

Annika Hand

«... wo sich das Leben ruhig verrät» – Die Gestalt des Lebens bei Scheler, Rilke und Rodin

«Es ist sehr schön, ihn arbeiten zu sehen. Den Zusammenhang seines Auges mit dem Ton; man glaubt, die vielen Wege seines Blickes, der so sicher geht, wie ein Netz in der Luft zu sehen. Und wie das dann alles eines ist, er und das Ding, dem er das Leben gibt, – man weiß noch kaum zu sagen, welches das Werk ist. Es ist wie eine Welt, die kreist und reift. Und wenn er spricht, kommt seine Stimme wie aus einem tiefen Turme, und sein Gesicht hebt sich wie aus fließendem Wasser».

Rilke an Clara Rilke-Westhoff

Paris, 28. September 1902

Mag der Begriff der Moderne auch schwer zu fassen sein: Im Übergang zum 20. Jahrhundert kristallisiert sich eine bestimmte Wahrnehmung heraus, die von Künstlern und Philosophen sehr ähnlich beschrieben wird. Auguste Rodin und der fünfunddreißig Jahre jüngere Rainer Maria Rilke beschreiben das, was den modernen Menschen auszeichnet, in recht ähnlicher Weise. Nicht die Fortschritte der Wissenschaften, nicht die gewonnene Freiheit und Eigenständigkeit im Zuge der Aufklärung und als Ergebnis der Industrialisierung, und auch nicht das pulsierende Leben der Stadt sind die Merkmale, die sie nennen. Im Gegenteil: Etwas hat sich verschoben in einem bislang geordneten, überschaubaren Gefüge, ist verloren gegangen und bleibt ungreifbar. Das zeigt sich für Rilke unmittelbar in der Kunst, in «neuen Gebärden», die sich an Skulpturen und in Zeichnungen zum Ausdruck bringen: «Sie waren ungeduldig. Wie einer, der lange nach einem Gegenstand sucht, immer ratloser wird, zerstreuter und eiliger, und um sich herum eine Zerstörung schafft, eine Anhäufung von Dingen, die er aus ihrer Ordnung zieht, als wollte er sie zwingen

mitzusehen, so sind die Gebärden der Menschheit, die ihren Sinn nicht finden kann, ungeduldiger geworden, nervöser, rascher und hastiger. Und alle die durchwühlten Fragen des Daseins liegen um sie her¹». Zugleich sind die Gebärden trotz dieses verzweifelten Ringens um Halt in ihren «Bewegungen [...] auch wieder zögernder geworden. Sie haben nicht mehr die gymnastische und entschlossene Gradheit, mit der frühere Menschen nach allem gegriffen haben²». Es sind laut Rilke eben jene haltlosen, ringenden Gebärden, die Rodin faszinieren. Die Fähigkeit des modernen Menschen, sich Kraft des Geistes selbst in der Welt zu orientieren, den eigenen Ort zu finden, ist noch unerfahren im Umgang mit dieser eigenständigen Orientierungssuche. Hilflosigkeit durch den Verlust wertvoller Orientierungsmöglichkeiten wird in diesen Gebärden sichtbar. «Unsere Epoche gehört den Ingenieuren, den Großkaufleuten und Fabrikbesitzern, aber nicht den Künstlern³», konstatiert Rodin und sieht darin eine Art Selbstberuhigung des modernen Menschen, der einer blinden Schaffenswut verfällt: «Das moderne Leben richtet sich ganz und gar auf den Nutzen: man bemüht sich, das materielle Dasein in materieller Hinsicht zu bessern [...]. Nach Geist, Gedanken, Träumen fragt man nicht mehr. Die Kunst ist tot⁴». Ihr wieder zum Leben zu verhelfen, ist für Rodin das Gebot der Stunde. «Die Kunst ist die erhabenste Aufgabe des Menschen, weil sie eine Übung für das Denken ist, das die Welt zu verstehen und sie verständlich machen zu sucht⁵».

1 Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin. Erster Teil (1902)*, Frankfurt am Main/Leipzig, Insel Verlag, 2012, S. 37.

2 *Ibid.* An anderer Stelle hält Rilke fest: «Wenngleich wir Modernen am weitesten entfernt sind von der Möglichkeit, anderen oder auch nur uns selbst durch Definitionen zu helfen, haben wir doch vielleicht vor den Gelehrten die Unbefangenheit und Aufrichtigkeit und eine leise Erinnerung aus Schaffensstunden voraus, welche unseren Worten in Wärme ersetzt, was ihnen an historischer Würde und Gewissenhaftigkeit fehlt» (Rainer Maria Rilke, «Über Kunst (1898)», in: Id., *Von Kunst und Leben. Schriften*, Frankfurt am Main/Leipzig, Insel Verlag, 2001, S. 42–49, S. 42).

3 Auguste Rodin, *Die Kunst. Gespräche des Meisters*, Zürich, Diogenes, 1979, S. 14.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

Max Scheler konstatiert 1928 mit Sorge, «daß zu keiner Zeit der Geschichte der Mensch sich so *problematisch* geworden ist wie in der Gegenwart⁶». Der Mensch ist sich selbst zum Problem geworden, weil er keine «*einheitliche Idee vom Menschen*⁷» besitzt, so Scheler weiter. Der Blick auf die Natur des Menschen ist immer perspektivisch. Die Theologie, die griechisch-antike Philosophie und die Vielzahl der Naturwissenschaften, die sich im 19. Jahrhundert herausgebildet haben, nehmen den Menschen unter ganz spezifischen Fragestellungen in den Blick – so speziell, dass es ihnen nicht mehr möglich ist, miteinander zu kommunizieren über den von ihnen je anders behandelten Gegenstand. Der Mensch zerfällt in Einzelbilder, ein Mosaik, dessen einzelne Elemente zwar noch auf den gemeinsamen Gegenstand verweisen, die aber kein gesamtes, einheitliches Bild ergeben.

Wie kann der Mensch in dieser Instabilität noch die *Fähigkeit* besitzen, aus dieser eigenen Unbestimmtheit und Orientierungslosigkeit heraus kreativ zu sein? Und zudem auch noch kreativ sein *wollen*, wo doch jedes Ziel fehlt, wenn die Orientierung nicht mehr vorhanden ist? Wozu und vor allem: wie mich zum Ausdruck bringen, wenn ich noch nicht einmal weiß, wer ich bin?

