

Angelika Jacobs

“alles ist zur Stille um-gestaltet”

Rilkes lyrische ‘Spiele’ im Kontext des Symbolismus

Rilkes wenig beachtete Dramen, die aus der Zeit zwischen 1894 und 1902 stammen, stellen nur einen kleinen Teil des vom Autor selbst wie von der traditionellen Rilke-Forschung ausgegrenzten frühen Werkes dar. Die unspektakulären Gehversuche auf dramatischem Gebiet orientieren sich – wie es für den jungen Rilke typisch ist – an den verschiedenen Stilrichtungen en vogue und sind daher denkbar unterschiedlicher Machart. Zeitlich parallel zur größeren Gruppe der naturalistischen Stücke entsteht eine Reihe von Versdramen, die dem lyrischen Werk zugeschlagen werden. Diese Zuordnung trägt dem Aufkommen des lyrischen Dramas im französischen Symbolismus Rechnung.¹ Wie die Rezeptionsgeschichte der beharrlich abgewiesenen Bühnenentwürfe Mallarmés² dokumentiert, erfordert seine konkrete Umsetzung die Etablierung neuartiger Repräsentationsstrategien. Damit situiert sich das lyrische Drama im größeren Kontext eines umfassenden, gesamteuropäischen Retheatralisierungsprozesses, in dem der mimetische, Sprache und Handlung identifizierende Bühnendialog des traditionellen Illusionstheaters im ausgehenden 19. Jahrhundert seine programmatische Toterklärung erlebt.³ Die Verbindung der epochalen Grundtendenz umfassender Sprachskepsis und -erneuerung mit den einschneidenden Umstrukturierungen im Verhältnis der Künste untereinander wird besonders auf der Bühne, im innovativen Konzept des Theaterkunstwerks (v. a. in Verbindung mit der Tradition der Wagnerschen Musikdramen)⁴ sinnfällig, das dem literarischen Werkbegriff entgegengesetzt ist und nonverbale Gestaltungsebenen – Tanz und Pantomime, Musik, Licht und Farbe – in den Vordergrund stellt.

1 Szondi, Peter: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Hg. von Henriette Beese. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991 (= *Studienausgabe der Vorlesungen*. Aus dem Nachlaß von Peter Szondi hg. von Jean Bollack u. a. Bd. 4).

2 Dambelmont, Gerhard: *Symbolistisches Theater im Gefolge Mallarmés*. In: Kafitz, Dieter (Hg.): *Drama und Theater der Jahrhundertwende*. Tübingen: Francke 1991 (= *Mainzer Forschungen zu Drama und Theater* 5). S. 110-120, hier S. 104; Deak, Frantisek: *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1993. S. 58-93, bes. S. 61ff.

3 Bayerdörfer, Hans-Peter: *Der totgesagte Dialog und das monodramatische Experiment. Grenzverschiebungen im Schauspieltheater der Moderne*. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Theater.Avantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*. Tübingen, Basel: Francke 1995. S. 242-290.

4 Ebd., S. 257.

In diesem epochalen Entwicklungszusammenhang soll die bei Rilke marginale Gruppe der lyrischen Dramen verortet werden, deren Bedeutung, wie ich zeigen möchte, in ihrer poetologischen Relevanz liegt. Zu den Entstehungsbedingungen dieser Stücke gehören sowohl die Distanz zum traditionellen Dialogprinzip, das Rilke gleichwohl simultan in seinen naturalistischen Stücken praktiziert,⁵ als auch die radikal antimimetischen Auffassungen poetischen Sprechens, die im Kontext des französischen Symbolismus aus dem innovativen Genre der Lyrik heraus entwickelt werden. Hier gelangen Positionen Stéphane Mallarmés, des konsequentesten Vertreters eines Dichtens von der Sprache her, über die Begegnung mit dem lyrischen Werk Stefan Georges an den jungen Rilke.⁶ Vor allem aber ist das ebenso eklektische wie produktive Rezeptionsverhältnis⁷ zum seinerzeit prominenten belgischen Lyriker, Dramenautor und Essayisten Maurice Maeterlinck zu nennen. Maeterlinck kann als Wegbereiter und Theoretiker eines aufführbaren symbolistischen Theaters gelten, durch das der Kernbereich der avancierten theatertheoretischen Positionen des französischen Symbolismus europaweite Resonanz erlangt.⁸ Auf welche Schwierigkeiten die Inszenierung dieses Theaters an deutschen Bühnen stößt, zeigt die umfassende, auf die Theaterpraxis bezogene Auseinandersetzung, die Rilke mit Maeterlincks Dramen und dramentheoretischen Schriften seit 1896⁹ führt. Sie ist eng mit der Entwicklung poetologischer Perspektiven und der Konsolidierung des lyrischen Stils in Rilkes Frühwerk verbunden und wirkt über das Jahr 1902 hinaus weiter, nicht zuletzt auf die Prosa des *Malte*.¹⁰

Die kleinere Gruppe der Versdramen beinhaltet zwei verschiedene Typen: zum einen die als 'Psychodramen' ausgewiesenen Stücke *Murillo* (1894) und *Die Hochzeitsmennett* (1895), die vor der Auseinandersetzung mit Maeterlinck entstehen, zum anderen den Komplex der 'Spiele', die in einem von Rilke geplanten, aber nicht realisierten Buch gleichen Titels zusammengefasst werden sollten. In den Umkreis dieses Buchprojekts gehören, abgesehen von dem als Teil des umfassenderen Publikationsvorhabens angekündigten¹¹ Stück *Spiel* (1898), die

5 Diese Simultaneität kennzeichnet auch die Frühformen des französischen symbolistischen Theaters (Dablemont: *Symbolistisches Theater*, S. 111; Deak: *Symbolist Theater*, S. 156-177).

6 Mason, Eudo C.: *Rilke und Stefan George*. In: Hamburger, Käte (Hg.): *Rilke in neuer Sicht*. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1971 (= Sprache und Literatur 69). S. 9-37.

7 Panthel, Hans W.: *Rainer Maria Rilke und Maurice Maeterlinck*. Berlin: Erich Schmidt 1973.

8 Bayerdörfer, Hans-Peter: *Maeterlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie*. In: Kafitz (Hg.): *Drama und Theater der Jahrhundertwende*, S. 121-138, hier S. 122f.

9 Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke*. Hg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. 6 Bde. Wiesbaden/Frankfurt a. M.: Insel 1955-1966 [künftig zitiert als SW]. Bd. VI, S. 1403.

10 Siebenhaar, Klaus: "Die neue dramatische Schulung." *Rainer Maria Rilke und das Berliner Theater um 1900*. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 23 (2000). S. 26-33, hier S. 32.

11 SW III, S. 376.

bekanntere dramatische Szene *Die weiße Fürstin* (Erstfassung 1898), das 1898-1900 entstandene Triptychon *Drei Spiele* sowie ein posthum als <Spiel> eingeordnetes Fragment.¹² ‘Spiele’ und ‘Szene’ repräsentieren das Genre des lyrischen Dramas im eigentlichen Sinne.¹³

Beim ‘Psychodrama’ handelt es sich um eine Modegattung, die in Deutschland Ende der 1880er Jahre durch Richard von Meerheimb in Dresden begründet, enthusiastisch aufgenommen¹⁴ und in einer eigenen literarischen Gesellschaft sowie in einer Zeitschrift gepflegt wurde.¹⁵ Es zeichnet sich durch die radikal monologische Präsentation einer kurzen dramatischen Handlung einzelner oder mehrerer Personen ohne jede szenische Realisierung aus,¹⁶ mithin durch die ausschließlich imaginäre Evokation des theatralischen Geschehens durch einen Vortragenden. Dieser monologischen Form des Vortragsdramas gegenüber verfolgen die ‘Spiele’ die konträre Strategie der dialogischen Konturierung und szenischen Visualisierung einer bestimmten Gefühlslage. Im ersten Fall lenkt die Sprache die Hörerphantasie auf mimetisch-referentielle, illusionsschaffende Weise; im zweiten wird sie ihrer Referenzialität tendenziell enthoben und in eine anti-illusionäre Suggestionstechnik eingebunden, welche die Aktivität aller Sinne fordert: Rilke vollzieht in den ‘Spielen’ die Abkehr vom handlungsorientierten Drama im unmittelbaren Anschluss an Maeterlincks epochemachendes Theorem der “Tragik des Alltags”, das im sogenannten “Dialog zweiten Grades”¹⁷ die Entfaltung einer existenziellen und kosmischen Dimension anvisiert, die jeder konkreten Handlung vorgelagert und referentiell Sprechen grundsätzlich entzogen ist:

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

12 Ebd., S. 798f.

13 Die ‘Psychodramen’ weisen überwiegend Versform auf, etwa ein Drittel der Stücke hat Prosacharakter. Der Übergang zwischen Lyrik und Prosa ist wegen der rhythmisch freien Gestaltung der Verse jedoch als fließend zu bezeichnen: Beide Formen suggerieren das Spiel der Eindrücke vor dem inneren Auge des Vortragenden.

