



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

„Rilkes dramatische Werke“

verfasst von / submitted by

Mag. Alexander Steiner

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

field of study as it appears on the student record sheet:

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Hilde Haider

Abstrakt

Diese Arbeit beschäftigt sich mit den dramatischen Werken des in erster Linie als Lyriker bekannten deutschsprachigen Schriftstellers Rainer Maria Rilke. Es handelt sich dabei vermutlich um die erste Arbeit, die sich ausführlich mit dem gesamten dramatischen Werk Rilkes auseinandersetzt. Rilkes Dramen wurden und werden von jeher von der Forschung vernachlässigt. Nur ein sehr kleiner Teil der Sekundärliteratur zu Rilke stellt das dramatische Werk in sein Zentrum, was verblüfft, denn Rilke hat eine erstaunlich große Anzahl an dramatischen Werken verfasst, darunter mehrere abendfüllende. Rilkes dramatischen Werken ist allerdings kein Erfolg beschieden gewesen, einige wurden vermutlich nie aufgeführt. Das einzige Stück, das eine Rezeptionsgeschichte am Theater aufweisen kann, ist das Versdrama „Die weiße Fürstin“, das in zwei Versionen vorliegt.

Rilke hat alle seine Stücke in dem verhältnismäßig kurzen Zeitraum von 1894 bis 1904 geschrieben, alle dramatischen Werke lassen sich somit seiner frühen Phase als Schriftsteller zurechnen. Auch die theoretische Auseinandersetzung mit dem Theater an sich fällt in diese Zeit. Rilke zeigt sich zunächst stark beeinflusst von den Psychodramen Richard von Meerheimbs, anschließend von den dramatischen Werken des Naturalismus und schließlich von den dramatischen Konzeptionen Maurice Maeterlincks. Rilkes eigene theoretischen Überlegungen laufen auf ein völlig untheatralisches, undramatisches Theater hinaus, ein Theater, in dem kaum noch Bewegung herrscht und in dem Stimmung und selbst Bühnenrequisiten entscheidende Bedeutung erhalten. Dramatik im eigentlichen Sinn wird nicht mehr angestrebt, auch Einfühlung ist nicht mehr möglich, die Figuren selbst kommunizieren praktisch nicht mehr auf eine für den Zuseher und die Zuseherinnen wahrnehmbare oder verständliche Weise. Es ist daher nur logisch, dass Rilke zu einem relativ frühen Zeitpunkt seine Laufbahn als Dramatiker abbricht und sich nach 1904 nicht mehr mit dem Theater beschäftigt. Obwohl Rilkes Dramen kein Erfolg beschieden war, sind seine Werke eigenartigerweise doch immer wieder Anlass für das Theater, sich damit zu beschäftigen. Eine große Anzahl an Theateraufführungen (Sprechtheater, Oper, Ballett) basiert auf Rilkes Prosatexten wie „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ oder lyrischen Texten Rilkes. Sogar Rilkes Leben selbst wurde zur Grundlage von dramatischen Bearbeitungen.

Die Stücke Rilkes werden in dieser Arbeit nach ihrem Entstehungszeitpunkt chronologisch untersucht. Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen die inhaltliche Auseinandersetzung und Darstellung des Stücks, die Charaktere der Figuren, die eventuelle Verwendung von

Symbolen oder wiederkehrenden Motiven (wie die negative sexuelle Einstellung von Frauen), die Umstände der Entstehung, die (wenn vorhanden) Rezeptionsgeschichte, die Zusammenfassung der (wenn vorhanden) Kritiken zu den Aufführungen der Stücke.

Besprochen wird auch der literarische und gedankliche Einfluss einzelner Autoren wie Meerheimb oder Maeterlinck einerseits oder literarischer Strömungen wie dem Naturalismus andererseits. Aufgezeigt werden auch Verbindungen der Stücke zu anderen Werken Rilkes wie es zum Beispiel beim Drama „Waisenkinder“ der Fall ist, das literarisch in engem Kontakt zu Rilkes Erzählung „Der Totengräber“ steht.

Ebenfalls besprochen wird Rilkes praktische Theaterarbeit. Rilke hat sich immer wieder gewünscht, an einem Theater arbeiten zu können, was nie passiert ist. Rilke hatte nur selten die Möglichkeit, als Regisseur seine theatralischen Konzeptionen in Realität umsetzen zu können, etwa bei der von ihm veranlassten Aufführung von „Schwester Beatrix“ von Maeterlinck oder bei der Aufführung seines eigenen Stücks „Zur Einweihung der Kunsthalle“, von der es auch durch Rilke selbst eine lebhafte Beschreibung gibt und wobei deutlich wird, worauf Rilke als Regisseur selbst Wert gelegt und wie sich diese Arbeit auch in seinem theoretischen Schreiben ausgedrückt hat.

Abstract

This thesis focusses on the dramatical works of German writer Rainer Maria Rilke, who is best known for his lyrical work. This is probably the first thesis which deals with the whole of Rainer Maria Rilke's dramatical work in great detail. Rilke's plays have never been of great interest to researchers, even today the plays are mostly neglected. Only a very small part of secondary literature concerning Rilke focusses on his plays, which is astounding, because Rilke has indeed written quite a lot of plays, some of them are even feature-length. Rilke's plays have never achieved any considerable success, some have probably never been performed. The only play having a relatively long history of reception is „Die weiße Fürstin“, written in verse in two different versions.

Rilke has written all of his plays in the rather short timespan between 1894 and 1904, all of his dramas can be attributed to his early phase as a writer. His theoretical consideration with the drama also takes place in this period. In his beginning as a dramatist, Rilke, still a teenager, is heavily influenced by the psychodrama of Richard von Meerheimb, then moves on to write plays in the style of naturalism and ends up being strongly influenced by the theatrical works and ideas of Maurice Maeterlinck (Rilke even directs one of Maeterlinck's plays, „Sister Beatrice“.).

5

Rilke's theory of drama ends up in a kind of theatre that is completely nondramatic, a drama that hardly shows any sign of movement, a drama which focusses greatly on atmosphere and ranks the stage prop on the same level as the actors and their acting. It is a kind of drama that makes it almost impossible for the spectators to commit their feelings to the happenings onstage. It seems only consequent that Rilke cuts off his career as a dramatist 1904, when he is only 29 years old and stops engaging himself in drama altogether.

Although Rilke's plays never had any relevant kind of success, his works quite often have been the foundation of dramatical events. There is a rather big number of theatrical events basing on Rilke's poems or prose like „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, covering opera, ballet or drama. Even Rilke's life itself has been the base of dramatical works.

In this thesis, the plays of Rilke get examined in chronological order, first all the verse dramas, afterwards all of the prose dramas. Central topics of this thesis focus on the characters of the figures, the use of symbols or motives (like the negative sexual attitude of women), the circumstances of the development of the plays, the reception (when available), and the summing up of the reviews of the plays (if possible).

The influence of authors like Meerheimb or Maeterlinck and naturalism is another topic in this thesis. Also shown up gets the literary connection of Rilke's plays to other pieces of his writing, for example his play „Waisenkinder“, which connects to his piece of prose „Der Totengräber“.

This thesis also examines Rilke's own work as a stageman. Rilke has always wanted to work in a theatre, which never happened. He rarely had the chance to fulfill his vision of theatre, for example when he directed Maeterlinck's „Sister Beatrix“ or his own „Zur Einweihung der Kunsthalle“.

RILKES DRAMATISCHE WERKE

Inhalt

1 Vorwort	11
1.1 Rilkes dramatische Werke: Versdramen und Prosadramen	11
1.2 Rilkes nichtdramatische Werke als theatrale Ereignisse	14
1.3 Ziele dieser Arbeit	18
1.4 Aufbau der Arbeit	20
1.5 Textliche Grundlage	20
2 „Murillo“	21
3 „Die Hochzeitsmenuett“	25
4 „Die weiße Fürstin. Eine Szene am Meer“	28
4.1 Zwei Aufführungen von „Die weiße Fürstin“	32
4.1.1 „Die weiße Fürstin“ im „Theater Zerbrochene Fenster“ in Berlin (2000)	33
4.1.2 „Die weiße Fürstin“ im Erholungshaus Bühne der Kulturabteilung der Bayer AG in Leverkusen (2011)	34
5 „Die weiße Fürstin. Eine Szene am Meer“ in der Version von 1904	44
5.1 Bruce Mathers Oper „La Princesse Blanche“	50
5.1.1 Fotos zu „La Princesse Blanche“ von Bruce Mather	53
6 Maeterlinck	58
6.1 „Schwester Beatrix“ von Maeterlinck	63
7 Hofmannsthal	70
8 „Spiel“	73
9 „Notizen zur Melodie der Dinge“	77
10 Drei Spiele	81
10.1 „Vorfrühling“	83
10.2 „In herbstlichen Alleen“	86
10.3 „Winter-Seele“	88
11 „Zur Einweihung der Kunsthalle“	92
11.1 Entstehung und Hintergründe zu „Zur Einweihung der Kunsthalle“	92
11.2 Das Stück	95
12 „Im Frühfrost“	98
12.1 Zur Entstehung und Uraufführung von „Im Frühfrost“	98
12.1.1 Die Kritik im „Prager Tagblatt“	100
12.1.2 Die Kritik im „Prager Abendblatt“	102

12.2 Das Stück.....	103
12.2.1 Der Titel des Stücks	104
12.2.2 Die Handlung	105
12.2.3 Die Bedeutung der Namen	106
12.2.4 Der soziale Status der Girdings	106
12.2.5 Der Aufbau des Stücks	108
12.2.6 Der Konflikt zwischen Clementine und Eva und warum „Im Frühfrost“ über den Naturalismus hinaus geht	110
12.2.7 Die Machtverhältnisse	114
12.2.8 Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ und seine Wirkung auf „Im Frühfrost“	114
13 „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“	117
13.1 Entstehung und Uraufführung von „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“	117
13.2 Kritiken zu „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“	119
13.2.1 Die Kritik im „Prager Tagblatt“ vom 7. August 1896.....	119
13.2.2 Die Kritik im „Prager Abendblatt“ vom 8. August 1896	120
13.2.3 Die Kritik in der „Bohemia“	121
13.3 „Noth kennt kein Gebot“ als Vorbild für „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“	122
13.4 Die Handlung des Stücks	126
13.5 Die Figuren.....	127
13.5.1 Die Mutter	127
13.5.2 Trudi	128
13.5.3 Helene und die Rolle des Opfers	128
13.5.4 Der Doktor und der Hausmeister.....	129
13.5.5 Lippold und die Absage an die Tugend.....	129
13.6 Die Absenz von Liebe in „Jetzt und in der Stunde ...“	130
14 Rilkes Überlegungen zum Theater im Jahr 1897	133
14 „Mütterchen“	138
14.1 Entstehung und Veröffentlichung von „Mütterchen“	138
14.2 Zur Handlung des Stücks	139
14.3 Rilkes Fortschritte als Dramatiker.....	139
14.4 Das Fortsetzen bewährter Themen	142
14.5 Die Figuren.....	144
14.5.1 Lina.....	144
14.5.2 Martha	144
14.5.3 Dr. Frank Eltz	146
14.5.4 Helene.....	147
14.6 „Mütterchen“ als gesellschaftskritisches Stück?	147

15 „Vigilien“	150
16 „Höhenluft“	155
16.1 Der Titel des Stücks	155
16.2 Die Handlung des Stücks	156
16.3 Die Figuren.....	157
16.3.1 Toni	157
16.3.2 Die Bedienerin (Frau Baumer)	158
16.3.3 Max Stark	158
16.3.4 Anna Stark.....	159
16.4 Die religiöse Komponente in „Höhenluft“	160
16.5 Wurde „Höhenluft“ für die Bühne geschrieben?.....	161
17 „Ohne Gegenwart“	163
17.1 Entstehung.....	163
17.2 Inhalt.....	164
17.3 Fortführung der Themen	166
17.4 Die Verwendung von Symbolen	169
17.5 Literarische Einflüsse	170
17.6 „Ewald Tragy“	172
18 „Fragment“	174
18.1 Entstehung.....	174
18.1 Literarische und biographische Verweise	176
19 „Das tägliche Leben“	179
19.1 Entstehung und Hintergründe.....	179
19.2 Inszenierungen.....	182
19.3 Das Stück.....	183
19.4 Die Figuren.....	184
19.5 Symbole.....	186
19.6 Religion	189
19.7 Die Kritiken zur Aufführung im Residenz-Theater (Berlin)	191
19.7.1 Die Kritik im „Berliner- Börsen-Courier“	191
19.7.2 Die Kritik in der „Berliner Börsen-Zeitung“	192
19.7.3 Die Kritik in „Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung“	193
19.7.4 Die Kritik in der „Volkszeitung“	194
19.7.5 Die Kritik in der „Norddeutsche Allgemeine Zeitung“	195
19.7.6 Die Kritik in „Der Tag“	196
19.7.7 Die Kritik in den „Bremer Nachrichten“	197

19.8 Rilkes Einstellung zu „Das tägliche Leben“	198
20 „Waisenkinder“	201
20.1 Entstehung	201
20.2 Inszenierung des Stücks	202
20.3 Fotos der Inszenierungen von „Orphelins“	203
20.4 Das Stück.....	210
20.5 Die Figuren.....	212
20.5.1 Jérôme	212
20.5.2 Rilkes Erzählung „Der Totengräber“	215
20.5.3 Die Nonne.....	216
20.5.4 Betty	217
20.6 Literarische Verweise	218
21 Conclusio.....	219
22 Literaturverzeichnis.....	222
23.1 Primärliteratur	222
23.2 Sekundärliteratur	225
23.3 Theaterkritiken	227
23.4 Lexika.....	228
23.5 Quellen aus dem Internet.....	229
Abbildungsverzeichnis	233

1 Vorwort

1.1 Rilkes dramatische Werke: Versdramen und Prosadramen

Warum beschäftigt sich diese Arbeit ausgerechnet mit Rilkes dramatischem Schaffen? Die Frage dazu ist durchaus berechtigt, denn in Rainer Maria Rilke haben wir einen Autor vor uns, der zu den wichtigsten deutschsprachigen Lyrikern des 20. Jahrhunderts gehört, sein Rang und seine Popularität – besonders in Bezug auf Werke wie „Das Stunden-Buch“ oder „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ – ist unbestritten. Steht aber bereits das Prosa-Werk Rilkes im Schatten der Popularität von Rilkes lyrischem Schaffen („Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ und „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ sind wohl die einzigen Prosa-Werke Rilkes, die tatsächlich in das Gedächtnis der literarischen Öffentlichkeit Eingang gefunden haben), so ist heute fast völlig in Vergessenheit geraten, dass Rilke über eine kurze Spanne seines Lebens hinweg beträchtliche Bemühungen unternommen hat, um als Dramatiker auf den deutschsprachigen Bühnen Fuß zu fassen. Rilke wendet sich sehr früh - bereits 1894 - dem Theater zu, in dem er sich kurzfristig einem modernen literarischen Trend, dem der Psychodramen, anschließt und seine ersten beiden Stücke schreibt: „Murillo“ und „Die Hochzeitsmenuett“. In weiterer Folge verfasst Rilke lyrische Dramen und Dramen in Prosa, zunächst in naturalistischer Art, später, unter dem Einfluss des belgischen Autors Maurice Maeterlinck (1862 – 1949), symbolistisch geprägt. Rilkes dramatische Produktion ist aber mit „Zur Einweihung der Kunsthalle“ von 1902 bereits fast gänzlich abgeschlossen, zwei Jahre später arbeitet Rilke sein bekanntestes und fallweise auch heute noch gespieltes Vers-Drama „Die weiße Fürstin“, um. Danach verstummt Rilke als Dramatiker, bis zu seinem Tod 1926 entstehen keine neuen dramatischen Werke mehr.