Das Kreative, so die These, lässt sich als anthropologische Wesensbestimmung ausmachen⁸. Anhand von Max Schelers Gründungsschrift der Philosophischen Anthropologie, *Die Stellung des Menschen im Kosmos* (1928), soll im Folgenden verdeutlicht werden, dass laut Scheler das Ausdrucksvermögen als grundlegendes Prinzip alles Lebendigen zu verstehen ist. Dieses grundsätzliche Vermögen kann der Mensch aufgrund seines spezifischen Wesensmerkmals, dem Geist, zur Anwendung bringen, um sich als ein Selbst zu erfassen und zu entwerfen. Dies wiederum ist nur möglich, so die zweite These, weil die Welt des Menschen nach Scheler

6 Max Scheler, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, Bern/München, Francke Verlag, 1976, S. 11.

7 *Ibid.*

8 Vgl. zu dieser These auch Hans Jonas, «Homo pictor: Von der Freiheit des Bildens», in: Id., *Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer philosophischen Biologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, S. 265–302.

«Leerräume»⁹) beinhaltet. Den Topos des Raumes und seiner Leere führt Scheler insbesondere in seinem dem Spätwerk zuzuordnenden Aufsatz *Idealismus und Realismus* an. Scheler geht hier in phänomenologischer Beschreibung weit über die als dreidimensional beschreibbare Räumlichkeit hinaus. Das Erlebnis der Bewegung im Raum lässt zugleich Phantasie- und Vorstellungsräume entstehen – und diese gilt es auszufüllen. Und da für Scheler jede Ausdruckshandlung des Menschen potentiell eine solche ist, die sein Selbst bildet, lässt sich auch jede Gestaltung dieser Leerräume als Selbstgestaltung verstehen. Dabei ist diese Selbst-Bildung, wie abschließend gezeigt werden wird, eine solche, die in der Welt stattfindet und diese Welt als Voraussetzung annehmen muss – absolute Freiheit, wie sie der Existentialismus postuliert, kann es bei Scheler nicht geben. Die Selbstgestaltung folgt, will sie eine gelingende sein, einer bestimmten prinzipiellen Struktur. Diese Struktur expliziert Scheler in Ansätzen bereits 1913 und 1916 in *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*; deutlich formuliert er sie jedoch erst in der Schrift *Ordo Amoris*, die ab 1916 als Manuskript vorlag, um 1923 dann zur Drucklegung angekündigt zu werden. Die Frage nach dem Wesen des Menschen ist also von Beginn an im Scheler'schen Denken mit der Frage nach einer orientierenden, sinnvollen und werthaften Struktur verbunden.

I.

In *Die Stellung des Menschen im Kosmos* lassen sich verschiedene Typen der Kreativität ausmachen, die das Lebensprinzip «Ausdrucksvermögen» deutlich machen. Jeder Stufe der psychischen Kräfte, die Scheler in dieser Schrift beschreibt, eignet eine bestimmte Art von Kreativität, weshalb diese Kreativitätsarten ebenfalls als eine Stufenfolge miteinander verbunden sind.

Scheler setzt, um die Frage nach dem Wesen des Menschen erneut stellen zu können, nicht erst bei der Lebensform «Mensch» an; er nimmt

9 Vgl. zum Topos des «Leerraums» Max Scheler, «Idealismus – Realismus», in: Id., *Gesammelte Werke*, Bd. 9 (*Späte Schriften*), Bern/München, Francke Verlag, 1976, zuerst genannt S. 219. Vgl. außerdem Annika Hand, *Ethik der Liebe und Authentizität*, Würzburg, Ergon Verlag, 2017, S. 130–134.

«den gesamten Aufbau der biopsychischen Welt in Augenschein¹⁰» – von der Pflanze über das Tier bis zum Menschen – und geht dabei «von einer *Stufenfolge der psychischen Kräfte* und Fähigkeiten¹¹» aus.

Die erste im Lebendigen tätige Kraft, die Scheler herausstellt, offenbart sich bereits in der Pflanze als der ursprüngliche Drang des Lebens: das Vegetative im Sinne des Lebendigseins als solchem, als regsame Ausrichtung hin zu lebenserhaltenden Quellen¹². Was auf der niedrigsten Stufe des Lebens als Grundlage angelegt ist, durchzieht die Stufenfolge im Ganzen; so ist das Vegetative als ursprüngliches *movens* auch noch im Menschen enthalten. Scheler verbindet bereits die Kraft des Vegetativen mit dem Urphänomen des *Ausdrucks*, wenn auch in einem noch rudimentären Sinne, d. h. es lässt sich an der Erscheinung des Lebewesens sein vegetativer Zustand ablesen – «matt, kraftvoll, üppig¹³». Insofern Scheler das Vegetative mit dem Urphänomen des Ausdrucks in Verbindung bringt, weist er das rein zweckgebundene Nützlichkeitsprinzip des Darwinismus entschieden zurück. Die Formenvielfalt des Lebendigen zeugt von einem grundlegend ästhetischen Wert, der nicht qua Konvention innerhalb der Gesellschaft verhandelt wird – im Sinne eines «schön ist, was gefällt» –, sondern ontologisch verfasst ist. So hebt denn auch Rodin hervor, dass es in der Kunst um das Sichtbarmachen der Natur geht, in der «alles schön» ist, da in ihr «jede innere Wahrheit zu lesen¹⁴» ist. Diese zeigt sich auch und gerade da, wo uns in Missbildungen, Verzerrungen, Krankhaftem an Körper und Charakter das Hässliche begegnet: der «Künstler [...] verwandelt [...] sie augenblicklich», er «hüllt [...] sie in Schönheit», weil er in allem Lebendigen die innere Wahrheit erkennt und als Künstler für die Gemeinschaft sichtbar machen kann. Die «Intention der Natur» zu erfüllen, heißt nicht, sie zu «verschönern», pflichtet Rilke dem Bildhauer bei: «Es ist mehr; es ist: das Dauernde vom Vergänglichen scheiden, Gericht halten, gerecht sein¹⁵». Der von Scheler betonte ästhetische Wert ist ein

10 Max Scheler, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, op. cit., S. 12.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*, S. 13.

13 *Ibid.*, S. 15.

