BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT
Band 25 / 2004

»Unter den großen Städten die sympathischste, duldsamste und weiteste«

Rilke und München

Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft
herausgegeben von Rudi Schweikert

INSEL VERLAG

Angelika Jacobs

Vom Symbolismus zur »Stimmung«

Zur Poetik des Gefühls beim frühen Rilke

1. Neue Ebenen einer Poetik des Gefühls

Rilkes vielfältige lyrische, epische und dramatische Gehversuche sind in der Mehrzahl Ausdruck einer fast wahllos epigonalen und oft dilettantischen Suche nach einem eigenen kohärenten Stil und Ton. Dies konstatierte schon sein stilsicherer Altersgenosse Hugo von Hofmannsthal, den der erste Band der *Neuen Gedichte* dazu veranlaßte, von der »schönste[n] Entwicklung eines Dichters« zu sprechen, die ihm jemals vorgekommen sei: »Er war in seinen Anfängen sehr abhängig von mir [...] wie weit kann man über solche Anfänge hinauswachsen!«[1] Das poetische Frühwerk[2] Rilkes wurde, zuallererst von ihm selbst, erfolgreich marginalisiert und von der deutschsprachigen Germanistik nachhaltig ignoriert. Im Gegensatz dazu hat die französische Rezeption den Bezug zu den frühen Werken und mit ihnen zum französisch-belgischen Symbolismus besonders klar archiviert. Dies zeigt die zweibändige Werkauswahl in der internationalen Klassikersammlung der Pléiade, die dem Pariser Autor des *Malte* und dem jungen mystischen Dichter des *Stunden-Buchs* den der naturalistischen und lyrisch-symbolistischen Dramolette sowie den Essayisten gleichwertig zur Seite stellt.[3] In der deutschsprachigen Rilke-Forschung hat sich dagegen die These vom Bruch zwischen frühem und mittlerem Werk etabliert, die das alte Wertungsdilemma fortschreibt. Ihr steht eine Minderheit von Stimmen gegenüber, die in den letzten Jahren die Kontinuitäten zwischen beiden Phasen mit zunehmender Konsequenz betonen.[4] Fragt man im Rahmen dieser Kontroverse gezielt danach, auf welchen Wegen und mit welchen künstlerischen Mitteln die Konsolidierung des lyrischen Stils beim frühen Rilke erfolgt, so stößt man auf ein Kontinuitätsmoment zwischen frühem und mittlerem Werk, das eng mit der europaweiten Rezeption des französischsprachigen Symbolismus verbunden ist.

Gemeint sind die der Sprachkritik des 19. Jahrhunderts entstammenden skeptischen Positionen hinsichtlich der Fähigkeit der Sprache, Emotionen abzubilden.[5] Dies betrifft besonders die tiefliegenden, diffuseren Erscheinungsformen der Stimmungen[6], was um 1900 eine Vielfalt sprachkritischer Äußerungen bei Hofmannsthal, Mauthner, Nietzsche, William James, Anatole France und anderen belegt. So behandelt Nietzsche im zweiten Buch der *Morgenröthe* (1881) die verkannte Bedeutung des Vorbewußten, Stimmungshaften. Er betrachtet die Sprache als Hort von Vorurteilen, weil sie vorzugsweise die Strukturen des Ichbewußtseins repräsentiert:

»Zorn, Hass, Liebe, Mitleid, Begehren, Erkennen, Freude, Schmerz, – das sind Alles Namen für extreme Zustände: die milderen mittleren und gar die immerwährend spielenden niederen Grade entgehen uns, und doch weben sie gerade das Gespinnst unseres Charakters und Schicksals. [...] Wir sind Alle nicht Das, als was wir nach den Zuständen erscheinen, für die wir allein Bewusstsein und Worte – und folglich Lob und Tadel – haben [...].«[7]

Andere Positionen umschreiben den Bereich der Stimmungen als exklusiven, authentischen Bezirk des Empfindens, fern von einer Gefühlskultur, die durch starre gesellschaftliche Konventionen und naturwissenschaftliche Denkmuster eingeengt ist. Sie fordern oder propagieren diesbezüglich spezifisch ›moderne‹ Darstellungsverfahren, die den Bedürfnissen der Zeit entsprechen. Der Wiener Erzähler und Essayist Max Messer spricht von der Darstellung der »Vorstadien des Lebens« und der »Entwicklungsanfänge menschlicher Verhältnisse und seelischer Vorgänge«, wie sie in einer der drei großen Kunstrichtungen der Gegenwart praktiziert werde, der modernen Mystik mit ihren unkonventionellen poetischen Formen.[8] Als deren Hauptvertreter gilt der seinerzeit berühmte belgische Lyriker, Essayist und Dramatiker Maurice Maeterlinck (1862-1949). Hermann Bahr fordert eine innovative Sprache zur Artikulation jener »Nervenstände«, die sich »[n]icht um das Verstandesmäßige und das klare Gefühl, die in sichere und helle Worte faßlich sind, sondern um das *jenseits* des Verstandes und *vor* dem Gefühle, um die trüben und verworrenen Anfänge der Empfindung«[9] bewegen. Auch für ihn ist die diffuse Sphäre der Stimmungen die große Domäne Maeterlincks: »Die Gestalten, welche er formt, sind nur Zeichen seiner Sensationen, wie von seinen Stimmungen auf die Welt geworfene Schatten, und die Ereignisse, welche er häuft, sind nur Symbole vieler Geschichten in den Nerven.«[10] Der durchaus kritisch betrachtete belgische Dramatiker wird für den Theoretiker des *Jungen Wien* zum Vorreiter einer lyrischen »Mystik der Nerven«, die mit den etablierten Mitteln des Symbolismus den allgegenwärtigen Naturalismus überwindet und den Prozeß der Moderne initiiert.[11] Auch das Frühwerk Rainer Maria Rilkes ist im Kontext eines epochalen Konzepts der »Stimmungskunst« zu situieren, das sich um 1900 konsolidiert. Dabei entwickelt sich Rilkes Antwort auf den Bedarf an neuen Ausdrucksmitteln nicht nur an Nietzsche, sondern auch an der intensiven Beschäftigung mit Maeterlinck und seinem Theater.[12] Bei ihm sind es die Maeterlinck entlehnte Idee des ›leisen Lebens‹, das der Sprache und ihren Konventionen vorgelagert ist, und die Vorstellung einer dieser Sphäre adäquaten »Sprache der Gebärden«[13], die imstande sein soll, existenzielle Gefühlslagen zu veranschaulichen. Die Bedeutung dieses Gegenmodells zur konventionellen sprachlichen Aussage reicht, darauf ist mehrfach verwiesen worden, weit über den Entstehungskontext der frühen, rudimentären Dramentheorie hinaus, in der Maeterlincks Grundideen mit Nietzsches Affektmodell des Apollinischen und Dionysischen aus der von

Rilke zeitgleich rezipierten *Geburt der Tragödie* (1870/71) verschmelzen. Dieses Kernstück der frühen Poetik erfährt, unabhängig vom Ende der westeuropäischen Maeterlinck-Konjunktur[14] wie von Rilkes intensiver Maeterlinck-Rezeption um 1902, seine Fortschreibungen, sei es in der Auseinandersetzung mit den Werken der Worpsweder Maler oder den großen Vorbildern Rodin und Cézanne, in der Großstadt-Prosa des *Malte Laurids Brigge* oder der existenziellen Stimmungshaftigkeit des ›Weltinnenraums‹ im lyrischen Spätwerk. Die Rezeption des französisch-belgischen Symbolismus schlägt sich bei Rilke zwischen 1896 und 1902 hauptsächlich in den theoretischen Schriften zu Maeterlincks Theater und einer kleinen, wenig beachteten Gruppe lyrischer ›Szenen‹ und ›Spiele‹ nieder. Sie erfährt dabei durch die Hinordnung auf den deutschsprachigen Kontext[15] eine wesentliche Transformation. Erst dieser vergleichende Blickwinkel eröffnet die Möglichkeit, den kritischen Blick auf den ›epigonalen‹ Stilpluralismus der frühen Werkstufe kulturgeschichtlich zu erweitern: Auch im Eklektizismus des jungen Autors manifestiert sich die produktive Suche nach Lösungsmöglichkeiten für die epochalen Grundprobleme einer neuartigen Poetik des Gefühls,[16] wobei die Interferenz symbolistischer Verfahren mit lebensphilosophischen und monistischen Strömungen im Zentrum steht.

2. *Das theatrale Modell*

Aus der Auseinandersetzung mit Maeterlinck und Nietzsche entsteht bei Rilke zunächst die Verquickung von Sprachkritik und Dramentheorie. Dies wird in der ersten Schrift zur Funktion des Bühnenmonologs von 1898 sinnfällig, wo er sich mit lebensphilosophischem Pathos gegen die handlungsorientierte Sprachauffassung des Illusionstheaters wendet:

»Aber man wird einmal aufhören müssen, ›*das Wort*‹ zu überschätzen. Man wird einsehen lernen, daß es nur eine von den vielen Brücken ist, die das Eiland unserer Seele mit dem großen Kontinent des gemeinsamen Lebens verbinden, die breiteste vielleicht, aber keineswegs die feinste. [...] Man wird es deshalb aufgeben, von den Worten Aufschlüsse über die Seele zu erwarten [...].«[17]

»Leben« und »Seele« erscheinen als Manifestationen eines gemeinsamen Urgrunds, der nur sehr bedingt sprachlich vermittelbar ist. Im Zentrum steht die Frage, mit welchen Mitteln die ersehnten »Aufschlüsse über die Seele« zu gewinnen seien. Es ist zunächst der dänische Naturalist Jens Peter Jacobsen, dem der junge Rilke nach eigener Aussage »die innere Gewißheit [verdankt], daß es auch noch für das Leiseste und Unfaßbarste in uns in der Natur sinnliche Äquivalente giebt, die sich müssen finden lassen«,[18] während er dem epochalen Leitbild Ibsen im *Malte* attestiert, »immer verzweifelter unter dem Sichtbaren nach den Äquivalenten [...] für das innen Gesehene« gesucht zu haben.[19] Offen-

bar benötigt der moderne Dichter zum einen besondere Methoden, um die »sinnlich wahrnehmbaren Äquivalente« jenseits des etablierten Arsenals poetischer Topoi aufzufinden, und zum anderen besondere Ausdrucksverfahren für die sprachliche Präsentation derselben, die den Rahmen gängiger Dichtungskonventionen überschreiten. Rilkes stetes Bestreben, ein vorbewußtes und vorsprachliches Empfinden komplexer psychischer Prozesse aus dem allgegenwärtigen Bereich des Stimmungshaften wahrnehmbar und mitteilbar zu machen, ist das entscheidende Vorzeichen für die ebenso intensive wie eklektische Auseinandersetzung mit dem Theater Maeterlincks. Ausgehend vom Äquivalenzmodell des Frühwerks, wird hier ein Beschreibungsverfahren anvisiert, das die Phänomene »nicht aus der Perspektive einer mimetischen Konvention, als fingierte Tatsache, sondern offen als Elemente des beschreibenden Bewußtseins«[20] darstellt. Dieses Verfahren hat generell die suggestiven Bild- und Klangformen und die assoziative Beweglichkeit lyrischen Sprechens zur Voraussetzung, baut im besonderen aber darauf, Vorbewußtes und Vorsprachliches über die Autonomisierung nichtsprachlicher Ausdrucksebenen zu präsentieren. Hierfür liefert neben dem Impressionismus besonders der französischsprachige Symbolismus[21] mit seiner Tendenz zur synästhetischen Vernetzung der Gattungen und Künste wesentliche Vorbilder. Sowohl das Suggestionsprinzip Stéphane Mallarmés (1842–1898), dem Pariser spiritus rector der Bewegung in den 1880er und 1890er Jahren, als auch Maeterlincks Dramentheorie mit dem Konzept des ›leisen Lebens‹ stellen Verfahren zur sprachlichen ›Inszenierung‹ jener verborgenen Gefühlsschichten bereit, die Rilke in Anlehnung an den Belgier als Sphäre des Leisen und Hintergründigen beschreibt. Sie haften für ihn besonders an den Dingen, an denen sie erfahrbar werden. Die Dinge nämlich treten in Interaktion mit ihrem Betrachter und werden für diesen zum »Vorwand« oder zufälligen »Anlaß« eines emotionalen »Geständnisses«. Literaturgeschichtlich greift Rilkes frühe ›Poetik des Vorwands‹ das von Mallarmé in den achtziger Jahren paradigmatisch artikulierte Problem der poetischen Transposition auf. Mallarmé formuliert es von der Seite des Bezeichneten her, dessen konkrete materielle Qualitäten nicht in der Lautgestalt des Wortes, sondern nur in der Erinnerung und im Wissen des Sprechers repräsentiert sind; das Verschwinden des Bezeichneten im sprachlichen Zeichen sei nur in der prosodischen Sinnlichkeit und Musikalität der poetischen Sprache, durch eine virtuelle Aura kompensierbar.[22] Aus dem grundlegenden Transpositionsproblem ergibt sich das zentrale lyrische Verfahren Mallarmés. Er entwickelt auf der Basis des Suggestionsprinzips eine Neudefinition des lyrischen Symbols: Dieses soll nicht mehr positiv benannt oder mimetisch-deskriptiv identifiziert werden und erscheint darum nicht mehr referentiell, eingebettet in eine Situation oder äußere Beschreibung, sondern gewinnt durch seine Abwesenheit oder Verschleierung Konturen; nicht die Sache selbst, sondern deren Wirkung sei darzustellen.[23] Indem also Dinge oder Personen suggestiv, über indirekte Wirkungen und Reflexe,

vergegenwärtigt werden, löst sich ihre enigmatische Negativpräsenz langsam – im Prozeß der Lektüre – auf:

> »*Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, pour une série de déchiffrements.«[24]

Ein Objekt nach und nach zu evozieren, um an ihm einen Seelenzustand darzustellen, fordert die emotionale und die reflexive Aktivität der Leserphantasie in solcher Konsequenz, daß zu Recht vom Übergang von der konventionellen referentiellen Repräsentation des Objekts zu dessen genuin sprachlicher Präsentation im Akt des Lesens beziehungsweise Schreibens gesprochen wird: Der Lektüreprozeß erhält Aufführungscharakter.[25] Diese Analogie zum Theater benennt schon Mallarmé selbst. Sie gründet sich darauf, daß weder im Schauspiel noch im lyrischen Text die Referenz auf eine vorgängige Realität vorausgesetzt wird, daß die Präsenz des Gezeigten vielmehr erst auf der Theaterbühne respektive der imaginären Bühne des Gedichts, im Akt des Spielens oder Lesens entsteht. Damit ist sie in außergewöhnlich hohem Maß vom Konstruktionsprozeß des Rezipienten abhängig. Dieses komplexe Verfahren sei anhand der Lektüre eines einschlägigen Gedichts von 1894 veranschaulicht. Formal handelt es sich um ein englisches Sonett aus drei Quartetten im Kreuzreim und einem abschließenden Doppelvers:[26]

PETIT AIR	*KLEINE MELODIE*[27]	
I	*I*	
Quelconque une solitude	Eine beliebige Einsamkeit	
Sans le cygne ni le quai	Ohne den Schwan und den Kai	→ am Ufer?
Mire sa désuétude	Spiegelt ihr Außer-Gebrauch-Sein	
Au regard que j'abdiquai	[In] dem Blick dem ich entsagte	→ 2. Person?
Ici de la gloriole	Hier dem falschen Glanz	
Haute à ne la pas toucher	So hoch daß man nicht an ihn rührt	
Dont maint ciel se bariole	Durch den manch' Himmel sich buntscheckt	
Avec les ors de coucher	Mit Sonnenuntergangsgold	
Mais langoureusement longe	Aber schmachtend läuft entlang	→ am Ufer; wer?
Comme de blanc linge ôté	Wie ausgezogene weiße Wäsche	→ wessen Wäsche?
Tel fugace oiseau si plonge	So flüchtiger Vogel doch eintaucht	→ ins Wasser
Exultatrice à côté	Jauchzende nahebei	→ die Badende neben dem Vogel
Dans l'onde toi devenue	In die [der] Welle Du geworden	→ Präsenz des Du
Ta jubilation nue	Dein nackter Jubel	→ Körper im Wasser

Im Unterschied zu bestehenden Versuchen, die semantische Inkohärenz des Sonetts über den motivgeschichtlichen Kontext[28] oder den Ausgriff auf autorspezifische Semantiken im Lexikon des Gesamtwerks[29] zu stabilisieren und zu vereindeutigen, sollen hier die bewußt kalkulierten syntaktischen und semantischen Uneindeutigkeiten des Textes im Zentrum der Lektüre stehen. Dem entspricht entstehungsgeschichtlich, daß Mallarmé den ursprünglichen Titel *Bain* durch den selbstreferentiellen Bezug zum lyrischen Genre des Sonetts ersetzte. *Petit Air I* provoziert mehrere Lesarten, denen eine Vielfalt unterschiedlichster Übersetzungsversuche entspricht. Aufgrund der emblemartigen Zweiteilung des Sonetts ist es jedoch legitim, sich unter Anerkennung alternativer Deutungsmöglichkeiten für eine Lektüre zu entscheiden, die den Text als Präsentationsmodell für das symbolistische Grundverfahren der Suggestion versteht.

Der erste Teil (Vers 1–8) etabliert eine poetologische Metaebene in der Funktion einer Subscriptio, deren Pictura der zweite Teil (Vers 9–14) realisiert. Schon die Verkehrung der Positionen von Pictura und Subscriptio entspricht dem Prozeß der Auflösung der Negativpräsenz eines Objekts, das anfangs nur in der abstrakten Vorstellung eines schemenhaften lyrischen Sprechersubjekts präsent ist und schrittweise zur konkreten Evokation gelangt.[30] Das erste und zweite Quartett präsentieren dem Leser eine ebenso abstrakte wie lakonische Beschreibung, die bis auf eine Ausnahme im Präsens gehalten ist. Erst im vierten Vers wechselt die Außenperspektive ohne manifesten Sprecher zur Innensicht eines unvermittelt am Rande erscheinenden lyrischen Ich mit einem Blick auf Verabschiedetes. Subjekt des Aussagesatzes, der das ganze erste Quartett umfaßt, ist jedoch eine Einsamkeit, der mit der Betonung ihrer Beliebigkeit (›quelconque‹) von Anfang an jedes Pathos verwehrt ist. Ihre Konturen werden negativ definiert, über die Tatsache nämlich, daß sie nicht mit dem Topos des verlassenen Uferkais mit Schwan assoziierbar ist und damit zunächst ohne Funktionsbestimmung bleibt. Daraus ist zum einen indirekt zu erschließen, daß das Ich hier, möglicherweise am Ufer eines Gewässers, über eine völlig unkonturierte Situation der Einsamkeit und Entsagung reflektiert. Zum anderen handelt es sich bei diesen Reflexionen offenbar um eine poetologische Aussage, mit der das Modell des empfindsam-romantischen Stimmungsgedichts verabschiedet wird. Dieses nämlich baut auf erprobte Szenarien und Topoi wie das einsame Seeufer mit Schwänen, erweist sich hier aber angesichts des distanzierten Blicks auf eine betont nüchterne und symbollose Szenerie (›sans le cygne ni le quai‹) als deplaziert – der Text nennt es ›désuétude‹, was die Tatsache bezeichnet, daß etwas außer Gebrauch gekommen und überholt ist. Von der Einsamkeit wird weiter berichtet, daß sie dieses ›Ungebrauchtsein‹ spiegele; dem Verb ›mirer‹ (spiegeln, durchleuchten) ist noch ein zweites Objekt zugeordnet, nämlich jener Blick, dem das Sprecher-Ich in der Vergangenheit entsagt hat. Aufgrund der grammatikalisch ›falschen‹ Konstruktion (›mirer à‹ statt reflexivem oder transitivem Gebrauch) ist hier nicht zu entscheiden, ob dieser Blick der des

Sprechers oder der einer nicht genannten zweiten Person ist, die tatsächlich oder auch nur imaginär anwesend ist; daher ist auch die konkrete Blickrichtung nicht auszumachen: Verläuft sie von der anonymen zweiten Person auf das Sprecher-Ich, umgekehrt vom Sprecher auf diese Person oder gar auf den Sonnenuntergang[31] des zweiten Quartetts? Angesichts dieser offenen Fragen muß der Leser seine eigene Inszenierung beginnen. Dabei sind, gemäß dem in alle Richtungen ausgreifenden Lektüreprinzip des *Coup de dés*, Mehrfachbezüge im Text angelegt, der zwangsläufig polyphone und kombinatorische Züge entwickelt. Gerade diese Unsicherheit kann den Leser dahingehend provozieren, daß er emotionale Signale wie die Einsamkeit, das Ungebrauchtsein und das Entsagen des Blicks trotz ihrer diffusen Zuordnungen zu einem Stimmungsszenario zusammenschließt und dem einzig konkreten Sprechersubjekt, dem Ich, zuordnet. So würde auch die Vermutung unterstützt, daß eine zweite Person präsent ist. De facto erscheint sie jedoch erst im zweiten Teil (Vers 9–14), wo schließlich ein weibliches Du angesprochen wird. Insgesamt rückt damit das traditionelle Phantasma der Entsagung in bezug auf eine geliebte Person näher, ohne jemals konkret greifbar zu werden. Die im ersten Teil dominante Metaebene läßt es zugleich plausibel scheinen, den entsagenden Blick auf die unmittelbar folgenden Ausführungen zu beziehen, die das Thema der abgelebten Romantik fortschreiben. Über die lokaldeiktische Ergänzung ›Ici‹ (wiederum in ›falschem‹ präpositionalem Anschluß, ›de‹, zum transitiven ›abdiquer‹) wird das zweite Quartett dem ersten beiläufig als Erläuterung zugeordnet; der Objektbezug von ›abdiquer‹ erfährt dadurch jedoch keine Klärung. Die Rede ist von karnevalistisch verfremdeten Sonnenuntergängen (›maint ciel‹), die das romantische Klischee des ergreifenden Naturschauspiels treffsicher desavouieren und banalisieren: Der üblicherweise als überwältigend erlebte Glanz des Himmels wird hier pejorativ als unerreichbar, grellbunt und maskenhaft präsentiert, wiederum aus einer emotional distanzierten Außenperspektive ohne manifestes Sprechersubjekt.[32] Dies unterstützt die Semantik von ›la gloriole‹, die konkret als »falscher Glanz«, aber auch abstrakt als »falscher Ruhm« auf das veraltete lyrische Paradigma zu beziehen ist. Damit stellt der erste Teil dem Leser eine abstrakte, hochreflexive Metaebene vor Augen, welche die gewohnte empfindsam-romantische Zuordnung des literarischen Szenarios zitiert und gleichzeitig systematisch verhindert. Das Verhältnis von Blick und Sprecher-Ich bleibt enigmatisch und ohne situative Einbettung.

Erst mit dem adversativen, ereignishaften Beginn des dritten Quartetts gewinnt die Szenerie reale Konturen. Präsentiert werden zwei Momentaufnahmen, die aber nicht aneinander anschließen: Die erste spricht von »schmachtendem Entlanggehen«, sei es des entsagenden Ich am Ufer, der ominösen zweiten Person oder des im folgenden Vers genannten Vogels, der jedoch schwerlich mit dem anthropomorphen ›langoureusement‹ zu assoziieren ist – den Subjektbezug hat wieder der Leser zu erraten. Die zweite zeigt das unmotivierte Erscheinen

des »flüchtigen Vogels«. An dieser Stelle bietet die dekontextualisierte Syntax ein Maximum an Verständnisschwierigkeiten. Unklar ist vor allem der Bezug von ›plonger‹: Als Subjekt käme neben dem Vogel sogar der Schlußvers, ›ta jubilation nue‹, im Sinne einer hypothetischen Aktion[33] in Betracht; außerdem ist ›plonger‹ mit der Ortsangabe ›dans l'onde‹ zu verbinden. Der Vergleich des Vogels mit der Unterwäsche (›comme [. . .] tel‹) hilft zunächst nicht weiter, da er spontan nicht nachvollziehbar ist. Hier kann für eine Lesart votiert werden, die konsequent das Suggestionsmoment, das sukzessive Evozieren des Abwesenden, akzentuiert: Die ausgezogene weiße Wäsche (›blanc linge ôté‹) ersetzt die Beschreibung eines Entkleidungsvorgangs. Dieser ist der Badenden (›exultatrice‹, verstanden als Substantivierung) zuzuordnen, die folgerichtig an der Seite des Vogels im Wasser erscheint. Die »Handlung« selbst, das Badengehen, bleibt ausgespart und wird durch eine »Kette von Dechiffrierungen« substituiert: Die abgelegte Wäsche, das Resultat des Entkleidens, wird mit dem flüchtigen Vogel verglichen, der seine Bahn verläßt und doch noch[34] ins Wasser taucht – dasselbe hat offenbar, so die Suggestion, die Frau getan, die sich jetzt nahebei[35] im Wasser befindet. Unterstützt wird dieses Phantasma durch die schnelle Gleitbewegung, die dem Fallen der Hüllen wie dem plötzlich seine Bahn verlassenden Vogel potentiell gemeinsam wäre. Auch diese unkonventionelle Bildlichkeit, die nirgends auf ein persönliches Erlebnis zurückgeführt wird und vom Leser mittels komplexer Reflexionen aufwendig erschlossen werden muß, präsentiert sich als Gegenpol zur romantischen Stimmungstopik. Sie kulminiert in den beiden Schlußversen, wo die Tauchbewegung des Vogels in derjenigen Welle endet, mit der zugleich die Badende evoziert wird. Dies ermöglicht die doppelte syntaktische Einbindung der Welle, die einerseits durch die Kombination mit der Präposition ›dans‹ zum Zielpunkt der Tauchbewegung des Vogels aus der vorherigen Strophe wird (›plonge [. . .] dans l'onde‹), andererseits im weiteren Verlauf des Verses zum Substitut der Badenden avanciert (›l'onde toi devenue‹). Auch wenn hier erstmals die konkrete Anrede des Du erfolgt, ist die Frau im Schlußbild wieder nur indirekt präsent, nämlich in der abstrakten Beziehung von Welle (als Konsequenz der freudigen Bewegung) und Jubel (der zugrundeliegenden Emotion).

