

慶應義塾大学学術情報リポジトリ  
Keio Associated Repository of Academic resources

Title	Wanderung in Kamakura : und Rilkes Buddha.
Sub Title	鎌倉逍遙 : そしてリルケの仏陀
Author	Bayerdörfer, Hans-Peter
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2011
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.47 (2011. ) ,p.1- 12
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	小林邦夫教授 退職記念号 = Sonderheft für Prof. Kunio KOBAYASHI
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20110330-0001">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20110330-0001</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## Wanderung in Kamakura — und Rilkes Buddha.

Hans Peter BAYERDÖRFER

### I

„Das Tal ist wie aus klarem Golde“ – so lautet die Eingangszeile eines Gedichtes, welches sich in Oskar Loerkes Band „Wanderschaft“ von 1911 unter dem Titel „Nirwana“ findet. Ich stieß auf sie, als ich – unter dem Eindruck der wunderbaren Kamakura-Wanderung mit Ihnen, lieber Herr Kobayashi, und Erich Meuthen letztes Jahr – mich der Spuren Buddhas in der deutschen Lyrik zu versichern suchte. Der Weg durch das ansteigende Tal, in welchem der vielteilige Engaku-Ji liegt, mit seinen herrlichen Bauten und Skulpturen, kam mir lebhaft in Erinnerung, nicht weniger die einschlägigen Erläuterungen, dank deren die Statuen eine Stimme erhielten. Vor allem in der zweiten Strophe von Loerkes Text schien mir die Atmosphäre jenes Tages, wie sie sich zwischen Landschaft und Zen, zwischen Farbenspiel und Gedankenspiel abzeichnete, geradezu einen Nachklang zu finden: „Das Tal vergeht zu goldnem Rauch / Und dann zu goldnem Traume / Und dann zu goldnem Raume / Und dann zu goldnem Nichts...“ So führten mich die Erinnerungs-Pfade, die sich noch einmal durch das Engaku-Ji Tal schlängelten, und der Pfad, den das Gedicht vorzeichnete, wieder zu den Texten in Rainer Maria Rilkes „Neuen Gedichten“, die mir schon seit Jahren in den Sinn kommen, wenn ich mich frage, welche Resonanz der unermessliche Bereich religiöser Geistigkeit, welchen man in Europa unter der

Chiffre ‚Buddhismus‘ zusammenfasst, in der deutschen Dichtung hinterlassen hat.

Das lebhaftere Interesse, welches ost-asiatische Kulturen, insbesondere Japans, seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gefunden hat, brachte bekanntlich um die Jahrhundertwende im Zeichen des „Japonismus“ sowohl seriöse oder dezidiert wissenschaftlich-kulturgeschichtliche, wie auch bisweilen eher modische Annäherungsversuche hervor. In diesem Zusammenhang kommt es auch zu poetischen Gebilden, welche die religiös-geistige Substanz und die kulturelle Tragweite der Buddha-Verehrung thematisieren. Dabei variieren natürlich die inhaltlichen Akzente in hohem Maße, es zeichnen sich aber immer wieder, so auch im Falle Rilkes, Europa-kritische und Gegenwarts-skeptische Komponenten ab. Nicht anders als wenig später bei der expressionistischen Generation der Dichter wird die religiöse Grundlage des Abendlandes beiseite geschoben oder in Frage gestellt, um anhand der Weltkulturen Asiens neue geistige und ästhetische Horizonte der Orientierung für den modernen Menschen zu entfalten. In diesem Sinne stehen die drei Buddha-Gedichte Rilkes aus seinen „Neuen Gedichten“ jeweils in einem vielsagenden thematischen und motivlichen Kontext, wie ihn der Autor für die Gesamtkomposition der beiden Teile der Sammlung entfaltet hat. Es wird ein ästhetisch-sprachliches Umfeld geschaffen, aus welchem sich der jeweils besondere Zugang zu der Buddha-Gestalt des Gedichts abzeichnet. Damit wird zugleich für den Leser ein Ansatz zum Verständnis geboten, mittels dessen ihm der östliche Heilsbringer nahe gebracht werden kann.

