Glanz eitel. Seine Auge hebt sich nur, um auf einem menschlichen Gesichte zu ruhen, und es sucht darin nicht nach Schönheit und Harmonie, es sehnt sich, seine Gedanken zu finden, sein Leid, sein Schicksal und die bangen Wege, auf denen lange, schlaflose Nächte über diese Züge gegangen sind. Viel zu nahe kommt dem Auge des russischen Menschen das Gesicht seines Nächsten; er sieht es und erlebt und erleidet es, als sähe er sein eigenes Gesicht in einer schweren Stunde.¹⁸

In einem anderen Zimmer stellte Rilke Ikonen auf und betrachtete sie, selbst mit einem russischen Bauernkittel à la Tolstoj bekleidet. Dazu verfasste er jene Gedichte, die als „Buch vom mönchischen Leben“ in das *Stunden-Buch* eingehen werden.¹⁹ Das lyrische Ich in diesem lyrischen Zyklus ist ein Ikonen-Maler, der an der Darstellbarkeit Gottes verzweifelt. Sein eigenes Ich kann er erst in der Konfrontation mit Gott erkennen. Ganz am Anfang heißt es: „Ich weiß noch nicht: bin ich?“ Darin spiegelt sich natürlich die Frage: „Ist Gott?“ Für Rilke sind die Fragen: „Bin ich?“ und „Ist Gott?“ zwei Seiten einer

¹⁸ Rilke: *Moderne russische Kunstbestrebungen* (1902). In: Rilke 1996, Bd. 4, S. 285-292; hier S. 285.

¹⁹ Schwilk 2015, S. 83.

Medaille. Letztlich sind Gott und Ich existenziell aufeinander angewiesen. Im *Stunden-Buch* findet Rilke für diese Interdependenz folgende Formulierung:

Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?
Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?),
Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)
Bin dein Gewand und dein Gewerbe,
mit mir verlierst du deinen Sinn.
Nach mir hast du kein Haus, darin
dich Worte, nah und warm, begrüßen.²⁰

Denselben Gedanken drückt Rilke auch in der Sprache der orthodoxen Bildtheologie aus. In einem Gedicht wird der Ikonostas zur Trennwand zwischen Gott und Mensch, die von beiden Seiten eingerissen werden kann:

Nur eine schmale Wand ist zwischen uns,
durch Zufall; denn es könnte sein:
Ein Rufen Deines oder meines Munds –
und sie bricht ein,
ganz ohne Lärm und Laut.
Aus deinen Bildern ist sie aufgebaut.
Und deine Bilder stehn vor Dir, wie Namen.²¹

Rilke zieht hier eine modernistische Pointe aus der orthodoxen Namensverehrung.²² So wie Christus in der Ikone real präsent ist, so ist er auch in seinem Namen anwesend. Wer also Christus laut bei seinem Namen nennt, vergewissert sich der Gegenwart Gottes. Dieselbe metaphysische Gewalt des Wortes nimmt nun auch der Dichter für sich in Anspruch. Wenn er seinen Namen gegenüber Gott nennt, steht er ihm gleichberechtigt gegenüber. Der Mensch befreit sich so aus der Sohnesschaft Gottes. Der Mönch dreht im *Stunden-Buch* das Verhältnis sogar um:

Das ist der Vater in uns. Und ich – ich soll
dich Vater nennen?
Das hieße tausendmal mich von dir trennen.
Du bist mein Sohn.²³

Tolstoj selbst war nicht unempfänglich für die orthodoxe Ästhetik der Herrlichkeit. Allerdings verbot er sich – ganz im Gegensatz zu Rilke – den ästhetischen

20 Rilke 1996, Bd. 1, S. 176.

21 Ebd., 159.

22 Hagemeister 2009.

23 Rilke 1996, Bd. 1, S. 207.

Genuss des Versprechens der Wiederkunft Christi. Berühmt geworden ist Tolstojs blasphemische Schilderung eines orthodoxen Gottesdienstes in seinem Roman *Auferstehung*:

Der Gottesdienst begann. Der Gottesdienst bestand darin, dass der Priester, angetan mit einem außerordentlich sonderbaren und sehr unbequemen Brokatgewand, Brot in kleine Stücke schnitt, die er in einer Schale auslegte und dann in einen Kelch mit Wein tunkte, wobei er verschiedene Namen und Gebete sprach. Der Diakon indes las zunächst und sang dann, abwechselnd mit dem Gefangenenchor, ununterbrochen allerlei slavische Gebete, die an und für sich schon kaum zu verstehen und durch das schnelle Lesen und Singen noch schlechter verständlich waren. Der Inhalt der Gebete bestand überwiegend im Wunsch nach Wohlergehen für Seine Majestät den Zaren und dessen Familie. [...]