Die Evokation der Badenden als ›onde‹ und ›jubilation nue‹ erinnert an die fragmentierte Darstellung Badender bei Matisse oder an die beginnende Abstraktion bei Cézanne. Der Funktion der Farbenflächen vergleichbar, die bei Cézanne den aufgelösten oder abstrakt verfremdeten Kontur der Dinge ersetzen, wirkt hier ein Netz subtiler innerer Bezüge. Es wird im französischen Text durch ein Klangnetz von Assonanzen als Sekundärstruktur unterstützt, das akustische Kohärenzen schafft, während die brüchige Syntax Inkohärenzen produziert und ein glattes Verstehen verhindert (ein Verfahren, das Paul de Man in modifizierter Form als typisch für Rilke erachtet hat).[36] Mit der Öffnung der syntaktischen und semantischen Strukturen entsteht bei Mallarmé eine suggestive Kombinatorik, die aus der kommunikativen Linearität der Mitteilung ausbricht und durch meist metonymisch strukturierte Mehrfachbezüge separate Stimmungsmomente als Bewußtseinstatsachen evoziert:[37] So kann die ›zurückgelassene‹ Wäsche ursächlich für das schmachtende Entlanggehen scheinen und gleichzeitig über den folgenden Vergleich mit dem ›flüchtigen‹ Vogel subtil den entsagenden Blick des lyrischen Ich auf diejenige fortschreiben, die dem Leser erst als Jauchzende im Wasser konkret vor Augen tritt. Die Negativpräsenz des badenden Frauenkörpers wird aus der Außenperspektive des Betrachters in die Bewegungsgleichung von Jubel und Welle übersetzt. Das für das Ich mit Entsagung verbundene Objekt, die Frau, kann also nur nach und nach, aus den stellvertretend präsentierten Vorgängen und Wirkungen erraten werden: das Entkleiden durch die ausgezogene Wäsche, das Eintauchen ins Wasser per Analogie zum Vogel, ihr Jubel über die Welle, die aus einer entsprechenden Bewegung des nackten Körpers im Wasser entsteht. Mallarmés Verfahren in diesem Gedicht verdeutlicht, wie durch die Entpersönlichung der Situation und ihre Entreferentialisierung in der poetischen Sprache zuallererst stimmungshafte Wahrnehmungsstrukturen freigesetzt werden, die nun autonom erscheinen und vom Leser eigens inszeniert werden müssen. In dieser Lesart formuliert der erste Teil des Sonetts eine Subscriptio, die Verabschiedung romantisch-empfindsamer Modi lyrischen Gefühlsausdrucks, während der zweite Teil das alternative Abstraktionsverfahren der Suggestion demonstriert, mit dem die Figur der Badenden sukzessive Konturen gewinnt.

Mit dieser eingehenden Lektüre von *Petit Air I* sind zentrale poetologische Konzepte Mallarmés konkretisiert worden, die einem frühen Gedicht Rilkes gegenübergestellt werden sollen, um die Differenzen des poetischen Verfahrens hinsichtlich der Versprachlichung von Stimmungen zu verdeutlichen. Dazu wird im folgenden zunächst die Genese dieser Differenzen in der Poetik des Rilkeschen Frühwerks in den Blick genommen. Wie ich andernorts ausführlicher gezeigt habe,[38] sind sie zu einem erheblichen Teil auf Rilkes Maeterlinck-Rezeption in den Jahren um 1900 zurückzuführen.

Das Werk Maurice Maeterlincks verarbeitet die Kernprinzipien des Mallarméschen Symbolismus vor allem auf dem Gebiet des Dramas und der Dramentheorie. Durch seinen Mystizismus erfahren sie jedoch eine umfassende weltanschauliche Reformulierung im Sinne einer weitreichenden Existenzialisierung und Spiritualisierung. Unter diesem Vorzeichen werden zentrale Verfahren der nihilistisch geprägten, intellektuellen Dichtungsauffassung Mallarmés popularisiert und letztlich für monistische und lebensphilosophische Denkweisen anschließbar. Der Genter Symbolist, der ab 1898 in Frankreich lebt, wird primär als Wegbereiter eines aufführbaren symbolistischen Theaters rezipiert. Durch ihn gelangen die avancierten theatertheoretischen Positionen des französischen Symbolismus zu gesamteuropäischer Resonanz,[39] darunter beson-

ders das von Mallarmé inaugurierte Genre des lyrischen Dramas,[40] das die Techniken lyrischer Suggestion ins Schauspiel überträgt. Wie in der Lyrik, so fordert auch die praktische Umsetzung dieser szenischen Gedichte auf der Bühne neuartige Repräsentationsstrategien.[41] Dies dokumentiert die Rezeptionsgeschichte der Bühnenentwürfe Mallarmés mit dem international wegweisenden Modell der *Hérodiade*,[42] deren Inszenierung mehrfach scheitert.[43] Hingegen praktiziert und propagiert Maeterlinck überaus erfolgreich die konsequente Abkehr vom handlungsorientierten Illusionstheater, weshalb Hermann Bahr ihn auch als den »glücklicheren Schüler«[44] der französischen Symbolisten bezeichnet. Maeterlincks statisches Drama mit dem ›Dialog zweiten Grades‹ bringt eine autonome Gefühlsdimension jenseits der konkreten, aktiven Handlung zur Darstellung, die Nietzsche in kulturgeschichtlicher Perspektive als »[d]ie unbekannte Welt des ›Subjects‹«[45] bezeichnet. Im theatralen Frühwerk des Belgiers stehen die Seelenzustände der Protagonisten im Vordergrund, die über ihre innere Befindlichkeit reflektieren, jedoch nicht im Hinblick auf eine individuelle, sondern auf eine kollektiv-universale, kosmische Dimension.[46] Das epochemachende Theorem des »tragique quotidien« (Tragik des Alltags) faßt das sprachkritische Grundkonzept des »dialogue du second degré« dementsprechend als existenzielle Stimmung, die den Menschen in Beziehung mit seinem unausweichlichen Schicksal zeigt:

»Il y a un tragique quotidien, qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir, mais il n'est pas aisé de le montrer, parce que ce tragique essentiel n'est pas simplement matériel ou psychologique. Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le seul fait de vivre. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. Il s'agirait plutôt de faire entendre, par dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée.«[47]

Eine der zentralen Daseinsmetaphern in Maeterlincks pessimistischem Frühwerk, welche die Schicksalsgebundenheit der menschlichen Seele versinnbildlicht, ist das Blindsein. In *Les Aveugles* (1891)[48] wird es zum Inbegriff absoluter Ausgeliefertheit an ein grausames Schicksal. Das dramatische Geschehen ist in wenigen Worten resümiert: Auf einer winterlichen Insel wartet eine Gruppe von Blinden, abseits ihrer Heimstatt, auf ihren Führer, einen Priester. Der aber ist unbemerkt an Erschöpfung gestorben. Als die Blinden seinen Leichnam nach längerem Warten und Suchen schließlich ganz in ihrer Nähe entdecken, werden sie sich entsetzt ihrer Hilflosigkeit und Verlassenheit bewußt. Alle Versuche, sich gegenseitig zu trösten und zu wärmen, sind zum Scheitern verurteilt. Sie können nur noch auf den Tod in Schnee und Dunkelheit warten.

Rilke kennt Maeterlincks Stücke, deren deutschsprachige Aufführungen er systematisch besucht, und plant 1896[49] selbst eine Aufführung der *Blinden*.[50] Mit einem eigenen skizzenhaften Entwurf zum existenziellen Thema des Erblindens setzt er Maeterlincks gnadenlosem Szenario jedoch eine positive Vision entgegen, die eine extreme, aber gelingende Dynamik von Selbstverlust und Selbsterneuerung durchspielt. Seine dezidierte Antwort auf *Les Aveugles*[51], eine lyrische Szene mit dem Titel *Winter-Seele*[52], mündet in eine unerwartete Neuorientierung. Dieser Gegenentwurf enthält die zentralen Momente der zeitgenössischen Maeterlinck-Rezeption, die auf das frühe dramatische und dramentheoretische Werk konzentriert ist. Maeterlincks Frühwerk erfüllt für Rilke eine Hebammenfunktion bei der Konsolidierung eines eigenen Stils und der Skizzierung der zugehörigen Poetologie.[53]

In der kurzen Szene *Winter-Seele* schildert eine erblindete junge Frau einem unbekannten, aber einfühlsam fragenden Fremden, wie sie den Prozeß des inneren Erblindens nach dem Verlust des Augenlichts erlebt hat. Dieser Verlust kommt einer Todeserfahrung gleich und wird mit dem allmählichen Sehenlernen über die verbleibenden vier Sinne im »dunklen Haus des Leibes« (SW III, 401) kompensiert. Das ›neue Sehen‹ erfordert einen langwierigen, krisenhaften Übersetzungsprozeß und mündet in eine synästhetische Wahrnehmungsstruktur: »alle Farben sind übersetzt / in Geräusch und Geruch. / Und sie klingen unendlich schön / als Töne . . .« (SW III, 402), so resümiert die Blinde ihre Entwicklung. Dies setzt jedoch die Bewältigung der schieren Verzweiflung über die für immer verlorene visuelle Orientierung voraus: »Fehl ich denn nirgends? / [. . .] / Nichts ist mehr mit mir verbunden, / ich bin von allen verlassen. / Ich bin eine Insel.« (SW III, 400) Die Inselmetapher, die bei Maeterlinck symbolischer Schauplatz unüberwindlicher menschlicher Isolation und Ausdruck restloser Verlassenheit dem Schicksal gegenüber ist, wird bei Rilke zum Ausgangspunkt einer Entwicklung über die Verzweiflung hinaus. Sie mündet in die gelebte und erfüllte Existenzform des Blindseins: »Was soll mir ein Buch? / In den Bäumen blättert der Wind, / und ich weiß, was dorten für Worte sind / und wiederhole sie manchmal leis. / – Und der Tod, der die Blicke wie Blumen bricht / findet meine Augen nicht . .«[54] Auf das Empfinden und das Gedächtnis ihres Körpers zurückgeworfen, haben die Sinne der Blinden Wahrnehmungsqualitäten entwickelt, die ihr den Bereich des ›leisen Lebens‹ erschließen: »Ich hörte Dinge, die ich nie vernahm« (SW III, 399). Der todesähnliche Austritt aus der visuell erschlossenen symbolischen Ordnung erscheint nicht mehr als tremendum, sondern als Grenzüberschreitung zu einer vita nuova, in der das leibliche Spüren die Leitfunktion übernimmt.

Winter-Seele entstammt der kleinen, marginalen Gruppe von Versdramen, die zwischen 1898 und 1900, während Rilkes Auseinandersetzung mit Maeterlincks Dramentheorie, entstehen. Darin repräsentieren die skizzenhaften ›Spiele‹ und die dramatische Szene *Die weiße Fürstin* (Erstfassung 1898) das lyrische

Drama des Symbolismus im eigentlichen Sinn. Dem entspricht das nicht realisierte Projekt Rilkes, diese Stücke in einem eigenen Band mit dem Titel ›Spiele‹ zusammenzufassen. *Winter-Seele* ist der letzte Teil eines Triptychons mit dem Titel *Drei Spiele* (1898–1900), die in poetologischer Hinsicht Aufmerksamkeit verdienen. Es handelt sich um drei kurze, separate Dialoge zwischen quasi anonymen, typisierten Gesprächspartnern, in deren Verlauf jeweils eine dominante Grundstimmung freigelegt wird. Ähnlich wie Mallarmés Sonett oder auch Maeterlincks Stück *Intérieur* (1895) enthalten sie eine reflexive Metaebene: Veranschaulicht werden die suggestive ›Poetik des Vorwands‹ und der darauf aufbauende Bühnendialog zweiten Grades, der bei Rilke unter der optimistischeren Chiffre des ›leisen Lebens‹ erscheint.