Im Grunde kann man in Bezug auf Rilkes dramatisches Schaffen von einem Werkblock sprechen, der im Großen und Ganzen innerhalb eines Jahrzehnts entsteht. In diesem Jahrzehnt ist Rilke überaus produktiv, selbst wenn man davon absieht, dass Rilke im selben Zeitraum zahlreiche Gedichte und Erzählungen schreibt und seine wichtigen monographischen Arbeiten zur bildenden Kunst entstehen. Insgesamt kann der literarische Output Rilkes nur als enorm bezeichnet werden, immerhin kommen auch zahlreiche Artikel für diverse Publikationen hinzu, dazu noch die unzähligen Briefe, die Rilke Zeit seines Lebens verfasst hat und deren Umfang in den heute erhältlichen kritisch aufbereiteten Ausgaben Rilkes literarisches Schaffen noch weit überragen.

Vielleicht ist es sinnvoll, sich Rilkes dramatischem Werk zunächst über eine Auflistung seiner Dramen anzunähern.

Titel des Werks	Entstehungszeit
„ <i>Murillo</i> “	1894
„ <i>Die Hochzeitsmenuett</i> “	1895
„Im Frühfrost“	1895
„Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“	1896
„Vigilien / Ein Nachtstück“	1896
„Mütterchen“	1896/97
„Ohne Gegenwart“	1897
„ <i>Die weiße Fürstin</i> “ (<i>Erste Fassung</i>)	1898
„ <i>Spiel</i> “	1898
„ <i>Drei Spiele</i> “	1898 – 1900
„Fragment“	1899/1901
„Das tägliche Leben“	1900/01
„Waisenkinder“	1901
„ <i>Zur Einweihung der Kunsthalle</i> “	1902
„ <i>Die weiße Fürstin</i> “ (<i>Zweite Fassung</i>)	1904

Diese Auflistung belegt zunächst die erstaunliche Produktivität Rilkes als Dramatiker.

Vierzehn Stücke entstehen innerhalb eines Jahrzehnts, die zweite Fassung von „Die weiße Fürstin“ nicht mitgerechnet. Eine Gesamtübersicht der dramatischen Werke Rilke lässt aber auch noch andere interessante Umstände zu Tage treten:

Zunächst ist interessant, dass Rilkes dramatisches Schaffen in zwei Werkbereiche zerfällt: in den der Versdramen und in den der Prosadramen. Von den vierzehn Werken sind insgesamt sechs Werke in Versen geschrieben (in der Tabelle durch kursive Schrift markiert). Es mag Zufall sein, dass Rilkes dramatisches Wirken mit Versdramen beginnt und auch endet, aber warum sollte es Zufall sein? Rilke war Zeit seines literarischen Lebens Lyriker, es muss natürlich für ihn gewesen sein, die Gattungen Drama und Lyrik miteinander zu verbinden und es entsprach auch durchaus den literarischen Gepflogenheiten der literarischen Moderne. Die frühen Stücke Hugo von Hofmannsthal (1874 – 1929) sind ebenfalls in Versen verfasst und berufen sich auf klassische Vorbilder, wie zum Beispiel „Der Tor und der Tod“ von 1893 oder „Die Frau im Fenster“ von 1897. Auch Arthur Schnitzler (1862 – 1931), dessen

Prosadramen „Das weite Land“ oder „Der einsame Weg“ immer noch gespielt werden, verfasste Versdramen wie „Der Schleier der Beatrice“ von 1901. All diesen Versdramen und auch Rilkes „Die weiße Fürstin“ ist nicht nur ihre gebundene Sprache gemeinsam, sondern auch dass sie in einer Art Pseudo-Renaissance spielen oder zu spielen scheinen und so trotz des modernen Inhalts (der Ausleuchtung der Psyche einer Figur) eine Art Flucht aus der Gegenwart darstellen.

Die eigentliche Frage in Bezug auf Rilkes dramatisches Schaffen sollte also eher sein: Warum verfasste Rilke so viele Prosadramen? Obwohl die Prosadramen die Versdramen an Zahl überragen (acht im Vergleich zu den sechs Versdramen) und gemessen am Umfang die Seitenanzahl der Versdramen bei Weitem in den Schatten stellen („Murillo“, „Die Hochzeitsmenuett“, „Zur Einweihung der Kunsthalle“ oder „Spiel“ umfassen nur wenige Seiten), entstehen diese Dramen in nur sechs Jahren im Zeitraum von 1895 bis 1901. Rilke geht bei seinem Interesse an Prosadramen auch hier wieder von der literarischen Moderne aus: dem Naturalismus. Sein erstes Prosadrama und zugleich abendfüllendes Stück „Im Frühfrost“ entsteht 1895, ein Zeitpunkt, der in der Mitte der Periode liegt, die Gerhart Hauptmanns berühmteste Werke hervorbringt: „Vor Sonnenaufgang“ 1889, „Die Weber“ 1892, „Der Biberpelz“ 1893 bis hin zu „Michael Kramer“ von 1900, dessen Generalprobe vor der Uraufführung Rilke besuchte und deren Wirkung auf ihn nur als erschütternd bezeichnet werden kann (wovon noch zu sprechen sein wird).

Mit „Im Frühfrost“ gelingt es Rilke tatsächlich, auf die Bühne zu gelangen. Es wird ein seltener Triumph für ihn bleiben, denn die Anzahl der zu Rilkes Lebzeiten aufgeführten Stücke ist gering: Von den Prosadramen werden „Im Frühfrost“, „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“ und „Das tägliche Leben“ aufgeführt. Von den Versdramen ausschließlich „Zur Einweihung der Kunsthalle“ und auch dies nur, weil Rilke es als Prolog zu seiner Inszenierung von Maeterlincks „Schwester Beatrix“ schrieb.

Es bleibt die Frage, warum Rilke der Erfolg als Dramatiker versagt blieb. Die Antwort ist einfach. Einerseits, weil Versdramen generell kein großer Zuspruch zu Teil wird, so unwissenschaftlich dies auch klingen mag. Vermutlich ist Grillparzer der letzte deutschsprachige Dramatiker, dessen in Versen geschriebene Dramen tatsächlich Aufnahme in die heutigen Theaterspielpläne finden. Seit Grillparzer wurde im ganzen deutschen Sprachraum wahrscheinlich nur ein Stück in Versen geschrieben, das tatsächlich immer wieder mit großem Erfolg aufgeführt wird: „Jedermann“ von Hugo von Hofmannsthal.

Ein wesentlich wichtigerer Punkt für die relative Erfolglosigkeit Rilkes als Dramatiker ist jedoch, dass Rilke sich in seiner Karriere als Dramatiker Stück für Stück immer stärker vom Publikum entfernt hat. Ausschlaggebend dafür ist Rilkes Hinwendung zum Symbolismus, auf dessen Grundlage Rilke ein Theater entwickelt, das äußerlich im Grunde versteinert und de facto gar keine Bewegung auf der Bühne mehr zulässt, während die Figuren innerlich von starken seelischen Bewegungen durchzogen werden und ihre Begriffe von Raum und Zeit sich auflösen. Rilkes letztes längeres Stück „Das tägliche Leben“ ist der Versuch, dies dem Publikum verständlich zu machen, ein Versuch, der – auch aufgrund der Umstände der Uraufführung – kläglich scheiterte. Rilkes Theater läuft in seiner späteren Radikalität tatsächlich auf eine völlige Aufhebung theatralischer, vom Publikum noch wahrnehmbarer Vorgänge hinaus. (Wovon im Weiteren noch ausführlich die Rede sein wird.)

1.2 Rilkes nichtdramatische Werke als theatrale Ereignisse

Rilkes dramatisches Schaffen bleibt auch nach seinem Tod im Schatten der Lyrik und auch der Prosa Rilkes. „Das tägliche Leben“ erfährt besonders um die Zeit des Zweiten Weltkriegs herum eine gewisse Beliebtheit. Aber das einzige Stück Rilkes, das auch in der Gegenwart noch Regisseure oder andere Künstler, wie den Komponisten Bruce Mather, beschäftigt, ist „Die weiße Fürstin“. Inszenierungen wie die von „Ohne Gegenwart“ und „Waisenkinder“ durch die französische Schauspieltruppe Winterreise Compagnie Théâtre sind von großer Seltenheit und lassen sich für den deutschen Sprachraum nicht belegen. Eigenartigerweise haben wir in Rilke einen Dramatiker vor uns, dessen dramatisches Werk also in weiten Teilen, um nicht zu sagen fast gänzlich, sowohl von den Theaterkünstler/innen als auch dem Publikum ignoriert wird, dessen lyrisches oder prosaisches Schaffen jedoch immer wieder Grundlage für Inszenierungen darstellt. Im Folgenden kann nur auf einige der zahlreichen Inszenierungen auf Grundlage von Rilkes nichtdramatischen Werken eingegangen werden, da dies einerseits nicht Thema dieser Arbeit ist, andererseits den Umfang dieser Arbeit möglicherweise zu stark belasten würde.

So wurde zum Beispiel in der Saison 2004/05 im „Kasino am Schwarzenbergplatz“ „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ in der Inszenierung von Philip Jenkins mit Patrick O. Beck und Sylvia Haider gezeigt (übrigens in zwei Aufführungen vor insgesamt 213 Zuseher/innen), die Premiere fand am 6. November 2004 statt. Die Produktion erreichte eine

Auslastung von etwas mehr als 54%, was die zweitschlechteste Auslastung aller 22 Produktionen in der damaligen Saison im Kasino am Schwarzenbergplatz war.¹

„Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ waren auch Grundlage einer Eigenproduktion des Wiener Theaters „Theater Brett“ im Jahr 2006. Regie führte Nika Brettschneider, die Titelrolle spielte Jakub Kavín.² Die Bearbeitung entstand durch Brettschneider und Kavín, die Uraufführung dieser Produktion fand am 12. Februar 2004 statt. Das Stück wurde 2004 vom 1. bis 5. Juni gespielt, ebenso am 8. und 12. Juni. 2005 wurde es drei Tage lang vom 24. November bis zum 26. November dargeboten.³

Auch außerhalb des deutschen Sprachraums kam es zu Annäherungen an den „Malte“-Stoff, so inszenierte Krystian Lupa bereits 1991 „Malte albo tryptyk marnotrawnego syna / Malte, or the Prodigal Son's Triptych“.⁴

„Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ war wiederum die Grundlage für mehrere musikalische Werke: So schuf Frank Martin 1942/43 „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke for Contralto and Orchestra“; Viktor Ullmann bezog sich ebenfalls in „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ auf das Werk und Siegfried Matthus schuf mit „Cornet Christoph Rilke“ eine Oper, deren Uraufführung 1985 von Ruth Berghaus inszeniert wurde.

15

Auch Rilkes Lyrik kann Ausgangspunkt theatralischer Aufführungen sein: Allein für die „Duineser Elegien“ lassen sich Inszenierungen im Wiener Theater Drachengasse im Jahr 2006 belegen.⁵ In der Saison 2012/13 zeigt das Nationaltheater Mannheim einen Ballettabend auf Grundlage der „Duineser Elegien“ in der Choreographie von Dominique Dumais.⁶ Und im Oktober 2011 führte das Theatre Poème eine Version der „Duineser Elegien“ auf Einladung des Österreichischen Kulturforums Brüssel auf.⁷

Rilkes dramatisches Schaffen hat so mit Ausnahme von „Die weiße Fürstin“ kaum Spuren für das Theater der Gegenwart gezeitigt. Rilkes Schaffen als Lyriker und Prosaautor ist jedoch

¹ Vgl. http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/magazin/Geschaeftsbericht_04-05.pdf, 23. 06. 2015

² O. A.: Veranstaltungstipp: Malte Laurids Brigge im Theater Brett, in: Der Standard, Wien, 28. 07. 2006, o. S.

³ Vgl. <http://www.theaterbrett.at/chronologie/2004.htm>, 23. 06. 2015 u. http://www.eventszene.at/event/die-aufzeichnungen-des-malte-laurids-brigge-von-rainer-maria-rilke?en_id=128725, 23. 06. 2015

⁴ Vgl. <http://culture.pl/en/artist/krystian-lupa>, 23. 06. 2015

⁵ Vgl. <http://www.theaterkompass.at/news-einzelansicht+M5c0238cdeb4.html>, 11.1.2014

⁶ Vgl. <http://www.echo-online.de/freizeit/kunstkultur/theater/tanztheater/Rilke-Elegien-Tanz-im-Spiegelkabinett;art1088,2621225>, 23. 06. 2015

⁷ Vgl. <https://de-de.facebook.com/events/186767988064486/>, 23. 06. 2015

immer noch Reibfläche für zahlreiche, international kaum überschaubar gewordene theatrale Auseinandersetzungen.



Abbildung 1: "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge", Kasino am Schwarzenbergplatz.



Abbildung 2: "Malte" im Kasino am Schwarzenbergplatz.