Das Wesentliche des Gottesdienstes bestand darin, dass die vom Priester geschnittenen und in Wein getunkten Brotstücke sich durch bestimmte Manipulationen und Gebete in Leib und Blut Gottes verwandeln sollten. Diese Manipulationen bestanden darin, dass der Priester, ungeachtet dessen, dass der Brokatsack, mit dem er angetan war, ihm dabei sehr hinderlich war, beide Arme gleichmäßig nach oben hob, sie so beließ, dann auf die Knie sank und den Tisch und das, was sich darauf befand, küsste. Die wichtigste Handlung aber fand statt, als der Priester mit beiden Händen eine Serviette nahm und sie mit einer gleichmäßigen, fließenden Bewegung über der Schale und dem goldenen Kelch schwenkte. Während eben dieser Zeit sollte aus Brot und Wein Leib und Blut werden, und daher wurde bei diesem Teil des Gottesdienstes eine besondere Feierlichkeit entfaltet. [...]

Und niemandem der Anwesenden [...] kam es in den Sinn, dass derselbe Jesus, dessen Namen der Priester so endlos viele Male zischelnd wiederholt hatte, als er ihn mit allerlei sonderbaren Worten lobpries, genau das verboten hatte, was sich hier abspielte; nicht nur diesen sinnlosen Redeschwall und diese blasphemische Zauberei der Priester und Meister mit Brot und Wein hatte er verboten, sondern explizit auch, dass die einen Menschen die anderen als Meister bezeichnen, er hatte das Gebet in den Tempeln verboten und befohlen, jeder solle für sich allein beten, er hatte die Tempel selbst verboten und gesagt, er sei gekommen, sie zu zerstören, man solle nicht in den Tempeln beten, sondern in Geist und Wahrheit [...].

Niemandem der Anwesenden kam es in den Sinn, dass alles, was hier geschah, die größte Blasphemie war, eine Verhöhnung desselben Christus, in dessen Namen das alles vollzogen wurde. Niemandem kam es in den Sinn, dass das vergoldete Kreuz mit den Email-Medaillons an den Enden, das der Geistliche herausgetragen und den Menschen zum Küssen hingehalten hatte, nichts anderes war als eine Darstellung jenes Galgens, an dem Christus eben dafür hingerichtet worden war, dass er das, was hier in seinem Namen geschah, verboten hatte. Niemandem kam es in den Sinn, dass jene Priester, die sich einbilden, dass sie in Form von Brot und Wein Christi Leib essen und sein Blut trinken,

wirklich seinen Leib essen und sein Blut trinken, aber nicht mit den Brotstückchen und dem Wein, sondern damit, dass sie nicht nur „diese Kleinen“, in denen Christus sich erkannte, verführen, sondern sie des größten Heils berauben und grausamsten Qualen aussetzen, indem sie die Verkündung des Heils, die er den Menschen brachte, vor ihnen verbergen.²⁴

Rilke trifft sich mit Tolstoj in seiner Kritik am kirchlich verfassten Christentum, er zieht aber ganz andere Schlüsse daraus. Tolstoj will die Kirche abschaffen und die religiöse Moralität in jedem einzelnen Menschen verankern. Das ist aber natürlich gerade nicht Kants berühmtes „ehernes Gesetz in der eigenen Brust“. Der kategorische Imperativ taucht immer wieder bei Tolstoj auf. Er wird als zwar wertvolle, allerdings nicht hinreichende Regel dargestellt. Erst wenn sich der kategorische Imperativ in ein religiös fundiertes Gefühl verwandelt hat, ist für Tolstoj die universale Moralität garantiert.²⁵

Allerdings nimmt diese moralische Individualisierung des Glaubens bei Tolstoj bisweilen eine groteske Gestalt an. Im Roman *Die Auferstehung* tritt ein alter Pilger auf, der eine kuriose Ego-Religion vertritt. Er predigt die Vereinigung der Menschheit, indem jeder Einzelne an sich selbst glaubt: „Es gibt viele Glaubensrichtungen, aber nur einen Geist. In dir, in mir, in ihm. Wenn also jeder an seinen Geist glaubt, dann werden sich alle vereinigen. Jeder soll sich selbst sein, dann sind alle eins.“²⁶

Es gibt einen realen Prototypen für diesen Propheten einer egoistischen Geistreligion. Es ist der siebzigjährige Schwede Abraham von Bunde, der im Sommer 1892 auf Jasnaja Poljana lebte. Tolstois Tochter Tatjana widmete ihm ein ganzes Kapitel in ihren Erinnerungen. Abraham von Bunde war Veganer und aß nur Rohkost. Tolstois Gattin Sof'ja Andreevna mochte ihn nicht, weil er nicht arbeitete und andere Gäste grob angriff, wenn sie etwa rauchten. Außerdem ertappte sie ihn bei einem Nacktspaziergang, als er seine einzigen Kleider im Teich wusch. Tolstoi hingegen war von ihm beeindruckt. Am 26. Mai 1892 bezeichnete er den asketischen Alten in einer Tagebuchnotiz als seinen „Schatten“: „Dieselben Gedanken, dieselbe Stimmung, minus Sensibilität. Er sagt und schreibt viel Gutes.“²⁷