Als Ganzes beschreibt das Triptychon einen Prozeß zunehmender Verinnerlichung und Autonomisierung – in Rilkes Worten: einer ›Um-gestaltung zur Stille‹. Der erste Teil (*Vorfrühling*) demonstriert, wie der »Dialog des einzelnen mit seinem Schicksal« innerhalb des oberflächlichen kommunikativen Dialogs präsent ist und diesen subtil unterläuft; im Mittelpart (*In herbstlichen Alleen*) tritt der Schicksalsdialog dadurch in den Vordergrund, daß der kommunikative Rahmen durch einen der beiden Dialogpartner radikal aufgesprengt wird, unter Berufung auf einen ersehnten Idealzustand der Allverbundenheit.[55] In diesem gewaltsamen Prozeß dionysischer Ichentgrenzung werden alle gewohnten Bindungen und Lebensbezüge negiert und aufgelöst. Sie müssen in einer ungewissen Zukunft neu aufgefunden werden. Diese Entwicklung schreibt der Schlußteil, *Winter-Seele*, fort, wo der unwiederbringliche Verlust aller vertrauten Orientierungen für die Erblindete zum Gewinn an Sicherheit und Unabhängigkeit durch das wachsende Gefühl der Zugehörigkeit zum ›leisen Leben‹ wird. In dieser positiven Vision des ›leisen Lebens‹ als Gegenstück zum Schicksalsbegriff der Maeterlinckschen ›Todesdramen‹ ist das Subjekt durch den Verlust des Sehvermögens auf das erweiterte Gespür des Körpers verwiesen. Das neue, synästhetisch kodierte Körperempfinden wird zum Garanten für ein unentfremdeteres Lebensgefühl von besonderer Tiefe und Authentizität.

Über die Auseinandersetzung mit Maeterlincks mystischem ›Schicksalsdialog‹ entwickelt sich in Rilkes lyrischen ›Spielen‹ ein eigenständiger, offener poetologischer Diskurs, der in sprachkritisch-nietzscheanischem Gestus die Grenzen der Inszenierung existenzieller Stimmungen im Medium des Wortes reflektiert. Er weist den Weg zu einem innovativen lyrischen Verfahren, das den Spielraum des Sagbaren in bezug auf das Gefühl über eine symbolistisch inspirierte, synästhetische Vernetzung der Künste auszuweiten sucht. Das ›leise Leben‹ der Erblindeten veranschaulicht dabei einen modernen Modus poetischer Imagination, der sich vom empirischen Wissen, repräsentiert durch den theoretischen Sinn des lesenden, aktiv konstruierenden Auges, abgrenzt und sich auf das leibliche Spüren verlegt.[56] Den daraus entstehenden Freiraum, den Rilke bei Maeterlinck weltanschaulichem Dogmatismus vermißt, beschreiben, zeitlich parallel, seine Essays zum Theater, die auf die lyrische Poetik des Vorwands zurückgreifen. So heißt es in der zweiten Monologschrift von 1898:

»Denn wenn eine Seele spricht, ist sie in allem. Sie weckt alle Dinge auf, giebt ihnen Stimmen; und was sie gesteht, ist immer ein ganzes Lied. [...] *Raum will ich* für das alles, was mit teilnimmt an unseren Tagen und was, von Kindheit auf, an uns rührt und uns bestimmt. Es hat ebensoviel Anteil an uns als die Worte. Als ob im Personenverzeichnis stünde: ein Schrank, ein Glas, ein Klang und das viel Feinere und Leisere auch. Im Leben hat alles denselben Wert, und ein Ding ist nicht schlechter als ein Wort oder ein Duft oder ein Traum.«[57]

Rilke fordert für die Bühne jedoch keine eigenständige Repräsentation der nonverbalen Ebene durch Pantomime oder Tanz, wie es im Kontext symbolistischer Theaterpraxis denkbar wäre, sondern bezieht sich auf die Körpersprache der alten Malerei und den reduzierten gestischen Code der Marionetten als modernes Pendant zum Maskenspiel der antiken Tragödie. Worum es ihm geht, ist der sichtbare »Zusammenhang zwischen den Gestalten« und der Eindruck des Einheitlichen: Die Handlung könne nun »den Charakter eines Bildes annehmen, das von den Worten beschattet oder beschienen wäre«.[58] Aus dem Suggestionsprinzip entwickelt sich auf der symbol(ist)isch stilisierten Theaterbühne um 1900 ein homogen strukturierter Stimmungsraum, in dem Farbe, Linie und Licht vorherrschen.[59] Auch bei Rilke wird die Bühne zum Ort, an dem der Betrachter mit einer räumlichen Gesamtatmosphäre verschmilzt:

»Wie sie [die Figuren] sich zu einander bewegen, sich näher kommen und vor einander flüchten, *das* soll der Ausdruck seiner Gestalten sein; *denn in ihren Beziehungen liegt ihr Schicksal.* Das Fernhinsichtbare an ihnen ist ihr Dramatisches. Das Bühnenbild hat bei Maeterlinck niemals in dem Rahmen des Opernglases Raum. Es bleibt breit, und mit seltsamer Brüderlichkeit soll der Turm und der Baum neben dem Helden wirken, und jedes Gerät und jedes Geräusch soll seinen Sinn behalten und erfüllen. Es handelt sich für den einzelnen Darsteller darum, Umrisse zu geben, die Grenzen seiner Gestalt zu betonen, nicht ihren Inhalt. Er darf nicht auffallen, sich nicht durch seine Einzelleistung isolieren, er muß spielen, wie mit verhülltem Gesicht, demütig in dem Gedränge der Gestalten, die einander bange begegnen.«[60]

Rilkes Forderung, statt des Inhalts die Grenzen der Gestalt zu betonen, variiert Mallarmés abstrakte Maxime, nicht die Sache, sondern ihre Wirkung darzustellen. Zugleich präfiguriert die antimimetische Privilegierung von Farbe, Linie und Licht den Blick auf die Bilder Cézannes, von denen er sagt: »*Es ist, als wüßte jede Stelle von allen.*«[61] Ähnlich werden, mit Verweis auf Maeterlinck, schon die atmosphärischen Werke der Worpsweder Maler charakterisiert:

»Sie sehen alles in einem Atem, Menschen und Dinge. Wie die eigentümliche farbige Luft dieser hohen Himmel keinen Unterschied macht und alles, was in ihr aufsteht und ruht, mit derselben Güte umgiebt, so üben sie eine gewisse

naive Gerechtigkeit, indem sie, ohne nachzudenken, Menschen und Dinge, in stillem Nebeneinander, als Erscheinungen derselben Atmosphäre und als Träger von Farben, die sie leuchten macht, empfinden.«[62]

Analog herrscht auf der Bühne die der frühen Malerei nachempfundene, »weithinsichtbare« kollektive Formensprache des Körpers und der elementaren Gesten.[63] Sie entspricht der Ebene des ›leisen Lebens‹ und kommt für Maeterlinck wie für Rilke am reinsten im Spiel der Marionetten zum Ausdruck.

3. *Von der Maeterlinck-Bühne zur »Bühne des Herzens«*

Rilkes essayistische Reflexionen zum Dramenkonzept Maeterlincks und dessen konkreter Umsetzung auf der Bühne markieren eine epochale Schnittstelle zwischen Theater und Malerei. Sie stehen zudem am Übergang zwischen ästhetischer Theorie und dichterischer Praxis, wo auch die lyrischen ›Spiele‹ anzusiedeln sind. Anders als das umfangreichere und zur Aufführung bestimmte Dramolett *Die weiße Fürstin* erfüllen die *Drei Spiele* die Funktion eines Aufzeichnungsmodells für eine symbolistisch geprägte Poetologie, die in sprachkritischer Wendung die Versprachlichung stimmungshafter Gefühlslagen anvisiert. Das theatrale Modell dieser Poetologie, das Rilke anhand des Maeterlinckschen Dramenkonzepts und der Tragödienschrift Nietzsches entwickelt, erfährt über das frühe Werk hinaus seine Transpositionen, die im folgenden exemplarisch präsentiert werden.

Zunächst nimmt der große programmatische Aufsatz über Rodin (1902) mit dem Axiom des ›neuen Sehens‹ die stille Körper- und Gebärdensprache des ›leisen Lebens‹ auf. Rilke beschreibt hier das Prinzip, nach dem Rodin seine plastischen Gruppen arrangiert: Die Linienführungen, die den Körpern eingeschrieben sind, übersetzen – analog zur ›strengen Stilisierung‹ des Bühnenbildes – die Mimesis der Einzelobjekte oder -flächen in ein entreferentialisiertes symbolisches Ganzes. Diesen Übersetzungsprozeß assoziiert Rilke mit dem Lebens- und Organismusbegriff und bezeichnet ihn als das »Werden eines neuen Dinges«[64]:

»Rodin aber, der durch die Erziehung, die er sich gegeben hat, weiß, daß der Körper aus lauter Schauplätzen des Lebens besteht, eines Lebens, das auf jeder Stelle individuell und groß werden kann, hat die Macht, irgendeinem Teil dieser weiten schwingenden Fläche die Selbständigkeit und Fülle eines Ganzen zu geben. Wie der menschliche Körper für Rodin nur so lange ein Ganzes ist, als eine gemeinsame (innere oder äußere) Aktion alle seine Glieder und Kräfte im Aufgebot hält, so ordnen sich ihm andererseits auch Teile verschiedener Leiber, die aus innerer Notwendigkeit aneinander haften, zu einem Organismus ein. Eine Hand, die sich auf eines anderen Schulter oder Schenkel legt, gehört nicht mehr ganz zu dem Körper, von dem sie kam: aus ihr und dem Gegenstand, den sie berührt oder packt, entsteht ein neues Ding, ein Ding mehr, das keinen Namen hat und niemandem gehört; und um dieses Ding, das seine bestimmten Grenzen hat, handelt es sich nun. Diese Erkenntnis ist die Grundlage für die Gruppierung der Gestalten bei Rodin; aus ihr kommt jenes unerhörte Aneinander-Gebunden-Sein der Figuren, jenes Zusammenhalten der Formen, jenes Sich-Nicht-Loslassen, um keinen Preis.«[65]

Rilke beschreibt diese Berührungen »lebendiger und bewegter Flächen« auch als Wellen und Kraftlinien, die sich auf den Betrachter übertragen.[66] Damit wird der anhand der Maeterlinck-Bühne gewonnene Strukturbegriff lebensphilosophisch aufgeladen und in bezug auf die symbolischen Linienführungen der Rodinschen Plastiken weiterentwickelt.[67] Der Prozeß der Entreferentialisierung, der Befreiung von mimetischen Funktionen, wird – analog zum Mittelteil der *Drei Spiele* mit seiner Betonung des Namen- und Bindungslosen – als Voraussetzung für die Genese des Kunstdings benannt. Umgekehrt kann das Kunstding aber auch aus dem Vereinzelt-Fragmentarischen entstehen, das über sich selbst hinaus ein Ganzes evoziert. Rilke erläutert dies anhand der torsohaften Skulpturen Rodins. Er vergleicht sie mit dem Spiel der von ihm wie von Rodin verehrten Eleonora Duse, die er so gern in der Rolle seiner »weißen Fürstin« gesehen hätte:

»Und wie auf dem tief seitwärts gesenkten Leibe der Hals sich ein wenig aufrichtet und streckt und den horchenden Kopf über das ferne Rauschen des Lebens hält, das ist so eindringlich und groß empfunden, daß man sich keiner ergreifenderen und verinnerlichteren Gebärde zu erinnern weiß. [...] Man kann an die Duse denken, wie sie in einem Drama d'Annunzio's, schmerzhaft verlassen, ohne Arme zu umarmen versucht und zu halten ohne Hände. Diese Szene, in der ihr Körper eine Liebkosung lernte, die weit über ihn hinausging, gehört zu den Unvergeßlichkeiten ihres Spieles. [...] So ist es auch bei den armlosen Bildsäulen Rodins; es fehlt nichts Notwendiges. Man steht vor ihnen als vor etwas Ganzem [...].«[68]

Das hier beschriebene Werk, ein Fragment des Denkmals für Victor Hugo, trägt den Titel *Voix intérieure*. In Rilkes Augen ist mit dieser ›inneren Stimme‹ zugleich die Schauspielkunst der Duse charakterisiert, die er auch im Gedicht *Bildnis* (1907) und im *Malte Laurids Brigge* (1910) rühmt. Rudolf Kassner expliziert diesen Zusammenhang später mit Blick auf Rilke:

»Je schlechter das Stück, um so besser war sie [die Duse], weil sie um so heftiger angeregt wurde, ihren eigenen Raum, den Raum der Seele, herzugeben oder aus dieser herauszuspinnen, damit die Worte, die dastehen und zu sagen sind, leben und wachsen. Darin bestand ihre Kunst zuhöchst: den Bühnenraum in Weltraum zu verwandeln. [...] Nur auf diesem Weg konnte es ihr gelingen, dem Theater den alten mythisch-kultischen Sinn der Verwandlung zurückzugeben und im wahrsten Wortsinn die Seele des Menschen oder deren Handlungen darzustellen.«[69]