II

**Buddha**

Als ob er horchte. Stille: eine Ferne...  
Wir halten ein und hören sie nicht mehr.  
Und er ist Stern. Und andre große Sterne,  
die wir nicht sehen, stehen um ihn her.

O er ist alles. Wirklich, warten wir,  
dass er uns sähe? Sollte er bedürfen?  
Und wenn wir hier uns vor ihm niederwürfen,  
er bliebe tief und träge wie ein Tier.

Dann das, was uns zu seinen Füßen reißt,  
das kreist in ihm seit Millionen Jahren.  
Er, der vergisst, was wir erfahren,  
und der erfährt, was uns verweist.

Im ersten Teil der „Neuen Gedichte“ geht dem lyrischen Buddha-Porträt ein Text über den „Tod des Dichters“, entstanden 1906, voraus. Der im erzählenden Imperfekt formulierte erste Eindruck geht von dem Gesicht des Toten aus, welches einen Ausdruck von Verweigerung angenommen hat, nachdem die sinnlich-lebendige Wahrnehmung der Welt, „dieses von-ihr-Wissen“, abgebrochen ist. Aber in dieser Erstarrung, dieser Teilnahmslosigkeit, oder diesem ‚zur-Ruhe-Kommen‘, wird für den Betrachter nun die Einheit, welche der Dichter mit der ganzen wahrnehmbaren Welt, in allen ihren ‚Tiefen‘, erreicht hat, erst sichtbar: „O sein Gesicht war diese ganze Weite“. Im Moment des Todesverfalls erscheint dieses Antlitz daher - metaphorisch verstanden - wie das „Innere“ einer reifen Frucht, von der die äußere Hülle abgenommen ist. Was zwei Jahrzehnte später in Martin Heideggers Existenzanalyse von „Sein und Zeit“ als „In der Welt sein“ beschrieben wird, hat bei Rilkes Dichter die gültige Ausdrucksgestalt gewonnen. Noch die Totenmaske des Dichters verbürgt die

wahre Bedeutung seines Schaffens als Offenlegen der Seinsweise, in der das menschliche „Dasein“ dem Gesamtraum von ‚Welt‘ zugewandt und ausgesetzt ist. Das im Zyklus nun folgende, bereits im Vorjahr 1905 entstandene Buddha-Gedicht schließt sich thematisch direkt an. Der Unterschied liegt darin, dass sich das sprechende Ich zunächst zu fragen und zu vergewissern hat, ob es dem Sein des Buddha mit seinem Verständnis gerecht wird. Als Betrachter muss es sich auf das Gegenüber erst einstellen, und dessen Ausstrahlung versucht es daher zunächst im Modus des Konjunktivs und der Mutmaßung zu erfassen: „Als ob er horchte“. Aber dieses Horchen ist - so steht danach zu vermuten – außer- oder übermenschlich, denn es nimmt offensichtlich auch die Stille wahr. Es erklärt sich nur so, dass es sich einer geheimen Identität des Buddha mit allem Seienden verdankt. Diese Einheit muss dann aber im Indikativ der absoluten Sicherheit ausgedrückt werde: „er ist Stern“ und „er ist Alles“. Daher kann der Betrachter auch keine fassbare Zuwendung seitens des Buddha-Gegenübers erwarten. Selbst wenn er sich vor ihm in Verehrung niederwürfe, bliebe die Unnahbarkeit bestehen. Dennoch gibt es eine Brücke, denn das Verehrungsbedürfnis, welches sich bei uns, den Betrachtern einstellt, entspringt genau dem metaphysischen Geheimnis, welches seit „Millionen Jahren“ in Buddha inkarniert ist. Die Brücke zu ihm besteht daher – wie die Schlusszeilen besagen - in der rückhaltlosen Anerkennung, daß er die bedingte Erfahrungswelt des Menschseins vergessen hat, als Voraussetzung seiner anderen Erfahrung, die dem zeitlichen Dasein verschlossen bleibt. Diese Strenge der Abweisung, die von dem östlichen Gesicht ausgeht, wird umso eindrücklicher, als im folgenden Gedicht ein der westlichen Tradition entstammendes Gesicht, das Antlitz des L'Ange du Méridien“ an der Kathedrale von Chartres, beschworen wird. Es ruft uns aus den Wirrnissen des Lebens heraus und lädt uns – mit einem „Lächeln“ – zu sich ein.