14 Auguste Rodin, *Die Kunst*, op. cit., S. 48.

15 Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin. Erster Teil (1902)*, op. cit., S. 47. Insofern erfährt auch die Orientierungslosigkeit der Moderne Gerechtigkeit in der Kunst, die ihre Gebärden sichtbar macht.

Grundprinzip, das sich durch alle Stufen des Lebendigen entwickelt und im Menschen zum *bewussten* Ausdruck kommt. Während die Pflanze *an sich* schön ist, erschließt sich ihr ästhetischer Wert erst *für* den Menschen. Der Mensch erkennt den materialen Wert bewusst.

Dabei vollzieht sich die Entfaltung des Lebensdrangs durch sämtliche Stufen hindurch keineswegs chaotisch: Mit der zweiten Stufe, die der zentrisch organisierten Lebensform des Tieres zukommt, tritt der Instinkt als unreflektiert ordnendes Element hinzu. Ordnen in dem Sinne, als «daß es für das *Ganze* des Lebensträgers selbst [...] teleoklin ist¹⁶» und «nach einem *festen*, unveränderlichen *Rhythmus*» abläuft¹⁷. Diese «Starrheit» des Instinkts¹⁸», die das Artleben sichert, insofern das Lebewesen auf spezielle Reize auf ganz bestimmte Weise spontan und untrainiert reagiert, wird allmählich aufgebrochen. Und dies nicht etwa durch die Überwindung des Instinkts, sondern durch allmähliche «*Individuierung* der Lebewesen, dem Herausfallen des Einzelwesens aus der Artgebundenheit¹⁹». Nicht also durch die assoziative Verknüpfung einzelner Erfahrungselemente aus seiner Umwelt erlangt das Tier einen höheren Grad an Intelligenz, sondern vielmehr durch «*schöpferische Dissoziation*²⁰», durch das *Aufbrechen* fest gefügter Rhythmen hin zu intelligentem Verhalten, dem nun die Unterscheidungsfähigkeit eignet.

Tatsächlich schließt sich nach Scheler erst nach diesem Prozess die Fähigkeit des assoziativen Gedächtnisses an, das in der Lage ist, aufgrund der vorgenommenen Dissoziationen zu lernen, Gewohnheiten auszubilden. Erst wenn die instinktgeleiteten Rhythmen des Lebens zerbrochen sind, bildet sich Gewohnheit aus, die damit schon eine freiere Ordnung darstellt. Kreativität gewinnt hier das Merkmal der Gestaltung mit dem Ziel einer sichernden Ordnung. Für das menschliche Dasein, in dem alle Stufen enthalten sind, ist dies die Basis zur Ausbildung von Tradition durch Nachahmung. Wohlgemerkt: Tradition bildet sich nicht erst für ein vernunftbegabtes Wesen aus, dessen in einer Gemeinschaft geteilte Gewohnheiten Sitten und Werte tradieren. Die «Tatsache der *Tradition*»

16 Max Scheler, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, op. cit., S. 18.

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, S. 21.

20 *Ibid.*

[bringt] [...] zu der biologischen «Vererbung» eine ganz neue *Dimension* der Bestimmung des tierischen Verhaltens durch die Vergangenheit des Lebens der Artgenossen²¹» hinzu, erläutert Scheler. Er macht «Tradition schon in den Horden, Rudeln und sonstigen Gesellschaftsformen der Tiere²²» aus. Kreativ ist Leben hier nur insofern, als es strukturiert und diese Strukturen gewissermaßen verdichtet. Das ist noch keine Kunst. Im Gegenteil: Wo Tradition auf dieser Stufe verbleibt, bildet sie verhärtete Strukturen, die sinnentleert sind. Was an die Nachkommen weitergegeben wird, ist eine Übersicherung um der puren Ordnung willen, während gleichzeitig davon ausgegangen wird, dass hier zentrale Elemente der Kultur tradiert werden. Nun ist Scheler bei weitem kein Kulturpessimist und sicherlich auch kein radikaler Revolutionär: Tradition ist dort im Sinne des Wortes für Scheler wertvoll, wo der Geist sein kreatives Potential in ihr sichtbar macht, die überlieferten Inhalte als Inhalte lebt. Dass die Achtung vor der Tradition für den Künstler bedeutsam ist, erscheint sofort vor Augen, wenn man die Skulpturen Rodins betrachtet, die zwar in ihrem Ausdruck die oben beschriebenen Beweggründe der «Modernen» beinhalten, in ihrer Ausführung jedoch ihr Beispiel in der Antike finden. So wendet sich Rodin in seinem sog. *Testament* gleich zu Beginn mit den Worten an seine Schüler: «Ehrt die Tradition und lernt erkennen, was sie an ewig Fruchtbarem enthält: Liebe zur Natur und Aufrichtigkeit²³». Denn nichts soll beschönigt werden, sondern das Leben selbst soll so zum Ausdruck kommen, wie es sich in der Natur der Dinge findet.

Schließlich erreicht das Leben mit der vierten Stufe die Ausbildung von Intelligenz, die jedoch noch eine praktische und zudem organisch gebunden ist, d. h. das vollkommen neue, unerprobte Verhalten gegenüber absolut neuen Situationen für die Art und das Individuum steht noch ganz im Dienste der Bedürfnisbefriedigung²⁴. Auch hier lässt sich tatsächlich schon von einer Form von Kreativität sprechen. Zwar entstehen keine Kunstwerke, aber es bedarf doch offensichtlich eines relativ freien Verhaltens – relativ in Bezug auf alles instinktive und erlernte Verhalten –, um in einer völlig fremden Situation reagieren zu können. Es handelt sich

21 *Ibid.*, S. 25.

22 *Ibid.*

23 Auguste Rodin, *Die Kunst*, op. cit., S. 7.

24 Max Scheler, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, op. cit., S. 27.

hierbei in Betonung eines Könnens tatsächlich um die Fähigkeit, etwa ein Werkzeug aus dem vorhandenen Material zusammenzusetzen, um eine Nuss aufzubrechen.