14 Demmer, Sybille: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*. Köln, Wien: Böhlau 1982 (= Kölner Germanistische Studien 16). S. 118.

15 SW III, S. 788. Vgl. Stahl, August: *Rilke-Kommentar. Zu den “Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge”, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk*. München: Winkler 1979. S. 50-52.

16 Vgl. die programmatischen Einleitungen des Verfassers: Meerheimb, Richard von: *Psychodramen. Material für den rhetorisch-deklamatorischen Vortrag*. 2 Bde. Mit einem Vorw. hg. von Carl Friedrich Wittmann. Leipzig: Reclam 1888 (Jahresangabe bei Stahl: *Rilke-Kommentar*, S. 50).

17 Maeterlinck, Maurice: *Le Tragique quotidien*. In: ders.: *Le Trésor des humbles. Essai*. [1896] Préface de Marc Rombaut, lecture d’Alberte Spinette. Brüssel: Labor 1986, Neuaufl. 1998. S. 99-110, hier S. 107.

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*.¹⁸

Ein weitgehend analoges Programm präsentiert die kurze Festspielszene *Zur Einweihung der Kunstballe*¹⁹, die Rilke 1902 in Bremen im Anschluss an die gemeinsam mit Heinrich Vogeler und Gustav Pauli gestaltete deutschsprachige Inszenierung des Singspiels *Sœur Béatrice* (1901) vortragen lässt. Die Aufführung markiert den Schlusspunkt einer jahrelangen Beschäftigung mit dem belgischen Dramatiker. Im lehrhaften Dialog zwischen dem 'Künstler' und dem 'Fremdem', der mit seiner Frage nach dem 'Inhalt' des Stückes die Tradition des Illusionstheaters vertritt, wird die Grundintention der symbolistischen Dramaturgie Maeterlinckscher Prägung illustriert:

DER FREMDE

Theater also ! Saht ihr dort ein Stück?

DER KÜNSTLER

Ja, ein Stück Seele, ein Stück Gott und Glück.

Ein Drama – ja. Doch keins von jenen Dramen,
die von den Leidenschaften ihren Namen
erhalten haben. [...]

[...] Ein Lebenslauf

tief in den Tod, der, milde, nicht mehr knickte,
was schon das Leben brach, das ungeschickte, –
es schimmerten die Fäden der Konflikte
in seinem Glanz wie Spinnewebe auf,
in welche eines ganzen Lebens Weinen
wie Tau sich hängte, nur um *schön zu scheinen*. (EK, S. 406f.)

Der Künstler besteht darauf, dass die aristotelische Kategorie der Handlung zugunsten jener "Dinge [...], die man nicht nennen kann" suspendiert sei – ein Frühlingstag, eine Nacht am Meer, Abschied und Wiederkehr, ein Leben, Sterbestunden. All dies sei nicht "Inhalt", sondern "Fülle", die sich in "leise[n] Züge[n]" manifestiere, nie positiv (episch) mittelbar, sondern nur indirekt (lyrisch) fassbar (EK, S. 407f.). Rilke recurriert damit auf das symbolistische Suggestionprinzip, das Mallarmé bereits in seinem frühen Dramenentwurf *Hérodiade* praktiziert²⁰ und grundlegend für die Lyrik formuliert.²¹ Die

18 Ebd., S. 101 (Hervorhebung AJ).

19 In: SW III, S. 405-409; ab sofort im Text zitiert als: EK.

20 Szondi: *Das lyrische Drama*, S. 53.

Festspielszene mündet in eine Apotheose der (Bühnen-)Kunst als neuem Ritus, in welche selbst die Maeterlincksche Daseinsmetapher des Blindseins eingebunden wird, die mit dem frühen Stück *Les Aveugles* (1891) zum Inbegriff grausamer Verlassenheit wurde. Bei Rilke hingegen wird enthusiastisch verkündet: “Hier *wachsen* Menschen, hier in diesem Haus / wird mancher sehend für sein ganzes Leben, / der sich als Blinder durchs Gedränge wand; und hier ist Kirche, hier wird Gott gegeben [...]” (EK, S. 409, Hervorhebung im Original) Die hier im optimistischen Verweis auf gelingende vitale Entwicklungsprozesse greifbare Einbindung künstlerischen Schaffens in den Kontext der Lebensphilosophie findet sich auch in Rilkes Maeterlinck-Essays. Hier wird in präziser, theaterkundiger Manier, die von eingehendem Studium moderner Bühnenentwicklungen besonders in Berlin zeugt,²² die Abkehr vom traditionellen Handlungs-drama reflektiert.

Wie Maeterlinck entwickelt Rilke seine dramentheoretischen Perspektiven im Kontext der Sprachkritik des späten 19. Jahrhunderts.²³ In *Demnächst und gestern* (1897)²⁴ führt die allgemeine Sprachkrise²⁵ im Bereich des Dramas zu einer Neudefinition der Handlungskategorie, die im Sinne des Maeterlinckschen ‘drame statique’ über das Schweigen erfolgt: Die hohle Alltagssprache, welche Kommunikation nurmehr simuliert, soll umgangen und ein Bewusstsein für die Dimension des “leisen Lebens” geschaffen werden. Diese Entwicklung muss lange von den großen Einsamen vorbereitet werden, bevor zu hoffen ist, dass sie “einmal das unbewußte Wissen der Menge” werde (DG, S. 350) – Rilke reproduziert hier das in den frühen Tagebüchern elaborierte nietzscheanische Pathos des ‘einsamen Weltweisen’. Wie dem “leisen Leben” auf der Bühne Raum und Ausdruck zu verschaffen sei, ist die Frage, welche Rilke 1898 in zwei knappen Stellungnahmen zur aktuellen Diskussion über den dramatischen Monolog weiterverfolgt. Seine Argumentation geht von einer dezidiert sprachskeptischen Position aus:

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,

21 Vgl. Mallarmé, Stéphane: *Crise de vers*. In: ders.: *Kritische Schriften*. Französisch u. Deutsch. Hg. von Gerhard Goebel u. Bettina Rommel. Gerlingen: Lambert Schneider 1998 (= Sammlung Weltliteratur). S. 210-231, hier S. 222ff.

22 Siebenhaar: *Berliner Theater*, S. 27f.

23 David, Claude: *Rilke et Maeterlinck*. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 19 (1992). S. 99-108, hier S. 101.

24 In: SW V, S. 345-350; im Text zitiert als: DG.

25 In: SW V, S. 348: “die modernen Dichter haben den Glauben an das Wort verloren.”

die breiteste vielleicht, aber keineswegs die feinste. [...] Man wird es deshalb aufgeben, von den Worten Aufschlüsse über die Seele zu erwarten [...].²⁶

Aus diesem Blickwinkel kann nicht nur der dramatische Dialog, sondern auch der Monolog trotz seines besonderen Anspruchs, innerseelische Vorgänge plastisch zu entfalten, nie über seine Anbindung an die epische Dimension der Handlung, deren Wendepunkte er herbeiführt, hinausreichen. Obwohl er als zentraler Modus des Ausdrucks von Innerlichkeit und Schicksalhaftigkeit unentbehrlich scheint, postuliert Rilke seine Ersetzbarkeit, indem er auf Maeterlincks innovativen Ansatz zur adäquaten dramatischen Repräsentation des "leisen Lebens" verweist: Seine Figuren seien von der rein funktionalen Einbindung in das Kontinuum der Handlung befreite Exponenten eines suggestiv evozierten *état d'âme*. Dennoch wird diese Dramaturgie nur als Ausgangspunkt einer kaum begonnenen Entwicklung im modernen Drama gewertet. Rilke wendet sich gegen den weltanschaulichen Dogmatismus des Belgiers, dessen Mystizismus²⁷ die Darstellung des "leisen Lebens" in den Dramen verfremde, deren Rezeption erschwere und v. a. die freie Entfaltung einer sprachenthobenen Schicksalsdimension behindere. *Noch ein Wort über den Wert des Monologes*²⁸ erläutert, worin der vermisste Freiraum besteht, wobei Rilke sich dieser Frage von der Lyrik her, im Rekurs auf die symbolistische 'Poetik des Vorwands', nähert:

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.

Damit hab ich auch verraten, was ich im letzten Aufsatz als Frage und unvollendet ließ. Den Raum über und neben den Worten auf der Bühne will ich für die Dinge im weitesten Sinn. Die Bühne hat mir, um 'realistisch' zu sein, nicht eine (die vierte) Wand zu wenig, sondern eher drei Wände zu viel. 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. Diese Gerechtigkeit muß auch auf der Bühne nach und nach Gesetz werden. (NWM, S. 441f.)

Rilke substituiert den Mystizismus Maeterlincks, dessen frühe Dramen von Tod und Grausamkeit als Ausdruck menschlicher Schicksalsverfallenheit regiert werden, durch den Blick auf die Dimension des Unbewussten. Sein Bestreben, die innere Empfindung abstrakter psychischer Prozesse in der dinghaft-suggestiven Bildlichkeit und assoziativen Beweglichkeit lyrischen Sprechens wahr-

26 *Der Wert des Monologes*. In: SW 5, S. 434-439, hier S. 435f.