Tolstois Religion läuft darauf hinaus, dass sich Gott im Menschen manifestiert. Noch auf dem Totenbett auf der Bahnstation in Astapovo diktierte er seiner Tochter Aleksandra einen Glaubenssatz in die Feder, in dem Gott als allumfassendes Prinzip verstanden wird. Damit fällt allerdings

24 Tolstoj 2014.

25 Schmid 2014.

26 Tolstoj 1928-1964, Bd. 32, S. 419.

27 Tolstoj 1928-1964, Bd. 52, S. 66.

der kategoriale Unterschied zwischen Mensch und Gott, zwischen Schöpfer und Schöpfung: „Gott ist jenes unbegrenzte Alles, von dem der Mensch sich selbst nur als begrenzten Teil erkennt. In Wahrheit existiert nur Gott. Der Mensch ist seine Erscheinung in Stoff, Zeit und Raum.“ Entsprechend verfasste Tolstoj auch eine eigene Version des Vaterunsers:

Der Mensch ist der Sohn Gottes.
 Gott ist das unendliche geistige Prinzip des Lebens.
 Geheiligt sei dieses Prinzip des Lebens.
 Seine Herrschaft verwirkliche sich in allen Menschen.
 Und der Wille dieses unendlichen Prinzips geschehe,
 wie in sich selbst, so auch im Fleisch.
 Das zeitliche Leben ist die Nahrung des wahren Lebens.
 Das wahre Leben ist in der Gegenwart.
 Und die Fehler und Verirrungen der Vergangenheit
 sollen nicht dieses wahre Leben vor uns verbergen.
 Und uns nicht in die Lüge führen.
 Denn so wird es kein Böses geben.
 Sondern Deine Herrschaft und Kraft und Vernunft wird sein.²⁸

Tolstoj betet hier das göttliche Prinzip im Menschen an – letztlich präfiguriert er selber das Gottmenschentum, das in allen Menschen angelegt ist. Der Unterschied zwischen Tolstoj und den Menschen besteht darin, dass Tolstoj die Göttlichkeit des Menschen und des menschlichen Lebens bereits erfasst hat, während die übrigen Menschen ihre göttliche Natur erst erkennen und in ihrem Leben ins Werk setzen müssen.

Deswegen insistierte Tolstoj auch darauf, dass die Religion unmittelbar verständlich sein müsse. Es dürfe keine Geheimnisse, kein Geraune, keine Mystik geben. In seinem persönlichen Bibelexemplar korrigierte Tolstoj den Text. Der Anfang des Johannesevangeliums schien ihm mit der Formulierung „Im Anfang war das Wort“ falsch übersetzt zu sein. Er strich den störenden Begriff „Wort“ und ersetzte ihn durch „Verständnis“ oder sogar „Verständnis des Lebens“. Letztlich kann man bei Tolstoj sogar von einer Religion des Verstehens sprechen. In einem Brief aus dem Jahr 1880 schreibt er: „Das Verstehen ist Gott, und wir haben nicht das Recht, über einen anderen Gott zu sprechen.“²⁹

Tolstoj entfernte sich mit solchen Äußerungen nicht nur weit von der russischen Orthodoxie, sondern überhaupt vom Christentum. Der Heilige Synod stellte im Februar 1901 fest, dass Tolstoj nicht mehr ein Mitglied der orthodoxen Kirche war. Dieser Vorgang wird oft ungenau als Exkommunizierung

²⁸ Lev Tolstoj: *Kratkoe izloženie Evangelija*. In: Tolstoj 1928-1964, Bd. 24, S. 802-938, S. 804.

²⁹ Münch 2014.

bezeichnet. Allerdings präsentieren sich die Dinge aus kirchenrechtlicher Sicht anders: Tolstoj wurde nicht durch diesen Akt aus der Kirche ausgeschlossen, sondern die Kirche konstatierte damit nur, dass Tolstoj sich bereits außerhalb der Kirche befand. In den folgenden Jahren versuchte die orthodoxe Kirche auch immer wieder, Tolstoj zu einer Rückkehr zu bewegen. Ein Emissär hatte den Auftrag, den sterbenden Dichter auf der Bahnhofstation Astapovo zu besuchen. Wenn Tolstoj nur die Worte „Ich bereue“ ausgesprochen hätte, dann wäre der prominente reumütige Sünder wieder in den Schoß der Kirche aufgenommen worden.³⁰