Die Sonderstellung des Menschen ergibt sich nicht aus einem graduellen Unterschied zwischen Tier und Mensch, sondern sie besteht in einem Wesensunterschied: Menschliches Verhalten ist nicht allein Reaktion auf Gegebenheiten, begleitet von Instinkt und Trieben, und es ist nicht ausschließlich organisch-praktisch gebunden. Menschliches Verhalten ist Handlung, bewusstes Agieren, zu dem wir Gründe angeben können, die nichts mit unmittelbarer Bedürfnisbefriedigung zu tun haben. Mehr noch als mit Intelligenz ausgestattet zu sein, besitzt der Mensch Geist und damit eine existentielle Entbundenheit von seiner direkten Umwelt²⁵. Er hat Welt und kann sich diese und sich selbst als ein Selbst zum Gegenstand seiner Anschauung und seines Ideendenkens machen, er kann freie Entscheidungen treffen, Zukunft denken, sich selbst in der Zukunft denken. Er ist, mit einem Wort, *weltoffen*²⁶.

Als organisch verfasstes Lebewesen steht der Mensch in der Stufenfolge des Lebendigen, entsteht aus ihr. Und trägt alle benannten Elemente in sich: die Dynamik des Vegetativen, die Ausdrucksfähigkeit als Urphänomen, den schützenden Instinkt und die daraus resultierende Kraft schöpferischer Dissoziation, das assoziative Gedächtnis, das ihm Tradition ermöglicht, die auf Trieberfüllung ausgelegte Intelligenz, die bereits gestaltend in die Umwelt eingreift. Doch erst der Geist, der nicht aus dieser biopsychischen Folge heraus entsteht, macht den entscheidenden Wesensunterschied aus und befreit die im Organischen angelegte, stets zweckgebundene Kreativität für ein freies Spiel mit allem Möglichen. In der Stufenfolge des Lebendigen äußert sich Kreativität entsprechend den bisherigen Ausführungen als Ausdruck, Aufbruch, Gestaltung, Können und Handeln. Als *Ausdruck*, insofern dieses Urphänomen und der damit einhergehende ästhetische Wert Grundprinzip des Lebendigen ist. Kreativität äußert sich als *Aufbruch*, wenn die starren Rhythmen des Instinkts, die das artspezifische Zusammenleben sichern, zugunsten einer Individuierung des einzelnen Lebewesens zerbrochen werden und diese schöpferische Dissoziation dem Einzelwesen den Schritt von instinktivem zu intelligentem Verhalten erlaubt. In der Folge erscheint Kreativität

25 *Ibid.*, S. 32.

26 *Ibid.*

als *Gestaltung*, wenn das Zerbrechen der Strukturen eine erneute, jedoch freiere sichernde Ordnung nach sich zieht und Traditionen gestaltet werden. Kreativität wird dort offensichtlich und manifestiert sich etwa in Artefakten, wenn auf neue Situationen mit einer Fertigkeit, einem *Können* reagiert wird. Im *Handeln* des Menschen wird die schöpferische Wirkung der Kreativität schließlich zur wesentlichen Notwendigkeit seiner Selbstgestaltung. Für Rodin bedeutet dieses schöpferische Wirken des Menschen dann Kunst, wenn diese als «Vergeistigung» verstanden wird: «Sie bedeutet die höchste Freude des Geistes, der die Natur durchdringt und in ihr den gleichen Geist ahnt, von dem auch sie beseelt ist²⁷». Der menschliche Geist beugt sich gleichsam auf das Leben zurück; so wird die Kunst «die erhabenste Aufgabe des Menschen, weil sie eine Übung für das Denken ist, das die Welt zu verstehen und sie verständlich zu machen sucht²⁸».

II.

Der Mensch kann einen Schritt zurücktreten von dem Andrang der Dinge und ihrer Reize, er ist, so Scheler, der «*Neinsagenkönnner*», «der *Asket des Lebens*»²⁹. Er kann sich Zeit verschaffen, kontemplative Momente ruhiger Betrachtung und stiller Überlegung, er kann die Wirklichkeit, wie sie ihm im ersten Moment erscheint, aufheben. Dann eröffnet sich ihm mehr als der messbare geometrische Raum vor und um ihn: Er befindet er sich in seinem Welt-Raum, «nie sich beruhigend mit der ihn umringenden Wirklichkeit, immer begierig, die Schranken seines Jetzt-Hier-So-seins zu durchbrechen, immer strebend, die Wirklichkeit, die ihn umgibt, zu *transzendieren* – darunter auch seine eigene jeweilige Selbstwirklichkeit³⁰». Kreativität hat in ihrer höchsten Form die Selbstbildung zur Aufgabe. Mehr noch: Sie ist nicht optional, sondern wird zur Notwendigkeit.

Es ist dieses «Erlebnis der *Unbefriedigung und Unerfülltheit eines Triebhungers* nach spontaner Bewegung³¹», das «*Erlebnis der Macht der*

27 Auguste Rodin, *Die Kunst*, op. cit., S. 14.

28 *Ibid.*

29 Max Scheler, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, op. cit., S. 44.

30 *Ibid.*, S. 45.

31 Max Scheler, «Idealismus – Realismus», op. cit., S. 219.

Selbstbewegung, respektive der *Selbstveränderung* eines lebendigen Wesens³²», aus dem das «Urerlebnis der Räumlichkeit³³» hervorgeht. Die Unruhe selbst resultiert aus dem inneren Empfinden der Leere, die sich einzig dem Menschen öffnet, der als «Asket des Lebens» seine Triebe einerseits unterdrücken kann und andererseits erfährt, dass seine Bedürfnisse nicht immer erfüllt werden. ««Leer» nennen wir ursprünglich das Unerfülltbleiben unserer triebhaften Erwartungen – die erste «Leere» ist gleichsam die Leere unseres Herzens³⁴».

Ein schmerzhafter Zustand ganz offensichtlich und doch eine notwendige Voraussetzung dafür, dass der Mensch seine Möglichkeit zur Selbstveränderung, Selbstgestaltung und Selbstbildung erkennt. Denn während das Tier sich durch Umwelt- und Gegenwartsgebundenheit auszeichnet, ohne dass es sich von der Fülle des Gegenwärtigen erheben könnte, ist der Mensch durch die Weltoffenheit und damit durch die Ent-Wirklichung der je konkret gegebenen Wirklichkeit zu schöpferischem Handeln fähig, zur Gestaltung von Leerräumen. Der Lohn sinnvoll gefüllter Leerräume, gelingender Selbstgestaltung, besteht in der Souveränität des Menschen. Aber was heißt hier sinnvoll und was souverän? Beide Begriffe verweisen aufeinander.