27 Vgl. Rilkes Brief an Ellen Key vom 14. 2. 1904. Zit. bei Panthel: *Rilke und Maeterlinck*, S. 30.

28 In: SW V, S. 439-424; im Text zitiert als: NWM.

nehmbar zu machen, geht aus von der Jens Peter Jacobsen geschuldeten “inne-re[n] Gewißheit, daß es auch noch für das Leiseste und Unfaßbarste in uns in der Natur sinnliche Äquivalente gibt, die sich müssen finden lassen.”²⁹ Die intendierte ‘hermeneutische’ Zielrichtung des In-die-Sprache-Holens von Un-sagbarem durch sinnlich fassbare Analogien zur Natur hat aber die lyrischen Verfahren und die Sprachauffassung des Symbolismus zur Voraussetzung: Mit der Distanzierung oder gar Loslösung der sprachlichen Äußerung von ihrer konventionellen Bedeutung im Sinne eines kulturell normierten, identifikatorischen Verhältnisses von Zeichen und Bezeichnetem werden die behandelten “Stoffe” lediglich zum auslösenden “Vorwand” und arbiträren Stimmungsträger für besondere, existenzielle Gefühlslagen. Erst mit diesem Schritt hinter die sozial codierte Deutungspraxis zurück wird das suggestive Symbolisieren eines abstrakten *état d’âme* möglich. Auf einer solchen ‘Poetik des Vorwands’ beruht Rilkes Verweis auf die Äquivalenz von Ding, Wort, Duft und Traum im Sinne des synästhetischen Suggestionprinzipis, aus dem sich im symbolistischen Theater unter der Formel des *prétexte au rêve*³⁰ die neue, zur Abstraktion tendierende Funktion des Bühnenbildes entwickelt. Mit seiner Betonung der Verschiedenartigkeit und Pluralität der Codierungen, in denen sich Erinnerungsräume und unbewusste Prozesse manifestieren, rekurriert Rilke poetologisch auf symbolistische Dichtungsverfahren. Demgegenüber muss ihm die weltanschaulich motivierte, epischerende Deixis der Maeterlinckschen Dramen, die in *Intérieur* sogar als eigenständige Metaebene gestaltet wird, als dogmatische Stillstellung einer Beweglichkeit der Wahrnehmung erscheinen, welche auf die lyrisch freischwebende Inszenierung seelischer Befindlichkeiten gerichtet ist.³¹

Rilkes Kommentare zu den von ihm systematisch besuchten deutschen Maeterlinck-Aufführungen sind bestrebt, die Barrieren beim deutschen Publikum zu verringern und für die prinzipielle Aufführbarkeit der Stücke zu plädieren. So erklärt er bei *Pelléas und Mélisande*³² (1899) die Schwierigkeiten der Rezeption aus der Esoterik der Dramen sowie aus dem grundsätzlich problematischen Versuch einer adäquaten Realisierung mit den Mitteln der konventionellen Bühne: Bis zur Unkenntlichkeit eingestrichen und in die “selbstgefällige Kunst des Details” moderner Schauspielerei fehlübersetzt, sei am Neuen Theater Berlin letztlich ein klassisches Eifersuchtsdrama inszeniert worden.³³ Dem-

29 *Die Bücher zum wirklichen Leben* [ca. 1907]. In: SW VI, S. 1021f.

30 Die Maeterlinck-Bühne schreibt die Entwicklung des Bühnenbildes bei den französischen Symbolisten, etwa bei Pierre Quillard, fort. Vgl. Bayerdörfer: *Maeterlincks Impulse*, S. 126.

31 Vgl. die dezidierte Koppelung der ‘Poetik des Vorwands’ an die Lyrik in *Moderne Lyrik* in: SW V, S. 365f.

32 In: SW V, S. 456-460; im Text zitiert als: PM.

33 Vgl. dagegen die gegen Maximilian Harden gerichtete positive Kritik dieser Aufführung in: *Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Litteratur und Musik. Amtliches Blatt des ‘Deutschen Büh-*

gegenüber entwickelt Rilke auf der Ebene von Bühnenbild und Figur einen *Strukturbegriff*, der die Wirkung der Stücke primär aus der Konfiguration ableitet, durch die sich erst der zu konturierende Grundaffekt ergibt:

Wie sie 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. (PM, S. 457f., Hervorh. im Original)

Die Wirkungsästhetik dieses "Fernhinsichtbaren" wird in *Maurice Maeterlinck, Der Tod des Tintagiles*³⁴ (1900) erläutert, wo Rilke sich auf eine gelungenere Aufführung an der Berliner Sezessionsbühne unter Martin Zickel, dem Promotor Maeterlincks an der Spree,³⁵ bezieht:

Durch den Kontrast wirkend, jagen da einzelne scheinbar unzusammenhängende Gefühle, die wir nur im Profil sehen, über die unsicheren Menschen wie über schwankende Brücken. Und die Folge davon ist, daß wir nur die Bewegung der Gefühle empfinden, wobei es auf die Schwere und den Wert jedes einzelnen gar nicht ankommt. Ist hingegen ein Gefühl (wie zum Beispiel hier die Angst) vor allen anderen da und dauernd, so lernen wir nicht nur dieses Gefühl, in seiner fast vergessenen Größe, empfinden, auch die anderen wandelnden Gefühle der Handlung werden uns, indem sie eine Weile, vor diesem unveränderlichen Hintergrund, stehen bleiben, wie neu geschenkt und in tieferer primärer Bedeutsamkeit vermittelt. (IT, S. 477f.)

Indem Grundgefühle wie im Traum groß und "weithin sichtbar" werden, ist auch deren sprachlicher Ausdruck der Konvention enthoben: "Ganz einfache, alltägliche Worte klangen wie niegebraucht" (IT, S. 479). Ein analoger Effekt entsteht idealiter im Rezipientenverhalten, wo die "Zusammenfassung zu einer Menge, nicht aber die Differenzierung Einzelner zu verfeinertem Genuß" erwartet wird (IT, S. 478). In *Das Theater des Maeterlinck* (1900)³⁶ verweist Rilke

nen-Vereins'. Hg. v. E. u. G. Elsner, geleitet von Heinrich Stümcke. Berlin: Otto Elsner. Bd. I (1899), S. 513.

34 In: SW V, S. 476-479; im Text zitiert als: TT.

35 *Bühne und Welt* III (1901), S. 216. Zickel inszeniert auch Rilkes Zweiakter *Das tägliche Leben*, der aber als "Tragikomödie des Lyrikers auf der Schaubühne" durchfällt (*Bühne und Welt* IV (1902), S. 345f.). Zur beachtlichen Wirkung der Maeterlinck-Inszenierungen Zickels s. Siebenhaar: *Berliner Theater*, S. 31f.

36 In: SW V, S. 479-482 (= Fortsetzung zu *Maurice Maeterlinck, Der Tod des Tintagiles*); im Text zitiert als: TM.

jedoch auf die realiter notwendige Umorientierung, die Maeterlincks Stücke von einem Zuschauer fordern, der sich gewohnheitsmäßig am Raffinement der Gefühlsnuancen im modernen Drama und im psychologischen Roman orientiert. Angesichts der eklatanten Rezeptionsbarrieren wird der Belgier diesmal bedingungslos als Stammvater eines monumentalen Theaters der Zukunft gefeiert. Seine Marionettendramen erscheinen als konsequente und verständlichste Umsetzung des intendierten wirkungsästhetischen Potentials, denn nur die fixe Mimik und das begrenzte Bewegungsrepertoire der Puppen führen zur Konzentration auf ein “primäres Gefühl”, in dem “das unwillkürliche[s] Zusammentreffen vieler Menschen” einzig möglich werde (TM, S. 480). Gemeint ist eine Öffnung tiefster Gefühlsschichten auf kollektiver Ebene, dem Effekt der Entkonventionalisierung der Sprache vergleichbar (TM, S. 481). Rilke formuliert damit im Anschluss an den Begriff des “Fernhinsichtbaren” den wirkungsästhetischen Fluchtpunkt der dramaturgischen ‘Lehre vom leisen Leben’ mit Bezug auf die Sphären des Traums, der Kindheit und des kollektiven Unbewussten – Maeterlincks Werk selbst wird diesbezüglich nur schemenhaft wahrgenommen.³⁷

Auch die Instruktionen, die Rilke 1901 im Zuge der Proben zur *Sœur Béatrice* erteilt, sollen eine Fehlinszenierung verhindern, mit der das Stück zur opernhafte Verführungsgeschichte und der Autor zum “manirierten Romantiker” verkäme. Im *Brief an eine Schauspielerin* wird v. a. vor der dramaturgischen Isolation einzelner Szenen gewarnt: Dies gefährde die Einfachheit der Handlung, deren Veränderungen sich “nicht in den Gesichtern zusammendrängen [wie im ‘intimen Theater’, AJ], sondern mit der ganzen Gestalt sich ausdragen.” (BS, S. 1188). Einzig die vergessene “Formensprache des ganzen Körpers”³⁸, die mit dem theatralischen Ausdruck komplexer Gefühlszustände über die Mimik verlorengegangen sei, könne elementare Seelenzustände symbolisieren. Rilke fordert jedoch keine eigenständige Repräsentation durch Pantomime oder Tanz, wie es im Sinne 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: “der Zusammenhang zwischen den Gestalten würde sichtbarer, der Eindruck einheitlicher: die Handlung würde den Charakter eines Bildes annehmen, das von den Worten beschattet oder beschienen wäre.” (BS, S. 1190)

Sein ausführlichster und letzter Aufsatz in dieser Reihe, *Maurice Maeterlinck*³⁹ (1902), entsteht als Vortrag im Kontext der Bremer Aufführung. Rilke nutzt

37 <*Brief an eine Schauspielerin*> (1901), SW VI, S. 1178-1191, hier S. 1182. Im Text zitiert als: BS.