Sowohl Rilke als auch Tolstoj hegten große Sympathien für den Islam. Kurz vor seinem Tod beruhigte Tolstoj in einem Brief eine orthodoxe Russin, die einen Muslim geheiratet hatte und deren Söhne nun zum Islam konvertieren wollten:

Wer sich entscheiden muss, entweder zur orthodoxen Kirche oder zum Islam zu gehören, wird als vernünftige Person bei seiner Wahl nicht zögern. Jeder wird den Islam vorziehen mit seinem Grundsatz eines einzelnen Gottes und seines Propheten statt solch komplizierter und unverständlicher theologischer Dinge wie die Trinität, Erlösung, Sakramente, Heilige und ihre Bilder, komplizierte Gottesdienste.³¹

Tolstoj ordnete dem Islam eine Mittelstellung in seiner impliziten religiösen Evolutionslehre zu: Der Islam steht zwar höher als die christlichen Konfessionen, weil seine Glaubensinhalte einfacher und vernünftiger sind, er hat jedoch noch nicht den Status einer vereinigenden Weltreligion erreicht, weil er sich immer noch als Partikularbekenntnis definiert. Ähnlich begeistert wie Tolstoj äußerte sich Rilke über den Islam während seiner Spanienreise im Jahr 1912:

[...] ich bin seit Cordoba von einer beinah rabiaten Antichristlichkeit, ich lese den Koran, er nimmt mir, stellenweise, eine Stimme an, in der ich so mit aller Kraft drinnen bin, wie der Wind in der Orgel. [...] Mohammed war auf alle Fälle das Nächste, wie ein Fluss durch ein Urgebirg, bricht er sich durch zu dem einen Gott, mit dem sich so großartig reden lässt jeden Morgen, ohne das Telephon „Christus“, in das fortwährend hineingerufen wird: Holla, wer dort?, und niemand antwortet.³²

30 Orechanov 2014.

31 Tolstoj 1928-1964, Bd. 79, S. 118.

32 Brief an Marie von Thurn und Taxis vom 17. Dez. 1912. In: Rilke 1991, Bd. 1, S. 447f.

In beiden Fällen ist die Islambegeisterung aber eher Ausdruck der Kritik am Christentum. Rilkes tiefe Abneigung gegen die katholische Kirche ließ ihm alle anderen Glaubensbekenntnisse in einem hellen Licht erscheinen. Rilke lehnte wie Tolstoj die institutionalisierte Kirche als falsches Machtgefüge ab. Deshalb trat er selbst im März 1901 aus der katholischen Kirche aus, also direkt im Anschluss an Tolstoj's Konflikt mit der orthodoxen Kirche.

Sowohl Tolstoj als auch Rilke prangerten die sittliche Fernsteuerung des Ich durch die Kirche an. Bei beiden Dichtern tritt an die Stelle der moralischen Disziplinierung durch die Religion die radikale psychologische Selbstbeobachtung und Selbstkontrolle. Der junge Tolstoj hatte dieses Verfahren in den sogenannten Franklin-Journals perfektioniert. So heißt es etwa am 18. April 1847 im Tagebuch:

- 1) Den ganzen juristischen Kurs lernen, um das Schlussexamen an der Universität abzulegen. 2) Praktische und einen Teil der theoretischen Medizin lernen. 3) Sprachen lernen: Französisch, Russisch, Deutsch, Englisch, Italienisch, Latein. 4) Landwirtschaft sowohl theoretisch als auch praktisch erlernen. 5) Geschichte, Geographie und Statistik lernen. 6) Mathematik lernen, Gymnasialkurs. 7) Dissertation schreiben. 8) höchste Perfektion in Musik und Malerei erreichen. 9) Regeln aufschreiben und 10) einige Kenntnisse in den Naturwissenschaften erlangen. 11) Werke über alle Gegenstände verfassen, die ich erlerne.³³

Solche Kataloge von Imperativen, die der Autor an sich selbst richtete, finden sich durchwegs in Tolstoj's Tagebüchern. Ganz ähnlich klingt es im Brief von Rilke an Lou Andreas-Salomé aus dem Jahr 1904:

1. Ich will naturwissenschaftliche und biologische Bücher lesen und Vorlesungen hören, die zum Lesen und Lernen solcher Dinge anregen. (Experimente und Präparate sehen.) 2. Ich will archivarische und historische Arbeit lernen, soweit sie Technik und Handwerk ist. 3. Ich will das Wörterbuch der Gebrüder Grimm lesen, zugleich mit mittelalterlichen Dichtungen. 4. Dänisch lernen will ich. 5. Fortfahren russisch zu lesen und dann und wann aus dem russischen übersetzen. 6. Ein Buch des Dichters Francis Jammes aus dem Französischen übertragen. Und folgende Bücher aufmerksam lesen: Michelet's naturhistorische Studien und seine Geschichte von Frankreich; das „18. Jahrhundert“ der Goncourts [...] u. Anderes.³⁴