Scheler arbeitet zunächst das Wesensmerkmal heraus, das den Menschen vom Tier unterscheidet: Nicht bereits die Intelligenz, sondern allererst der Geist eröffnet diesen Unterschied. Doch solange der Mensch das Potential des Geistes, die *Gegenstandsfähigkeit*, das *Neinsagenkönnen*,

32 *Ibid.*, S. 221.

33 *Ibid.*

34 Max Scheler, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, *op. cit.*, S. 37.

Begriff und Phänomen der Leere und des später noch auszuführenden Leerraums bei Scheler werden in der Forschung nur selten thematisch. Ausnahmen stellen dar Kenneth W. Stickers, «Max Scheler. Toward a sociology of space», *The Journal of the British Society for Phenomenology*, 9, 1978, S. 175–183 sowie Manfred S. Frings, *Zur Phänomenologie der Lebensgemeinschaft. Ein Versuch mit Max Scheler*, Meisenheim am Glan, Verlag Anton Hain, 1971, bes. S. 47–55. In der Diskussion hinsichtlich des *spatial turn* findet diese Thematik bislang keine Beachtung, vgl. bspw. Stephan Günzel (Hrsg.), *Lexikon der Raumphilosophie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2012. Für eine detaillierte Betrachtung siehe Annika Hand, *Ethik der Liebe und Authentizität*, *op. cit.*, S. 130-134.

sich selbst thematisch machen und auf eine Zukunft hin entwerfen können, nicht aktualisiert – solange bleibt er hinter seinen Möglichkeiten zurück. Die Realisierung seines Selbst ist keineswegs festgeschrieben, so als ob es möglich und sinnvoll wäre, eine Struktur des Selbst als statische zu definieren. Sie ist vielmehr ein schöpferischer, aber gleichwohl kein orientierungsloser Akt: Denn «Nein» zu den ihn bindenden Trieben und Umweltstrukturen sagt der Mensch nicht um der bloßen Distanz willen, sondern um sich als ein Selbst zu begreifen und zu gestalten, und dies ist nur möglich, wenn die Selbstvergewisserung sich in einem Rahmen vollzieht.

Auf den vier Stufen des Lebendigen lässt sich ein kreatives Potential des Lebens selbst ausmachen, das als Nachahmung verstanden werden kann. Scheler begreift die menschliche Kreativität durch das Vermögen des Geistes als das Ausfüllen des Noch-Ungestalteten, in sich selbst wie auch in der Welt. Aber da der Mensch, aus der Natur kommend, von dieser geprägt ist und ihm wesentlich auch die Elemente der vier Stufen zukommen, so ist sein Handeln als Mensch, sein schöpferischer Ausdruck, an Vorgegebenes geknüpft. Zugleich weist uns die Leere auf ein Unerfülltsein hin, vor dem Hintergrund, dass Fülle möglich ist: Jede Gestaltung des Selbst kann mit Scheler als Handlung verstanden werden, die Vervollständigung erstrebt.

Damit wird deutlich, dass unter der «Leere», dem «Leerraum» nicht etwa ein Nichts zu verstehen ist. Das Schöpferische knüpft in seiner Prozesshaftigkeit immer schon an ein Etwas an, das gegeben ist und uns als Material zur Gestaltung schon zur Verfügung steht. Kreativität ist immer eine solche, die das Vorhandene um- oder ausgestaltet, das von der Natur «Lieengelassene», wie es bei Blumenberg heißt, aufnimmt und sich «der Vorzeichnung der Natur [fügt], [...] bei der Entelechie des Gegebenen an[setzt] und [sie] vollstreckt³⁵». So darf der Topos des «Leerraums» auch bei Scheler nicht als weißer Fleck auf der Landkarte menschlicher Selbstbildung verstanden werden. Es sind keine Räume absoluter Freiheit, in denen wir uns in jedem Augenblick vollkommen neu erfinden könnten.

35 Hans Blumenberg, ««Nachahmung der Natur». Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen», in: Id., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, Reclam, 2009, S. 55.

Es sind Räume bedingter Freiheit³⁶, die sich in einem Feld abzeichnen, das schon sehr genau vorgibt, welches «Material» uns in dieser ganz bestimmten «Landschaft» zur Verfügung steht. Das jeweilige Selbst *hat* bereits eine bestimmte Gestalt. Diese Gestalt ist das, was das bestimmte Selbst in seinem Lebensvollzug begleitet und auf einen Weg bringt, der sein je eigener Weg ist. Vor diesem Hintergrund wird das Selbst mit der Frage konfrontiert «Wer will ich sein?». Und dann gilt es, die Leerräume wahrzunehmen und sie als dieses bestimmte Selbst zu gestalten.

Welche Folgen hat es nun für den Menschen, dass die Selbst-Bildung ein schöpferischer Akt ist? Es bedarf wohl zunächst und vor allem des Mutes zu diesem Akt. Dieser wird nun im Folgenden auf dreifache Weise betont.

Rodin stellt ihn an seine Schüler gerichtet pointiert heraus: «Seid zutiefst, mit Besessenheit wahrhaft. Zögert nie, das, was ihr empfindet, auszudrücken³⁷». Es ist der Mut des Einzelnen, die Leerräume tatsächlich sehen zu *wollen*; statt die Augen vor der Kraft des Bloß-Möglichen zu verschließen, um so in der Gewohnheit verhaftet zu bleiben, wagt der Sehende den Blick in das Noch-Ungestaltete. Er wagt es, die Kraft seines Geistes auszuhalten. «Worauf es ankommt: sich rühren lassen, lieben, hoffen, erschauern, leben! Mensch sein, bevor man Künstler ist³⁸!».