Rilke selbst entfaltet diesen Gedanken in der lyrischen Prosa des *Malte Laurids Brigge* (1910), wo das theatrale Modell des Schicksalsdialogs in der Existenzproblematik des Protagonisten ausbuchstabiert wird. Als Metapher für das menschliche Bewußtsein greift das ›innere Theater‹ Maltes auf die monologische Gesamtstruktur des Textes aus.[70] Die *Aufzeichnungen*, welche ohne klare Handlungslinie montiert sind, dramatisieren sein subjektives Erleben im Großstadtalltag, in den Erinnerungen und Lektüren ohne den sinnstiftenden Rekurs auf tradierte Deutungsmodelle und fordern (Mallarmés Sonett vergleichbar) die volle Deutungsaktivität des Lesers. Maltes Reflexionen über den entfremdeten Zustand menschlichen Handelns und die entbehrten authentischen Identitätsraster (»weder Seiende, noch Schauspieler«[71]) deuten bereits auf die Bühnenmetaphorik der *Duineser Elegien* voraus. In den *Aufzeichnungen* fungiert das Theater als phantasmagoretisches[72] Gegenmodell zum modernen Zustand der Selbstentfremdung. Erneut wird die Schauspielkunst der Duse als gelingender Durchbruch zur entbehrten absoluten Präsenz des Gefühls (dem ›Wirklichsein‹) präsentiert.[73] Diesem Existenzmodus entspricht allein die antike Bühnenform, die Malte in der 64. Aufzeichnung beschreibt.[74] Er empfindet den Anblick des Amphitheaters im provencalischen Orange als »antlitzhafte Ordnung«, in der, wie in Rodins Gruppen, die Zwecksemantik der Teile transzendiert und zur Vision einer gigantischen antiken Maske zusammengeschlossen wird. So erfährt er diesen Raum als epiphane Verkörperung eines unverfügbaren mythischen Daseinsgefühls: »Geschehen war drüben: Götter und Schicksal«[75]. Ergriffen von diesem Eindruck erkennt Malte, daß die Gegenwart mit ihren Handlungsdramen kein Theater haben könne, weil ihr das Empfinden der ›Gemeinsamkeit‹ abhanden gekommen sei. Deren Wiederherstellung hatte Rilke zuvor als Maeterlincks säkulare Mission deklariert[76] und in den *Notizen zur Melodie der Dinge* (1898) sowie in den ⟨Marginalien zu Friedrich Nietzsche⟩ (ca. 1900) noch mit den musikalischen Mitteln des Affektmodells aus der *Geburt der Tragödie* angedacht.[77] Das Überwältigtsein, das zum kollektiven Daseinsgefühl des Mythos gehört, existiert in den *Aufzeichnungen* nur noch rudimentär, in den vereinzelten Elendsfiguren der »Fortgeworfenen«. Es ist vor allem der von Malte mit Bangen verfolgte Veitstänzer, der hier gleich einer Marionette den zwischen Verzweiflung und Befreiung oszillierenden Prozeß des Kontrollverlusts in Szene setzt. Der dramatische Höhepunkt seiner Krise wird in die Aura des Dionysischen gehüllt, so daß sich der unaufhaltsame epileptische Anfall als triumphales, naturhaftes Ausbrechen ungeheurer »Tanzkraft« vor dem Forum der Passanten präsentiert – Zerstörung und zugleich Entgrenzung eines Ich, das nur als ›Vorwand‹ des Eigenen, Authentischen fungiert.[78] In dieser Episode werden Maltes eigene Erfahrungen und das an die Wahrnehmung der Großstadt gebundene Grundprogramm des ›neuen Sehens‹ gespiegelt. Wie in *Winter-Seele* werden die Konturen des Ich angegriffen und einer radikalen Veränderung ausgesetzt.[79] Auch im prosaischen Erzählprozeß ist die Aufmerksamkeit auf die Strukturen der Wahrnehmung selbst gerichtet,[80] wiederum in poetologisch reflektierter Form. So werden beispielsweise in den Beschreibungen der Gobelins aus dem Musée de Cluny unsagbare Gefühlslagen indirekt, durch die suggestive Gebärdensprache des ›leisen Lebens‹ mitteilbar. Die zentrale Beschreibung der *Dame à la Licorne* mit ihrem lyrischen Subtext, Mallarmés *Sainte* (1896), ist, wie Heide Eilert zeigt, als implizites Bekenntnis zur symbolistischen Poetik zu lesen: Sie visualisiert das Imaginäre – das Bild des Einhorns – im werkinternen Spiegelungsverfahren der ›mise en abyme‹.[81]

Im Spätwerk thematisiert die *Vierte Elegie* (1915) das fehlende gemeinschaftliche ›Verständigtsein‹ und die innere Entzweiung des Menschen als Schattenseite modernen Selbstbewußtseins. Im Bild des Schauspiels von Engel und Puppe auf der ›Bühne des Herzens‹ entwirft Rilke, im Gegensatz zu den frühen Szenarien stimmungshafter Verschmelzung, ein hochreflektiert-abstraktes, in den unendlichen Weltraum projiziertes Utopiemoment der Unentzweitheit. Das irdische Dasein kann in Form einer Vorahnung auf die verborgene Existenz eines solchen »ganzen Wandelns« nur verweisen und wird folgerichtig an den Kernbegriff der frühen symbolistischen Poetik, den ›Vorwand‹, gebunden:

> [. . .] wenn mir zumut ist,
> zu warten vor der Puppenbühne, nein,
> so völlig hinzuschaun, daß, um mein Schauen
> am Ende aufzuwiegen, dort als Spieler
> ein Engel hinmuß, der die Bälge hochreißt.
> Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel.
> Dann kommt zusammen, was wir immerfort
> entzwein, indem wir da sind. Dann entsteht
> aus unsern Jahreszeiten erst der Umkreis
> des ganzen Wandelns. Über uns hinüber
> spielt dann der Engel. Sieh, die Sterbenden,
> sollten sie nicht vermuten, wie voll Vorwand
> das alles ist, was wir hier leisten. Alles
> ist nicht es selbst. [. . .][82]

Aus der Maeterlinck-Bühne ist mit der ›Bühne des Herzens‹ die lyrische Basismetapher einer bewußtseinskritisch gewendeten, räumlich strukturierten Poetik des Gefühls geworden: »Wir kennen den Kontur / des Fühlens nicht: nur, was ihn formt von außen.«[83] Rilke nutzt das Prinzip der Negativpräsenz hier als Erkenntnisform, die zur kulturkritischen Thematisierung von Entzweiungsphänomenen überleitet.

Einen Übergang zu dieser Perspektive kündigt schon das *Buch vom mönchischen Leben* (1899) an. Dort manifestiert sich Gott, in deutlicher Strukturanalogie zum ›leisen Leben‹ der *Drei Spiele*, nicht (der ikonologischen Tradition ge-

mäß) in der Sphäre des Lichts, sondern als Sphäre des Dunklen und Leisen beziehungsweise Stummen, die das menschliche Bewußtsein begrenzt, in besonderen, mystischen Momenten aber vertieft und erweitert. Zu erfahren ist er in den Gebärden und in den Dingen, die »ihn tönen«, sowie im »dunkelschweren« Körper- und Raumgefühl eines Ich, dessen Konturen mit denen des Göttlichen mystisch verschwimmen können.[84] Diese Momente der Einheit mit der göttlichen Allmacht muß sich das Ich, so wie die Blinde, erspüren und erarbeiten:

> Was irren meine Hände in den Pinseln?
> Wenn ich dich *male*, Gott, du merkst es kaum.
>
> Ich *fühle* dich. An meiner Sinne Saum
> beginnst du zögernd, wie mit vielen Inseln,
> und deinen Augen, welche niemals blinseln,
> bin ich der Raum.[85]

Nach *Winter-Seele* demonstriert auch das *Buch vom mönchischen Leben* eine Transzendierung der gewohnten Subjekt-Objekt-Zuordnungen, und schon hier handelt es sich in nuce um ein Modell räumlicher Entgrenzung, das unter anderem den Gegensatz von objektbezogenem Sehen (»malen«) und ubiquitärem, synästhetischem Spüren (»fühlen«) konstituiert. Das mystisch konnotierte Spannungsfeld zwischen der abwesenden göttlichen Instanz und dem Rollensubjekt des betenden, ikonenmalenden Mönchs enthält wiederum eine implizite Reflexionsebene: Es wird zum »Ort eines inneren Dramas«,[86] an dem es, wie in den *Spielen*, um die poetische Sprache selbst geht. An der ambivalenten Funktion der Ikone, die das Heilige einerseits zeigt, es andererseits aber als nicht individualisierte, sondern maximal stilisierte und damit vielfach besetzbare Leerform auch verhüllt, wird die Begrenztheit eines lyrischen Sprechens verhandelt, das auf die metaphorische Anschaulichkeit symbolischer Präsenz zielt: Es ist ungeeignet, das ›offene Sehen des Herzens‹[87] zu versprachlichen – hierzu bedarf es des Prozesses der Figurenbildung.[88]

4. *Symbolismus und »Stimmung«: der deutschsprachige Weg*

In der deutschsprachigen Lyrik wird der von Mallarmé eröffnete Weg in die Abstraktion erst mit dem Expressionismus konsequent beschritten. Im Symbolismus der frühen Werkstufen Georges, Hofmannsthals und Rilkes dagegen wird diese sprachexperimentelle Dimension auf je unterschiedliche Weise stark zurückgenommen und transponiert.[89] Rilkes Rezeption des französisch-belgischen Symbolismus gerät über die Auseinandersetzung mit Maeterlinck und Nietzsche zunächst in die lebensphilosophischen Gefilde des Alleinheitlich-

Monistischen und damit des Anschaulichen. Innerhalb des Frühwerks mündet seine Sprach- und Bewußtseinskritik nirgends in die radikale Abstraktion. Die Entwicklung abstrakter poetischer Verfahren, denen ein eigenes Stimmungskonzept in der Nähe zu Mallarmé und Valéry entspricht, bleibt den späteren Werken vorbehalten, und auch hier wird der referenzielle Bezug nie ganz aufgegeben.[90]

Diese Kluft zum Horizont des französischen Symbolismus Mallarméscher Prägung sei abschließend an einem Gedicht aus dem frühen Zyklus *Mir zur Feier* (1898) erläutert, das dem Sonett Mallarmés zumindest äußerlich, von der Länge und der musikalischen Durchformung her sowie in der adversativ akzentuierten Zweiteilung entspricht. Rilkes Text inszeniert jenes glückhafte Moment der Allverbundenheit, das schon in den *Drei Spielen* aufscheint und als ein Spezifikum der frühen Werkstufe gelten kann. Das anfangs dominierende Angstgefühl schlägt hier kommentarlos in eine Grundstimmung der Ganzheit und Einheit um:

> Nenn ich dich Aufgang oder Untergang?
> Denn manchmal bin ich vor dem Morgen bang
> und greife scheu nach seiner Rosen Röte –
> und ahne eine Angst in seiner Flöte
> vor Tagen, welche liedlos sind und lang.
>
> Aber die Abende sind mild und mein,
> von meinem Schauen sind sie still beschienen;
> in meinen Armen schlafen Wälder ein, –
> und ich bin selbst das Klingen über ihnen,
> und mit dem Dunkel in den Violinen
> verwandt durch all mein Dunkelsein.[91]