Rilke glaubte nur an ein selbstmotiviertes Lernen und Schaffen, ohne äußeren Druck. Diese Haltung schlug sich auch in pädagogischen Projekten nieder. 1905 schrieb er einen begeisterten Aufsatz für eine Reformschule, die koeduzierte

33 Tolstoj 1928-1964, Bd. 46, S. 31.

34 Brief vom 13. Mai 1904 an Lou Andreas-Salomé. In: Rilke 1991, Bd. I, S. 184f.

Samskola in Göteborg. Rilke plante sogar, mit seiner Frau Clara eine Samskola in Norddeutschland zu gründen.³⁵

Tolstoj hatte ein Reformschulprojekt bereits im Jahr 1859 in Jasnaja Poljana begonnen. Er folgte Rousseau in der Favourisierung einer „negativen Erziehung“: Das Kind sollte nicht in die Gesellschaft integriert werden, sondern gerade vor den depravierenden Einflüssen der Zivilisation geschützt werden. Für Tolstoj war das Kind ein autonomes Wesen, das als kleiner Erwachsener zu behandeln war. Tolstois Grundannahme bestand darin, dass das „allgemeine ewige Gesetz in der Seele jedes Menschen“ eingeschrieben war.

Rilke teilte Tolstojis anthropologischen Optimismus nicht. Auch Rilke konnte zwar Tolstojis Problem – die Situation des Menschen in einer gottverlassenen Welt – nicht lösen, aber er war sich über die Rolle der Kunst im Rahmen dieses Problems im Klaren. Und genau an diesem Punkt liegt Rilkes wichtigste Kritik an Tolstoj. Rilke nannte Tolstojis ästhetischen Traktat *Was ist Kunst?* eine „schmähliche und törichte Broschüre“.³⁶ Tolstoj hatte in seinem langen Aufsatz aus dem Jahr 1897 seine künstlerische Infektionstheorie entworfen. In einer langen Einleitung ließ er alle aktuellen ästhetischen Theorien von Kant über Schiller bis Schopenhauer, von Taine über Guyot bis Renan, von Shaftesbury über Burke bis Darwin Revue passieren. Aus Tolstois Sicht waren alle existierenden Erklärungen des Schönen mangelhaft, weil sie auf eine rein ästhetische Sinnesreizung abstellen. Eine Kunst, die nur auf Genuss aus sei, verfüge aber über keinen höheren Sinn und könne deshalb auch nicht verstanden werden. Unverständliche Kunst war aber für Tolstoj nicht nur überflüssig, sondern nachgerade schädlich. Im Traktat *Was ist Kunst?* zitierte Tolstoj seitenweise Gedichte von Baudelaire, Verlaine und Mallarmé, um sie dann mit der Bemerkung „Das verstehe ich überhaupt nicht“ vom Tisch zu wischen. In einem ähnlichen Zustand der Dekadenz befanden sich aus Tolstois Sicht auch die Malerei und die Musik. Pissarro, Manet, Monet, Renoir und Sisley waren Schmierfinken, die Farbflecken auf die Leinwand klecksen. Liszt, Wagner, Berlioz, Brahms und Richard Strauß produzierten nur Lärm, der außer Langeweile und Ärger keine Reaktion hervorruft.

Der europäischen Höhenkammkunst stellte Tolstoj selbstbewusst sein eigenes Programm entgegen: Nur wenn ein Künstler ein religiös wertvolles Gefühl empfinde, das die Menschen untereinander und mit Gott verbinde, dürfe er überhaupt ein Kunstwerk schaffen. Dieses Werk müsse dann die Menschen mit dem Gefühl des Künstlers „anstecken“.

35 Schank 1998, S. 82.

36 Brief vom 21. Oktober 1924 an Herrmann Pongs. In: Rilke 1991, Bd. 2, S. 353.

Bereits 1898, also vor seiner ersten Russlandreise, hatte Rilke in einem Aufsatz „Über Kunst“ Tolstoj's Infektionslehre kritisiert. Dabei monierte er vor allem das instrumentelle Kunstverständnis, das Tolstoj's Ästhetik dominiert. Rilke präsentiert hier eine eigene Kunstdefinition, die gerade keine gesellschaftliche Relevanz beansprucht:

Das Kunstwerk möchte man also erklären: als ein tief inneres Geständnis, das unter dem Vorwand einer Erinnerung, einer Erfahrung oder eines Ereignisses sich ausgibt und, losgelöst von seinem Urheber, allein bestehen kann.

Diese Selbständigkeit des Kunstwerkes ist die Schönheit. Mit jedem Kunstwerke kommt ein Neues, ein Ding mehr in die Welt. [...]

Die Kunsterklärungen, welche die Wirkung zur Grundlage nehmen, umfassen viel mehr. Sie müssen in ihren Konsequenzen auch notwendig den Fehler begehen, statt von der Schönheit vom Geschmack, das heißt statt von Gott vom Gebete zu reden. Und so werden sie ungläubig und verwirren sich immer mehr.