Abbildung 3: "Malte" im Kasino am Schwarzenbergplatz.



Abbildung 4: Bühnenbild zu "Malte" im Kasino am Schwarzenbergplatz.



Abbildung 5: "Malte" im Kasino am Schwarzenbergplatz.⁸

1.3 Ziele dieser Arbeit

Warum stehen also tatsächlich Rilkes dramatische Werke im Zentrum dieser Arbeit? Zwei Gründe haben den Ausschlag gegeben. Zum einen, weil ich 1987 in Paris im Théâtre de la Ville eine Aufführung von „La Princesse Blanche“ sah. Mir war bis dahin nicht bewusst gewesen, dass Rilke dramatische Werke geschrieben hatte. In den folgenden Jahren beschäftigte ich mich immer wieder mit "Die weiße Fürstin“, daneben mit den Gedichten Rilkes, ebenfalls mit dem einen oder anderen seiner Stücke. Ich begann Ralph Freedmans zweibändige Biographie zu Rilke zu lesen und bemerkte einerseits, welch geringer Stellenwert dem dramatischen Schaffen Rilkes darin eingeräumt wird, andererseits ergaben meine ersten Recherchen zu Rilke, dass zwar eine buchstäblich nicht mehr überschaubare Menge an Sekundärliteratur zu Rilkes Lyrik vorhanden ist, es aber kein einziges literatur- oder theaterwissenschaftliches Werk zu Rilkes dramatischem Schaffen im deutschen

⁸ Sämtliche Bilder zu „Malte“ aus: <http://www.una-plant.at/buehnenschaetze/buehnenbilder/projekte/die-aufzeichnungen-des-malte-laurids-brigge.php#prettyPhoto>, 29. 06. 2015

Sprachraum existiert, das sich dem kompletten dramatischen Werk Rilkes widmet. Selbst die Menge an Sekundärliteratur zu den einzelnen Dramen Rilkes ist überschaubar, aber ein Werk, das sich den gesamten dramatischen Werken Rilkes widmet, fehlt nach wie vor. Mein Ehrgeiz war es nun, dieses Werk zu schreiben.

Es handelt sich bei meiner Arbeit daher um Grundlagenforschung im buchstäblichen Sinn. Diese Arbeit geht auf sämtliche dramatischen Werke Rilkes ein, zeigt ihre Hintergründe auf, geht auf Charakterisierungen der Figuren ein und auf Deutungen. Dabei stützen sich die Interpretationen auf wissenschaftliche Arbeiten zu diesem Thema. Wesentlich ist, dass diese Arbeit zum ersten Mal auch, soweit dies möglich war, auf die Rezeption der dramatischen Werke Rilkes eingeht. So wurde ausführlich auf die Rezensionen zu „Im Frühfrost“, „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“ und „Das tägliche Leben“ eingegangen, aber auch auf die Kritiken zu den aktuelleren Aufführungen von „Die weiße Fürstin“ im Jahr 2000 in Berlin und 2011 in Leverkusen.

Eines der Ziele dieser Arbeit ist es auch, Rilkes dramatisches Denken aufzuzeigen, das sich wie bereits angesprochen vom naturalistischen Vorbild über symbolistische Einflüsse hin zu einem Theater der Erstarrung wandelt, andererseits in den Versdramen Einflüsse der literarischen Moderne aufnimmt, indem es sich sehr stark der Psychologie der Figuren zuwendet, andererseits zeitlich in eine Art Pseudo-Renaissance flüchtet. Rilkes dramatisches Denken ist nur über den Umweg seiner Artikel, besonders jener zu den Arbeiten Maurice Maeterlincks, aufzuspüren, Rilke gehörte nicht zu den Autor/innen, die eine Theorie ihres Theaters entwickeln und niederschreiben. Rilke hat auch im Gegensatz zu anderen Autor/innen nur beschränkt Interesse an der praktischen Theaterarbeit. Den Aufführungen seiner Stücke bleibt er fern, Gespräche zu den Inszenierungen scheint es nicht gegeben zu haben, der einzige Fall praktischer Theaterarbeit ist seine Inszenierung von „Schwester Beatrix“ von Maeterlinck, wobei es ihm wohl tatsächlich in erster Linie um eine Popularisierung von Maeterlincks Werk gegangen sein dürfte. Aber schon der Gedanke, in erster Linie mit Laienschauspieler/innen zu arbeiten, mag darauf hindeuten, dass Rilke mit den Gepflogenheiten des damals gängigen Theaters wohl wenig anfangen konnte. Dass Rilkes Umgang mit dem Theater in weiterer Folge auf ein Theater hinauslief, das tatsächlich keine Schauspieler/innen im professionellen Sinn benötigen würde, ist nur logisch. (Umgekehrt setzte Rilke große Hoffnungen auf eine Aufführung von „Die weiße Fürstin“ mit Eleonora Duse.) Bei manchen Stücken, auch bei den Prosadramen, etwa „Höhenluft“, stellt sich berechtigterweise die Frage, ob diese überhaupt für eine Aufführung gedacht waren.

1.4 Aufbau der Arbeit

Wie bereits geschrieben, zerfällt das dramatische Schaffen Rilkes in die Gruppe der Versdramen und jene der Prosadramen, wobei es vermutlich die Prosadramen sind, die sozusagen einen Einschnitt in das versdramatische Schaffen darstellen. Es gibt wenige Berührungspunkte zwischen diesen beiden Werkgruppen: Sprache, Aufbau, Länge und Inhalt sind in weiten Teilen höchst unterschiedlich. Es schien mir daher sinnvoll, in Bezug auf diese Arbeit die strikt chronologische Reihenfolge aufzugeben und stattdessen zuerst den Block der Versdramen und anschließend jenen der Prosadramen zu behandeln.

1.5 Textliche Grundlage

Was die textliche Ausgangs- und Grundlage für meine Auseinandersetzung mit Rilkes Werk betrifft, so habe ich auf die von Ernst Zinn besorgte Herausgabe der Rilke-Werke vertraut, die der Insel-Verlag als Insel-Taschenbuch unter dem Titel „Sämtliche Werke“⁹ 1987 in einer Erstauflage in sechs Bänden veröffentlicht hat.

⁹ Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, 1. Aufl., Bd. I – VI

„Alles, was wird, wird schön. Man darf es nur nicht stören.“¹⁰

2 „Murillo“

Immer noch ein Teenager, beschäftigt sich Rilke mit der Form des Psychodramas und verfasst zwei Stücke dieser Gattung: "Murillo"¹¹ und "Die Hochzeitsmenuett".¹² Beides sind Werke von erstaunlicher Kürze: "Murillo" umfasst kaum vier Seiten in Rilkes "Werke III", "Die Hochzeitsmenuett" ist mit nicht ganz sechs Seiten kaum länger. Wie Angela Jacobs in ihrem Aufsatz "alles ist zur stille umgestaltet"¹³ feststellt, entsprechen "Murillo" und "Die Hochzeitsmenuett" den Regeln des von Richard von Meerheimb gegründeten Psychodramas. Aber beide Stücke zusammen zu behandeln, hat nicht nur eine gattungsmäßige und chronologische Richtigkeit, sondern lässt sich auch in einem weiteren wesentlichen Punkt begründen: Die beiden Stücke werden von Rilke zu einem Zeitpunkt geschrieben, als er sich noch nicht intensiv mit Werk und Theorie der Dramen von Maurice Maeterlinck auseinandersetzt.¹⁴ Es scheint aber nicht von der Hand zu weisen sein, dass die Auseinandersetzung mit dem Meerheimb'schen Psychodrama und im Besonderen "Murillo" und "Die Hochzeitsmenuett" wesentliche Fixpunkte im Entwicklungsprozess Rilkes darstellen. Wendet er sich dem Psychodrama ganz klar als Epigone einer im Entstehen begriffenen Kunstform zu, geht er bereits persönlich den Weg Richtung Maeterlinck'schem Theaterstil.

21

Es ist wichtig zu betonen, dass die Psychodramen Rilkes dieser Gattung entsprechend nicht dazu gedacht waren, auf einer Bühne aufgeführt zu werden.¹⁵ Was allenfalls angestrebt wurde, war der Vortrag durch einen Schauspieler oder eine Schauspielerin. Das Geschehen, soweit man davon im Fall eines Stückes wie "Murillo" überhaupt sprechen kann, spielt sich also allein in den Köpfen des Publikums ab.

Bei "Murillo" erstaunt zunächst die formale Strenge, die Rilke dem Werk angedeihen lässt. Das Stück ist durchgehend in Blankversen geschrieben, die einzelnen Verse enden entweder

¹⁰ Rainer Maria Rilke: Die neue Kunst in Berlin, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke V, Insel: Frankfurt / Main, 1987, S. 443.

¹¹ Rainer Maria Rilke: Murillo, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III, Insel: Frankfurt / Main, 1987, S. 97 – 100.

¹² Ebda.: S. 101 – 109.

¹³ Vgl. <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/10186>, 26. 06. 2015, S. 3.

¹⁴ Ebda., S. 3.

¹⁵ Ebda., S. 3.

in Paarreimen, Kreuzreimen oder umschließenden Reimen. Parallel zum Reimschema setzt Rilke auch die Anzahl der Silbe pro Vers ein: entweder elf oder zehn Silben. Die einzigen Ausnahmen von diesem Schema bilden zwei Halbverse: "der kommen soll" ¹⁶ und "Ich bin Murillo". ¹⁷ Diese Strenge erinnert an die klassischen französischen Dramen, die sich ebenfalls durch das starre Versmaß des Alexandriners und Reime auszeichneten. (Zwar nachklassisch, aber erwähnenswert ist vielleicht Jean-Jacques Rousseaus „Pygmalion“, das ebenfalls ein Monodrama ist.) Sprachlich wird deutlich, dass es Rilke offensichtlich ein Anliegen war, sein technisches Können unter Beweis zu stellen. Das Psychodrama eignete sich vorzüglich dafür: eine Dramengattung, die kaum Dramatisches, keine Konfrontation und keine anderen Personen auf der Bühne zulässt und das Innerste einer Figur nach Außen kehrt, eigentlich typisch für Lyrik. Es ist also kein Zufall, dass der Lyriker Rilke gerade das Psychodrama als Einstieg in die Welt des Dramas benutzt.

Inhaltlich bietet "Murillo" also kaum Handlung. Der berühmte Maler Murillo erwacht im Haus eines Bauern. Murillo erfährt, dass ein Arzt unterwegs ist, doch ihm ist klar, dass er dem Tod geweiht ist. Seine einzige Sorge gilt nicht seinem hinfälligen Körper, sondern der Rettung seiner Seele: er möchte einen Priester bei sich haben. Kurz vor seinem Tod ist es ihm ein Anliegen, die Umstehenden davon zu überzeugen, dass er eben jener bedeutende Maler ist. Die übrigen Anwesenden glauben ihm nicht: Murillos Kleidung ist nicht vornehm genug. Der edle Dolch ist ihnen nicht Beweis genug. Erst als Murillo mit letzter Kraft das Antlitz Jesu Christi mit Kohle aus dem Weihrauchbecken zeichnet, wissen die von der unbeschreiblichen Ausdruckskraft des Jesus-Porträts Überzeugten, dass Murillo die Wahrheit sagt. "Ihr habt mein Werk begriffen. / Ich kann sterben.", ¹⁸ sind Murillos letzte Worte. Mit Murillo bedient sich Rilke einer historischen Figur, der des spanischen Barockmalers Bartolomé Esteban Murillo (1618 - 1682), der durch Bilder christlicher Thematik zu großem Ruhm gelangte. Der Legende nach ist Murillo in Armut gestorben, Rilke verzichtet aber darauf, dies auszuführen, auch wenn man die Beschreibung von Murillos "Kleidung, schmucklos, ohne Tand und Glast", ¹⁹ wie es im Stück heißt, als Anspielung auf diese Legende deuten könnte. Aber es geht Rilke ohnehin nicht um biographische Exaktheit, es geht um ein Thema von äußerster Wichtigkeit für Rilke. Handelt es sich bei Murillo doch um

¹⁶ Rainer Maria Rilke: Murillo, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III, Insel: Frankfurt / Main, 1987, S. 98.

¹⁷ Ebda., S. 99.

¹⁸ Ebda., S. 100.

¹⁹ Ebda., S. 99.

die Figur eines Künstlers, wie es auch Malte Laurids Brigge sein wird, der junge Dichter, dem er Briefe schreibt, oder die Figur des antiken Sängers Orpheus an Rilkes späten Lebensjahren. Rilkes Murillo scheint es das Wichtigste zu sein, seine Seele auf christliche Weise der Erlösung zuzuführen. Tatsächlich ist es aber etwas Anderes, das ihn beschäftigt: Dass die Umstehenden, offensichtlich ein Bauer, ein Priester und ein Ministrant (diese werden von Murillo benannt), ihm glauben, dass er Künstler ist. Murillos letzte Tat besteht darin, diese Künstlerexistenz durch ein Kunstwerk zu beweisen. So, wie es für den noch nicht zwanzigjährigen Rilke ein Anliegen gewesen sein muss, seine Existenz als Künstler zu rechtfertigen und Anerkennung für sein Künstlertum zu erlangen: eben durch künstlerische Werke.

Auffällig ist, dass Rilke in diesem kurzen Stück Religion und Kunst miteinander untrennbar vermischt - und zwar durch das Zeichnen eines Christus-Porträts. Dieses bewegt die Umstehenden dazu, "die Hände zum Gebet" zu bewegen.²⁰ Es ist also das Bild, das Kunstwerk, das die Menschen zur Ausübung der Religion führt. Dass Rilke dem Bild eine derartige Kraft verleiht, kommt nicht von Ungefähr. Vier Jahre später wird Rilke unter dem Eindruck einer Russland-Reise das tiefreligiöse "Stunden-Buch" verfassen. Doch die vorherrschende Art des russischen Christentums ist die Orthodoxie und eines ihrer Merkmale im Vergleich zum Katholizismus besteht in der Wichtigkeit des Bildes: Das Bild selbst ist heilig und darf daher angebetet werden. Der Katholizismus zieht hier eine Trennlinie: die Inhalte des Bildes sind anbetungswürdig, nicht das Ding selbst. Für Rilke führt die Kunst in "Murillo" zur Wahrheit und zum Glauben, was für Rilke aber kein Widerspruch ist. Der Glaube ist das Wahre. Murillos Tod ist unerheblich, er selbst macht kaum ein Aufheben darum: "Mein Freund, das wär ein Wahn, / wollt ich an Heilung denken. Nein! Gesunden / soll nur die müde Seele jetzt, eh sie / voll Hoffen aufschwebt in das Reich des Lohnes / und vor den Stufen jenes Himmelsthrones / in Glanz zerfließt."²¹ Die seelische Erlösung ist das Wesentliche, der Tod wird von Murillo fast herbeigesehnt, damit er erlöst werden kann. Der Tod ist das notwendige Opfer, um an Gottes Thron treten zu können. Die Sinnhaftigkeit von Murillos Leben, so lassen es uns die letzten Verse des Stücks glauben, besteht allein darin, die Menschen im Glauben zu bestärken oder sie dorthin zu führen.