38 Vgl. die Idee einer über die Körperbewegung wiederzugewinnenden Theatralität im französischen Symbolismus in Joséphin Péladans *L’Art idéaliste et mystique* (1894), zit. in: Deak: *Symbolist Theater*, S. 263.

39 In: SW V, S. 527-549; im Text zitiert als: MM.

den Abstand der neueren Stücke wie *Sœur Béatrice* zu den ‘Todesdramen’ und der pessimistischen Schicksalsphilosophie des Frühwerks für eine dezidierte Rettung,⁴⁰ die in den rituellen Gestus der anfangs zitierten Festspielszene mündet, wo Theater und Weltanschauung utopisch miteinander verschmelzen. Im Gegensatz zur anfänglichen Kritik an Maeterlincks ‘Priestertum’ und der mangelhaften Repräsentation des “leisen Lebens” auf der Bühne⁴¹ stellt Rilke hier den Philosophen ins Zentrum: Was der Realismus auf falschem Pfade (dem der Wahrheitssuche im *fait divers* des sozialen Milieus) versucht habe, sei Maeterlinck gelungen: der “Anschluß an die eine Wahrheit unseres Lebens” (MM, S. 531). Maeterlinck wird als Dichter des Daseinsrätsels und Kündler des vergessenen “leisen Lebens” der Seele gefeiert. Ablehnung und Unverständnis erscheinen aus historischer Sicht als erwartbare Reaktionen angesichts des revolutionären Neuansatzes. Den Abstand des späten Maeterlinck zu seinem Frühwerk präsentiert Rilke als kalkulierten Positionswechsel:

Er hat die Erfahrungen der früheren Tage nicht vergessen. Er weiß, daß die meisten Menschen unglücklich sind und, entfernt von ihrer Seele, im Dunkel des Zufalls leben, aber er glaubt, daß es trotzdem besser ist, zu reden, als ob alle glücklich wären; denn nur so ist ein Fortschritt möglich. Und mag die letzte Wahrheit geheimnisvoll und grausam sein, unsere Seele ist selbst ein Stück dieser Wahrheit, und wenn wir nur ihr Bereich erweitern, wird das Mysterium, das jetzt außerhalb von uns, dunkel und drohend, wohnt, immer mehr in sie überströmen und uns immer mehr erfüllen. (MM, S. 538)⁴²

Für Rilke beginnt nach dem *Trésor des humbles* (1896, dt. 1898) mit *La sagesse et la destinée* (1898, dt. 1899) die “Arbeit” des Auffindens und Anverwandeln von Glücksmöglichkeiten im Blick auf die menschliche Fähigkeit zum produktiven Umgang mit den Herausforderungen des Schicksals, Glücksmöglichkeiten, die seit jeher metaphysisch entäußert wurden und nun – das ist für Rilke die *säkulare* Mission des Mystikers Maeterlinck – wieder der menschlichen Seele zu attribuieren sind. Sie müssen angesichts einer richtungslos verlaufenden Menschheitsgeschichte in die verkümmerte Sphäre menschlichen Gemeinschaftssinns heimgeholt werden. Als utopische Formel erscheint das altgediente Modell des Bienenstaates aus Maeterlincks Großesfolg *La vie des abeilles* (1901). Die frühen Marionettendramen werden nun als unvollkommene Vorstufe verstanden, welche die positive Vision eines Gemeinschaftswesens noch verneint. Die mit

40 Panthel (*Rilke und Maeterlinck*, S. 28) spricht hier von einer “entstellende[n] Zitatauswahl” die, “den Durchschnittsleser für Maeterlinck gewinnen, ihn aber nicht mit dem wahren Maeterlinck schockieren” soll.

41 SW III, S. 437f.; kritische Anmerkungen existieren selbst noch in *Maurice Maeterlinck* (SW V, S. 542, 548f.).

42 Vgl. die ausführliche Entwicklungsgeschichte Friedrich von Oppeln-Bronikowskis (Übersetzer und Herausgeber der deutschen Maeterlinck-Gesamtausgabe) in: *Bühne und Welt* V (1903). S. 112ff. u. 154-158.

Maeterlinck beginnende Etablierung des ‘Dialogs zweiten Grades’ bleibt jedoch den Bühnen der Zukunft vorbehalten.

Die Frage nach der adäquaten Umsetzung des Maeterlinckschen Konzepts auf der Bühne wird auch in den parallel entstehenden poetologischen Schriften behandelt. Zunächst entwirft Rilke in den *Notizen zur Melodie der Dinge*⁴³ (1898) eine Möglichkeit, wie die angestrebte Dimension der Kollektivierung zu erreichen sei. In der suggestiven Metapher der tausendstimmigen “Melodie des Hintergrundes”, “in der Dinge und Düfte, Gefühle und Vergangenheiten, Dämmerungen und Sehnsüchte mitwirken” (MD, S. 417f.) wird der Bereich unbewussten, gemeinschaftlichen Seins dem “Vordergrund” als dem Bezirk des bewußten, zielgerichteten Handelns und Wollens einzelner gegenübergestellt – die Termini sind der Raumstruktur der Tafelmalerei entlehnt. Beide Dimensionen konstituieren die im überzeitlichen Kunstwerk greifbare “Lebensmelodie”. Auf der Bühne kann der hintergründige ‘Dialog zweiten Grades’ nur durch die Einführung des Chors als Kontrast zu den individuellen Stimmen der Handlung im Vordergrund repräsentiert werden. Die vom Chor getragene Sphäre “wieseren Wissen[s]” ist nicht durch eine rein technische Akzentuierung bestimmter Geräusche oder Beleuchtungen umsetzbar; vielmehr muss die Bühne durch “strenge Stilisierung” vom illusionären zum symbolhaft strukturierten Raum gewandelt werden, der dem Publikum das verlorene Gefühl für die Geborgenheit in einem kollektiven Lebensgrund vermittelt. Damit wird die Theateraufführung zum modernen Ritus (MD, S. 424). Rilke schließt hier an das durch Nietzsche aktualisierte rituelle Modell der griechischen Tragödie mit der Aufteilung der Bühne in die lyrische Sphäre des Chors und die dramatische der Schauspieler an. In den *Marginalien zu Friedrich Nietzsche*⁴⁴ (ca. 1900), die seine Beschäftigung mit der *Geburt der Tragödie* (1870/71) dokumentieren, ist vom “große[n] Rhythmus des Hintergrunds” (FN, S. 1163) die Rede, womit – per Analogie zur Metaphorik der *Notizen* – der Bezug zur antiken Musenkunst mit dem lebensphilosophisch ausgeweiteten ‘Dialog zweiten Grades’ verklammert ist. Dieser wird unter der Kategorie des Dionysischen als “unbegrenzt In-Allem-Leben” (FN, S. 1165) gelesen, das sich im Chor Raum schafft und den Zuschauer in einem durchaus gewaltsamen Akt der Entindividualisierung jeder situativen, zeitlichen und kulturellen Bedingtheit enthebt. Im Gegensatz zur visuellen Kultur der Antike, die auf dem lebendigen Mythos beruht und einen sichtbaren Chor fordert, muss der Chor im modernen Drama das Gefühl ansprechen und daher abstrakt, *im* Zuschauer errichtet werden. Resultat ist die Verschmelzung der Zuschauer zum Kollektiv, das wie “*ein einziger, zeitloser [Mensch, A]*” das Spiel erwartet; dies soll, ähnlich wie bei Euripides, ein Prolog bewerkstelligen, in dem die Handlung vorab erzählt wird, “so daß die Kraft, die