Es ist zudem der Mut, «diese Macht sich [zu]zutrauen», wie es bei Plessner heißt³⁹ – die Macht des Menschseins, das Ungestaltete durch die eigenen Fähigkeiten in Ordnung, in Form zu bringen. Dies mit Fähigkeiten, die bis zu ihrem erstmaligen Einsatz selbst nur als Potential vorhanden sind – noch unversucht, liegt gerade in diesem noch Unerprobten der Reiz wie die Gefahr. Denn sobald diese Fähigkeiten angewendet werden, befinden wir uns schon mit dem ersten Schritt im Neuen. Der Rückzug ist dann nicht mehr möglich, das Aushalten der Unsicherheit im chaotisch Neuen birgt jedoch die Chance, erfolgreich zu sein. Rodin rät den

36 Vgl. hierzu Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, de Gruyter, 1966, besonders S. 514 f.

37 Auguste Rodin, *Die Kunst*, op. cit., S. 9.

38 *Ibid.*

39 Helmuth Plessner, *Lachen und Weinen*, in: Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7 (*Ausdruck und menschliche Natur*), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, S. 209 f.

Schülern: «Übt euch ohne Unterlaß. Man muß sein Handwerk beherrschen. [...] Geduld^{40!}». Und er, dem die Arbeit stets Arbeit mit und aus der Natur ist, fügt noch hinzu: «Zählt nicht auf die Inspiration. Die gibt es nicht. Die einzigen Eigenschaften des Künstlers sind Besonnenheit, Aufmerksamkeit, Aufrichtigkeit, Willenskraft. Verrichtet eure Arbeit wie redliche Handwerker⁴¹». Dann erhebt sich aus zahllosen Probierstücken, aus «dem Vorläufigen und Unbestimmten» etwas, «das gemacht ist, lange zu dauern⁴²».

Doch dieses Wagnis, sich selbst und sein Potential in das noch Ungestaltete hineinzuwerfen, ist kein Akt egoistischer Selbst-Gestaltung. Der Mensch ist nach Scheler grundsätzlich sozial verfasst. So besteht die dritte Art des aufzubringenden Mutes darin, dass der Sehende die Leere *dem Anderen* sichtbar macht und in der Gestaltung der Leerräume verantwortungsvoll mit seiner Macht umgeht. «Ein Meister ist, wer das, was jeder gesehen hat, mit eigenen Augen sieht und die Schönheit der Dinge erkennt, die zu gewöhnlich sind, um den anderen noch aufzufallen», so Rodin⁴³. Die Gestaltung eines Leerraums ist in die Sphäre des Sozialen eingelassen, und sie zeitigt ihre Wirkung für die gesamte Sphäre. Dabei geht es weniger um die Darstellung eines «Erhabenen», sondern um das Sichtbarmachen des Lebens, das uns umgibt und dessen die Menschen, die keine Künstler sind, nicht mehr gewahr sind. «Also keine Verstellungen, keine Verzerrungen, um das Publikum anzulocken», schreibt Rodin, sondern «Einfachheit! Naivität^{44!}». Denn darin kommt das Leben in seiner Tiefe zum Ausdruck, darin besteht die ehrliche Handwerkskunst.

Was Scheler also mit diesem kreativen Potential betont, ist nicht die Gier nach Innovationen, das Neue bloß um seinetwillen, *l'art pour l'art*. Er weist vielmehr auf zwei Aspekte des Menschseins hin: die Kraft des Geistes, das Selbst über sich hinauszutreiben und damit hin zu einer Vollkommenheit, die wir ersehnen.

40 Auguste Rodin, *Die Kunst*, op. cit., S. 8.

41 *Ibid.*

42 Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin. Erster Teil (1902)*, op. cit., S. 86.

43 Auguste Rodin, *Die Kunst*, op. cit., S. 9.

44 *Ibid.*

III.

Ob ein Mensch sein Selbst gestalten kann, hängt nach Scheler davon ab, ob der Mensch die Potentialität des Geistes verwirklicht. Ob er sie auf rechte Weise verwirklicht, folgt einem Prinzip innerer Notwendigkeit – dem *Ordo Amoris*⁴⁵.

Die kreative Selbstgestaltung ist keine *individualistische*. Sie ist freilich *individuell*, insofern sie als Aufgabe dem je Einzelnen zukommt. Sie bedeutet jedoch nicht eine vermeintlich absolut freie kreative Entfaltung dessen, was ich *will*. Eine kreative Selbstgestaltung gründet, wie bereits gesagt, in dem, was ich bin. Kreativ ist in diesem fortwährenden Prozess mein *Verhalten* gegenüber meinen eigenen Voraussetzungen und dem mir Begegnenden. Kreativ ist der Mut, den ich als Persönlichkeit aufbringe, mich in die Leerräume meiner Entwicklung, in das noch Ungestaltete, hineinzuwagen. Damit dieser Prozess überhaupt möglich ist, bedarf es nicht eines totalen *Freiraums*; die leeren Räume eröffnen sich nur und ausschließlich vor dem Hintergrund einer Ordnung. Leere erscheint nur dort, wo Etwas nicht vorhanden ist.

Was Scheler unter dieser Ordnung des *Ordo Amoris* versteht, sei im Folgenden mit seinen eigenen Worten beschrieben: «Ich befinde mich in einer unermesslichen Welt sinnlicher und geistiger Objekte, die mein Herz und meine Leidenschaften in eine unaufhörliche Bewegung setzen. Ich weiß, daß ebensowohl die Gegenstände, die mir zu wahrnehmender

45 Vgl. zum «*ordo amoris*» bei Scheler die detaillierten Analysen bspw. bei Manfred S. Frings, «Der *Ordo Amoris* bei Max Scheler. Seine Beziehungen zur materialen Wertethik und zum Ressentimentbegriff», *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 20/1, 1966, S. 57–76 sowie bei Annika Hand, *Ethik der Liebe und Authentizität*, op. cit., S. 73–109 und bei Angelika Sander, «Normative und deskriptive Bedeutung des *ordo amoris*», in: Christian Bermes/Wolfhart Henckmann/Heinz Leonardy (Hrsg.), *Vernunft und Gefühl. Schelers Phänomenologie des emotionalen Lebens*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003, S. 63–80; siehe zudem Angelika Sander, *Mensch, Subjekt, Person. Die Dezentrierung des Subjekts in der Philosophie Max Schelers*, Bonn, Bouvier, 1996, bes. S. 269–298. Das Prinzip innerer Notwendigkeit findet sich auch bei Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, Bern, Benteli Verlag, 2006, bes. S. 73.

und denkender Erkenntnis kommen, wie all das, was ich will, wähle, tue, handle, leiste, vom Spiel dieser Bewegung meines Herzens abhängig ist. Hieraus folgt für mich, daß alle Art von Rechtheit und Falschheit und Verkehrtheit meines Lebens und Treibens davon bestimmt sein wird, ob es eine *objektiv rechte Ordnung* dieser Regungen meiner Liebe und meines Hasses, meiner Neigung und Abneigung, meines mannigfaltigen Interesses an den Dingen dieser Welt gibt, und ob es mir möglich sei, diesen *«ordo amoris»* meinem Gemüte einzuprägen⁴⁶».