Da Rilke sich im Verfassen seiner Psychodramen als Epigone erweist, stellt sich die Frage, ob Rilke nicht auch die stofflichen Inhalte dieser Dramen von anderen Autoren übernommen hat.

²⁰ Ebda., S. 100.

²¹ Ebda., S. 98.

Tatsächlich findet sich unter Richard von Meerheimbs Stücken auch eines mit dem Titel „Kapellmeisters letzte Probe“, das ebenfalls den Tod eines Künstlers, in diesem Fall eines Dirigenten, zum Thema hat. Ein Umstand, den der Literaturwissenschaftler Roman Howard bereits 1943 in seinem Aufsatz „Rilke’s Psychodrama“²² festgestellt hat, wobei Howard einräumen muss, dass er den Text zu „Murillo“ nicht kennt und sich auf eine Zusammenfassung von Sieber in dessen Rilke-Biographie verlassen muss.²³ Das Thema des sterbenden Künstlers beschäftigte unmittelbar vor Rilke auch einen anderen jungen Dichter: Hugo von Hofmannsthal, dessen Fragment gebliebenes Stück „Der Tod des Tizian“²⁴ bereits 1892 erschienen war, aber das Thema formal und inhaltlich völlig konträr auflöst. In Hofmannsthal Werk ist Tizian, kurz vor dem Tod stehend, durchströmt von Schaffenskraft und malt ein letztes Bild.

²² Howard Roman: Rilke’s Psychodramas, in: The Journal of English and Germanic Philology, University of Illinois Press: Illinois, 1944, Vol. 43, No. 4., pp. 402-410.

²³ Ebda., S. 403f.

²⁴ Hugo von Hofmannsthal: Der Tod des Tizian, in: Hugo von Hofmannsthal: Gedichte und kleine Dramen, Suhrkamp: Frankfurt / Main, 1994, 11. Aufl., S. 59 - 73

3 „Die Hochzeitsmenuett“

"Die Hochzeitsmenuett" ist Rilkes zweites Psychodrama und wurde genau sechs Monate nach "Murillo" am 1. Juli 1895 veröffentlicht, und zwar im 3. Jahrgang von „Jung-Deutschland und Jung-Elsass“ (Nummer 13). Die Handlung des kaum acht Seiten langen Versdramas ist schnell erzählt: Der Maler Van Mieris ist mit seiner Geliebten Brigitte verabredet und möchte mit ihr nach Rom fliehen. Brigitte ist verheiratet, und zwar mit dem offensichtlich alten Maler Dow, der gleichzeitig Van Mieris' Meister ist. Während das Paar durch den Garten hetzt, hört es eine Melodie: Die Hochzeitsmenuett, gespielt von Brigittes Mann auf dessen Geige. Brigitte packt das schlechte Gewissen, sagt die gemeinsame Flucht ab, läuft zu ihrem Mann und redet mit ihm. Durch Van Mieris' Beobachtung des Geschehens erfährt das Publikum, dass Meister Dow nicht nur seiner Frau verzeiht, sondern auch Van Mieris. Diesem ist inzwischen längst klar, was für ein charakterlich schlechter Mensch er ist. Nicht nur sein Verhältnis zu Brigitte, sondern auch die stattliche Zahl seiner früheren Geliebten quält ihn plötzlich. Ergriffen von der Großmut Dows anerkennt Van Mieris am Ende des Stücks nicht nur die künstlerische, sondern auch die moralische Meisterschaft Dows. Ein "innig"²⁵ gesprochenes "Meister!"²⁶ ist Van Mieris' letztes Wort.

Es fällt schwer, etwas Positives an "Die Hochzeitsmenuett" zu finden. Das Stück ist im Vergleich zu "Murillo" eindeutig ein Rückschritt. Die Handlung ist banal, auch wenn Rilke in einer Fußnote extra betont, das Stück beruhe auf einer wahren Begebenheit. Es ist dies ein starker Verweis auf Authentizität, den Rilke später auch bei „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ praktizieren wird.

Bereits 1943 hat sich Roman Howard in seinem Aufsatz „Rilke's Psychodramas“ mit der Frage beschäftigt, wie wahr diese wahre Begebenheit tatsächlich ist. Roman beginnt seinen Aufsatz mit der wenig schmeichelhaften, aber wohl zutreffenden Bemerkung: „Unlike most great poets, Rilke gave little promise in his earliest work of things to come“.²⁷ Roman überrascht zunächst mit der Feststellung, dass die Geschichte von Rilkes „second psychodrama is seemingly based on the subject-matter of certain paintings hanging in the Dresden gallery“.²⁸ Biographisch, so Roman, erweist sich Rilkes Anspruch auf Authentizität als Fiktion. Meister Dow war nicht verheiratet; Van Mieris hatte bereits früh geheiratet. Das

²⁵ Rainer Maria Rilke: Die Hochzeitsmenuett, in: Sämtliche Werke III, Insel Verlag: Frankfurt 7 Main, 1987, S. 109.

²⁶ Ebda.

²⁷ Howard Roman: Rilke's Psychodramas, in: The Journal of English and Germanic Philology, University of Illinois Press: Illinois, 1944, Vol. 43, No. 4., S. 402.

²⁸ Ebda., S. 404.

Selbstporträt Dows mit der Geige in der Hand, von dem Rilke spricht, ist auch kein Selbstporträt. Rilke hat sich möglicherweise von Bildern von Dow und Van Mieris inspirieren lassen und dann historische Wahrheit vorgetäuscht. Roman: „In any case, it seems certain that specific elements in the paintings went into the making of the plot, though beyond the violin-playing pseudo-Dow we cannot say exactly which they were.“²⁹

Obwohl Rilke formal wieder zu unterschiedlichen Reimschemata greift, wieder jeden Vers auf zehn oder elf Silben trimmt und den Blankvers verwendet, bleibt die Sprache teilweise unfreiwillig komisch. Rilke reimt "Brigitte" auf "Bitte",³⁰ überschreitet die Grenzen zum Kitsch ("sehnsuchtstränenschwer"³¹), lässt Van Mieris in Bezug auf Brigitte feststellen, dass "Deine Pulse"³² schnell schlagen (als hätte Brigitte zwei Herzen) und kommt generell schlecht mit der Berichterstattung durch Van Mieris zurecht. Ist die Sprache in "Murillo" trotz aller Künstlichkeit noch natürlich und angemessen und der Monolog Murillos noch nachvollziehbar, so scheitert Rilke in „Die Hochzeitsmenuett“ eindeutig an dieser Hürde. Van Mieris den Dialog mit Brigitte wiedergeben zu lassen ist dramaturgisch ungeschickt und wirkt plump. Ein Urteil, das Howard Roman nicht teilt, zumindest nicht in Vergleich mit Meerheimbs Stücken: „(...) Rilke's psychodrama far oversteps the limits set by Meerheimb.“³³

26

„Die Hochzeitsmenuett“ bleibt aber nicht nur künstlerisch, sondern auch gedanklich hinter „Murillo“ zurück. Findet in „Murillo“ eine geschickte Verknüpfung der Begriffe Kunst, Christentum, Wahrhaftigkeit und Tod statt, so bleibt der Kunst in „Die Hochzeitsmenuett“ nichts anderes übrig, als den Menschen moralisch zu läutern. Absurderweise geschieht dies durch Musik, was insofern beachtlich ist, als die drei männlichen im Stück vorkommenden bzw. erwähnten Figuren alle Maler sind. Nicht einmal der Glaube an die umwandelnde, verändernde Kraft der eigenen Kunst bleibt den Figuren in „Die Hochzeitsmenuett“. Da das Stück mit seinem plötzlichen und äußerst innigen Ende jeder Dramatik zuwider läuft, fragt man sich im Grunde, welcher Zuhörer sich für das Stück interessieren soll. Es siegt die Kunst, die Güte, das Vergeben. Rilke entspricht hier voll und ganz der für das Meerheimbsche Psychodrama geforderten Belehrung des Publikums.

²⁹ Ebda. S. 408.

³⁰ Ebda., S. 106.

³¹ Ebda., S. 104.

³² Rainer Maria Rilke: Die Hochzeitsmenuett, in: Werke III, Insel Verlag: Frankfurt 7 Main, 1987, S. 106.

³³ Howard Roman: Rilke's Psychodramas, in: The Journal of English and Germanic Philology, University of Illinois Press: Illinois, 1944, Vol. 43, No. 4., S. 406.

Künstlerisch interessant ist an „Die Hochzeitsmenuett“ nur Folgendes: Befreit von den Sachzwängen der Wirklichkeit einer Aufführung, unternimmt Rilke gar nicht erst den Versuch, Zeit und Ort auch nur annähernd zu wahren. Obwohl das Stück bei einem Vortrag kaum länger als 15 Minuten dauern dürfte, ereignet sich doch erstaunlich viel: Van Mieris sieht seinen Freund weggehen, wartet auf Brigitte, redet mit ihr, läuft mit ihr durch den Garten, redet weiter mit ihr, hört zu, hört die Menuett, rekapituliert, beobachtet, wie Brigitte geht und mit ihrem Mann redet, denkt nach, redet mit Meister Dow. Eine dicht gedrängte innere Handlung wird hier explosionsartig vorgespielt, in einer fast expressionistischen Dringlichkeit. Das Stück erweist sich so von erstaunlicher Kompaktheit und bildet neben der formalen Behandlung der Sprache in „Die Hochzeitsmenuett“ eine weitere Brücke zu Rilkes Lyrik.

4 „Die weiße Fürstin. Eine Scene am Meer“

„Die weiße Fürstin. Eine Scene am Meer“³⁴ verfasste Rilke in einer ersten Version 1898. Das Stück geht wahrscheinlich in seinen Anfängen auf Rilkes Aufenthalt in Viareggio im Mai 1898 zurück.³⁵ Wieder handelt es sich um ein relativ kurzes Stück, die Länge liegt bei kaum zwanzig Seiten.

Beim Lesen fällt sofort die Anordnung des Textes auf: Rilke hat die Verse um die Mittelachse der Seiten platziert. Formal handelt es sich wie bei seinen Psychodramen um ein Versdrama, die Verse sind nach einfachem Muster in Reimen gehalten. Ein Unterschied zu den Psychodramen liegt in der Auflockerung der formalen Strenge. Rilke nimmt sich bei „Die weiße Fürstin“ die Freiheit, die Anzahl der Silben pro Vers ohne Regelmäßigkeit zu bestimmen, während bei „Murillo“ und „Die Hochzeitsmenuett“ elf- und zehnsilbige Verse Standard waren. Tatsächlich haben die meisten Verse in „Die weiße Fürstin“ zehn oder elf Silben, es mischen sich aber auch Verse von vier, fünf, sieben oder acht Silben darunter.³⁶

Das Stück ist in seiner Künstlichkeit und seiner Thematik durchaus befremdlich. Die Künstlichkeit rührt einerseits daher, dass Rilke das Stück in der Frührenaissance spielen lässt, was sich aber nur in seinen szenischen Anweisungen niederschlägt. Ein Schloss, Loggien, ein Park, eine Marmorterrasse und Lorbeerbäume³⁷ machen bei der Lektüre des Stücks sofort deutlich, dass Rilke sich wieder nur wenig mit den Notwendigkeiten einer physisch stattfindenden Theateraufführung auseinandersetzt, willentlich oder unwillentlich. Wenige Seiten später finden wir die Anweisung „Die Jüngere sieht erst zu den Worten der Anderen auf. Die spricht für das ganze Meer“.

³⁸ Eine Anweisung von lyrischer Kraft, aber völlig unrealistisch in Bezug auf die zu realisierende Aufführung eines Stücks (wofür szenische Anweisungen im Grunde da sind).

Das Drama selbst ist wie bei den Psychodramen ein völlig verinnerlichtes: Die Fürstin wartet auf das Eintreffen ihres Geliebten, am selben Tag, an dem ihr Mann sie nach zehn Jahren Ehe zum ersten Mal allein gelassen hat. Der Grund für seine Abwesenheit bleibt unklar. Deutlich wird jedoch, dass die Fürstin die Ankunft des Geliebten mit Ungeduld erwartet, verspricht sie

³⁴ Rainer Maria Rilke: Die weiße Fürstin. Eine Scene am Meer, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III, Insel Verlag: Frankfurt 7 Main, 1987, S. 265 – 287.

³⁵ Vgl. ebda., S. 796.

³⁶ Vgl. Rainer Maria Rilke: Die weiße Fürstin. Eine Scene am Meer, in: Rainer Maria Rilke: Werke III, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 269.

³⁷ Ebda., S. 267.

³⁸ Ebda., S. 276.

sich doch nun endlich die Beendigung eines für sie quälenden Zustands: Ihr Mann hat die Fürstin trotz der langjährigen Ehe offensichtlich unberührt gelassen:

*„Aber meine Gemahls
wildere Willkür
stößt
alle die Jahre sich stumpf
an der Türe des Saals:
Ich bin noch unerlöst.“*³⁹

Doch nun soll sich dies ändern. Die Fürstin und ihre Schwester erwarten in zunehmender Aufregung das Erscheinen des Mannes vom offenen Meer an das Ufer. Schließlich wird klar, dass die nahenden Geräusche, die die Fürstin vernommen hat, sich wieder entfernen. Das Schiff fährt nicht in den Hafen ein. Das Ganze wird verbunden mit einer Anweisung ihres Geliebten: Trifft er die Fürstin allein an, wird er kommen. Ist jemand bei ihr, wird er weiter segeln.⁴⁰ Doch im entscheidenden Augenblick tritt ein Anderer auf: der Frate, mit einer fratzenhaften Maske verhüllt, ein Bote des drohenden Todes, vermutlich der Pest („Weit aus dem Osten kam ein fremder Tod, / der Hunger hat“⁴¹, heißt es dazu im Stück.)