Wir müssen es aussprechen, dass das Wesen der Schönheit nicht im Wirken liegt, sondern im Sein. Es müssten sonst Blumenausstellungen und Parkanlagen schöner sein als ein wilder Garten, der vor sich hin blüht irgendwo und von dem Keiner weiß.³⁷

Mit dieser Ontologie des Schönen wird scheinbar das Stereotyp von Rilkes reinem Künstlertum bestätigt. Auch in der russischen Kultur ist diese Auffassung wirkmächtig geworden. Am deutlichsten lässt sich dies vielleicht in Marina Cvetaevas enthusiastischer Anrede „Rainer Maria Rilke“ beobachten, wo schon der Name des Dichters selbst „ein Gedicht“ ist.³⁸

Gleichwohl verfolgte Rilke mit seiner Kunst ein übergeordnetes Gesellschaftsprojekt. Es ging ihm letztlich darum, Tolstoj's Programm der allgemeinen und vernünftigen Verbrüderung der Menschheit zu korrigieren. Tolstoj hatte eine Religion eines unmittelbaren Verstehens des Göttlichen gepredigt. Das Göttliche war für Tolstoj – so wurde er nicht müde, seinen Besuchern und Briefpartnern zu erklären, – die Liebe und das Leben selbst. Es kam für Tolstoj nur darauf an, dass alle Menschen diese Lebensreligion verstehen. Dann würde sich auch die allgemeine Einsicht einstellen, dass alle positiven Religionen im Grunde genommen auf Tolstoj's Universalreligion herauslaufen.

Rilke wandte gegen dieses Religionsprojekt in erster Linie ein, dass der Moralist Tolstoj den Künstler in sich selbst unterdrücke und vergewaltige. Den entscheidenden Wendepunkt in Rilkes Verhältnis zu Tolstoj war die deutsche

³⁷ Rilke 1996, S. 115f.

³⁸ Asadowski 1986, S. 379.

Veröffentlichung von Maksim Gor'kij's *Erinnerungen an Tolstoj* im Jahr 1920. Diese späte Ablehnung ging so weit, dass Rilke in einem Brief aus dem Jahr 1924 die Frage nach den russischen Einflüssen auf sein eigenes Schaffen mit einer langen Liste von Namen beantwortete – Tolstoj fehlte aber in dieser Aufzählung. Einige Monate darauf verneinte er sogar explizit jeden literarischen Einfluss aus Jasnaja Poljana und hob die ausschließlich kulturelle Bedeutung seiner Begegnungen mit Tolstoj hervor:³⁹

Tolstoi: es wäre falsch, den Besuchen bei ihm einen Einfluss auf meine damaligen Arbeiten zuzuschreiben; schließlich bestätigte er mir nur die Entdeckung Russlands, die für mich entscheidend war. Seine Gestalt selbst war mir die Verkörperung eines Verhängnisses, eines Missverstehens. [...] Wie hoch (und rein!) stand er über jenen, den Meisten in Europa, die, im Gegenteil, zeitlebens um diese Kräfte besorgt waren und entschlossen, durch Übung und Fälschung (durch „Literatur“) das gelegentliche Nachlassen oder Ausbleiben ihrer Fruchtbarkeit zu verdecken. Die Begegnung mit Tolstoi bestärkte in mir genau das Gegenteil von dem, worauf er es bei seinen Besuchern mochte angelegt haben; unendlich entfernt, seiner willkürlichen Absage recht zu geben, hatte ich den Künstler die heimliche Oberhand behalten sehen, und gerade angesichts seines von Weigerungen erfüllten Lebens, steigerte sich in meinem Innern die Vorstellung von dem Rechthaben der künstlerischen Eingebung und Leistung [...].⁴⁰

Genau diese Deutung Tolstois als eines Künstlers malgré lui findet sich auch in der ursprünglich letzten Aufzeichnung des *Malte Laurids Brigge*, die Rilke allerdings nicht in die Endredaktion des Romans aufgenommen hat. Tolstois religiöse Wende wird hier nachgerade als Teufelswerk dargestellt:

Der Versucher kam wieder und überzeugte ihn, dass es nicht zu verantworten sei, dass er das Schicksal Eingebildeter und Erfundener beschriebe, während die Wirklichen das ihre nicht bewältigen konnten. Schließlich blieb der Versucher Tage und Nächte in dem Landhaus von Jasnaja und gedieh. Es war sein Entzücken, es mitzumachen wie der Beirrte immer bestürzter das Herzwirk verließ, das sein eigenes war, um sich verzweifelt an allen Gewerben zu üben, die er nicht konnte.⁴¹