43 In: SW V, S. 412-425; im Text zitiert als: MD.

44 In: SW VI, S. 1163-1172; im Text zitiert als: FN.

sich sonst in Spannung oder Neugierde vergeudet, für wirkliche Theilnahme aufgespart bleibt. –” (FN, S. 1171f.) Der Abstand zur Antike entwickelt sich für Rilke (nicht für Nietzsche) aus der Sicht der ‘Poetik des Vorwands’ durch die Tendenz zur Überschätzung der bloßen Stoffe, die allein durch ihren Neuheitswert und nicht mehr, wie der kollektive Mythos, aufgrund ihrer identitätsstiftenden Funktion interessieren und daher den Blick für das Wesentliche des ‘Hintergrunds’ verstellen. Von allen Künsten hat sich am ehesten die Malerei von dieser Entwicklung emanzipieren können. In der Ordnung der Künste steht sie jedoch erst an dritter Stelle, zwischen Musik und Lyrik einerseits, plastischer Kunst und Drama andererseits: Rilkes rudimentäre Hierarchie reproduziert Nietzsches Dichotomie von Musik (als Medium des Dionysischen) und Bild (als Medium des Apollinischen) in Verbindung mit der Grundperspektive der Vorwand-Poetik, in der die Künste nach ihrer zunehmenden Gebundenheit an die Gegenstände der Welt angeordnet sind oder, mit Nietzsche gesprochen, nach ihrer Entfernung von der amorphen, frei strömenden “unangewandten Kraft” des Rhythmus’. Mit der Idee einer göttlich-dionysischen Kraft, die vom Menschen auf die eigene Sphäre angewendet werden muss, erscheint der künstlerische Ausdruck generell als apollinische Entäußerung eines nicht Darstellbaren im Sinne des den ‘Vorwand’ erfordernden ‘Geständnisses’ – die Überblendung der Theoreme Nietzsches und Maeterlincks ist deutlich. ‘Rhythmus’ avanciert zur abstraktionsfähigen Basiskategorie, mit der sich lebensphilosophische und ästhetische Perspektiven als künstlerisch zu enthüllende Lebensdynamik ineinanderspiegeln lassen.

Die Gestaltung dieser hintergründigen Lebensdynamik ist es, die sich als strukturgebend für die lyrischen Dramolette aus der Zeit zwischen 1898 und 1900 erweist, welche Rilke – mit Ausnahme der als ‘Szene’ bezeichneten *Weißes Fürstin* – ohne jeden erläuternden Zusatz schlicht als ‘Spiele’ betitelt. Damit sind unterschiedliche Konnotationen aufgerufen: zum einen die gattungsgeschichtliche Verbindung zum Genre der mittelalterlichen Mysterienspiele, geistliche Dramen kultischen Ursprungs, zum anderen die Assoziation eines freien Spiels der Kräfte, das im Kunstwerk Gestalt annimmt. Kultische Funktion und vitalästhetische Kräftedynamik finden im kunstreligiösen Horizont des Fin de siècle ihre Verschränkung, sei es in Nietzsches lebensphilosophischem Modell dionysischer Selbstentgrenzung, sei es in Maeterlincks mystikgeprägtem Konzept des ‘drame statique’, das den einzelnen im metaphysischen Dialog mit seinem Schicksal präsentiert. Die Nichtrepräsentierbarkeit dieses Metadialogs mit den traditionellen Mitteln des Illusionstheaters erfordert die Übersetzung in neue Formen dramatischer Interaktion und Bühnengestaltung. Rilkes essayistische Auseinandersetzung mit Maeterlinck entwickelt sich, bis in die Beschäftigung mit Nietzsches *Geburt der Tragödie* hinein, leitmotivisch an der Notwendigkeit und den Schwierigkeiten dieser Übersetzung. Der poetologische Diskurs

und das Konzept der ‘Spiele’ reflektieren ausschnittshaft das Aufkommen einer experimentellen Theaterkultur im ausgehenden 19. Jahrhundert, welche die Axiome des Illusionstheaters vielfach unterläuft: durch Episierung oder Lyrisierung, durch aufgeweichte Grenzen zwischen Dialog und Monolog, zwischen Bühnen- und Zuschauerraum und mit der Aufwertung nonverbaler Gestaltungsebenen. Monologisierung und Rethatralisierung des Bühnengeschehens sind die Grundtendenzen einer autonomen Theaterästhetik zwischen Abstraktion und Stilisierung,⁴⁵ in deren Entwicklung Maeterlincks Frühwerk über zwei Jahrzehnte eine zentrale Rolle spielt.⁴⁶

In welchen Modi findet diese Übersetzung in Rilkes eigenen Bühnenentwürfen statt, die simultan zur Ausformulierung der erörterten poetologischen Perspektiven entstehen? Bereits in den *Notizen zur Melodie der Dinge* werden Ansätze konkreter Gestaltungsmöglichkeiten auf der Bühne skizziert, die eine zusätzliche deiktische Ebene im Spiel oder außerhalb desselben (im Ertönen einer Melodie bzw. durch den Chor) etablieren (ND, 419-422). In den ‘Spielen’ wird nur in einem einzigen Fall der anvisierte Einsatz des Chors realisiert. Ansonsten bleibt der literarische Rahmen des Bühnendialogs weitgehend unangestastet. Wenn Rilke hier also keineswegs eine radikale Entliteralisierung des Dramas, sondern eher dessen Lyrisierung betreibt, so weisen seine Bühnenentwürfe doch deutliche Züge der Monologisierung und Rethatralisierung auf.

Bei den ‘Spielen’ handelt es sich um dialogische “Einakter” ohne Szenen- und Personenwechsel. Anfang und Ende der Gespräche scheinen oft ausschnittshaft, unmotiviert, so dass dem Zuschauer die Rolle als stummer Zeuge eines spontanen, vertraulichen Gespräches zufällt, obwohl ihm die Gesprächspartner (anders als in den beiden ‘Psychodramen’) als entindividualisierte Typen präsentiert werden. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht die innere Dynamik eines intensiven Dialogs, der ohne direkte Handlungsrelevanz bleibt, stark monologisierende Tendenzen aufweist und als alleiniger Rahmen des Geschehens fungiert. Aus dieser Verschränkung von Anonymität und Intimität, die für die ‘Spiele’ konstitutiv ist, lösen sich innerhalb einer reflexiven Gesprächssituation (in der Funktion des ‘Vorwands’) existenzielle Gefühlsdimensionen (‘Geständnisse’). Der Zuschauer bzw. Leser wird durch nicht kontextualisierbare Anspielungen häufig auf seine Phantasie und den Geheimnischarakter eines symbolischen Sprechens verwiesen, das psychische Prozesse in lyrisierender Diktion in Szene setzt. Diese Inszenierungsstrategie, die “Handhabung des Geheimnisses”⁴⁷ im Sinne Mallarmés, wird durch den Einsatz weiterer suggesti-

45 Siebenhaar: *Berliner Theater*, S. 30.

46 Bayerdörfer: *Der totgesagte Dialog*, S. 243f., 254, 268.

47 Mallarmés berühmte Definition des Symbolischen hebt besonders auf dessen Inszenierungscharakter ab: “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

ver Elemente – Schweigen, traumartig verfremdete Monologe, rituelle Handlungen und das in “strenger Stilisierung” gestaltete Bühnenbild – unterstützt. Der lyrischen Beweglichkeit des Dialogverlaufs als Abbildung eines innerpsychischen Rhythmus’ entspricht die formale Gestaltung in freien Versen, teilweise in typographischer Anordnung um die Zentralachse.

Das den ‘Spielen’ zuzurechnende Fragment⁴⁸ von 1898 besteht im Wortwechsel zweier Figuren, die einzig durch ihr Lebensalter charakterisiert sind. Enthüllt wird die Adoleszenzkrise eines Jünglings, der den vertraulichen Aufforderungen des Greises nach Teilnahme am geselligen Leben zunächst mit Schweigen begegnet, um sich dann in die Welt seiner erotischen Phantasien zu verlieren. Diese wandern von den jungen Mädchen seiner Umgebung zum namenlosen Bild einer blonden Frau, von der ungewiss ist, ob sie realiter existiert. Die Äußerungen des Greises spiegeln die ziellose Einsamkeit des Heranwachsenden aus der Außenperspektive und komplettieren die monologisierende Exposition seines *état d’âme* lediglich in der Funktion eines Rahmens.

Anders verhält es sich im *Spiel*⁴⁹ (1898), das in der Widmung an den Maler Ludwig von Hofmann auch als ‘Lied’ ausgewiesen ist: Hier wird eine gedankenversunken am Strand sitzende, in Purpur gehüllte Jünglingsfigur durch einen Chor von sieben weiß gekleideten Mädchen befragt. Die gleichgerichtete Positionierung aller Figuren mit dem Blick auf das Meer als vierte Wand, ihre schlichte Gestik und die kontrastive Farbgebung der Kostüme strukturieren den Bühnenraum symbolhaft. In der Befragung des Jünglings werden zunächst die Ursachen seiner Trauer erforscht, die er in einem langen Monolog preisgibt. Abschließend wird der Trauernde einem heilenden Tanz- und Gesangsritual unterzogen. Den rituellen Charakter dieses ‘Spiels’ unterstreicht mit der wortmagischen Wiederkehr der Siebenzahl auch das Gedicht *Zierstück* aus dem unvollendeten Zyklus *Die Bilder entlang*⁵⁰ (1898). Es formuliert die abstrahierende Subscriptio zum szenischen Geschehen:

montrer un état d’âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d’âme, pour une série de déchiffrements.” (In: Huret, Jules: *Enquête sur l’évolution littéraire* [1891]. Notes et préface de Daniel Grojnowski. Paris: Thot 1982, S. 77. Hervorhebungen im Original.)