Rilke verknüpft in diesem Stück Sexualität, Religion und Tod. In deutlichen Worten spricht die Fürstin von ihrem sexuellen Hunger:

*„Meine bräutlichen Kissen
hab´ ich mit zitternden Zähnen zerrissen,
und von dem Kreuz aus Ebenholz
schmolz
der silberne Christus los,
so groß
war die Glut
meines Brautgebets.“*⁴²

Statt körperlicher Erfüllung und Erlösung tritt am Ende des Stücks jedoch der Tod an die Fürstin heran. Eine Verknüpfung von Sexualität und Tod, wie Rilke sie auch später in „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ durchführen wird.

³⁹ Ebda., S. 279.

⁴⁰ Vgl. ebda., S. 283.

⁴¹ Ebda., S. 274.

⁴² Ebda., S. 278f.

Dass Rilke den „Schwarzen Tod“ ins Spiel bringt, entspricht der Logik des Stücks, das um Gegensatzpaare herum aufgebaut ist. Die „weiße“ Fürstin als Gegensatz zum schwarzen Tod. Die ersehnte Erlösung der Fürstin in der körperlichen heterosexuellen Beziehung zu ihrem Mann im Gegensatz zu der deutlich zu Tage tretenden durchaus körperlichen Beziehung der Fürstin zu ihrer Schwester. Der Reichtum der Fürstin im Gegensatz zur Armut der Bevölkerung. Die Farbe Weiß, die das Schloss auszeichnet und der Fürstin ihren Beinamen gibt als Gegensatz zu Hermes, der in der antiken Mythologie die Seelen der Verstorbenen in den Hades, in das Totenreich, führt. Schwarz ist auch das Gewand des Dieners Amadeo, weiß wiederum sind die Rosen, mit denen Monna Lara ihre Schwester, die Fürstin, beschenkt. Ein Gegensatz ist auch die Stilisierung der Liebe, auch der körperlichen Liebe, zu der Realität der Zurückweisung, Enttäuschung und Einsamkeit, die die Fürstin erleiden muss in ihrer Ehe. Ihren Geliebten beschreibt die Fürstin als eine Figur, die „Aus der Seele des Lichts“⁴³ zu ihr kommen wird. Sie selbst will „licht sein und zart“.⁴⁴

Das Stück weist mehrere Eigentümlichkeiten auf, die nahe legen, dass Rilke nicht vorhatte, „Die weiße Fürstin“ in dieser Fassung auf einer Bühne realisiert zu sein. Zum einen muss Rilke klar gewesen sein, dass es praktisch keine äußere Handlung gibt und die innere Handlung (Enttäuschung, sexuelle Frustration, Pest-Tod, lesbisch-inzestuöse Beziehung) wohl nicht geeignet ist, Publikum anzulocken.

30

Weiters gilt es zu berücksichtigen, dass das Stück mit einer Unzahl von Symbolen beladen ist, und zwar in Bezug auf Religion (die Figur des Frates), Sexualität (die Herme), Unschuld (die Farbe Weiß) und Tod (die Farbe Schwarz). Das ebenfalls weiße Schloss „spiegelt die Unendlichkeit“.⁴⁵ Hinzu kommt noch die Symbolhaftigkeit des Meeres: „Alle Personen der Handlung schauen das Meer“, ⁴⁶ heißt es zu Beginn des Stücks in einer Regieanweisung. Da in Rilkes Anweisungen das Meer aus Richtung des Publikums auf die Bühne zuläuft, ⁴⁷ ergibt sich daraus, dass die Schauspieler/innen ständig direkt in das Publikum schauen sollen, was ohne Zweifel einen befremdlichen Effekt auf das Publikum gehabt hätte. Wofür das Meer steht, bleibt offen. Für die Fürstin selbst wandelt sich das Meer von einem Symbol der Hoffnung zu einem Symbol der Verzweiflung und des Todes. Dies ist nicht übertrieben, denn eines der Symbole, die Rilke verwendet, besteht in der exakten Benennung des Bootes, mit dem der Fürst davongefahren ist: eines Nachens (was nur aus der Lektüre der

⁴³ Ebda., S. 282.

⁴⁴ Ebda., S. 284.

⁴⁵ Ebda., S. 267.

⁴⁶ Ebda., S. 267.

⁴⁷ Vgl. ebda., S. 267.

Regieanweisungen hervorgeht, das Publikum also nicht wissen kann).⁴⁸ Bei einem Nachen handelt es sich um ein verhältnismäßig kleines, kompaktes Boot, das auch aus einem Stamm entstanden sein kann und die Art von Boot ist, mit der Charon die Verstorbenen über den Acheron zum Eingang des Hades brachte. Es ist auch das Boot, mit dem der namenlose Reiter eben nicht über den Bodensee geschifft wurde.⁴⁹

Der Nachen ist nicht die einzige Anspielung Rilkes auf die antike Mythologie. Eine andere besteht in der Verwendung der griechischen Gottheit Hermes. Hermes selbst ist auf der Bühne präsent, und zwar in Form einer „alten, verfallenen Herme“,⁵⁰ wie Rilke schreibt. Besagte Herme ist eine Art Statue, ein Kultbild des Hermes, ein Pfeilerschaft, der Kopf, Arme, Schultern oder auch einen Phallus darstellen kann. So ist bereits zu Beginn des Stücks klar, dass die körperliche Beziehung zwischen der Fürstin und ihrem Mann unheilvoll ist. (Eine Herme wurde im Allgemeinen auch an Kreuzwegen aufgestellt, an einem solchen befindet sich nun der Lebensweg der Fürstin.)

Ein letztes Verbindungsglied zur Antike setzt Rilke in Verwendung des Handzeichens, das die weiße Fürstin geben soll, in Verbindung mit dem Nachen. Dies spielt auf die Sage um Theseus an, der nach der Tötung des Minotaurus mit einem weißen Segel seinem Vater Aigeus schon von Weitem signalisieren soll, dass er – Theseus – noch lebt. Die Götter lassen Theseus diese Vereinbarung jedoch vergessen. Theseus segelt mit schwarzem Segel seinem Vater entgegen, der deshalb an den Tod des Sohnes glaubt und sich ins Meer stürzt. Dass die Götter so entschieden, geht auf eine ebenfalls nicht vollzogene Beziehung zurück: Trotz der Liebe zu Ariadne und ihrer brillanten Idee, einen Weg durch das Labyrinth zu finden, lässt Theseus die schlafende Ariadne auf Naxos zurück und wird deshalb von den Göttern bestraft.

Ein überaus interessanter Aspekt an Rilkes „Die weiße Fürstin“ ist die Sprache, die Rilke hier verwendet. Rilke löst sich nicht nur von der strikten Verwendung zehnsilbiger Verse, sondern befreit auch auf diese Weise seine Verse von Glätte und reinem Wohlklang, der in „Murillo“ und „Die Hochzeitsmenuett“ mitunter für komische Stellen gesorgt hatte. Die Sprache in „Die weiße Fürstin“ lässt Rilke 1898 bereits auf den Expressionismus vorgreifen. „Hack mir die Hände ins Herz“⁵¹ oder „Aber meines Gemahls / wildere Willkür / stößt / alle

⁴⁸ Vgl. ebda., S. 286.

⁴⁹ Vgl. dazu die Ballade „Der Reiter und der Bodensee“ von Gustav Schwab, Quelle: http://www.sagen.at/texte/sagen/oesterreich/allgemein/fraungruber/Reiter_Bodensee.html, 26. 06. 2015

⁵⁰ Rainer Maria Rilke: Die weiße Fürstin. Eine Scene am Meer, in: Rainer Maria Rilke: Werke III, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 267.

⁵¹ Ebda., S. 280.

die Jahre sich stumpf / an der Türe des Saals“⁵² sind eindeutige Belege für diese Wandlung in Rilkes Sprache. Trotz dieser Expressivität urteilt Otto Friedrich Bollnow in seinem Buch „Rilke“⁵³: „Die weiße Fürstin steht im ganzen sehnsüchtig müden Tonfall den kleinen Jugenddramen Hofmannsthals sehr nahe [...]“⁵⁴ Für Bollnow wird die Sprache so zu einem Beleg für seine These, dass die „dichterische Lebensbewegung“ des ausgehenden 19. Jahrhunderts „eher einen müden Zug“ bekommen hat, im Vergleich zu vor „Lebenskraft und Lebenslust überschäumenden Art, durch die am Ende des 18. Jahrhunderts der Sturm und Drang gekennzeichnet war“. Das Hervorstechende sei nun, um 1900, „die Sehnsucht nach dem Leben“.⁵⁵ Diese Sehnsucht nach dem Leben ist natürlich einer der wesentlichen Züge der weißen Fürstin, eine Sehnsucht, die aber bereits mit Erbitterung über das Versäumte einhergeht.

4.1 Zwei Aufführungen von „Die weiße Fürstin“

Die Uraufführung von „Die weiße Fürstin“ fand wohl am 17. Jänner 1937 am Stadttheater Gießen statt.⁵⁶ Eigenartigerweise wird dieses Privileg auch noch zwei anderen Theatern zugeschrieben: Einerseits dem Leverkusener Theaterlabor, das „Die weiße Fürstin“ im Erholungshaus, der Bühne der Kulturabteilung der Bayer Leverkusen AG, aufführte, und zwar am 22. Jänner 2011.⁵⁷ Der Regisseur dieser Inszenierung, Hanfried Schüttler, weist diese auf seiner Homepage als „UA“ aus.⁵⁸

32

Eva Corino, Verfasserin der Kritik „Meine Hände sind Zugvögel“,⁵⁹ die am 8. November 2000 in der „Berliner Zeitung“ erschien, ist sich wiederum nicht sicher, ob die Aufführung von „Die weiße Fürstin“ in der Inszenierung von Christian Scholze im „Theater Zerbrochene Fenster“ nicht die Uraufführung dieses Stücks sei. „Es gibt keine Beweise, dass "Die Weiße Fürstin" schon einmal auf die Bühne gebracht wurde“,⁶⁰ schreibt sie defensiv.

⁵² Ebda., S. 279.

⁵³ Otto Friedrich Bollnow: Rilke, Kohlhammer: Stuttgart, 1951.

⁵⁴ Ebda., S. 27.

⁵⁵ Alle Zitate ebda., S. 27.

⁵⁶ Vgl. <http://www.lagis-hessen.de/de/subjects/xsrec/current/1/sn/edb?q=YToxOntzOjQ6InplaXQiO3M6NjoiMS4xOTM3Ijt9>, 25. 10. 2013.

⁵⁷ Vgl. die Kritik von Stefan Andres <http://titelmagazin.com/artikel/223/8575/rainer-maria-rilkes-%C2%BBdie-wei%C3%9Fe-f%C3%BCrstin%C2%AB-feiert-nach-%C3%BCber-100-jahren-urauff%C3%BChrung.html>, 25.10.2013.

⁵⁸ Vgl. <http://www.hanfriedschuettler.de/vita.html>, 11.11.2013.

⁵⁹ Vgl. <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/pantarhei-inszeniert--die-weisse-fuerstin--von-rilke-meine-haende-sind-zugvoegel,10810590,9850034.html>, 25. 10. 2013.

⁶⁰ Ebda.

4.1.1 „Die weiße Fürstin“ im „Theater Zerbrochene Fenster“ in Berlin (2000)

Die Kritik in der „Berliner Zeitung“

Es lässt sich nicht mehr eruieren, wann Christian Scholzes Inszenierung von „Die weiße Fürstin“ im „Theater Zerbrochene Fenster“ in Berlin Premiere hatte, die Kritik von Eva Corino in der „Berliner Zeitung“ stammt vom 8. November 2000. Das „Theater Zerbrochene Fenster“ existiert heute nicht mehr, das Theater selbst wurde im Oktober 2008 geschlossen, der dafür zuständige Verein mit 31. 12. 2012 aufgelöst.⁶¹

Eva Corinos Kritik beginnt mit einem längeren Rilke-Zitat, geht zur Zusammenfassung des Inhalts über und schließt mit folgenden vielsagenden Zeilen:

„Die Truppe bemüht sich, dieser Sprache, die sich immer wieder entzieht, so nah wie möglich zu kommen. Die Hauptdarstellerin Simone Kabst kommt ihr am nächsten. Und doch teilen alle Schauspieler dieselbe Ratlosigkeit: Was soll ich mit meinen überflüssigen Händen machen, welches Gesicht aufsetzen, um wie viel Grad den Rücken neigen? Sie müssen steif bleiben, sich auf die Lippen beißen, weil sie nicht handeln können. Die Figuren stehen voreinander und sagen Verse auf, die vage bleiben, weil ihnen noch die Erfahrung fehlt.“⁶²

33

Corinos Kritik deutet darauf hin, dass es sich bei den Schauspieler/innen um Anfänger oder Amateure gehandelt haben muss. Simone Kabst allerdings hat später an mittleren Bühnen Deutschlands gearbeitet, am bekanntesten darunter wohl die „Schaubühne am Lehniner Platz“, wo sie unter der Regie von Thomas Ostermeier zu sehen war, und am Berliner „Gorki Theater“. Auf ihrer Homepage wird „Die weiße Fürstin“ nicht angeführt, obwohl die dort genannten Theaterarbeiten bis zum Jahr 1996 zurückgehen.⁶³ Mit Christian Scholze sollte Kabst noch zweimal zusammenarbeiten: beide Male am Westfälischen Landestheater, nämlich 2004/05 in „Ein Fremder klopft an“ und 2006/07 in „Der Sturm“.

Ob die Aufführung von Musik begleitet wurde, wer noch mitwirkte, wer Ausstatter war – all dies erfahren wir leider nicht aus Corinos Kritik. Nur so viel zum Bühnenbild: „Ein heller

⁶¹ Diese Informationen stammen von der Homepage des Theaters, die noch online ist: http://www.tzf-berlin.eu/index.php?article_id=1, 11. 11. 2013.

⁶² <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/pantarhei-inszeniert--die-weisse-fuerstin--von-rilke-meine-haende-sind-zugvoegel,10810590,9850034.html>, 25. 10. 2013.