Hier zeichnet sich ab, dass Scheler den *Ordo Amoris* in zweifacher Weise versteht, nämlich zum einen als eine Rangordnung von allem Erscheinenden, zum anderen als eine Struktur des Selbst: wobei diese beiden Dimensionen wechselseitig aufeinander bezogen sind. Der normative *Ordo Amoris* ist Gegenstand der Erkenntnis all dessen, was wertgeschätzt werden kann, in einer Rangordnung seiner ihm eigenen ontologischen Werte. Der deskriptive *ordo amoris* ist als besondere moralische Grundstruktur des Selbst das Mittel zur Erkenntnis. Es ist einleuchtend, dass diese Ordnungen aufeinander verweisen und die je spezifische «sittliche Grundformel⁴⁷», nach der das Selbst sein Leben führt, im Erkenntnisprozess durch den normativen *Ordo Amoris* sich im besten Sinne des Wortes bildet. «L'artiste doit revenir au texte primitif de Dieu», erinnert sich Rilke einer Aussage Rodins in einem Brief an Clara Rilke-Westhoff; und er fügt als Erläuterung zum Begriff Gottes hinzu: «Dieu (so nennt er [Rodin] die Natur)⁴⁸». Rodin selbst hält in seinem *Testament* fest: «Liebe zur Natur und Aufrichtigkeit. Das sind die beiden starken Leidenschaften der Genies⁴⁹», denn dieses ist in der Lage, sich kraft des Geistes auf diese das Leben durchwaltende Ordnung zu richten und sie im Kunstwerk offensichtlich zu machen. Auch in Rilkes Werk kommt die innere Notwendigkeit deutlich zum Ausdruck (siehe sein *Stundenbuch*); auch bei Rilke setzt

46 Max Scheler, «Ordo Amoris», in: Id., *Gesammelte Werke*, Band 10 (*Schriften aus dem Nachlaß 1: Zur Ethik und Erkenntnislehre*), Bonn, Bouvier, 1986, S. 347.

47 *Ibid.*, S. 348.

48 «Rilke an Clara Rilke-Westhoff, 8.1.1906», in: Rainer Maria Rilke/Auguste Rodin, *Der Briefwechsel*, Frankfurt am Main/Leipzig, Insel Verlag 2001, S. 150.

49 Auguste Rodin, *Die Kunst*, op. cit., S. 7.

sich der Künstler der Ordnung nicht passiv aus, vielmehr bemächtigt sich «das Gesetz der Notwendigkeit [...] seiner [des Künstlers] Individualität», «die Wesenskraft, der er sich öffnet [will] ihn [...] als selbständige Ausdrucksinstanz, als Gestaltungszentrum, ja als Erscheinungsform⁵⁰».

Thematisch wird hier die Natur, deren Teil der Mensch ist und die ihn doch übersteigt. Zu ihrem ursprünglichen «Text» zurückzukehren, gelingt allein durch Arbeit als eine stete, aktive Hinwendung, in der der Künstler im Zusammenspiel mit der Natur seine Profession unermüdlich ausbildet. Mit großer Bewunderung für diese Lebenseinstellung hält Rilke in seinen Briefen des Öfteren fest, was Rodin als Credo formuliert: «Oui, il faut travailler, rien que travailler. Et il faut avoir patience. Man soll nicht daran denken, etwas machen zu wollen, man soll nur suchen, das eigene Ausdrucksmittel auszubauen und alles zu sagen. Man soll arbeiten und Geduld haben. Nicht rechts, nicht links schauen. Das ganze Leben in diesen Kreis hineinziehen, *nichts* haben außerhalb dieses Lebens. [...] Rodin hat nichts gelebt, was nicht in seinem Werke ist. So wuchs es um ihn. So verlor er sich nicht, [...] weil nicht Plan blieb, was er erlebte, weil er abends es gleich verwirklichte, was er bei Tage gewollt hat. So wurde immer alles wirklich. Das ist die Hauptsache, daß man nicht beim Träumen, beim Vornehmen, beim In-Stimmung-sein bleibt, sondern immer mit Gewalt alles in Dinge umsetzt. [...] Dann verliert man sich nicht mehr⁵¹».

Wie zeigt sich nun in diesem Wechselspiel von normativem und deskriptivem Ordo Amoris die Kreativität, besonders im Sinne einer Fä-

50 Carl August Mennicke, *Der Mensch im All. Eine Einführung in das Verständnis Rainer Maria Rilkes*, Amsterdam, Allert de Lange, 1937, S. 45.

51 Zitiert aus «Rilke an Clara Rilke-Westhoff, Paris, 5.9.1902», in: Rainer Maria Rilke/Rodin, Auguste, *Der Briefwechsel*, op. cit., S. 49 f.

In einem kurz darauf folgenden Brief schreibt Rilke: «Aber vor allem die Arbeit. Was man bei Rodin fühlt: sie ist Raum, sie ist Zeit, sie ist Wand, sie ist Traum, sie ist Fenster und Ewigkeit... Il faut travailler toujours...» («Rilke an Clara Rilke-Westhoff, Paris, 18.9.1902», in: Rainer Maria Rilke/Rodin, Auguste, *Der Briefwechsel*, op. cit., S. 57). In diesem Sinne schreibt Rodin an Rilke: «Beharrlichkeit und Arbeit, immer vor der Natur, und manchmal das Gedächtnis, wenn man sich die Natur vergegenwärtigt, nie bloße Vorstellung» («Rodin an Rilke, Paris, 2. Juli 1902», in: Rainer Maria Rilke/Auguste Rodin, *Der Briefwechsel*, op. cit., S. 30).

higkeit des Menschen, die nicht notwendigerweise zum Erfolg führt? Um nochmals an Rodin zu erinnern: Kreativ zu sein bedeutet nicht, dass auch zwangsläufig ein Kunstwerk entsteht. Folgt das Handeln in Kreativität nicht der inneren Wahrheit der Natur, verfehlt es seine Absicht.