Dieser fühlende, mitfühlende Engel will die Menschen an einer außer-menschlichen Zeiterfahrung teilhaben lassen, indem er ihnen die Sonnenuhr

entgegenhält, auf der sie die Stunden – und was sie geschlagen haben – ablesen können. Aber auch hier bleibt der Abstand unüberwindbar: menschliche Zeitlichkeit rechnet beständig mit Vorher und Nachher, mit dem Gewesensein, welches im Rückblick irritiert, und dem Noch-nicht-Sein, welches trotz aller unserer Entwürfe auf Zukunft verschlossen bleibt. Auf der steinernen Tafel kann der Mensch die „Extensionen“ seiner Zeit nicht wiederfinden. Auf der Sonnenuhr ist nur eine Hälfte unserer Zeit angezeigt, die andere Hälfte, die Nacht, ist nicht verzeichnet. Auch der Engel von Chartres bleibt unerreichbar, seine transzendierende Zeitlichkeit liegt jenseits aller menschlichen Erfahrung, so dass von seinem rätselhaften Lächeln allenfalls die existenzielle Ermunterung für den Betrachter übrig bleibt. Der tote Dichter und der steinerne Engel haben Anteil an der Welt-Totalität und der zeitlosen Präsenz des Buddha, der gegenüber dem Menschsein die reine Enthobenheit darstellt. Dennoch ist diese auf einem Weg zumindest umschreibbar: dem der Kunst und der Dichtung. Die Leerstelle der normalen menschlichen Erfahrung ist künstlerisch zu umschreiben, im Fall und Klang der Verse, und in dieser Umsetzung bedeutet sie selbst dann noch eine positive Sicherung unseres Daseins, wenn sie auch nur in Negationen die Andersartigkeit umgrenzt.

### III

#### **Buddha**

Schon von ferne fühlt der fremde scheue  
Pilger, wie es golden von ihm träuft;  
so als hätten Reiche voller Reue  
ihre Heimlichkeiten aufgehäuft.

Aber näher kommend wird er irre  
vor der Hoheit dieser Augenbraun:  
denn das sind nicht ihre Trinkgeschirre  
und die Ohrgehänge ihrer Frau.

Wüßte einer denn zu sagen, welche  
Dinge eingeschmolzen wurden, um  
dieses Bild auf diesem Blumenkelche

aufzurichten: stummer, ruhiggelber  
als ein goldenes und rundherum  
auch den Raum berührend wie sich selber.

Auch das zweite Buddha-Gedicht des Ersten Teils der „Neuen Gedichte“ ist in einen vielsagenden Zusammenhang gerückt. Es geht – abstrakt formuliert – um das Verhältnis von Bewegung, als Inbegriff von menschlichem Leben, und dem Kunstwerk, als Erscheinung eines Bleibenden.

Der vorausgehende Text – Der Marmor-Karren, von Juni 1906 – bedenkt eine Skulptur, die ein „Niebewegtes“, Statisches, den Marmor, für die menschliche Wahrnehmung erkennbar gemacht hat, weil deren Thema die Bewegung ist: der Wagen, der von sieben Pferden gezogen wird. Diese künstlerische Transformation wird durch ein weiteres Beispiel, der Dramaturgie der Tragödie erläutert: die seiner inneren Konstanz entsprechende Präsenz des tragischen Helden wird erst in allen Vorgängen eines dramatischen Verlaufs sichtbar. Die ästhetische Quintessenz besagt, dass im Kunstwerk, welches sich der Darstellung von Bewegtheit und Vergänglichkeit verdankt, bleibt das anfänglich Statische, Unbewegte als immanente Schwere erhalten und wird als solches sichtbar.