⁶³ Vgl. <http://www.simonekabst.de/theater/>, 11.11.2013

Stoff ist über die Bühne gebreitet, und ins Publikum mündet ein Steg, als ob es mit seinem Atemholen die sanfte Dünung des Wassers ersetzen könnte.“⁶⁴

4.1.2 „Die weiße Fürstin“ im Erholungshaus Bühne der Kulturabteilung der Bayer AG in Leverkusen (2011)

4.1.2.1 Zum Hintergrund der Aufführung im Bayer Kulturhaus 2011

Zur Aufführung von „Die weiße Fürstin“ im Bayer Kulturhaus gibt es erfreulicherweise ein Beiheft,⁶⁵ dem eine CD mit der von Jörg Schnabel für das Stück komponierten Musik beigelegt ist. Das Beiheft enthält ein transkribiertes Gespräch der wichtigsten Beteiligten vom 4. Jänner 2011. Die Premiere fand am 22. Jänner 2011 statt. Den Stein ins Rollen, was die Aufführung betrifft, brachte die spätere Hauptdarstellerin Marie Simone Bascoul, die Schnabel mit Rilkes Text bekannt machte. Schnabel im Gespräch über die Musik:

*„Das Gefühl ist die alles entscheidende Instanz. Bei mir entsteht die Musik wie beim Film eher zwischen den Bildern. Für mich hat das Stück eine klare Stimmungsrichtung. Ich gehe nicht von Worten und Logik aus. [...] Ich nehme ein Gefühl auf bei der Lektüre und das kommt als Abdruck wieder raus. Ich kann das im einzelnen [sic!] nicht erklären.“*⁶⁶

34

Schnabel hat ein ganzes Konzert komponiert, nur Teile davon werden im Stück verwendet. Auf der CD finden sich vier Stücke mit insgesamt etwas mehr als 23 Minuten Musik. Regisseur Hanfried Schüttler hatte für die Musik konkrete Aufgaben vorgesehen:

*„Wenn man das, was an Sprache dort drin steckt, auch noch musikalisch illustrieren würde, würde man einen unendlichen Kitsch produzieren. Anders als normalerweise Theatermusik [...] bekommt die Musik eine andere Funktion – es geht darum, ein Spannungsverhältnis von Musik und Schauspieler zu schaffen. Die Musik übernimmt den emotionalen Part, übernimmt das, was man nicht ausspricht.“*⁶⁷

Für Schüttler bestand die Schwierigkeit bei der Inszenierung darin, dass „Die weiße Fürstin“ „kein Theaterstück“, Rilke „kein Theaterautor“ sei und „vom Theater keine Ahnung“ habe.⁶⁸ Schüttler war klar, dass er der Verssprache Rilkes etwas entgegensetzen musste. Schüttler:

⁶⁴ <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/pantarhei-inszeniert--die-weisse-fuerstin--von-rilke-meine-haende-sind-zugvoegel,10810590,9850034.html>, 25. 10. 2013.

⁶⁵ Bayer AG Communications, Bayer Kultur (Hg.): Schauspiel 10/11, o. V.: o. O., 2011.

⁶⁶ Ebda., [S. 13f].

⁶⁷ Ebda., [S. 18].

⁶⁸ Alle Zitate in diesem Satz ebda., [S. 15].

*„Für das Spiel auf der Bühne ist ein kunstvoller, hoher und entrückter Ton im Vortrag äußerst riskant. Das Spiel fliegt komplett gegen die Wand.“*⁶⁹

Interessant ist Schüttlers Auffassung von der Fürstin als Figur. Er sieht sie als „absolut naiv“ und als „eine Frau, die als Kind verheiratet wurde und sich über elf Jahre Ehe eine Liebe zu einem Mann erhalten hat, der heute kommen soll“.⁷⁰ Eine Interpretation, die überrascht, weil die gängigen Lesarten des Stücks davon ausgehen, dass die Fürstin nicht auf ihren Mann, sondern auf ihren Geliebten wartet und zweitens gar nicht die Rede davon sein kann, dass sie ihren Mann liebt. Schüttlers Ansatz liegt verblüffenderweise darin, nicht an Rilke zu denken, sondern die Figuren

*„zu konkretisieren [...] die Sprache kommt einfach auf einer anderen, einer zweiten Ebene dazu. Wenn man diese zwei Ebenen schafft, wird das ein spannender Abend, der frei von einem künstlich hergestellten Pathos ist.“*⁷¹

Die Fürstin hat für Schüttler gleichzeitig etwas Tragisches wie auch Heldenhaftes. Es steht für Schüttler fest, dass die Fürstin als Kind durch die frühe Ehe „aus einer gesellschaftlichen Erwägung heraus missbraucht worden ist“.⁷² Trotzdem konnte sie sich den Traum von Liebe bewahren. Schüttler sieht es als große Leistung an, dass sie sich nach der Heirat „mit dem alten Mann“⁷³ verweigern konnte, dies sei von ihr „groß und konsequent“.⁷⁴ Eine Interpretation, die sich kaum mit Rilkes Text vereinbaren lässt. Zum einen, weil nirgends erwähnt wird, dass der Fürst ein alter Mann gewesen wäre bei der Heirat, zum anderen, weil auch nichts davon erwähnt wird, dass es die Fürstin ist, die sich ihm verweigert. Eher deutet Rilke an, dass der Fürst an seiner Frau desinteressiert ist. Ebenso zweifelhaft ist Schüttlers Ansicht, dass Rilke sich bei „Die weiße Fürstin“ der Struktur eines griechischen Dramas bediente⁷⁵ und dass die Fürstin am Ende des Stücks nicht das entscheidende Signal für ihren Geliebten gibt, um ihre Schwester Monna Lara vor dem Abholen durch die Frates zu schützen.⁷⁶ Wenn im selben Gespräch die für Bühne und Kostüme zuständige Annette

⁶⁹ Ebda., [S. 15]

⁷⁰ Ebda., [S. 15]

⁷¹ Ebda., [S. 15]

⁷² Ebda., [S. 7].

⁷³ Ebda., [S. 7].

⁷⁴ Ebda., [S. 7].

⁷⁵ Vgl. ebda., [S. 10].

⁷⁶ Vgl. ebda., [S. 11].

Wolters Perryman behauptet, sie lese keine Regieanweisungen,⁷⁷ fragt man sich, wie ernsthaft die gedankliche Auseinandersetzung der Beteiligten mit Rilke gewesen sein kann.

4.1.2.2 Die Kritik auf „titelmagazin.com“

Stefan Andres verfasste zur Leverkusener Aufführung von „Die weiße Fürstin“ eine Kritik, die unter dem Titel „„Nicht um Worte handelt sichs““ – ein Zitat aus dem Stücktext – unter titelmagazin.com erschien.⁷⁸ Die Premiere des Stücks fand am Samstag, 22. Jänner 2011 statt, Regie führte Hanfried Schüttler, als Dramaturgin fungierte Anna Bott, die Musik komponierte Jörg Schnabel und wurde vom Signum Quartett gespielt, wobei die Geigerinnen Kerstin Dill und Annette Walther auch die Rollen der Frates übernahmen und Geige spielend der Fürstin „zum tragischen Finale unmittelbar zu Leibe“⁷⁹ rücken, wie es so schön in der Kritik heißt.



Abbildung 6: Marie Simone Bascoul als Fürstin in der Leverkusener Aufführung 2011.⁸⁰

⁷⁷ Vgl. ebda., [S. 16].

⁷⁸ <http://titelmagazin.com/artikel/223/8575/rainer-maria-rilkes-%C2%BBdie-wei%C3%9Fe-f%C3%BCrstin%C2%AB-feiert-nach-%C3%BCber-100-jahren-urauff%C3%BChrung.html>, 25.10.2013.

⁷⁹ Ebda.

⁸⁰ Ebda.



Abbildung 7: Fiona Metscher (Monna Lara) und Marie Simone Bascoul (Fürstin).

Amadeo wurde von Christa Strobel gespielt, und zwar „mit Lakonik und androgynem Charme“⁸¹ (was angesichts des Stücktexts verwunderlich ist). Fiona Metscher übernahm die Rolle der Monna Lara und zeigte eine „kindliche Naivität, die an der Schwelle zum Erwachsensein [...] in der Konfrontation mit Unglück und Tod jäh zerspringt“,⁸² so Andres. Die Titelrolle wurde von Marie Simone Bascoul gespielt, die auch dafür verantwortlich war, dass es überhaupt zu einer Aufführung des Stücks kam. Bascoul hatte den Text dem Komponisten Schnabel gezeigt, dieser vertonte das Stück. Da das Signum Quartett zum damaligen Zeitpunkt von Bayer gefördert wurde, kam es zur Aufführung im Erholungshaus.⁸³ Als Fürstin, so Andres, besitzt Bascoul „Würde, Sehnsucht und

Furcht“, sie stellt sich mit „aristokratischem Stolz [...] schützend vor ihre jüngere Schwester, fest in dem Glauben an die bevorstehende Rückkehr ihres lang vermissten Gemahls“.⁸⁴ Laut Andres dauerte die Aufführung etwa eine Stunde. Die Musik hatte offensichtlich einen besonderen Anteil an der Aufführung, Regisseur Schüttler sorgte anscheinend für eine Gleichberechtigung von Wort und Musik. „Besonders eindrucksvoll gelingt das Verschmelzen von Text und Musik in der Nachricht des Boten“,⁸⁵ der von Stefan Bockelmann gespielt wurde. Andres fährt fort: „Sein Bericht fügt sich glänzend in das Spiel der Streicher, die mit düsteren Klangfarben dunkle Ahnung und schieres Entsetzen markieren“.⁸⁶

⁸¹ Ebda.

⁸² Ebda.

⁸³ Vgl. ebda.

⁸⁴ Ebda.

⁸⁵ Ebda.

⁸⁶ Ebda.

Das Bühnenbild beschreibt Andres als schlicht, obwohl es die fürstliche Villa darstellen soll: ein Kronleuchter, wenige Stühle und ein langes Seidentuch, „das die Bühne mit Studiocharakter nach hinten begrenzt“. ⁸⁷

Andres' Fazit: „Einige „Bravo“, Rosen und langer Applaus für Musiker, Darsteller, Komponist und Regie“.

4.1.2.3 Die Kritik auf „kultura-extra“

Erst am 20. April 2011 erschien die Kritik von Karoline Bendig zur Aufführung (Bendig hatte die Vorstellung vom 19. April 2011 gesehen). „Sterben in Schönheit“ ist der Titel der Kritik, die auf der Homepage von kultura-extra veröffentlicht wurde. ⁸⁸ Bendigs Kritik sind einige Details zu entnehmen, die aus Andres' Bericht nicht hervorgehen. So fand die Aufführung scheinbar hinter der eigentlichen Bühne im dahinter angrenzenden Raum statt. Die Stimmen der Schauspieler/innen und auch die Instrumente der Musiker/innen wurden elektronisch verstärkt, für Bendig eine „wenig glücklich[e] Entscheidung“. ⁸⁹ Die Aufführung „ist geprägt von edler Schönheit und Statik. Der Text wird zelebriert [...]“. Und später: „Das sieht alles äußerst ansprechend aus, führt aber zu gepflegter Langeweile und Emotionslosigkeit.“ Den Text Rilkes hält Bendig für ein „merkwürdiges Ding“, eine „Mischung aus szenischer Situation [...] und Innenschau“. Der Text leide unter einer „hybriden Struktur und merkwürdigen Ziellosigkeit“. Hauptdarstellerin Marie Simone Bascoul „gelingt es leider im Laufe der gut einstündigen Aufführung auch nicht, das Seelenleben ihrer Figur interessant zu gestalten.“ Fiona Metschers Darstellung der Monna Lara sei „viel lebendiger und menschlicher“. „Überzeugend auch Stefan Bockelmann als Bote.“ Allerdings profitiere Bockelmann bei seinem Auftritt auch von Jörg Schnabels Komposition. Die Wichtigkeit der Musik betont aber auch Bendig in ihrer Kritik:

„Sind zu Beginn Musik und Text eher voneinander getrennt, schieben sie sich im Laufe des Abends mehr und mehr ineinander, so dass die Erzählung des Boten wie ein Melodram wirkt. Und eben dies sind die Momente, in denen etwas entsteht, das über den Text hinausweist, interessiert und sich einbrennt.“

⁸⁷ Ebda.

⁸⁸ Vgl. http://www.kultura-extra.de/theater/feull/rezension_die_weiße_fuerstin_erholungshausleverkusen.php, 11.11.2013

⁸⁹ Ebda.

Leider macht Hanfried Schüttlers Regie zu wenig aus diesem Material. Die Personenregie bleibt merkwürdig statisch und leblos. “⁹⁰

Weitere Details zur Aufführung: Bühne und Kostüme wurden von Annette Wolters Perryman entworfen. Für das Licht war Dieter Pogadl verantwortlich. Das Signum Quartett bestand aus Kerstin Dill und Annette Walther (beide Violine), Xandi van Dijk (Bratsche) und Thomas Schmitz (Cello).

4.1.2.4 Die Kritik im „Kölner Stadt-Anzeiger“

Am 23. Jänner 2011 erschien im „Kölner Stadt-Anzeiger“ die Kritik „Schönheit hinter der hässlichen Fassade“⁹¹ eines ungenannten Autors. Es ist kein Text, der dem Autor oder der Autorin Ruhm einbringen wird. „Dieses Stück Literatur ist für das traditionelle Verständnis von Lyrik geradezu chaotisch“,⁹² heißt es darin und das Stück sei „in Teilen beinahe unverständlich, wartet mit einem wahren Wirrwarr an Reimschemata auf und hält sich an keine Konvention. „Die weiße Fürstin“ ist schlichtweg ein Gerippe von Lyrik.“⁹³

Zwischendurch heißt es ebenso unsinnig wie anerkennend, dass „einer wie Rilke – für viele Freunde deutscher Literatur nicht gerade ein Liebling – im Schauspiel durchaus etwas taugt.“

⁹⁴ Um zu den essenziellen Stellen dieser Kritik zu kommen:

„Die Dramatik und Tragik in Rilkes Sätzen wurden durch Mimik und Sprache der Darsteller zur Poesie. Hinzu kam die famose Musik des Signum-Quartetts, die das alles untermalte. Sie war gleichberechtigter, unverzichtbarer Bestandteil der Inszenierung“.⁹⁵

Am Ende wird „Die weiße Fürstin“ immerhin als „vergessenes wie verkanntes Kleinod eines geachteten jedoch nicht geliebten Autors“⁹⁶ bezeichnet.