Bis auf einen Halbvers bestehen beide Strophen aus jambischen Fünfhebern und dem Wechsel zweier Endreime mit je unterschiedlichen Kadenzen, etablieren also über das konsequente Rhythmus- und Reimschema eine musikalische Struktur, die Kohärenz vermittelt. Dem entspricht auf der thematischen Ebene der Rhythmus der Tageszeiten, der an den gegensätzlichen Emotionen und Stimmungen des Morgens und des Abends das Wiederholungsmoment akzentuiert und beide Seelenzustände einem kontinuierlichen »Strom des subjektiven Lebens«[92] zuordnet. Die ersten fünf Verse thematisieren über Emotionswörter wie »bang«, »scheu« und »Angst« den verzagten ›état d'âme‹ des von Anfang an deutlich präsenten lyrischen Ich. Die Ansprache eines wohl imaginären Du im ersten Vers bleibt dagegen singulär und wird nicht vereindeutigt. Der zweite Vers zeigt an, daß es sich um die monologisierende Selbstreflexion des Ich handelt. Dem entspricht ein abstrakter Objektbezug: Aufgrund der kausalen Einlei-

tung (»denn«) ist es naheliegend, das anfangs angesprochene Du mit dem nachfolgenden Morgen zu identifizieren.[93] Der Morgen wäre damit in personifizierender Weise angesprochen und präsentiert. Diese Lesart bestätigt das erste seiner Attribute, die Rosenröte, mit der auf die ›rosenfingrige‹ Göttin Eos angespielt wird, welche häufig als Allegorie des Morgens erscheint. Die Flöte als zweites Attribut (metonymisch als Flötenspiel zu lesen) ist mythologisch mit der Syrinx des Pan oder den Dionysien, nicht aber mit dem Morgen selbst assoziiert. Aus der Romantik kennt Rilke jedoch die synästhetisch gestaltete Allegorie des Morgens aus dem ›Tageszeitenzyklus‹ Philipp Otto Runges (»Der Morgen«, große Fassung 1809)[94], den er als den ersten deutschen Künstler verehrt, der sich der Stimmungshaftigkeit (»Unbestimmtheit«) der Landschaftsmalerei verschreibt.[95] Eos wird bei Runge von einer Genienschar mit vier musizierenden Kindern begleitet, die der Lichtlilie entfliegen, unter ihnen ein Panflöten- und ein Aulosspieler[96]. Die Verknüpfung von Rosenröte und Flöte bleibt bei Rilke klischeehaft, da der starken klanglichen Verbindung über den Endreim kein semantischer Zusammenschluß entspricht, der sich etwa auf eine komplexere textinterne Allegorisierung oder einen literarischen oder ikonographischen Intertext stützen könnte. De facto besteht lediglich eine lose Kontiguitätsbeziehung zwischen der Flöte und dem im folgenden Vers genannten Lied, wobei die assoziative Verbindung zwischen dem Flötenspiel und der Angst vor der Liedlosigkeit des Tages offen läßt, ob der so umschriebene Zustand innerer Leere dem Morgen und seiner Flöte oder dem Ich zuzuweisen ist – beide Akteure kommen als potentieller Urheber eines Liedes in Betracht. So wie im ersten und zweiten Vers die Angst des Ich vor dem Morgen der ambivalenten Wahrnehmung des Du (respektive des Morgens) als »Aufgang oder Untergang« entspricht, geht auch hier die Bangigkeit des Ich vor dem Morgen in dessen Angst vor den liedlosen, langen Tagen über, welche das Ich erahnt. Diese Konvergenz wird durch die unmotivierte, aber ubiquitäre Emotion der Angst ermöglicht, die aus der Außenperspektive den »Untergang« des ersten Verses, die Scheu des Ich vor dem Morgen mit seinem verzagten Flötenspiel und der Vorstellung unerfüllter Tage miteinander verklammert und eindeutige perspektivische Zuordnungen im Sinne einer klaren Subjekt-Objekt-Relation obsolet erscheinen läßt: Die Angst schwebt gleichsam zwischen dem sprechenden, wahrnehmenden Ich und dem von ihm beschriebenen Morgen. Die Grenzen zwischen dem Subjekt als Zentrum der Empfindung und dem Objekt als deren potentiellem Auslöser verschwimmen ineinander, eine konsekutive oder kausale Verkettung im Sinne einer ichzentrierten, psychologisierenden Motivation ist offensichtlich nicht intendiert. Daher liegt auch eine Deutung des fehlenden Liedes als versiegende Produktivität des Ich nicht in Reichweite. Dominierend sind, aufgrund des nicht gegebenen referentiellen Rahmens, die ambivalenten Bezüge. Sie produzieren den vagen Gesamteindruck, daß mit dem Morgen eine Angst vor der möglichen inneren Leere des Tages verbunden ist, die einem gefühlsmäßigen »Untergang« gleichkommen kann. Hier wird nicht, wie bei Mallarmé, ein Objekt im abstrakten Modus der Suggestion evoziert, sondern eine Verschmelzung von Subjekt- und Objektsphäre[97]. Rilke erweitert die deutlich thematisierte Emotion der Angst zum allumfassenden, bildhaften Gesamtgeschehen, und zwar durch die Eliminierung eines vereindeutigenden Ursachen- und Objektbezugs. Damit wird sie, analog zum theatralen Modell der Maeterlinck-Bühne und der späteren Genese des Kunstdings, zur frei flottierenden Grundstimmung, die den Text netzartig durchzieht. Der Leser muß sie über mehrere unzusammenhängende ›Vorwände‹ erspüren, die er eigenständig miteinander zu vermitteln hat. Eine bemerkenswerte Parallele zum ästhetischen Verfahren der Entreferentialisierung findet sich bei William James, dessen Ausführungen zum »stream of consciousness« den emotionspsychologischen Zugang zum Phänomen der Stimmungen formulieren: Als individuelle Relationen klar umrissener Bewußtseinsinhalte werden die sogenannten »psychischen Obertöne« nur unter der Voraussetzung erlebbar, daß von der Existenz abstrakter und idealer Realitäten konsequent abgesehen wird.[98] Genau diese Grundbedingung der Stimmungsgenese erfüllt Rilkes Text.

Die folgenden sechs Verse der zweiten Strophe sind als Gegenpart zur ersten gestaltet, was sich durch die adversative Einleitung und den einmaligen Wechsel des Versfußes (»Aber die Abende«) ankündigt. Präsentiert wird ein überwältigendes Gefühl der Allverbundenheit, das sich aus dem Bezug zum Abend generiert. Dessen traditionelle Attribute (Stille, Dunkelheit, Schlaf) werden auf das Ich beziehungsweise vom Ich auf die Natur (einschlafen) verschoben, ergänzt durch die weniger geläufige Zuschreibung des Klingens, mit dem allenfalls im Gestus der Überbietung an das Flötenspiel oder das Lied der ersten Strophe angeknüpft wird. Die Grundstimmung des Ich zeugt nunmehr von Selbstentfaltung und -gewißheit. Was Eichendorffs *Mondnacht* als einsame, sehnsuchtsvolle Erhebung der Seele aus der nächtlichen Natur in die Weite des Sternenhimmels beschreibt, erfolgt hier in umgekehrter Richtung: Die mystisch gestimmte Seele fühlt sich nicht in die Weite des Nachthimmels gezogen, sondern das ›schauende‹ Ich selbst wird zur Unendlichkeit und gleichzeitig zu einer sehnsuchtslosen Instanz der Geborgenheit, die Abend und Natur in sich aufzunehmen vermag: Von oben bescheint sein Schauen die Abende, Wälder schlafen in seinen Armen ein, und als Klingen umhüllt es dieselben. Aus dem romantischen, ichzentrierten ›Erlebnis‹ wird ein entsubjektivierter Verschmelzungs- und Entgrenzungsvorgang, der auf eine platonisierende Auffassung von Weltharmonie deutet. Dieser Verkehrung entspricht der tragende Bezug zu den ubiquitären Attributen der Nacht, Dunkelheit und Stille, die zugleich jene des ›leisen Lebens‹ sind. Das Charakteristikum des »Dunkelseins« verbindet den Vorstellungsbereich des Nächtlichen schließlich mit dem für Rilke typischen apollinischen[99] Klang-Körper-Symbol der Violine. Das Instrument steht zudem indirekt in Verbindung mit dem »Klingen über den Wäldern«, als welches

das Ich sich selbst darstellt: Beide sind Resonanzkörper, die zum Tönen gebracht werden können, der des Ich in der allumfassenden Dunkelheit der Nacht über den Wäldern ebenso wie der der Violine, welcher die Dunkelheit in sich umschließt. In den letzten drei Versen wird die Auflösung des Ich in jene Euphonie prätendiert, die schon auf formaler Ebene die Einheit des gesamten Gedichts mitverbürgt. Es erfährt eine Metamorphose zur Resonanzfigur, deren räumliche Entgrenzung in der dinghaften Körperlichkeit der Violine ihren Kontrapunkt findet. Der vorher befürchtete Zustand, kein Lied zu *haben*, ist durch ein Gefühl der Verwandtschaft und Verschmelzung mit der Natur außer Kraft gesetzt: Das Ich selbst *ist* Klang geworden, der alles in sich birgt und ein Alleinheitsgefühl vermittelt. Die Sorge vor den liedlosen Tagen ist aufgehoben in einer Stimme, welche die Ununterscheidbarkeit von Körper, Nacht und Klang feiert.[100] Dieses Verfahren möchte ich als postromantisch bezeichnen, weil es einerseits noch das romantische Paradigma der Einfühlung in ein subjektives Erlebnis mit einer entsprechend traditionellen Topik bedient, andererseits aber die Subjekt-Objekt-Grenzen aufzulösen beginnt, und zwar nicht durch die Abwesenheit des Objekts im Modus der Abstraktion oder der impressionistischen Verflüchtigung, sondern durch die Verschmelzung von Subjekt- und Objektsphäre in einem gemeinsamen Stimmungsraum. Die kontinuierlich präsente Ebene der Euphonie, die bei Mallarmé teilweise die Referenzialisierungen ersetzt, unterstützt hier den Grundeindruck, daß das Subjekt im Ganzen aufgeht.

In diesem Sinne generiert gerade die sich im westeuropäischen Impressionismus und Symbolismus entwickelnde Tendenz zur Entreferentialisierung, die vor allem in den gängigen Theorien moderner Lyrik zu Unrecht an das Kriterium der emotionalen Abstinenz gekoppelt ist,[101] eine neuartige, synästhetische Ebene der Präsentation von Gefühlen: die der Stimmung. Diese Ebene wird nicht nur für den frühen Rilke stilbildend, sie kann im Blick auf die kontinuierliche Auseinandersetzung mit den symbolistischen Verfahren Mallarmés, Rimbauds oder Valérys als Ferment und Konstituens des Gesamtwerks bezeichnet werden. Damit kann das unpopuläre Frühwerk Rilkes gegen die gängige Reduktion auf das Epigonentum neuromantischer Stimmungsdichtung abgegrenzt werden. Es ist vielmehr der für den deutschsprachigen Raum charakteristischen, spannungsgeladenden Verschränkung antimimetischer Verfahren mit lebensphilosophischen und monistischen Tendenzen zuzuordnen, die auf das existenzielle, Entzweiungsphänomene kompensierende Erleben einer ›Ganzheit‹ zielt. Das hochemotionale Ganzheitserlebnis ist um 1900, im Unterschied zur Romantik, längst nicht mehr metaphysisch zu verbürgen und bringt moderne, fragile Mythen des Lyrischen ebenso hervor wie die autonom werdende Wahrnehmung des Gefühls.

Anmerkungen

1 Hugo von Hofmannsthal: Brief an Hans Carossa vom 29. 1. 1908. In: »Hugo von Hofmannsthal / Hans Carossa. Briefwechsel 1907–1929«. In: *Die Neue Rundschau* 1960, S. 357–409; hier S. 385.

2 Zur Datierung der Werkstufen mit den Zäsuren von 1897, 1906 und 1910 siehe RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden.* Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt am Main und Leipzig 1996 (künftig zitiert als KA). Bd. 1, S. 604 ff., 628–630.

3 RMR: *Œuvres en prose. Récits et essais.* Hrsg. von Claude David. Paris 1993; Ders.: *Œuvres poétiques et théâtrales.* Hrsg. von Gérald Stieg und Claude David. Paris 1997. Rilke repräsentiert in dieser Reihe neben Kafka, Marx, Kant, Goethe, den Romantikern und Hölderlin die deutschsprachige Weltliteratur.

4 Winfried Eckel: *Wendung. Zum Prozeß der poetischen Reflexion im Werk Rilkes.* Würzburg 1994; Ders.: »Die Figur der Reflexion im Werk Rilkes. Eine Skizze«. In: Vera Hauschild (Red.): *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne.* Frankfurt am Main und Leipzig 1997, S. 263–273; Manfred Engel: *RMRs »Duineser Elegien« und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde.* Stuttgart 1986; Simone Winko: *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900.* Berlin 2003, S. 264–275.

5 Zur Sprachkritik speziell der Wiener Moderne siehe Andreas Berlage: *Empfindung, Ich und Sprache um 1900. Ernst Mach, Hermann Bahr und Fritz Mauthner im Zusammenhang.* Frankfurt am Main u. a. 1994.

6 Da die umfassende historische Rekonstruktion des Stimmungsbegriffs für die Epochenschwelle 1900 noch nicht vorliegt, wird er hier heuristisch als systematischer Oberbegriff verwendet.

7 Friedrich Nietzsche: *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile.* In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden.* Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausg. München 1999 (künftig zitiert als KSA). Bd. 3, S. 107 f.: »Das sogenannte ›Ich‹« (Hervorhebungen i. O.).

8 Max Messer: »Drei Reiche der Kunst. Über Maurice Maeterlinck [1899]«. In: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst, und Musik zwischen 1890 und 1910.* Hrsg. von Gotthart Wunberg unter Mitarbeit von Johannes Braakenburg. Stuttgart 1981, S. 334–336; hier S. 335.

9 Hermann Bahr: »Maurice Maeterlinck [1891]«. In: Ders.: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904.* Hrsg. von Gotthart Wunberg. Stuttgart 1968, S. 96–102; hier S. 100.