Als Inbegriff dieses ruhenden Kraft- und Seins-Zentrums erscheint – in dem folgenden, ein Jahr später entstandenen Gedicht – die Gestalt Buddhas. Auch hier wird, angesichts des Tempelbildes, zunächst ein äußerer Eindruck geschildert. Der sich nahende Pilger sinnt darüber nach, was alles geschehen musste, ehe dieses strahlende Bildwerk entstehen konnte, wie viel goldene Votivgaben, Geschmeide und Wertgegenstände dazu von den Gläubigen, motiviert aus schlechtem Gewissen, d.h. als Zeichen der Reue dargebracht und

dann für die Vergoldung der Figur eingeschmolzen worden sind. Aber beim Näherkommen wird der Pilger rasch gewahr, dass die „Hoheit“ der Buddha-Gestalt alle diese dargebrachten Werte ‚gegenstandslos‘ gemacht und im Zeichen der unendlichen Sinnaussage umgewertet hat. Die stumm-erhabene Ruhe des „Bildes“ übersteigt alle realen Voraussetzungen seiner Entstehung. Es strahlt sich selbst, alles berührend, in den umgebenden Raum hinein, ebenso wie es seine eigene Materialität mit unermesslichem Überschuss an Bedeutung überflügelt. Seine Strahlkraft als Kunstwerk läßt das die Welt erfüllende Sein des Buddha anschaulich werden. Diesem erhabenen Bild folgt mit das - im Vorjahr entstandene – besonders berühmt gewordene Gedicht „Römische Fontäne“: ein einziges Satzgefüge ‚durchströmt‘ alle Zeilen des Sonetts und bindet so das Immerbewegte, das strömende Wasser in das kontemplative Bild, das sich aus der skulpturalen Ordnung des Brunnens ergibt. Das Wasser-Kunstwerk des Parks der Villa Borghese fängt die unendliche Flexibilität des Flüssigen, gleichsam Lebendigen, in den Spiegelungen ein, die sich der kunstreichen Stufung der drei Schalen verdanken.

#### IV

##### **Buddha in der Glorie**

Mitte aller Mitten, Kern der Kerne,  
Mandel, die sich einschließt und versüßt, -  
dieses Alles bis an alle Sterne  
ist dein Fruchtfleisch: Sei begrüßt.

Sieh, du fühlst, wie nichts mehr an dir hängt;  
im Unendlichen ist deine Schale,  
und dort steht der starke Saft und drängt.  
Und von außen hilft ihm ein Gestrahle,

denn ganz oben werden deine Sonnen  
voll und glühend umgedreht.



Doch in dir ist schon begonnen,  
was die Sonnen übersteht.

Im Zweiten Teil der „Neuen Gedichte“ hat der Autor die denkbar prägnanteste Stellung für die Buddha-Gestalt gewählt. Es bildet selbst den Schlusspunkt, oder, besser gesagt, den „Schlussstein“ des ganzen Werkes. Auf diesen kann nichts Weiteres mehr folgen. Aber die bedeutungsmäßige Prägnanz wird vorbereitet, denn im vorausgehenden Gedicht ist von „Stein“ und „Stern“ die Rede, deren Sinn so exponiert wird, daß sich an diese Motive das Bild von „Buddha in der Glorie“ anschließen kann. Das Gedicht „Der Käferstein“ versteht unter Stein und Stern gleichsam Eckwerte des Kosmos, als Symbole des Seins: das Urgestein in zweierlei Gestalt der Tiefe und der Höhe, welches das Reich des Lebendigen, als Sphäre der Bewegung und Werdens einfasst. Das überirdisch Ewige, das Firmament der Sterne hat sei Pendant im unterirdisch Ewigen, dem gelblich bis blutrot gefärbten Mineral Karneol, aus dem in der altägyptischen Kultur die auf der Unterseite Inschriften tragenden Käferskulpturen der - heiligen - Skarabäen gefertigt waren. Diese galten, da sie aus Schlamm und Kot die für die Entwicklung ihrer Maden erforderlichen Kugeln formten, als Sinnbilder der Urzeugung des Lebens. Die ‚Pillendreher‘ verwandelten Materie in Leben, waren daher dem alles Lebendige erhaltenden Licht, dem Sonnengott geweiht, und wurden in Gestalt der Kleinskulpturen aus Halbedelstein daher als Amulette getragen. Der kosmische Sinn dieser Lebenssymbole, als die die Käfersteine zu verstehen sind, erschließt sich so aus der Beziehung zwischen ihrer aus dem Erdinnern stammenden mineralische Schwere zum Gesamtraum der Welt, der bis zu den Sternen reicht.