Anders als Tolstoj versuchte Rilke nicht, alle Menschen in einer einzigen Religion zu vereinigen, sondern er wollte umgekehrt seine eigene Existenz exemplarisch über die graue Lebenswirklichkeit herausheben. So ist auch seine unermüdliche Reisetätigkeit zu erklären, die ihn zum Weltbürger par excellence machte. In einem Brief aus dem Jahr 1920 unterstrich er diesen

39 Tavis 1992, S. 192–200, 192, 195.

40 Brief vom 21. Oktober 1924 an Herrmann Pongs. In: Rilke 1991, Bd. 2, S. 353.

41 Rilke 1996, Bd. 3, S. 652–660.

Kosmopolitismus, der ihm einerseits in die Herkunft, dann aber auch in seine Biographie eingeschrieben schien:

Ich bin Österreicher, übrigens in Prag geboren, bin mir aber der vielfältigen Zusammensetzung der österreichischen Natur, in deren deutsche Mitte einerseits das Lateinische, andererseits das Slavische weit hineinreicht, von Kindheit an eigentümlich bewusst gewesen; ein Heimatgefühl überkam mich zuerst im Jahre 1899 in Moskau: ich musste mit einem Schlage im russischen Wesen, das mit Vertrauteste erkennen und erfahren, in einer wie vagen und unzusammenhängenden Umgebung ich bis dahin gelebt hatte.⁴²

So wie Tolstoj seine Leser mit seinem simplen Programm in einem gewissen Sinne unterforderte, überforderte Rilke seine Leser mit seinem anspruchsvollen Lebensentwurf. Das lässt sich gut am *Malte*-Roman demonstrieren. Rilke, der Autor, teilt mit seinem Helden, nicht nur das Alter, sondern auch die Pariser Adresse „Rue Toullier“.⁴³ Der Roman setzt mit allgemeingültigen Erfahrungen ein, wird dann aber immer impressionistischer und setzt – so muss man fast formulieren – rücksichtslos höchstpersönliche Bildungserlebnisse des Autors in den Text ein. Ohne Kommentare ist die zweite Hälfte des *Malte*-Romans kaum verständlich.

Besonders gilt das für das letztlich verworfene Schlusskapitel des Romans, nämlich die doppelte Niederschrift des Tolstoj-Endes. Rilke nennt den Namen Tolstoj überhaupt nicht. Zunächst ist unklar, wer spricht: der Autor Rilke oder der Protagonist Malte Laurids Brigge. Erst in der zweiten Niederschrift des Tolstoj-Epilogs zeigt sich, dass Rilke hier selbst spricht. In diesem Textstück wird Rilkes zweiter Besuch bei Tolstoj in Jasnaja Poljana im Mai 1900 evoziert. Malte Laurids Brigge ist aber – wie aus den *Aufzeichnungen* zu schließen ist – nie in Russland gewesen.

Zwei Dinge hebt Rilke in seinem zweiten *Malte*-Epilog an Tolstoj hervor: Er ist erstens ein Innenraum-Phänomen. Rilke spricht von Tolstojs „Stubenhaar“, das von der „Wärme der Kissen“ verwöhnt sei. Zweitens erscheint Tolstojs Leben als eine Tragödie. Rilke hebt die gleichzeitige Erfahrung von „Mitleid und Furcht“ hervor, also die aristotelischen Begriffe „eleos“ und „phobos“. Tolstoj führt aus Rilkes Sicht eine gewaltige, aber tragische Existenz. Er ist ganz auf seine eigenen intellektuellen Innenräume konzentriert und lebt in einer gewaltigen Echokammer. Tolstojs tiefe Überzeugung, in der Wahrheit zu leben, macht jeden Einspruch von außen wirkungslos. Aus Rilkes Sicht war das Scheitern von Tolstojs religiösem Lebensprojekt unausweichlich. Gleichzeitig

42 Brief vom 22.-24.3.1920 an Anita Forrer. In: Rilke 1991, Bd. 2, S. 62.

43 Schings 2002, S. 645.

war er aber von der erhabenen Dimension dieses Scheiterns tief beeindruckt. Tolstoj erscheint aus dieser Perspektive als tragische Figur, weil er sich selber nicht über die Gründe seines Scheiterns im Klaren ist, sondern bis zum Schluss an seinem universalistischen Lebensprogramm festhält. Deshalb endet Rilkes zweite Niederschrift mit dem provokativen Satz: „Er begriff es nicht mehr.“⁴⁴