10 Ebenda, S. 100 f.

11 Hermann Bahr: »Die Überwindung des Naturalismus [1891]«. Ebenda, S. 85–89; hier S. 86 f.

12 Zu Rilkes Maeterlinck-Rezeption siehe, neben der älteren Arbeit von Panthel (Hans W. Panthel: *RMR und Maurice Maeterlinck.* Berlin 1973): Claude David: »Rilke et Maeterlinck«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* (= BlRG) 19 (1992/93), S. 99–108; Paul Gorceix: »Maurice Maeterlinck, vecteur du concept de ›mystique‹ chez Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal et RMR«. In: *Mystique, mysticisme et*

modernité en Allemagne autour de 1900 / Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900. Hrsg. von Moritz Baßler und Hildegard Châtellier. Straßburg 1998, S. 223–253; Monika Ritzer: »Rilke und Maeterlinck«. In: *Rilke und die Weltliteratur.* Hrsg. von Manfred Engel und Dieter Lamping. Düsseldorf und Zürich 1999, S. 66–84; Klaus Siebenhaar: »Die neue dramatische Schulung«. RMR und das Berliner Theater um 1900«. In: BlRG 23/2000, S. 26–33; Angelika Jacobs: »alles ist zur Stille um-gestaltet«. Rilkes lyrische ›Spiele‹ im Kontext des Symbolismus«. In: *Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur* 54/2001: Rilkes Poetik und die Folgen (= *Acta Austriaca Belgica* 3), S. 41–65.

13 Heide Eilert: »Das ›leise Leben‹ der Gebärden: Kunsttheorie und Sprachkritik im Werk RMRs«. In: *Rilke-Rezeptionen / Rilke reconsidered. Neunzehntes Amherster Kolloquium zur Deutschen Literatur.* Hrsg. von Sigrid Bauschinger und Susan L. Cocalis. Tübingen und Basel 1995, S. 37–48.

14 Zur Rezeptionsgeschichte siehe Ritzer: »Rilke und Maeterlinck« und Gorceix: »Maurice Maeterlinck« (wie Anm. 12).

15 Vgl. hierzu den aufschlußreichen Beitrag von Ferenc Szász: »Der Jugendstil als Weltanschauung am Beispiel RMRs«. In: BlRG 14/1987, S. 11–20.

16 Das Etikett ›modern‹ wird hier vermieden, da die gängigen Theorien moderner Lyrik gerade in Hinblick auf den Stellenwert der Gefühle widersprüchlich sind: Winko: *Kodierte Gefühle* (wie Anm. 4), S. 8–19 u. ö.

17 RMR: *Der Wert des Monologes* [1898]; KA IV, S. 121–124; hier S. 121 f.

18 RMR: *Die Bücher zum wirklichen Leben* [ca. 1907]; KA IV, S. 651 f.; hier S. 652.

19 RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*; KA III, S. 453–635, hier S. 512. Rilke veranschlagt hier die wegweisende Bedeutung von Ibsens Dramaturgie sowohl für Jacobsens Naturalismus als auch für den suggestiven Charakter der Maeterlinck-Bühne.

20 Walter Sokel: »Zwischen Existenz und Weltinnenraum: Zum Prozeß der Ent-Ichung im ›Malte Laurids Brigge‹«. In: *Probleme des Erzählens in der Weltliteratur.* Hrsg. von Fritz Martini. Stuttgart 1971, S. 212–233; hier S. 220.

21 Ulrich Fülleborn: »Rilke um 1900 unter der Perspektive der Postmoderne«. In: *Rilke und der Wandel in der Sensibilität.* Hrsg. von Herbert Herzmann und Hugh Ridley. Essen 1990, S. 71–89; Eckel: »Die Figur der Reflexion« (wie Anm. 4).

22 Stéphane Mallarmé: »Crise de vers«. In: Ders.: *Werke II. Kritische Schriften.* Französisch und Deutsch. Hrsg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Gerlingen 1998, S. 210–231; hier: S. 228 ff.

23 Stéphane Mallarmé: *Correspondance.* 4 Bde. Hrsg. von Henri Mondor. Bd. 1 (1862–1871). Paris 1959, S. 206.

24 Stéphane Mallarmé: »Sur l'évolution littéraire (Enquête de Jules Huret)« [1891]. In: Ders.: *Werke II* (wie Anm. 22), S. 60–73; hier S. 66 f., Hervorhebungen i. O. (»Einen Gegenstand zu *nennen* heißt dreiviertel des Genusses am Gedicht zu tilgen, der daraus besteht, allmählich zu erraten: die Sache *suggerieren*, das ist der Traum. Der vollkommene Gebrauch dieses Geheimnisses, der das Symbol erstellt: nach und nach einen Gegenstand erstehen zu lassen, um einen Seelenzustand zu zeigen, oder umgekehrt einen Gegenstand wählen und daraus einen Seelenzustand hervorgehen lassen, vermöge einer Reihe von Entzifferungen.«) Vgl. Klaus W. Hempfer: »Die Kopräsenz des Differenten und Mallarmés frühe Lyrik«. In: *Fin de siècle.* Hrsg. von Rainer Warning und Winfried Wehle. München 2002, S. 73–88.

25 Serge Meitinger: »Un exercice de lecture: *Petit Air, I* et *Petit Air, II*, de Mallarmé. Approche de la poésie moderne«. In: *Courrier du Centre International d'Études Poétiques* 206/1995, S. 25–42; hier S. 29 f. Zur Entwicklung der narrativen Funktionen theatraler Modelle siehe Martin Huber: *Text als Bühne. Theatrales Erzählen um 1800.* Göttingen 2003.

26 Stéphane Mallarmé: *Werke I. Gedichte.* Französisch und Deutsch. Übers. und kommentiert von Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Frauke Bünde und Bettina Rommel. Gerlingen 1993, S. 118 f.

27 Mein Übersetzungsvorschlag nutzt Elemente aus der Vorlage von Goebel sowie, streng auf *Petit Air I* und nicht auf das Gesamtwerk bezogen, den Thesaurus von Davies (siehe Anm. 29).

28 Joachim Schulze: »Mallarmés Najaden und Sirenen und das Sonett *Petit Air I*«. In: *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 223.1/1986, S. 82–103.

29 Gardner Davies: »Mallarmé's *Petit Air I.*« In: *Baudelaire, Mallarmé, Valéry. New Essays in Honour of Lloyd Austin.* Hrsg. von Malcolm Bowie, Alison Fairlie und Alison Finch. Cambridge 1982, S. 158–180.

30 Diese Hypothese kann sich zusätzlich darauf stützen, daß diese Struktur im darauffolgenden Gedicht, *Petit Air II*, eine Umkehrung erfährt. Vgl. Meitinger: »*Petit Air, I*« (wie Anm. 25), S. 31 f.

31 Davies: »Mallarmé's *Petit Air I*« (wie Anm. 29), S. 163 f.

32 Zum pejorativen Charakter von ›désuétude‹, ›barioler‹ und ›gloriole‹ siehe ausführlich Schulze: »Mallarmés Najaden« (wie Anm. 28), S. 100–103.

33 Meitinger: »*Petit Air, I*« (wie Anm. 25), S. 36.

34 Die alternative Übersetzung des ›si‹ als konditionale Konjunktion wird in dieser Lesart bewußt vernachlässigt.

35 Weitere grammatische Anschlußmöglichkeiten von ›à côté‹ sind das Ufer, die Wäsche und der nackte Jubel.

36 Paul de Man: *Allegorien des Lesens.* Eingel. von Werner Hamacher, Frankfurt am Main 1988, S. 52–90.

37 Hier geht es also um die »Potentialität des Bedeutens selbst«: Christoph Bode: *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne.* Tübingen 1988, S. 261.

38 Siehe Jacobs: »Rilkes lyrische ›Spiele‹« (wie Anm. 12).

39 Hans-Peter Bayerdörfer: »Maeterlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie«. In: *Drama und Theater der Jahrhundertwende.* Hrsg. von Dieter Kafitz. Tübingen 1991, S. 121–138; hier S. 122 f.

40 Vgl. Peter Szondi: *Das lyrische Drama des Fin de siècle.* Hrsg. von Henriette Beese. Frankfurt am Main ²1991.

41 Gerhard Damblemont: »Symbolistisches Theater im Gefolge Mallarmés«. In: *Drama und Theater der Jahrhundertwende* (wie Anm. 39), S. 110–120; hier S. 104; Frantisek Deak: *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde.* Baltimore und London 1993, S. 58–93; bes. S. 61 ff.

42 Versfragment mit dem Untertitel *Scène*, entstanden 1864/65, publiziert 1871.

43 Evelyn Schels: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal.* Frankfurt am Main u. a. 1990, S. 115 u. ö.
44 Bahr: »Maurice Maeterlinck« (wie Anm. 9), S. 101.
45 Nietzsche, KSA 3, S. 108 f.
46 Maurice Maeterlinck: »Le Tragique quotidien«. In: Ders.: *Le Trésor des humbles. Essai* [1896; dt. *Der Schatz der Armen*, 1898]. Préface de Marc Rombaut, lecture d'Alberte Spinette. Brüssel 1986. Neuaufl. 1998, S. 99–110; hier S. 107. Vgl. Monika Fick: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende.* Tübingen 1993, S. 93–104.
47 Ebenda, S. 101 (»Es gibt eine Tragik des Alltags die so viel realer, tiefer und unserem wahren Wesen viel angemessener ist als die Tragik der großen Abenteuer. Es ist einfach, sie zu spüren, aber nicht leicht, sie zu zeigen, weil dieses Fundamental-Tragische nicht einfach materiell oder psychologisch ist. Hier geht es nicht um erbitterte Kämpfe zwischen einzelnen, den Kampf eines Begehrens gegen ein anderes oder um die ewige Schlacht von Leidenschaft und Pflicht. Es ginge vielmehr darum zu zeigen, was an der schlichten Tatsache des Lebens an Staunenswertem ist. Es ginge vielmehr darum, die Existenz einer Seele in sich selbst, inmitten einer niemals ruhenden Unermeßlichkeit sichtbar zu machen. Es ginge eher darum, unter den gewöhnlichen Dialogen der Vernunft und der Gefühle den feierlicheren und ununterbrochenen Dialog des menschlichen Wesens mit seiner schicksalhaften Bestimmung hörbar zu machen.«)
48 Uraufführung 1891; dt. *Die Blinden*, 1897.
49 Schon Hofmannsthal bat Maeterlinck um die Erlaubnis, das 1891 im Pariser Théâtre d'Art uraufgeführte Stück übersetzen zu dürfen. Es wurde im selben Jahr in Wien, im Modernen Theaterverein, zusammen mit *L'Intruse* gegeben, mit einem Einleitungsvortrag von Bahr (*Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde.* Hrsg. von Helmut A. Fiechtner. Bern und München. 2., veränd. Aufl. 1963, S. 7).
50 Vgl. KA IV, S. 849 f. Zum kulturgeschichtlichen Topos der Blindheit und dessen Funktionen in Rilkes Gesamtwerk siehe Fabian Störmer: »›Dann wuchs der Weg zu den Augen zu [. . .]‹. Rilkes Poetik des Erblindens«. In: *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den ›Weltinnenraum‹.* Hrsg. von Hans Richard Brittnacher, Stephan Porombka und Fabian Störmer. Würzburg 2000, S. 155–177.
51 RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit.* Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1942; Neudruck Frankfurt am Main 1973, S. 322 f.
52 RMR: *Drei Spiele* (1898–1900). In: *Sämtliche Werke.* Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Wiesbaden und Frankfurt am Main 1955–1966. 6 Bde. Bd. 3, S. 387–402 (künftig zitiert als SW).
53 Vgl. Ritzer: »Rilke und Maeterlinck« (wie Anm. 12), S. 74, 77 ff. Rilke nimmt auch zentrale philosophische Positionen Maeterlincks zur Kenntnis, während die Rezeption des lyrischen Werkes marginal bleibt.
54 Ebenda, S. 402. In der lyrischen Fassung *Die Blinde* im *Buch der Bilder* wird suggeriert, der einfühlsame Zuhörer könne der Tod selbst sein (KA I, S. 337–340; hier S. 340).
55 Vgl. ⟨Marginalien zu Friedrich Nietzsche⟩; KA IV, S. 165.