Diese kosmische Symbolik prägt im abschließenden Gedicht des Zyklus das Buddha-Bild, das nun ausdrücklich das – in der morgen- wie

abendländischen Kunst tradierten - Weihe-Signal der Glorie, bzw. Gloriöle deutet. Auch der Buddha-Gestalt wird ein steinförmiges Element, die Mandel, zugewiesen. Es präsentiert das Anorganische in der organischen Welt. Um diesen „Kern der Kerne“ lagern sich die unendlichen Schichten des Seins, die „bis an alle Sterne“ reichen. Die Gloriöle umfaßt den Kosmos, erst im Unendlichen ist die äußerste Schale zu finden, die dem Kern entspricht, und von dort strahlt sie zurück auf die innerste Mitte. In der europäischen Entwicklung der Symbolik hat sich bekanntlich die Gloriöle, die sich in ihrer christlichen Bedeutung von den Gottes-Figurationen auf die Muttergottes und die Heiligengestalten ausgedehnt hatte, im Zeichen der Übernahme in pantheistischer Naturauffassung auch eine außerchristliche Signifikanz erreicht; im Zusammenhang mit Licht- und Farbmeteraphorik ist die Erscheinung der Mater gloriosa in der Schlußszene des zweiten Teils von Goethes „Faust“ das bildungsgeschichtlich wichtigste Symptom dieser Säkularisierung geworden.

In diesem Zusammenhang ist es zu verstehen, wie Rilke dieses traditionelle Symbol der asiatisch-buddhistischer Ikonologie übernommen und umakzentuiert hat. Am Ende der ersten Strophe steht die traditionell christlich-marianische Formel aus dem Ave Maria-Gebet „sei begrüßt!“ Buddha „in der Glorie“ tritt damit als Symbolgestalt an die Stelle aller abendländisch-christlich getönten Bild-Gestalten des Heiligen. Mit seiner Glorie überstrahlt Buddha den gesamten Weltkreis, jenseits aller kultur- und religionsgeschichtlichen Bereiche und Spaltungen. Der Lebensraum Kosmos läßt sich - setzt man den poetischen Begriff aus Rilkes eigener Erfindung hinzu - als Weltinnenraum“ verstehen. Das vom Traditionsbild her buddhistisch inspirierte dichterische Bewußtsein schafft aus religiöser Tradition ein a-religiöses Bild für eine neue Weltbild-Orientierung. Ein religiöses Profil ist nur noch als poetische Chiffre gegeben. Denn ‚Weltinnenraum‘ besagt ja die Hereinnahme alles Erfahrbaren der äußeren

Welt in eine vom Innen des Erlebens und Gestaltens ausgehende Sinnkonstitution, und in diesem Sinne verkörpert Rilkes Buddha ja eine Bewußtseins-Haltung, für die die Glorie, auch in ihren kräftigsten Licht-Erscheinungen als Sonnen, nur noch poetisch-meditativer Anlass sein kann. Sie steht daher letztlich für die sprachliche Schöpfungsenergie selbst, die dem abschließenden Gedicht des Zyklus die ästhetische Gestalt gegeben hat. Die poetische Nachschaffung des Weltraums aus dem ‚Weltinnenraum‘ mit asiatisch-europäischer, synkretistischer Symbolprägung, weist letztlich alle religiösen Restbindungen, die in den verschiedenen Kulturkreisen erhalten sind, in ihre Schranken und ernennt die poetische Imagination zur verbindlichen Instanz einer geistig-bildlichen, künstlerischen Weltdeutung.

## V



Das Faszinierende an Rilkes Buddha-Gedichten dürfte in jedem Falle sein, dass die Schlüsselfigur des neuen poetisch-geistigen Welt-Entwurfs mit