48 In: SW III, S. 632-635.

49 In: SW III, S. 375-386; im Text zitiert als: Sp.

50 In: SW III, S. 621-628, hier S. 623f. Der Zyklus bezieht sich konkret auf 19 Illustrationen Ludwig von Hofmanns.

SIEBEN Gefühle aus Silber sind
über deine dunkelspiegelnde Seele gespannt.
Sieben Saiten der Sehnsucht.
Und ein jeder Wind,
der an <den> Strand
deiner lichten Stirne getrieben,
muß seine Kühle
durch deine sieben Gefühle
sieben ..

Was sich hier metaphorisch abstrakt zum innerpsychischen Reinigungsprozess am “Strand der Stirne” verdichtet, erscheint auf der Bühne als lang gesuchter Ort des Vergessens, an dem das Trauma des Geflohenen im Dialog mit dem Chor der sieben Mädchen aufgelöst wird. Der Chor repräsentiert die in den *Notizen der Dinge* beschriebene Sphäre des “weiseren Wissens”, und zwar in der interaktiven Form der Wechselrede, nicht in der später von Rilke entworfenen Alternative eines Prologs – die intendierte Kollektivierung des Gefühls verbleibt hier innerhalb der Bühnenfiktion: “Denn am Meer / ist es nicht wie an anderen Orten. [...] *Was man hier spricht, / spricht man immer zu Hunderten ...*” (Sp, S. 379, Hervorhebung im Original). Das vom Jüngling besungene Lebensleid, das er zu vergessen sucht, teilt sich der Umgebung als anonyme Stimmung der Angst mit und verursacht offenbar die Befragung des Chors. Enthüllt wird das Trauma des Mordes am Gatten der geliebten Königin und die Trauer um die Trennung von der Geliebten. Der Mord wird jedoch nicht als dramatische Handlung, sondern als traumartig verdichtete Gefühlsdynamik geschildert: Ob der greise König tatsächlich oder nur in der Phantasie des Jünglings erschlagen wurde, bleibt in der Schwebe – das Gefühl selbst wird zur Tat, die den Schrecken vor sich selbst und die Flucht ans Meer nach sich zieht: “Aber vom Blute des Traumgetöteten / röteten / sich meine Gewänder, – / und alle Länder / der Königin / wurden rot ...” (Sp, S. 383). Die bedrängende Stimmung, welche am Meer für alle hörbar wird, visualisiert sich im Geständnismonolog, einem viragierten Stummfilm vergleichbar, in der Rottönung des erinnerten traumatischen Szenarios. Dieses soll abschließend durch den Tanz, mit dem die sieben Mädchen den Jüngling umringen, und durch ihren “wie Opfersäulen licht” (Sp, S. 384) emporsteigenden Gesang entkräftet werden.

Im Gegensatz zur rituellen Visualisierung des innerpsychischen Prozesses in der Interaktion von Chor und Schauspieler inszenieren Rilkes *Drei Spiele*⁵¹ (1898-1900) dessen Enthüllung und Verschleierung auf der Ebene des Wortes. Dies wird in der Illustration Kolo Mosers zum ersten Teil des November 1901 in *Ver Sacrum* publizierten Triptychons besonders sinnfällig, die zugleich den Wechsel von der deklamatorischen zur poetischen Vortragskunst veran-

51 In: SW III, S. 387-402; im Text zitiert als: DS.

schaulicht: Das Zentrum des Bildes wird vom *Raum zwischen* der schwarzen Herzogin und ihrem adoleszenten Pagen gefüllt. Dieser Raum ist durch eine markante Schwarz-weiß-Rasterung als Zone intensivster Begegnung stilisiert – im Dialog, entsprechend der Positionierung en face, wie im Schweigen, signalisiert durch den abwärts gerichteten Blick des Pagen. Dem entspricht Rilkes Motto, das die Unzugänglichkeit der tiefsten menschlichen Seelenkräfte betont, welche sich nur in der Symptomatik “endlicher Taten” und “tanzender Tränen” manifestieren (DS, S. 389). Das erste Stück, *Vorfrühling*, führt die traumartige Verwobenheit von latenter Sehnsucht und manifestem verbalem Handeln im Zwiegespräch der schwarzen Herzogin mit ihrem still-verträumten Pagen vor. Zunächst wird, fast programmatisch, die dem Alltag entrobene Dimension des ‘leisen Lebens’ konturiert – der Page umschreibt es als ubiquitäre Traumsphäre, kindlichen Fiebertraum und als das ‘Lied’ der Dinge, die Herzogin spricht von seherischer Fähigkeit. In diesem Zusammenhang erzählt der Heranwachsende von seiner ersten, prägenden Abschiedserfahrung, dem Tod der geliebten Mutter. Mit der Frage: “Ahnst Du manchmal, daß ich ihr ähnlich bin?” (DS, S. 393) möchte sich die Herzogin an die Stelle der Verstorbenen setzen. Das Gespräch reicht auf ihrer Seite bis an die Schwelle einer Erotisierung der vertraulichen Atmosphäre. Als sie das Phantasma mit der Frage, ob er von ihr träume, entschleierte, schreckt der Page zurück; der Gedanke an ein engeres Verhältnis scheint ihn erstmals zu berühren, so dass die Situation erotischer Initiation nur andeutungsweise umkreist wird. Der gesamte Dialog demonstriert weniger den anfangs angezeigten intentionalen Akt des Verstehens seitens der Herzogin als vielmehr den unterschweligen Prozess einer freischwebenden Überkreuzung und Verwebung verbaler Äußerungen, der latente Gefühlsdispositionen enthüllt, *ohne* sie miteinander zur Deckung zu bringen: Rilke inszeniert den Metadiskurs symbolistischer Poetologie, deren Verfahren – Suggestion, Vorwand und Geständnis – hier in actu als ‘Spiel der Zeichen’ vorgeführt werden. Die Figur des Pagen repräsentiert die verborgene Dimension einer unmittelbaren Transparenz der Zeichen auf die dahinterliegenden Dinge hin: Er kann die Dinge deuten, ohne den Umweg über ihre konventionell verfügte Bedeutung gehen zu müssen, dechiffriert mit dem “zweiten Sinn” ihre “Geständnisse”; umgekehrt lassen seine eigenen Äußerungen für die Herzogin eine unbewusste Gefühlswelt erkennen: “Ich höre sie [die tote Mutter, A] durch Deine Worte gehn, / wie über eine Wiese, wie im Wind ...” (DS, S. 392). Ähnlichkeit und Vertauschung sind die *expressis verbis* genannten Grundoperationen, durch die sich das poetische Suggestionprinzip per Analogie im traumartigen Vexierspiel von Vorwand und Geständnis inszeniert: “Doch nicht in *Euch* liegt diese Ähnlichkeit”, entgegnet der Page seiner Herrin, der er nur die Rolle des Vorwands für sein innerstes Geständnis zuweist, “in meiner Liebe hat sie heimlich Raum.” (DS, S. 393, Hervorhebung im Original) Während die Herzogin die Identifikation dieser Liebe mit ihrer Person herausfordert, verweigert der Page

eine solche Stillstellung seiner Traum- und Erinnerungssphäre. Mutter und Herzogin können wohl im Traum “vertauscht”, nicht aber im Sinne der Identitätsübertragung substituiert werden. Diese Grenze wird im Tabu der erotischen Nähe inszeniert, das auch der Vergeblichkeit implizierende Titel *Vorfrühling* indiziert: Der Page träumt nicht von der Herzogin, er träumt den *Traum von* ihr bzw. ihrer Nähe – die Verdoppelung verweist auf die Erinnerungsspur des Geständnisses selbst, die den Raum zwischen erinnerter Vergangenheit und aktuellem Vorwand durchmisst. Sie bringt nicht den direkten Bezug zur Herzogin zum Ausdruck, sondern generiert das zugrunde liegende Gefühl der Verlassenheit im Sinne der ‘Melodie des Hintergrunds’: “Das ist: als müßt ich Eures Liedes Spur, / [...] / entdecken in den halbverhallten Saiten / und langsam den verlaßnen Klang durchschreiten, / der hinter mir zerfällt ...” (DS, S. 393). Damit ist das Grundverfahren symbolistischen Dichtens aufgerufen, das ein Abwesendes (sinnfällig gemacht in der Sterbegeschichte) suggestiv evoziert, anstatt es, dem Begehren der Herzogin entsprechend, identifikatorisch zu benennen. Die zeichenhafte Verbindung von *état d’âme* und Vorwand verdankt sich allein der unterschweligen Präsenz des abwesenden Dritten – jede Identifikation käme einem Akt der Löschung gleich. Die asymmetrische Verschränkung von Verlusterfahrung und erotischem Begehren ergibt ein Stimmungsbild, als dessen *Subscriptio* auch Hofmannsthals Gedicht *Vorfrühling* von 1892 denkbar wäre: Das (in den ‘Spielen’ gehäuft auftretende) Motiv des Windes, der “seltsame Dinge” und den vielgesichtigen “Duft” der vergangenen Nacht transportiert und zum Stimmungsträger zusammenschließt,⁵² mag das freie, disparate ‘Spiel der Zeichen’ illustrieren, das Rilkes Stück analog zu den Verfahren symbolistischer Poetik in Szene setzt.