⁹⁰ Alle Zitate von Fußnote 65 bis 66: ebda.

⁹¹ <http://www.ksta.de/region/theater-schoenheit-hinter-der-haesslichen-fassade,15189102,12584932.html>, 11.11.2013

⁹² Ebda.

⁹³ Ebda.

⁹⁴ Ebda.

⁹⁵ Ebda.

⁹⁶ Ebda.

4.1.2.5 Fotos zu „Die weiße Fürstin“ in Leverkusen⁹⁷



Abbildung 8: Flyer zur Aufführung von "Die weiße Fürstin" in Leverkusen.

⁹⁷ Die ersten beiden Bilder geben den zweiseitigen Flyer wieder, der für die Aufführung von „Die weiße Fürstin“ in Leverkusen erstellt wurde. Alle anderen Bilder stammen aus einem Programmheft, das für die Saison 2010/11 von Bayer hergestellt wurde. Quelle: Bayer AG Communications, Bayer Kultur (Hg.): Schauspiel 10/11, o. V.: o. O., 2011. Beides wurde mir freundlicherweise von Bayer zur Verfügung gestellt.

Die weiße Fürstin

Ein dramatisches Gedicht von Rainer Maria Rilke

Die Schauspieler

Die weiße Fürstin	Marie Simone Bascoul
Monna Lara, Schwester der weißen Fürstin	Fiona Metscher
Amadeo, der Alte	Christa Strobel
Bote	Stefan Bockelmann

Signum Quartett

Violine	Kerstin Dill
Violine	Annette Walther
Bratsche	Xandi van Dijk
Cello	Thomas Schmitz

Komposition/ Arrangement	Jörg Schnabel
Regie	Hanfried Schüttler
Bühne, Kostüme	Annette Wolters Perryman
Licht	Dieter Pogadl
Dramaturgie	Anna Bott

41

Vor dem Hintergrund einer schrecklichen Realität wartet die weiße Fürstin auf die Wiederbegegnung mit ihrem Geliebten. Zu ihm hat sie, die als Kind zur Heirat mit dem Fürsten gezwungen wurde, sich ihre Liebe erhalten. Nach elf Jahren überbringt der Bote einen Brief des Geliebten mit der Ankündigung seiner Ankunft. Gleichzeitig berichtet er vom Ausbruch einer schweren Seuche, die große Teile der Bevölkerung hinwegrafft.

Für Regisseur Hanfried Schüttler ist die Titelfigur der Prototyp einer modernen, klugen Frau, die nach einer Zwangsverheiratung als unschuldige Kindfrau im Leben einem jähzornigen Tyrannen verbunden war, die ihre Liebe aufbewahrte und diese unter widrigen Umständen behauptet und lebt.



M. Bascoul, F. Metscher

Abbildung 10: Bascoul und Metscher in "Die weiße Fürstin".



F. Metscher

Abbildung 11: Metscher in der Rolle der Monna Lara.



Abbildung 12: Bascoul, Strobel.



Abbildung 13: Das Signum-Quartett, Metscher, Bascoul, Strobel.



Abbildung 14: Bockelmann, Bascoul.



Abbildung 15: Metscher, das Signum-Quartett.

5 „Die weiße Fürstin. Eine Szene am Meer“ in der Version von 1904

Ernst Zinn, Herausgeber der „Sämtliche Werke“ von Rainer Maria Rilke, die vom Insel Verlag publiziert wurde, stellt in seinem Nachwort⁹⁸ fest, dass Rilke „so gut wie niemals an dem Text der einmal veröffentlichten Bücher noch nachträglich etwas geändert“ habe. Die einzige Ausnahme, so Zinn, seien die Jugendwerke Rilkes, die dieser zwischen 1898 und 1899 verfasst habe: „Mir zur Feier“, der „Cornet“, „Das Buch vom monchischen Leben“ und eben „Die weiße Fürstin“.⁹⁹ „Die weiße Fürstin“¹⁰⁰ wurde von Rilke im November 1904 in Schweden umgeschrieben. Rilke schloss die Arbeit am 18. November 1904 auf Furuborg¹⁰¹ ab und veröffentlichte das Stück 1909 gemeinsam mit „Mir zur Feier“ in dem Band „Frühe Gedichte“.¹⁰² Dass Rilke dies getan hat, spricht durchwegs dafür, dass Rilke in „Die weiße Fürstin“ wohl eher ein dramatisches Gedicht gesehen hat als ein Versdrama.

Es ist frappant, welche Entwicklung als Autor Rilke in den Jahren von 1898 bis 1904 durchgemacht hat. Die Sprache des Stücks ist flüssiger, obwohl Rilke Textteile aus der ersten Fassung übernimmt. Der innere Konflikt der Fürstin tritt deutlicher zutage; die fast schon inzestuöse Verliebtheit zwischen der Fürstin und ihrer Schwester Monna Lara ist einer verhältnismäßig normalen Schwesternbeziehung gewichen; es wird deutlicher, dass die Fürstin ihren Geliebten erwartet.

Ein wesentlicher Unterschied ist die Verwendung des Boten. Dieser bekommt in der ersten Fassung des Stücks von Rilke nur 30 Verse zugewiesen. In der Fassung von 1904 sind es 110 Verse und sie zählen mit ihren Beschreibungen von Panik, Gewalt, Hoffnungslosigkeit, Bedrohung und Flehen zu den eindringlichsten im Werk. Es spricht nicht für Rilkes dramatisches Verständnis, in diesem kurzen Stück so viel Text einem Thema zu widmen, das mit dem eigentlich Kern (der vergeblichen sexuellen Befreiung der Fürstin) nichts zu tun hat, doch sprachlich ist Rilke hier Wesentliches gelungen. „Wie durch Messer / so ging man durch den Aufschrei ihrer Not“, ¹⁰³ lässt Rilke den Boten sagen, um sowohl das Elend der Bevölkerung zu beschreiben wie auch die Qual des Beobachters.

⁹⁸ Ernst Zinn: Nachwort des Herausgebers, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke I, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 788.

⁹⁹ Vgl. ebda., S. 785.

¹⁰⁰ Rainer Maria Rilke: Die weiße Fürstin, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke I, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 201 – 231.

¹⁰¹ Furuborg, heute Furuberg, ist ein kleiner Ort etwa 35 Kilometer östlich von Göteborg.

¹⁰² Vgl. die Anmerkungen in: Ebda., S. 847.

¹⁰³ Rainer Maria Rilke: Die weiße Fürstin. Eine Szene am Meer, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke I, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 215.

Rilke arbeitet in der neuen Fassung deutlicher das qualvolle Innenleben der Fürstin heraus und räumt auch ihren Überlegungen bezüglich Traum und Wirklichkeit mehr Platz ein. Die Fürstin ist sich nicht sicher, ob das reale Leben nicht einfach nur Stillstand ist, das, was die Träume ihr zeigen, aber das eigentliche Leben sein soll: „Bedenk, ist irgend Leben mehr erlebt / als deiner Träume Bilder? Und mehr dein?“¹⁰⁴ Nur wenig später sagt die Fürstin zur Schwester (man beachte dasselbe Verb): „[...] bedenke, das ist alles unser Traum [...]“ Erst als Monna Lara den Bericht des Boten vernommen hat, wird sie gewahr, dass sie in einer Scheinwelt lebt: „[...] nun bricht es über mich herein, und ich, / ich ahne jetzt erst, daß das Leben droht. / Daß das nicht Leben war, das sanfte Sein, / das sich mir bot,- [...]“¹⁰⁵ Aber auch der Mann der Fürstin lebt sein wahres Leben im Traum, wenn es um Sexualität geht. Nüchtern resümiert die Fürstin über die nächtlichen Frustrationen: [...] und sah: jetzt träumte er von andern Frauen / (vielleicht von jener blonden Loredan, / die ihn so liebte) – und träumte nicht von mir. / Da war ich frei.“¹⁰⁶ Der Traum wird zum wahren Leben, aber verblüffenderweise kehrt Rilke dann diesen Gedanken um: „Tod ist, wenn einer lebt und es nicht weiß.“¹⁰⁷ Diese Verwirrung wird noch verstärkt durch die vorhergehende Aussage der Fürstin: „Sieh, so ist Tod im Leben. Beides läuft / so durcheinander, wie in einem Teppich / die Fäden laufen; und daraus entsteht / für einen, der vorübergeht, ein Bild.“¹⁰⁸ Der Komplex Traum / Tod / Leben ist in „Die weiße Fürstin“ nicht zu entwirren.

Es ist daher nur logisch, dass Rilke auch die Themen Sexualität / Tod / Religion wieder untrennbar miteinander vermischt. Die Frates der Misericordia erscheinen, der Geliebte landet nicht am Ufer, mit den Frates erscheint auch der Tod.

Rilke erweist sich in diesem Stück erneut als jemand, der nicht analytisch an seine Themen herangehen kann, sondern seine Figuren (in diesem Fall die Fürstin) unter der Masse an Themen zusammenbrechen lässt. Dass dies nicht für die übrigen Figuren gilt, liegt daran, dass Rilke diese nur als Funktionsgehilfen benutzt. Den Diener Amadeo, um den Boten anzukündigen. Den Boten, um den Gegensatz zwischen dem Leben im und außerhalb des Schlosses zu erklären und die Schwester Monna Lara, damit die Fürstin jemanden zum Anreden hat. Letzteres drückt sich in der häufigen Verwendung des Imperativs durch die

¹⁰⁴ Ebda., S. 208.

¹⁰⁵ Ebda., S. 220.

¹⁰⁶ Ebda., S. 223.

¹⁰⁷ Ebda., S. 225.

¹⁰⁸ Ebda., S. 225.

Fürstin gegenüber Monna Lara aus: „Nun stell dir vor [...]“, ¹⁰⁹ „Bedenk [...]“, ¹¹⁰ [...] bedenke [...], ¹¹¹ „Aber lies.“, ¹¹² Sieh [...]“ ¹¹³ mögen als Beispiele dafür dienen.

Dass Rilke aber trotzdem als Dramatiker gereift ist, erkennt man auch an der Zurücknahme der Symbole. In der ersten Fassung wurden Inhalte durch Gegensatzpaare transportiert, die Farbe Weiß spielte eine große Rolle, die Herme und die Verwendung des Nachens waren symbolisch. In der Fassung von 1904 gibt es die Herme nicht mehr. Diese wird in der Szenenanweisung durch eine „vielbrüstige Göttin“ ¹¹⁴ ersetzt. Mit dieser Göttin ist vermutlich Artemis gemeint. Artemis war die Zwillingschwester von Apollo und als Göttin für die Jagd, den Wald und das Behüten von Frauen und Kindern zuständig. Häufig wird sie als jungfräuliche Jägerin dargestellt oder aufgefasst, was durchaus zur Jungfräulichkeit der Fürstin und ihrer Schwester passen würde.

Der Nache, Symbol des Todes in der ersten Fassung, ist nun gestrichen und wird von Rilke durch eine Barke ersetzt. ¹¹⁵

Das Meer hat in der neuen Fassung nicht mehr die universale, zentrale Bedeutung wie noch in der Fassung von 1898.

Ein wesentlicher Unterschied betrifft die Formalität der Sprache. Rilke gibt die manierierte Darstellung mit in der Mitte der Seite zentrierten Versen auf und verwendet formal hauptsächlich Blankverse mit zehn oder elf Silben. Ein Rückgriff auf die Sprache der Psychodramen. Allerdings setzt Rilke sein formales Können nun differenziert und nicht einfach mechanisch ein. Je nachdem, was ihm das Beste erscheint, mischt Rilke unter die Blankverse auch Verse mit unterschiedlicher Silbenzahl, auch ohne Reim, während die Blankverse durchwegs dem Reim verpflichtet sind. In einer der Dialogpartien zwischen der Fürstin und Monna Lara wechselt Erstere sogar in Prosa. Es ist die einzige Stelle im Stück, die eine Zukunft für die Fürstin entwirft. Sie spricht dabei „leise“ und „eindringlich“ ¹¹⁶ vom in Not geratenen Volk, dem sie helfen möchte. Dass dies Utopie bleiben wird, wird deutlich als die Fürstin sagt: „Von morgen an wird das mein Tagwerk sein –“ ¹¹⁷ und ihr Vorhaben damit endlos hinausschiebt.

¹⁰⁹ Ebda., S. 208.

¹¹⁰ Ebda., S. 208.

¹¹¹ Ebda., S. 211.

¹¹² Ebda., S. 213.

¹¹³ Ebda., S. 225.

¹¹⁴ Ebda., S. 203.

¹¹⁵ Vgl. ebda., S. 213.

¹¹⁶ Ebda., S. 222.

¹¹⁷ Ebda., S. 222.

Ein Unterschied zwischen den beiden Fassungen lässt sich nur beim Vergleich zwischen den Bühnenbildern erkennen. Die erste Fassung spricht gleich zu Beginn bei Beschreibung des Bühnenbilds von einem Schloss im „Stile der reinen Früh-Renaissance“, ¹¹⁸ also der Zeit des späten 14. Jahrhunderts, Anfang des 15. Jahrhunderts. In der Fassung von 1904 will Rilke eine „fürstliche Villa (gegen Ende des XVI. Jahrhunderts)“ ¹¹⁹ auf der Bühne zeigen. Rilke verlagert also das Geschehen möglicherweise um 200 Jahre.