einem Namen versehen wird, der eine Verbeugung vor der kulturellen und geistigen Fülle, vor dem meditativen Tiefsinn und der spekulativen Weitsicht der Weltdeutung Asiens darstellt. Versucht man, diese Repräsentanz, die mit dem Namen Buddha gesucht wird, mit den Erscheinungsformen der Gestalt, denen man auf dem Pfad des Engaku-Ji begegnen kann, zu vergleichen, so ergibt sich ein klarer Eindruck. Rilkes Buddha ist zwar monumental und mit großer ästhetischer Eindringlichkeit gestaltet, aber er ist auch von erheblicher Einseitigkeit getragen. Dies ist nicht verwunderlich, denn die religionsgeschichtliche Vielgestaltigkeit, wie sie in der Bildwelt der klösterlichen Bereiche in Erscheinung tritt, weicht einer dominanten Gedrängtheit eines intellektualistischen Entwurfs zu einer neuen weltanschaulichen Orientierung. Daraus erklärt sich vor allem ein gewisse emotive Kargheit und motivliche Enge. Die eindringlichen und wundervollen Gesten der Zuwendung etwa, welche – auf dem Wege durch das Kloster-Gelände – die Buddha- und Bodhisattva-Gestalten mit ihren Betrachtern verbinden, entfallen in Rilkes Entwurf, in dem die buddhistische Grundlehre vom Leiden am Dasein und folglich auch von dem unendlich barmherzigen Mitleiden der Erlöser-Gestalten keinen Platz hat. Die wunderbar differenzierte Gesten-Symbolik der Gestalten, die eine eigene Bildsprache von subtilsten emotionalen Werten entfaltet, spielt ebenso wenig eine Rolle in den Gedichten, wie die Figurationen des Buddha-Wesens, die sich ganz der menschlichen Bedürftigkeit und Hilflosigkeit zuwenden. Man denke an die zunächst den Fremden irritierende, dann ihm zunehmend näher kommende Gestalt des Helfer-Buddha, dessen Menschliebe aus allen seinen Körperteilen neue hilfreiche Arme entstehen läßt, oder an die anrührende Gestalt der trauernden Kannon, deren auf die Hand gestütztes, schlafendes Gesicht alle vom Tode Betroffenen und Ratlosen der schmerzliche Zuwendung versichert. Zu denken bliebe aber auch an jene – nicht im Areal des Engaku-Ji zu findende - lebensgroße dickbäuchige Buddha-Gestalt, die am Rande eines Gräberfelde

plaziert ist, dennoch aber eine heitere Gelassenheit ausstrahlt, die sich auch auf den Gesichtern der sich ehrfürchtig Verbeugenden als Widerschein entdecken lässt, wenn sie den prallen Bauch mit zärtlicher Bewegung berühren. Der ganze Bereich, in welchem die Ausstrahlung der Statuen auf die allgemeine menschliche Lebensführung, ihre Alltäglichkeit wie ihre Krisenmomente, zur Anschauung gelangt, geht der Rezeption in Rilkes Dichtung ab. Nicht weniger aber der andere, auf den zahlreiche Räume und Hallen im Engaku-Ji Areal aufmerksam machen: die Einübung in die Wege der Meditation und die Stadien der Versenkung, welche das Zentrum buddhistischer Selbstfindung und Daseinsbewältigung ausmachen und zu jenem Ziel führen, für das Loerke immerhin annäherungsweise die Formel des „goldenen Nichts“ gefunden hat.

Alle diese – hier nur an wenigen Beispielen angedeuteten – Züge, in welchen der menschliche und ethische Reichtum, wie die kulturelle und religiöse Tiefendimension buddhistischer Tradition zum Ausdruck kommt, werden – verständlicherweise - in den drei Texten von Rilkes „Neuen Gedichten“ kaum nachgezeichnet. „Buddha in der Glorie“ steht letztlich für die ästhetisch-sprachliche Vollkommenheit eines poetischen Weltentwurfs, der seine westlichen Voraussetzungen nicht verleugnen kann. Mit der Sutra von der vollkommenen Erleuchtung, die dem Engaku-Ji den Namen gegeben hat, verbindet ihn inhaltlich nur eine schmale Zone motivlicher und geistiger Überlappung. Dennoch ist diesen dichterischen Buddha-Bildern der hoch zu veranschlagende Wert einer respektvollen Anbahnung von Verstehen zuzuerkennen. Denn dieser Versuch eines poetischen Brückenschlags zwischen West und Ost verdient jene Achtung, der aller seriösen Übersetzer- und Deuter-Tätigkeit zwischen den Kulturen zu zollen ist. Und die poetische Dignität von Rilkes Schaffen verleiht den Brücken-Texten ihren eigenen originalen Glanz.