Hier knüpft der Mittelpart des Triptychons an. *In herbstlichen Alleen* präsentiert einen jungen Mann und ein Mädchen, deren Beziehung ambivalent zu sein scheint, sowohl geschwisterlicher als auch amouröser Natur. Beide werden, in einer Reminiszenz an Georges *Jahr der Seele* (1897), als “zwei Totgesagte, / welche einsam aus dem Tag der Andern / durch den Abend alter Parke wandern” (DS, S. 394) eingeführt: Der junge Mann, der sein Gegenüber nachdrücklich als “Schwester” anspricht, initiiert einen Loslösungsprozess, welcher den gesamten, intensiven Wechsel von Frage und Antwort strukturiert. Er ist bestrebt, die eigene Ich-Identität aufzulösen und unverfügbar zu machen. Diese ‘Um-Gestaltung’ erfolgt zunächst als imaginärer Rückgriff auf ein abgelebtes Schicksal (“Einmal war ich Kaiser ...”), das jedoch keine Relevanz mehr für die Gegenwart besitzt, denn:

52 Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Bd. I: *Gedichte. Dramen I (1891-1898)*. Frankfurt/M.: Fischer 1979. S. 17f.

alles ist zur Stille um-gestaltet.
Warum rufst Du mich und weißt nicht, *wen?*
Ich bin Einer, welcher nicht mehr *heißt*,
bin nicht der, von dem Du vieles weißt,
bin ein Fremder und ein Feind vielleicht ... (DS, S. 394, Hervorhebungen im Original)

Deutlich ist die Reflexion auf das dionysische Aufbrechen fest umgrenzter Formen, mit dem auch fremde und zerstörerische Kräfte zum Tragen kommen. Aus der neuen Perspektive eines multiplen und damit namenlosen Selbst ohne feste Konturen müssen solide Ordnungen und etablierte Kommunikationsmuster ins Gleiten geraten: Der folgende Wortwechsel um den Umgang mit der innersten Sehnsucht treibt Zonen gegenseitigen Miss- oder Nichtverstehens hervor, die Beziehung driftet auseinander. Dieser Prozess radikaler Ich-Entgrenzung ruft beim weiblichen Gegenüber das Bedürfnis hervor, die rätselhaften Beweggründe des Gefährten zu erkunden, der bezeichnenderweise mehr als Geliebter denn als Bruder erscheint. Dieser verweigert jedoch die Erforschung und Deutung seines Sinneswandels, der nur als Stille und "leises" Gefühl umschrieben wird. Statt dessen wird die Vorstellung eines monistischen Zustands der Allverbundenheit beschworen, in dem herkömmliche Denkraster außer Kraft gesetzt sind:

Man muß nicht immer so oder so sein.
Vielleicht ist das Traurigsein reiferes Frohsein, –
wer weiß?
Vielleicht, daß wir allem unrecht tun,
was uns umgiebt.
Wir dürfen nicht eher ruhn,
eh uns Alles liebt. (DS, S. 396)

Hier wandelt sich das schon im Motto angekündigte Dionysische mit der Denkfigur der ineinander übergehenden Extreme zum Muster reflexiv kontrollierter Selbstentgrenzung. Dennoch werden damit alle bestehenden Identifikationen und Bezüglichkeiten hinterfragt. Selbst die von der weiblichen Figur verzweifelt ins Spiel gebrachte Erinnerung an die erlebte Gemeinsamkeit kann zur grauerregenden Farce der Scheinkommunikation deklariert werden, bevor die Phase der Ich-Dissoziation in einem Stimmungsumschwung beendet wird: "Verzeih mir. Es wird ja nicht mehr so sein. / Du bist wieder Dein. Ich bin wieder mein. / Und jedes ist anders als zuvor." (ebd.). Die intendierte Loslösung aus den gewohnten Lebensbezügen ist jedoch vollzogen – dies spiegelt die Frage des Mädchens nach dem Wohin seines künftigen Weges, welche der junge Mann mit dem Verweis auf eine neue Denkrichtung beantwortet: "Von Sinn zu Sinn." Diese Pluralisierung der Sinnhorizonte reflektiert die Einsicht, dass vitale Orientierungsprozesse weder durch metaphysische noch durch konventionell verbürgte Bezüge festgeschrieben und vereindeutigt werden können,

sondern nur im tastenden Blick auf die Manifestationen des eigenen Lebens, Tuns und Fühlens erfassbar sind. Deren Dynamik ist im Sinne des ‘Hintergrunds’ dem Verstehen, d. h. jeder Vereindeutigung von Sinn, entzogen: “Es ist nicht alles so, / wie man meint: / Man [...] wärmt sich an keiner Verwandtschaft. / Und was Du schaust / und erbaust, / liebst und verstehst: / *ist alles Landschaft, / durch die Du gebst.*” (DS, S. 397, Hervorhebung im Original) Aufschlussreich in Bezug auf die unvermittelt eingesetzte Landschaftsmetapher in der Schluss-Sentenz ist deren Funktion in Rilkes Poetologie: Landschaft erscheint wenig später, im Worpsweder Kontext, als Zeichensystem, das historisch erst mit der Realisierung seines ontologischen Fremd- und Entrücktseins umbesetzt werden und zum neuen Code für menschliche Gefühlsdispositionen und Existenzsituationen avancieren kann:

Aber damit war eine große Entwicklung geschehen: man malte die Landschaft und meinte doch nicht *sie* damit, sondern sich selbst; sie war Vorwand geworden für ein menschliches Gefühl, Gleichnis einer menschlichen Freude, Einfalt und Frömmigkeit. Sie war Kunst geworden. Und schon Lionardo übernahm sie so. [...]

Und Landschaft so zu schauen *als ein Fernes und Fremdes, als ein Entlegenes und Liebloses, das sich ganz in sich vollzieht*, war notwendig, wenn sie je einer selbständigen Kunst Mittel und Anlaß sein sollte; denn sie mußte fern sein und sehr anders als wir, um ein erlösendes Gleichnis werden zu können unserem Schicksal. *Fast feindlich* mußte sie sein in erhabener Gleichgültigkeit, um unserem Dasein eine neue Deutung zu geben mit ihren Dingen.⁵³

Fern und fremd, feindlich und lieblos hatte sich auch der junge Mann seiner Vertrauten präsentiert, um sich von den gewohnten Bindungen konsequent in die Sphäre des leisen Lebens zurückzuziehen, in der die Suche nach möglichen Zielrichtungen für die eigene Sehnsucht – in Bezirken des Sinns und der Sinne – möglich ist. *In herbstlichen Alleen* konturiert damit, analog zu den Aussagen der Essays, im Modus dionysischer Selbstentgrenzung die Dimension des Maeterlinckschen Schicksalsdialogs. Dessen Wahrnehmung und Darstellung erfordert nach Rilke die dezidierte Unabhängigkeit von jeglicher Referenzialität und setzt damit das Fremd- und Rätselhaftwerden auch des scheinbar Vertrautesten, des eigenen Gefühlslebens und seiner Identitätsraster, voraus.

Das Fremdwerden des Vertrauten und das Vertrautwerden des Fremden – dieses Paradox demonstriert der letzte Teil der ‘Spiele’. Anhand der grausamen Erfahrung des Erblindens wird eine extreme Dynamik von Selbstverlust und Selbsterneuerung durchgespielt, welche in die Genese einer positiven Neuorientierung mündet: *Winter-Seele* verkörpert Steigerung und Abschluss der in den vorherigen Stücken entwickelten Dynamik eines Gegeneinanders von referentiell und referenzlosem Daseinsbezug, und zwar in Form einer dezidierten

53 *Von der Landschaft* (1902). In: SW V, S. 516-522, hier S. 519f. (Hervorhebungen AJ).