Die Tatsache der Verwirrung, des Täuschens und Verfehlens ist auch bei Scheler von zentraler Bedeutung für das Wechselspiel zwischen normativem und deskriptivem *Ordo Amoris*. Die leeren Räume sind, so wird aus Schelers Schrift *Ordo Amoris* deutlich, keine, die unabhängig vom Selbst bestehen. Sie tun sich in der gelebten Zeit eines Menschen auf, und sie eröffnen sich zwischen zwei wesentlichen Merkmalen einer Persönlichkeit: Zum einen erlebt ein bestimmtes Selbst in sich «die *Einheit eines durchgehenden Sinnes*, die sich uns als eine *individuelle Wesenszusammengehörigkeit* menschlichen Charakters [...] darstellt⁵²». Zum anderen besitzt der Mensch nach Scheler eine je eigene Bestimmung⁵³. Seine spezifische Struktur des je eigenen *ordo amoris* lässt ihn auf seine bestimmte Weise in der unveränderlichen Struktur des normativen *Ordo Amoris* wählen.

Der Topos des leeren Raumes tritt bei Scheler immer dort in Erscheinung, wo das Selbst, indem es seine sittliche Grundformel als Erkenntniszugang einsetzt, seinen eigenen *ordo amoris* in seiner bestimmten Ordnung riskiert – riskieren muss, denn nur auf diese Weise ist das Werden des Selbst überhaupt möglich. Und dieses Selbst *ist* nur, insofern es wird. Gelingt dieser riskante Einsatz, fügt sich das Verhältnis zwischen deskriptivem und normativem *Ordo Amoris* zu einer stimmigeren Ordnung. Misslingt er, verfehlen wir uns und den Gegenstand unserer Erkenntnis.

«In allem, was er [der Künstler] sieht, begreift er klar den Willen des Schicksals. Auf seine eigenen Nöte, auf die schlimmsten Kränkungen, richtet er den begeisterten Blick eines Menschen, der die Ratschlüsse der höheren Mächte geahnt hat. [...] [E]r begrüßt die Undankbarkeit als eine Erfahrung, um die seine Seele reicher geworden ist⁵⁴». Insofern bedeu-

52 Max Scheler, «Ordo Amoris», *op. cit.*, S. 350. Vgl. zur Thematik der Verirrungen in der Selbstgestaltung Annika Hand, *Ethik der Liebe und Authentizität*, *op. cit.*, S. 254–261.

53 *Ibid.*, S. 353.

54 Auguste Rodin, *Die Kunst*, *op. cit.*, S. 49.

tet Künstler zu sein, das Leben als Künstler zu führen. Nicht allein in den Augenblicken, in denen der Künstler das Werk tatsächlich mit seinen Händen bearbeitet, ist er Künstler. Er kann das Werk nur bearbeiten, weil er es im Vollzug seines Lebens permanent tut, auch dann, wenn er nicht agiert – er schafft das Werk durch seine Selbst-Bildung. «Die Kunst stellt sich dar als eine Lebensauffassung⁵⁵», so Rilke, weshalb derjenige, «welcher sie zur Lebensanschauung macht, der Künstler [ist], der Mensch des letzten Zieles, der jung durch die Jahrhunderte geht, mit keiner Vergangenheit hinter sich. [...] Dem Schaffenden ist Gott die letzte, tiefste Erfüllung. [...] Das ist die Pflicht des Künstlers⁵⁶». In diesem Sinne wird der junge Mensch laut Rilke entweder zum braven Bürger erzogen, bleibt Kind «seiner Zeit», oder er bildet sich und «reift [...] ruhig weiter von tief innen, aus seinem eigensten Kindsein heraus, und das bedeutet [...] [er] wird Mensch im Geiste *aller* Zeiten: Künstler⁵⁷».

1902 schreibt Rilke an den verehrten Meister Rodin: «Nicht nur, um eine Studie zu machen, bin ich zu Ihnen gekommen, – sondern um Sie zu fragen: Wie soll man leben? Und Sie haben mir geantwortet: Indem man arbeitet. Und ich verstehe das gut. Ich fühle, daß Arbeiten Leben ohne zu sterben bedeutet⁵⁸». Denn in dieser Einstellung vollbringt der Mensch als Künstler das Neinsagenkönnen. Er begibt sich in die Haltung der Askese und konzentriert sich auf das Arbeiten, sammelt sich hin zu seinem Zentrum, das die Arbeit ist, die eben jenen Künstler auszeichnet: Das Schaffen von Bewegung durch die Gestaltung der Oberflächen ist Rodins Handwerk und Kunst, in die er sich täglich einübt, die er erarbeitet und in der er wirkt – in der er das pure Leben in Konzentration auf sein eigenes in seinem Werk ans Licht bringt. Rodin durchmisst die Leere des Raums, spannt ihn in der Bearbeitung der Oberflächen auf, die immer wieder das Neue sind, welches aber zugleich als das Bekannte aus der Natur, aus dem Leben selbst entspringt.

55 Rainer Maria Rilke, «Über Kunst (1898)», op. cit., S. 42.

56 *Ibid.*, S. 43.

57 *Ibid.*, S. 46.

58 «Rilke an Rodin, Paris, 11. September 1902», in: Rainer Maria Rilke/Auguste Rodin, *Der Briefwechsel*, op. cit., S. 53.

Nicht die kontemplative Reflexion über das Leben und auch nicht das Verfolgen hoher Ideale, die wir entfernt von uns in eine weite Zukunft setzen, wird uns die Frage beantworten, wie ein gelingendes Leben möglich ist⁵⁹. Der einzige Weg, das Leben zu verstehen, besteht darin, es zu leben.

«Noch bist du nicht kalt, und es ist nicht zu spät,
in deine werdenden Tiefen zu tauchen,
wo sich das Leben ruhig verrät⁶⁰».

59 Vgl. auch Ulrich Baer, «Du mußt dein Leben ändern». Nachwort», in: Rainer Maria Rilke, *Du mußt dein Leben ändern. Über das Leben*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 2006, S. 89.

60 Rainer Maria Rilke, «Das Buch vom mönchischen Leben», in: Id., *Die Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 1997, S. 207.