Das sind harte Worte über den Meister. Allerdings fällt Rilkes Kritik an Tolstoj in einem gewissen Maß auch auf ihn selbst zurück. Gegen Ende seines Lebens begriff auch Rilke die Welt nicht mehr. Noch die Oktoberrevolution deutete er in seiner nativen Russlandbegeisterung. Die kommunistische Herrschaft erschien ihm als etwas Neues, vor dem man sich nicht fürchten müsse. Der Bolschewismus war aus seiner Sicht eine kulturelle Selbstabgrenzung Russlands vom depravierten Europa. Als Künstler und als Religionsphilosophen waren Tolstoj und Rilke ganz auf sich selbst fixiert. Sie waren beide keine dialogischen Naturen. Wahrheit konstituierte sich für sie nicht als Produkt des Austausches verschiedener Argumente, sondern entsprang einer dichterisch zu ermittelnden Evidenz. Letztlich fällt Rilkes Diagnose des tragisch endenden Tolstoj auf ihn selbst zurück. So wie das Landgut Jasnaja Poljana als Pilgerstätte zum Sinnbild der Selbstheiligsprechung Tolstoj wurde, symbolisierte der Turm in Raron die Isolierung Rilkes von der Welt, die auf das enge Wallis zusammenschrumpfte.

Literatur

- Asadowski, Konstantin (Hg.) (1986): Rilke und Russland. Briefe, Erinnerungen und Gedichte. Frankfurt am Main: Insel.
- Azadovskij, Konstantin (2010): Strana-skazka. Rajner Marija Ril'ke v poiskach russkoj duši. In: V. E. Vagno, M. Ė. Malikovaja (Hg.): K istorii idei na Zapade: „Russkaja ideja“. Sankt-Peterburg: Petropolis, S. 281-316.
- Butler, E. M. (2005): Rilke and Tolstoy. In: The Modern Language Review 100, 2005, S. 210-221.
- Bülow, Ulrich von (2016): Ikone auf Reisen Tolstoi, Rilke, der Glaube und die Kunst. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 10, 2016, Heft 3, S. 83-96.
- Hagemeister, Michael (2009): Imjaslavie – Imjadejstvie. Namensmystik und Namensmagie in Russland (1900-1930). In: Tatjana Petzer, Franziska Thun-Hohenstein, Sylvia Sasse, Sandro Zanetti (Hgg.): Namen. Benennung, Verehrung, Wirkung. Positionen der europäischen Moderne. Berlin: Kadmos, S. 77-98.

44 Rilke 1996, Bd. 3, S. 652-660.

- Martin, Biddy (1991): *Woman and modernity. The (life) styles of Lou Andreas-Salomé*. Ithaca: Cornell University Press.
- Münch Christian (2014): Glaube und Vernunft. In: Martin George, Jens Herlth, Christian Münch, Ulrich Schmid (Hgg.): *Tolstoj als theologischer Denker und Kirchenkritiker*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 323-338.
- Orechanov, Georgij (2014): Russische Orthodoxe Kirche. In: Martin George, Jens Herlth, Christian Münch, Ulrich Schmid (Hgg.): *Tolstoj als theologischer Denker und Kirchenkritiker*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 585-593.
- Rilke, Rainer Maria (1988): *Das Florenzer Tagebuch*. Frankfurt am Main: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (1989): *Briefwechsel mit Lou Andreas-Salomé*. Frankfurt am Main: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (1991): *Briefe in zwei Bänden*. Frankfurt am Main: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (1996): *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel.
- Schank, Stefan (1998): *Rainer Maria Rilke*. München, DTV.
- Schmid, Ulrich (2014): Immanuel Kant und Arthur Schopenhauer. In: Martin George, Jens Herlth, Christian Münch, Ulrich Schmid (Hgg.): *Tolstoj als theologischer Denker und Kirchenkritiker*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 491-498.
- Schings, Hans-Jürgen (2002): Die Fragen des Malte Laurids Brigge und Georg Simmel. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76, 2002, S. 643-671.
- Schwilke, Heimo (2015): *Rilke und die Frauen*. München, Berlin, Zürich: Piper.
- Stapper, Norbert (2014): Die Christus-Visionen Rainer Maria Rilkes. In: Norbert Fischer (Hg.): *Gott in der Dichtung Rainer Maria Rilkes* Hamburg: Felix Meiner, S. 135-160.
- Tavis, Anna A. (1992): Rilke and Tolstoj: The Predicament of Influence. In: *The German Quarterly* 65, 1992, S. 192-200.
- Tolstoj, Lev (1928-1964): *Polnoe sobranie sočinenij*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo.
- Tolstoj, Lev (2014): Beschreibung eines Gottesdienstes aus dem Roman *Auferstehung*. In: Martin George, Jens Herlth, Christian Münch, Ulrich Schmid (Hgg.): *Tolstoj als theologischer Denker und Kirchenkritiker*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 234-238.
- Volynskij, A. L. (2015): *Žizn' Leonardo da Vinči*. Moskva, Berlin: Direct Media.
- Webb, Karl E. (1975): Von Kunst zur Literatur. R.M. Rilkes literarischer Jugendstil. In: Ingeborg H. Solbrig, Joachim W. Storck (Hgg.): *Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 37-48.