Antwort auf Maeterlincks *Les Aveugles*,⁵⁴ wo die rettungslose Verlassenheit der Blinden zur Daseinsmetapher wird. Rilkes Szene schildert den an den Verlust des Augenlichts anschließenden Prozess des inneren Erblindens und – bei Maeterlinck undenkbar – des physischen ‘Sehenlernens’, der einer Todeserfahrung gleichkommt: Alle gewohnten Modi der Selbsterfahrung sind plötzlich ausgelöscht und unverfügbar. Der Sturz ins Nichts erfordert den Übergang von einer referentiell, über die Dinge der Welt gesteuerten und an sie gebundenen Selbstwahrnehmung zu einer selbstgenügsamen Orientierung, die, von jeder Außenwahrnehmung abgelöst, über die vier verbleibenden Sinne erfolgen muss und einen langwierigen, krisenhaften Prozeß der ‘Übersetzung’ erfordert. Den physischen wie psychischen Wandel schildert die Erblindete, von einem Fremden vertraulich befragt, eindringlich in zwei langen Monologen. Die Monologe münden in die Darstellung des geglückten Übersetzungsprozesses, der als neue Wahrnehmungsstruktur die für den Symbolismus programmatische Figur der Synästhesie generiert: “alle Farben sind übersetzt / in Geräusch und Geruch. / Und sie klingen unendlich schön / als Töne ...” (DS, S. 402). Die neu erworbene Leichtigkeit setzt aber die Bewältigung der Verzweiflung über die Orientierungslosigkeit durch den Verlust des Raumgefühls, des identifikatorischen Bezugs zum Gegenüber und zur Welt voraus, der einer Auslöschung des eigenen Selbst gleichkommt: “Fehl ich denn nirgends? / [...] / Nichts ist mehr mit mir verbunden, / ich bin von allen verlassen. / Ich bin eine Insel.” (DS, S. 400) Die Metapher der Insel, bei Maeterlinck symbolischer Schauplatz unüberwindlicher Isolation und Ausdruck für ein restloses Ausgeliefertsein an ein tödliches Schicksal, steht für die *gelebte Existenzform* des Blindseins, die sie allegorisch, in der Figur selbst, verkörpert – in *Der Wert des Monologes* ist vom “Eiland der Seele” die Rede. Die Inselmetapher am Übergang zwischen den Monologen markiert den Umkehrpunkt, an dem die Entwicklung einer neuen Identitätsstruktur beginnt. Hier erhält auch die Rolle des Fremden Konturen. Er gibt an, über ein Meer zur Insel (als dem Ort des Geschehens) gekommen zu sein, spricht im folgenden aber die Blinde selbst als Insel an: “Ich bin noch im Kahne. / Ich habe ihn leise angelegt / an Euch. Er ist bewegt”, worauf die Blinde ängstlich-verwundert reagiert: “Oh, Ihr seid hergekommen? Seid auf der Insel ...?” In der lyrischen Fassung unter dem Titel *Die Blinde* im *Buch der Bilder*, die den symbolistischen Synkretismus von lyrischer Szene und szenischer Lyrik demonstriert, entfällt die dramatische Bühnenanweisung des banger Erstaunens

54 Rilke, Rainer Maria: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke u. Carl Sieber, Leipzig: Insel 1942 [Neudruck Frankfurt/M.: Insel 1973]. S. 322f.; vgl. Panthel: *Rilke und Maeterlinck*, S. 39-43. Zum kulturgeschichtlichen Topos der Blindheit und dessen Funktionen in Rilkes Gesamtwerk vgl. Störmer, Fabian: “Dann wuchs der Weg zu den Augen zu [...]”. *Rilkes Poetik des Erblindens*. In: Brittnacher, Hans Richard/Porombka, Stephan/Störmer, Fabian (Hg.): *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den ‘Weltinnenraum’*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. S. 155-177.

seitens der Blinden; dafür kommt ein Schlusssatz des Fremden hinzu, ein leises “Ich weiß”, mit dem er den Wandlungsprozess kommentiert, den sie wie folgt resümiert hat:

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 ... (DS, S. 402)

Der Fremde entpuppt sich als Eingeweihter, der in die Seele der Erblindeten zu schauen vermag; sein mitfühlendes “Ich weiß” schlägt jedoch zum Moment des Grauens um, da sich unerwartet die Möglichkeit eröffnet, *ihn* als den Tod zu begreifen, der die Augen der Blinden nicht mehr findet. Dieselbe Funktion erfüllt in beiden Versionen die emotionale Nähe des Fremden zum Schicksal der Blinden: Seinen Kahn, in der Mythologie das Attribut Charons, legt er nur leise an, ohne sie zu erschrecken; ruhig und zartfühlend lässt er die Blinde von ihrer abgrundtiefen Verzweiflung und der Wiedergeburt sprechen, in der ihre Gefühle, welche auf die Wahrnehmung der Außenwelt angewiesen waren, “gebrochen” wurden (so wie der Tod die Blicke Sterbender bricht) und sich auf das Leben im “dunklen Haus des Leibes”, auf die sich neu vernetzenden Sinnesempfindungen und das Körpergedächtnis ausrichteten (DS, S. 401). Die konkreteren erotischen Begehrensstrukturen, welche in den übrigen ‘Spielen’ die Grenze zur Referenzialität markieren, existieren in abstrakter Form auch hier, als richtungslos gewordene Sehnsucht nach dem nicht mehr verfügbaren identifikatorischen Weltbezug über das *Zeichen*. Auf den Innenraum ihres Körpers zurückgeworfen, entwickeln die *Sinne* der Blinden Wahrnehmungsqualitäten, die ihr den synästhetisch codierten Bereich des ‘leisen Lebens’ erschließen: “Ich hörte Dinge, die ich nie vernahm” (DS, S. 399). Die Figur des Fremden fungiert als einfühlsames, fast vertrautes Gegenüber wie der in der Festspielszene evozierte “milde” Tod, der “nicht mehr knickte / was schon das Leben brach” – im diametralen Gegensatz zur existenziellen Bedrohung in *Les Aveugles*. Der Tod und der mit ihm verbundene Austritt aus der symbolischen Ordnung erscheinen nicht mehr als *tremendum*, sondern als Grenzgänge einer *vita nuova* fern der Sphäre der Kultur, nah am sinnlich-natürlichen Leben.

Während die Kategorie des Fremden in *Vorfrühling* noch unter dem unverbindlichen, spielerischen Sich-Kreuzen der Vorwände und Geständnisse hinter der Transparenz des Dialoges verborgen bleibt, demonstriert *In herbstlichen Alleen* in einem Trennungsszenario ein fundamentales, verstörendes Aufbrechen, Negieren und Entgrenzen etablierter Kommunikations- und Identitätsmuster, das von einer befreienden ‘Um-Gestaltung’ zur Genese eines grundlegenden Fremdheitsgefühls in Bezug auf die Dynamik des Lebens führt. Die damit bewusst werdenden Prozesse der Sinnfindung und Daseinsdeutung

erfahren in *Winter-Seele* am Beispiel der Erblindeten eine positive Wendung: Hier wird der Verlust vertrauter Orientierungen zum Gewinn an Sicherheit und Unabhängigkeit. Todesfurcht und Selbstentfremdung schwinden mit dem wachsenden Zugehörigkeitsgefühl zur Dimension des 'leisen Lebens', einer Ordnung, die nur dem fremdartigen Zusammenspiel der verbleibenden Sinne im suggestiven Modus der Synästhesie zugänglich ist. Diese von den Sinnen geleitete, empirisches Wissen transzendierende Erfahrungsweise verkörpert im wörtlichen Sinn den spezifisch modernen Modus poetischer Imagination.⁵⁵ Vor dem Hintergrund des impliziten zeichentheoretischen Reflexionsniveaus im Gesamtkontext der *Drei Spiele* erscheint diese letzte Konfiguration als Schlussgleichnis jener 'Um-Gestaltung zur Stille', die Vorbedingung jedes Denkens und Dichtens ist, das unabhängig von metaphysischen Grundannahmen und kulturell geprägten Konventionen auf eine Darstellung des menschlichen Gefühls nach dem Verfahren der Poetik des Vorwands abzielt: Es muss aus den gewohnten Bezügen gelöst werden, bevor es als 'Fremdes' zum neu besetzbaren Code für das Unsagbare und Unsichtbare, für das nicht-repräsentierte Abwesende werden kann. Aus dem mystischen Dialog mit dem Schicksal im symbolistischen Drama Maeterlincks entwickelt sich in Rilkes lyrischen 'Spielen' ein poetologisch-semiotischer Diskurs, der die Möglichkeit der Inszenierung abstrakter Gefühlsprozesse im Medium des Wortes reflektiert. Nicht grundlos findet diese Entwicklung im Kontext des symbolistischen Experimentaltheaters statt. Aus dem anti-mimetischen, synästhetisch agierenden Suggestionprinzip heraus generiert sich der wegweisende Gedanke der Struktur: mit einer theatralen Körperästhetik, die das Gestische und Gestalthafte privilegiert und in der Marionette exemplarisch verwirklicht sieht sowie mit der Überführung der Handlung in das statische Bild, das von der Konfiguration bis zum Bühnenbild nach den Prinzipien von Zusammenspiel und Kontrast organisiert und dem symbolisch verfremdenden Paradigma des Traumes unterstellt ist. Im plurimedialen Kontext des Theaters wird, bei Rilke vornehmlich im Bezugsfeld von Text und Bild, eine poetologische Basis für moderne Abstraktionsprozesse formuliert, die sich in der folgenden Auseinandersetzung mit Plastik und Malerei weiterentwickelt. Noch in den Cézanne-Briefen ist, quasi an die Daseinsmetaphorik des Blindseins in *Winter-Seele* anknüpfend, von der rettenden Funktion des Kunstthings die Rede, dessen Gestaltung Situationen innerer Gefährdung überbrückt; gleichzeitig wird aber der Abstand zu einer Vorwand-Ästhetik festgeschrieben, deren suggestive Unverbindlichkeit mittels Präzisierung des Strukturgedankens in die Strenge und phänomenologische Verbindlichkeit des 'sachlichen Sagens' überführt ist.

55 Reynolds, Dec: *Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art. Sites of Imaginary Space*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1995 (Cambridge Studies in French 51).