56 Dee Reynolds: *Symbolist aesthetics and early abstract art. Sites of imaginary space.* Cambridge u. a. 1995.
57 RMR: *Noch ein Wort über den ›Wert des Monologes‹* (1898); KA IV, S. 125–127; hier S. 126 f. (Hervorhebung AJ).
58 RMR: ⟨Brief an eine Schauspielerin⟩ (1901); KA IV, S. 190–199; hier S. 198 f.
59 Friedrich Michael und Hans Daiber: *Geschichte des deutschen Theaters.* Frankfurt am Main 1990, S. 82–86. Die Lichtregie profitierte entscheidend von der Erfindung der Elektrizität, die eine neuartige Homogenisierung des Bühnenraumes durch Licht und Farbtönungen ermöglichte, die der Fachjargon als »Stimmungen« bezeichnet (für diesen Hinweis danke ich Theresia Birkenhauer).
60 RMR: *Pelleas und Melisande* (1899); KA IV, S. 139–142; hier S. 140.
61 RMR: *Briefe über Cézanne* (1907); KA IV, S. 594–638; hier S. 630 (Hervorhebung i. O.).
62 RMR: *Worpswede* (1902); KA IV, S. 305–400; hier S. 324 (Einleitung).
63 Vgl. RMR: ⟨Brief an eine Schauspielerin⟩; KA IV, S. 197 ff.
64 RMR: *Auguste Rodin*; KA IV, S. 401–483; hier S. 423.
65 Ebenda, S. 422.
66 Ebenda, S. 423 f.
67 Zur Körperästhetik der Rodin-Studie und dem zeitgenössischen Begriff der »Gebärde« siehe Georg Braungart: *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne.* Tübingen 1995, S. 242–282.
68 RMR: *Auguste Rodin* (wie Anm. 64), S. 420 f.
69 Rudolf Kassner: »RMR zu seinem 60. Geburtstag«. Zitiert in: Ilsedore B. Jonas: *Rilke und die Duse.* Frankfurt am Main und Leipzig 1993, S. 85.
70 Anthony Stephens: »Der Ich-Roman als Theater. Rilkes ›Malte Laurids Brigge‹«. In: *Deutschlandforschung. Zeitschrift für koreanische Sprache und Kultur* 10/2001, S. 286–301; hier S. 297 ff.
71 RMR: *Malte* (wie Anm. 19), S. 615.
72 Vgl. Hartmut Engelhardt: *Der Versuch, wirklich zu sein. Zu Rilkes sachlichem Sagen.* Frankfurt am Main 1973, S. 112 f.
73 Ähnlich enthusiastische Urteile der Epoche über die Duse referiert Jonas: *Rilke und die Duse* (wie Anm. 69), S. 9–19 u. ö.
74 Zum Bau amphitheatralischer Konstruktionen um 1900 siehe Michael/Daiber: *Geschichte des deutschen Theaters* (wie Anm. 59), S. 75 ff.
75 RMR: *Malte* (wie Anm. 19), S. 616.
76 Vgl. RMR: *Maurice Maeterlinck* (1902); KA IV, S. 214–230; hier S. 218 und S. 225 f.
77 Vgl. Jacobs: »Rilkes lyrische ›Spiele‹« (wie Anm. 12), S. 52 ff.
78 Sokel: »Zwischen Existenz und Weltinnenraum« (wie Anm. 20), S. 227 ff. Die Maeterlinck-Reminiszenzen werden hier nicht explizit formuliert.
79 Vgl. Ulrich Fülleborn: »Form und Sinn der ›Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman«. In: *Deutsche Romantheorien.* Hrsg. von Reinhold Grimm. 2 Bde. Frankfurt am Main, bearb. Neuaufl. 1974. Bd. 2, S. 295–317; Sokel: »Zwischen Existenz und Weltinnenraum« (wie Anm. 20), S. 223 f.
80 Zur Bedeutung des Symbolismus für die Poetologie der mittleren Werkstufe siehe

In-Ok Paek: *Rilkes Poetik des ›neuen‹ Sehens in den »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« und in den »Neuen Gedichten«*. Konstanz 1996, S. 167 ff. u. ö.

81 Eilert: »Das ›leise Leben‹ der Gebärden« (wie Anm. 13), S. 39–45; hier S. 44; KA III, S. 544–550 (38./39. Aufzeichnung).

82 KA II, S. 211 ff.; hier S. 212.

83 Ebenda, S. 211.

84 Vgl. RMR: *Das Stunden-Buch*; KA I, S. 158, 160, 171 f., 181 f. u. ö.; zum modernen Konzept eines pluralen Ich im *Stunden-Buch* siehe Fülleborn: »Rilke um 1900« (wie Anm. 21), S. 76–81.

85 Ebenda, S. 165 (Hervorhebungen i. O.).

86 Isolde Schiffermüller: »Euphonie und Sprachreflexion in Rainer Maria Rilkes ›Buch vom mönchischen Leben‹«. In: BlRG 23/2000, S. 43–52; hier S. 46.

87 Vgl. KA I, S. 158.

88 Schiffermüller: »Euphonie und Sprachreflexion« (wie Anm. 86), S. 45 ff.

89 Manfred Gsteiger: »Un avatar du symbolisme. Remarques sur quelques points de la théorie du symbole poétique dans les littératures française et allemande«. In: *Cahiers roumains d'études littéraires* 3/1980, S. 55–60; Engel: *RMRs »Duineser Elegien«* (wie Anm. 4), S. 43–119; Paul Hoffmann: *Symbolismus*. München 1987. Hoffmanns Stilgeschichte ist im deutschsprachigen Teil unvollendet geblieben.

90 Gerhard Neumann: »›Kunst des Nicht-lesens‹. Hofmannsthals Ästhetik des Flüchtigen«. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne* 4/1996, S. 227–260, hier S. 251–259; zur Abstraktionsfrage siehe Winfried Eckel: »Musik, Architektur, Tanz. Zur Konzeption nicht-mimetischer Kunst bei Rilke und Valéry«. In: *Rilke und die Weltliteratur* (wie Anm. 12), S. 236–259; Claudia Öhlschläger: »›[. . .] dieses Ausfallen des Gegenstandes‹. RMR, Paul Klee und das Problem der Abstraktion«. In: *Poetik der Krise* (wie Anm. 50), S. 230–249.

91 RMR: *Mir zur Feier*; KA I, S. 63–111, hier S. 106.

92 William James: *Psychologie*. Leipzig 1909 [am. EA: *The principles of Psychology*, 1890], S. 157 f. Der Begriff (ein Synonym des »stream of consciousness«) umfaßt unter anderem die Fähigkeit des subjektiven Erlebens, Kontraste des Empfindens (wie in Rilkes Text gegeben) miteinander zu vermitteln.

93 Es könnte allerdings auch auf den ganzen Tag als iterative Abfolge von Morgen und Abend bezogen werden.

94 Runge bezeichnete seinen »Morgen« als »grenzenlose Erleuchtung des Universums«, den »Abend« hingegen als »grenzenlose Vernichtung der Existenz in den Ursprung des Universums«. Diese Anordnung scheint bei Rilke verkehrt. Sein angstbesetzter Morgen steht im Kontrast zu Runges triumphaler Darstellung. Beiden gemeinsam ist die Intensivierung der Klangsphäre in der Darstellung des Abends. – Zur Entstehungsgeschichte 1802–1809, zum Tageszeitenzyklus und dem Beginn der Landschaftsmalerei mit der »Lehrstunde der Nachtigall« (1802/03) siehe Johannes Langner: *Philipp Otto Runge in der Hamburger Kunsthalle*. [Ausstellungskatalog] Hamburg ²1976, S. 12–15 (Zitate S. 13), Tafel 13–16, 48–54 sowie S. 11–16 des Beihefts (*Philipp Otto Runge* [. . .]. *Zeichnungen und Scherenschnitte. Gedächtnis-Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle aus Anlaß der 150. Wiederkehr seines Todestages*. Vorw. Rolf Stubbe).

95 Vgl. KA IV, S. 317 ff. (*Worpswede*, Einleitung).

96 Zur kultischen Funktion der griechischen Doppelflöte beziehungsweise -oboe siehe Roland Gööck: *Erfindungen der Menschheit. Druck, Grafik, Musik, Foto, Film*. Blaufelden o. J., S. 231 f.

97 Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle* (wie Anm. 4), S. 265–269.

98 James: *Psychologie* (wie Anm. 92), S. 152, 168.

99 Vgl. *Héros et dieux de l'Antiquité. Guide iconographique*. Hrsg. von Irène Aghion, Claire Barbillon und François Lissarrague. Paris: Flammarion 1994, S. 43 f. (Artikel »Apollon«).

100 Vgl. RMR: *Erlebnis* [I/II] (1913); KA IV, S. 666–670.

101 Siehe Anm. 16.

In-Ok Paek: *Rilkes Poetik des ›neuen‹ Sehens in den »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« und in den »Neuen Gedichten«*. Konstanz 1996, S. 167 ff. u. ö.

81 Eilert: »Das ›leise Leben‹ der Gebärden« (wie Anm. 13), S. 39-45; hier S. 44; KA III, S. 544-550 (38./39. Aufzeichnung).

82 KA II, S. 211 ff.; hier S. 212.

83 Ebenda, S. 211.

84 Vgl. RMR: *Das Stunden-Buch*; KA I, S. 158, 160, 171 f., 181 f. u. ö.; zum modernen Konzept eines pluralen Ich im *Stunden-Buch* siehe Fülleborn: »Rilke um 1900« (wie Anm. 21), S. 76-81.

85 Ebenda, S. 165 (Hervorhebungen i. O.).

86 Isolde Schiffermüller: »Euphonie und Sprachreflexion in Rainer Maria Rilkes ›Buch vom mönchischen Leben‹«. In: BlRG 23/2000, S. 43-52; hier S. 46.

87 Vgl. KA I, S. 158.

88 Schiffermüller: »Euphonie und Sprachreflexion« (wie Anm. 86), S. 45 ff.

89 Manfred Gsteiger: »Un avatar du symbolisme. Remarques sur quelques points de la théorie du symbole poétique dans les littératures française et allemande«. In: *Cahiers roumains d'études littéraires* 3/1980, S. 55-60; Engel: *RMRs »Duineser Elegien«* (wie Anm. 4), S. 43-119; Paul Hoffmann: *Symbolismus*. München 1987. Hoffmanns Stilgeschichte ist im deutschsprachigen Teil unvollendet geblieben.

90 Gerhard Neumann: »›Kunst des Nicht-lesens‹. Hofmannsthals Ästhetik des Flüchtigen«. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne* 4/1996, S. 227-260, hier S. 251-259; zur Abstraktionsfrage siehe Winfried Eckel: »Musik, Architektur, Tanz. Zur Konzeption nicht-mimetischer Kunst bei Rilke und Valéry«. In: *Rilke und die Weltliteratur* (wie Anm. 12), S. 236-259; Claudia Öhlschläger: »[...] dieses Ausfallen des Gegenstandes‹. RMR, Paul Klee und das Problem der Abstraktion«. In: *Poetik der Krise* (wie Anm. 50), S. 230-249.

91 RMR: *Mir zur Feier*; KA I, S. 63-111, hier S. 106.

92 William James: *Psychologie*. Leipzig 1909 [am. EA: *The principles of Psychology*, 1890], S. 157 f. Der Begriff (ein Synonym des »stream of consciousness«) umfaßt unter anderem die Fähigkeit des subjektiven Erlebens, Kontraste des Empfindens (wie in Rilkes Text gegeben) miteinander zu vermitteln.

93 Es könnte allerdings auch auf den ganzen Tag als iterative Abfolge von Morgen und Abend bezogen werden.

94 Runge bezeichnete seinen »Morgen« als »grenzenlose Erleuchtung des Universums«, den »Abend« hingegen als »grenzenlose Vernichtung der Existenz in den Ursprung des Universums«. Diese Anordnung scheint bei Rilke verkehrt. Sein angstbesetzter Morgen steht im Kontrast zu Runges triumphaler Darstellung. Beiden gemeinsam ist die Intensivierung der Klangsphäre in der Darstellung des Abends. – Zur Entstehungsgeschichte 1802-1809, zum Tageszeitenzyklus und dem Beginn der Landschaftsmalerei mit der »Lehrstunde der Nachtigall« (1802/03) siehe Johannes Langner: *Philipp Otto Runge in der Hamburger Kunsthalle*. [Ausstellungskatalog] Hamburg ²1976, S. 12-15 (Zitate S. 13), Tafel 13-16, 48-54 sowie S. 11-16 des Beihefts (*Philipp Otto Runge* [...]. *Zeichnungen und Scherenschnitte. Gedächtnis-Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle aus Anlaß der 150. Wiederkehr seines Todestages*. Vorw. Rolf Stubbe).

95 Vgl. KA IV, S. 317 ff. (*Worpswede*, Einleitung).

96 Zur kultischen Funktion der griechischen Doppelflöte beziehungsweise -oboe siehe Roland Gööck: *Erfindungen der Menschheit. Druck, Grafik, Musik, Foto, Film*. Blaufelden o. J., S. 231 f.

97 Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle* (wie Anm. 4), S. 265-269.

98 James: *Psychologie* (wie Anm. 92), S. 152, 168.

99 Vgl. *Héros et dieux de l'Antiquité. Guide iconographique*. Hrsg. von Irène Aghion, Claire Barbillon und François Lissarrague. Paris: Flammarion 1994, S. 43 f. (Artikel »Apollon«).

100 Vgl. RMR: *Erlebnis* [I/II] (1913); KA IV, S. 666-670.

101 Siehe Anm. 16.