Durch den Inhalt des Stücks wird nicht begründet, warum Rilke sich für die Renaissance entscheidet. Allerdings entstand Rilkes Interesse an der Renaissance etwa ein Jahr vor Entstehung der ersten Fassung und hängt unmittelbar mit dessen kurz vorher begonnenen Beziehung zu Lou Andreas-Salomé zusammen. Rilke gehörte im Sommer 1897 zum innersten Kreis um Lou Andreas-Salomé, die sich damals in der Nähe Münchens in Wolfratshausen aufhielt. Das große gemeinsame intellektuelle Projekt der Gruppe um Salomé war die Erforschung der Renaissance. Ralph Freedman schreibt dazu im ersten Band seiner Rilke-Biographie:

„Doch trafen sie [gemeint sind Rilke, Lou und deren Mann Friedrich Andreas, Anm.] sich auch bei einem Gemeinschaftsunternehmen, dem Studium der italienischen Renaissancekunst anhand von Büchern, die Endell für sie aus München herbeigeschleppt hatte. Rainer war besonders fasziniert von Botticelli und seinen Madonnen [...].“ ¹²⁰

47

Salomé's Einfluss auf „Die weiße Fürstin“ ist auch anderweitig zu bemerken, und zwar in biographischer Hinsicht. So unglaublich es für die Zuschauer/innen des Stücks wirken mag, dass die Fürstin trotz zehnjähriger Ehe noch unberührt ist, handelt es sich doch um ein biographisches Faktum aus Salomé's Leben. Obwohl Salomé von 1887 bis 1930 mit Friedrich Andreas verheiratet war, vollzog sie nie die Ehe mit ihm. Freedman dazu:

„Sie gab unzweideutig zu verstehen, daß ein Vollzug der Ehe ihre Autonomie beeinträchtigen würde, eine Haltung, an der sie lebenslang festhielt [...]. Für

¹¹⁸ Rainer Maria Rilke: Die weiße Fürstin. Eine Szene am Meer, in: Rainer Maria Rilke: Werke III, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 267.

¹¹⁹ Rainer Maria Rilke: Die weiße Fürstin. Eine Szene am Meer, in: Rainer Maria Rilke: Werke I, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 203.

¹²⁰ Ralph Freedman: Rainer Maria Rilke, Der junge Dichter 1875 – 1906, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2001, S. 106.

außereheliche Verhältnisse galt diese Abmachung nicht, sie war kein Vertrag, und bald machte sie aus der Erotik an sich eine geistige Ikonographie.“¹²¹

Was den Ort des Geschehens in „Die weiße Fürstin“ betrifft, so gibt Rilke keine genauen Angaben darüber. Allerdings kommt der Bote in der zweiten Fassung aus Lucca, das etwa 20 Kilometer von Pisa liegt und ungefähr 35 Kilometer von Viareggio entfernt ist, in dem Rilke sich bei Niederschrift der ersten Fassung aufhielt. Es würde nicht überraschen, stünde das von Rilke auf die Bühne geforderte Schloss in Viareggio selbst. Tatsächlich entstand Viareggio aus einem Schloss, das eine Verteidigungsanlage begründete, „Castrum de Via Regia“, das allerdings bereits 1172 errichtet wurde.¹²²

Warum Rilke aus dem Schloss eine Fürstenvilla macht, bleibt unklar und geht aus dem Text nicht hervor. Vielleicht hat es mit der blonden Loredan zu tun, von der der Mann der Fürstin ihren Angaben nach träumt. Loredan war der Name einer venezianischen Familie, die über die Jahrhunderte zu den mächtigsten Familien Venedigs zählte und mehrere Dogen hervorbrachte. Der Traum des Fürsten wäre also auch ein Traum von Macht.

Neben Salomés ehelicher Unberührtheit und dem Interesse an der Renaissance gibt es weitere biographische Bezüge, die Ralph Freedman ausgearbeitet hat. Zunächst lernte Rilke in Viareggio die siebenundzwanzigjährige Jelena Woronina kennen, mit der er schnell eine tiefer gehende Freundschaft knüpft, ohne von Salomé als Zentrum seines emotionalen Lebens abzurücken. Freedman sieht in der Figur der Monna Lara ein Abbild Woroninas:

„Ähnlich wie Jelena in Rilkes derzeitigem Leben mit Lou erscheint Monna Lara als die illegitime „andere“ in der Ehe der weißen Fürstin, zumal die Umarmung der Schwester mehr wird als nur schwesterlich. [...] Was hier ein Mann erdacht und ins Denken und Fühlen einer Frau verlegt hat, dürfte Rilkes Sicht von sich selbst sein, projiziert in Lou, die ersehnte Geliebte.“¹²³

Freedman geht also so weit anzunehmen, dass Rilke sich selbst in der weißen Fürstin sieht, denn diese ist „rein, weiblich und aristokratisch, alles Eigenschaften, die Rilke fehlten, die er aber begehrte“, ¹²⁴ so Freedman. Es ist eine gewagte Annahme. Ohne Zweifel handelt es sich bei „Die weiße Fürstin“ um ein „Dokument der Not und Ungewißheit“ ¹²⁵ von Rilkes

¹²¹ Ebda., S. 97.

¹²² Vgl. <http://www.7mates.com/de/schloesser/europa/italien/toskana/viareggio.html#outro-localita>, 29. 10. 2013.

¹²³ Ralph Freedman: Rainer Maria Rilke, Der junge Dichter 1875 – 1906, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2001, S. 129.

¹²⁴ Ebda., S. 128.

¹²⁵ Ebda., S. 127.

Seelenleben, wie Freedman schreibt.

Aber warum soll der Mann, der sich 1899 als junger Kriegsheld im „Cornet“ sieht, nur Monate zuvor als Fürstin zeichnen? Ist es nicht näherliegend, dass Rilke seine Sehnsüchte zwar in die Fürstin hineinprojiziert, weil er gerne hätte, dass Lou sich nach ihm verzehrt, obwohl sie ihn de facto nach Italien geschickt hat und mit einer Reihe von Aufgaben versah, unter anderem der, Tagebuch zu führen, wodurch „Das Florenzer Tagebuch“ entstand. Dieses fand bei Salomé allerdings keinen Anklang. Freedman: „Rilke, der uneingeschränktes Lob erwartet hatte, war von ihrer Enttäuschung tief betroffen.“¹²⁶

Ohne Zweifel verarbeitet Rilke seine seelischen Qualen in „Die weiße Fürstin“, aber wenn Rilke einer Figur entspricht, dann der des Geliebten – der aber buchstäblich nicht landen kann am Ufer der Fürstin. Denn das ist die große Angst Rilkes: nie wirklich zusammen sein zu können mit Salomé. Und so kam es in Rilkes Leben auch. Salomé blieb verheiratet, unabhängig, offen für andere Beziehungen und steuerte Rilke in die von ihr gewünschte Richtung. Eine reine Liebesbeziehung, eine Beziehung zwischen zwei Menschen, war das Verhältnis zwischen Rilke und Salomé nie. Dementsprechend ist es nur logisch, in dem im Stück nicht vorkommenden Fürsten Salomé's Ehemann Friedrich Andreas zu sehen, allerdings extrem überzeichnet. Weiters wäre es nur logisch, dass Jelena Woronina gar nichts mit dem Stück zu tun hat. Monna Lara ist eine Funktionsfigur, sie ist dazu da, dass die Fürstin mit jemandem reden kann, dass ein Dialog zustande kommt und nicht nur ein kaum bühnenwirksamer Monolog.

Einen anderen Weg zur Aufhellung geht Dirk Strohmann in „Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891 – 1914)“.¹²⁷ Strohmann verweist völlig zu Recht darauf, dass Rilkes Werk sich ja nicht nur aus Biographien, sondern auch aus künstlerischen Quellen speist. So bringt Strohmann in Bezug auf „Die weiße Fürstin“ das frühe dramatische Werk von Hugo von Hofmannsthal in Spiel. In dessen Stück „Die Frau im Fenster“ tritt eine Madonna Dianora auf, was sprachlich für Strohmann das Vorbild zum Namen Monna Lara sein soll (Monna ist die Abkürzung für Madonna).¹²⁸ Strohmann weist auch darauf hin, dass das Bühnenbild mitsamt der Villa durchaus einem Bild von Arnold Böcklin entsprungen sein könnte. Strohmann:

¹²⁶ Ebda., S. 130.

¹²⁷ Dirk Strohmann: Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891 – 1914), Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften: Bern, 2006.

¹²⁸ Vgl. ebda., S. 654.

Rilkes „Scene am Meer“ steht damit in dem allgemeinen Zusammenhang der nach-naturalistischen, symbolistischen Literatur und Kunst, wobei wohl auch das Werk Maeterlincks Elemente zu diesem Zusammenhang beigelegt hat.¹²⁹

5.1 Bruce Mathers Oper „La Princesse Blanche“

Der Komponist Bruce Mather (geboren am 9. Mai 1939 im kanadischen Toronto) näherte sich Rilke auf unterschiedliche Weise. 1960 veröffentlichte er „Cycle Rilke“, ein Liedzyklus für Tenor und Gitarre, der in drei Teilen auf Rilkes Gedichten „Klage“, „Der Nachbar“ und „Der Herbst“ basiert, ein Stück von etwa zehn Minuten Länge.¹³⁰

1993 wurde Mathers einziges Bühnenwerk „La Princesse Blanche“, eine Kammeroper in 5 Szenen mit einem Libretto von Renald Tremblay, basierend auf Rilkes „Die weiße Fürstin“, uraufgeführt. Das Stück ist für zwei Soprane, Bariton, Bass und ein sechszehnköpfiges Orchester komponiert worden.¹³¹

Bei der Uraufführung am 3. Februar 1994 im Salle du Maurier des Monument National in Montreal spielte das Nouvel Ensemble Moderne (NEM) unter der Leitung von Lorrain Vaillancourt. Es sangen Michel Ducharme (Bass), David Doane (Bariton), Yolande Parent (Koloratur) und Pauline Vaillancourt (Sopran). Regie führte Guy Beausoleil, die Bühne entwarf Michèle Héon, der auch die Kostüme entwarf, und das Licht wurde von Claude Cournoyer gestaltet.¹³²

50

Eine zweite Aufführung fand zwei Tage später statt.

Zur dritten Aufführung kam es erst über vier Jahre später am 4. April 1998, am selben Ort, allerdings im Salle Ludger-Duvernay. Für das Licht war wieder Claude Cournoyer zuständig. Es sangen Pauline Vaillancourt, Éthel Guéret, David Doane und Michel Ducharme. Es spielte wieder das NEM unter Lorrain Vaillancourt. Regie, Bühne und Kostüme lagen erneut in den Händen von Guy Beausoleil und Michèle Héon.¹³³

Auf der Homepage der Theatergruppe Chants Libres, einer *compagnie lyrique de création*, finden sich Daten und Fotos zur Aufführung von „La Princesse Blanche“. Bedauerlicherweise lassen sich die vollständigen Texte der Kritiken zu den Aufführungen über das Internet nicht

¹²⁹ Ebda., S. 654.

¹³⁰ Vgl. <http://www.sheerpluck.de/composition-9115-1704-Bruce-Mather-Cycle-Rilke.htm>, 28.12.2014

¹³¹ Vgl. <http://www.composers21.com/compdocs/matherb.htm>, 28.12.2014

¹³² Vgl. <http://www.chantslibres.org/en/productions/princesse/calendrier/>, 28.12.2014

¹³³ Vgl. <http://www.chantslibres.org/en/productions/princesse/photos/>, 28.12.2014

mehr ermitteln, man ist daher auf die spärlichen Auszüge auf der Website von Chants Libres angewiesen.

Alan Horgan sprach in seiner Kritik in „The Globe and Mail“ am 6. April 1998 bezüglich der Aufführung von „theatre that worked on all levels“.

Ilse Zadrona in „The Gazette“ am 6. April 1998: „Performed to Saturday’s performance, left a very strong impact ... Performed to perfection ... imaginative stage directing ... infallible acting and magnificent stage presence.“

Zur Uraufführung 1994 schrieb Dominique Olivier in „Voir“ am 10. Februar 1994: „Ce qui domine dans l’opéra de Bruce Mather, La princesse blanche, ce n’est pas la musique, le jeu des comédiens, le décor ou les éclairages, c’est l’ensemble de tous ces éléments formant l’atmosphère, le climat angoissant d’espérance vaine et d’attente de la mort présent dans le texte de Rilke...“

Und Carol Bergeron schrieb in „Le Devoir“ am 7. Februar 1994: “Enfin un opéra digne de ce nom.”¹³⁴

Betrachtet man die Bilder der Aufführung von „La Princesse Blanche“ fällt einem sofort die Ähnlichkeit mit der Aufführung in Leverkusen 2011 auf. Das Bühnenbild ist schlicht, es besteht aus einer Felslandschaft mit klippenartig sich in die Höhe streckenden Felswänden. Die Kleider der Darsteller und Darstellerinnen sind lang, einfarbig und antikisierend. In einer Szene trägt die rothaarige Fürstin ein verwaschen grünes Kleid, dazu einen bunten Umhang. Die Darstellerinnen spielten barfuß, nur der männliche Darsteller, vermutlich der Bote, trug schweres Schuhwerk.

¹³⁴ Alle Auszüge aus den Kritiken <http://www.chantslibres.org/en/productions/princesse/presse/>, 28.12.2014

Steven Huebner beschäftigt sich in seinem Aufsatz „Bruce Mather’s Symbolist Théâtre de l’âme“¹³⁵ ausführlich mit Mathers Oper und deren musikalischem Gehalt. Huebner findet folgende Worte für Mathers Einsatz von Stimmen: „Mather’s voices often have the character of instrumental parts and interact with the other (real) instruments in close interchanges of gestures and motives. The effect is much like traditional chamber music, in which the musical lines – now instrumental *and* [im Original kursiv, Anm.] vocal – cavort as equal partners. Remarkably, the counterpoint is transparent enough to ensure clarity in the projection of the words on a par with Debussy, a level of comprehensibility nourished further by skilful prosody that (unlike Debussy) avoids articulating the mute „e“ at the ends of the words.“

Huebner weist auch auf Unterschiede in Rilkes Stück und der Librettobearbeitung durch Tremblay hin (dessen

Bearbeitung sich an der Version von 1904 ausrichtet). Einer dieser Unterschiede besteht darin, dass am Ende von Rilkes Version die Fürstin erstarrt, ihre Schwester Monna Lara aber dem davon gleitenden Schiff nachwinkt. In Mathers Oper ist Monna Lara in der Schlusszene nicht zu sehen. Es gibt im Libretto auch keine Vorgaben, ob die Fürstin winkt. Die Deutung des Schlusses lässt sich nur über die Interpretation der Musik nachvollziehen – und bleibt somit zu einem gewissen Grad offen. Leider ist Mathers Musik zu „La Princesse Blanche“ nicht als Tonträger erhältlich.



Abbildung 16: Plakat zu "La Princesse Blanche" in Montreal.

¹³⁵ Steven Huebner: Bruce Mather’s Symbolist Théâtre de l’âme, in: Eleanor V. Stuble: Compositional Crossroads. Music, McGill, Montreal, McGill-Queen’s University Press: Montreal, 2008, S. 246 – 263.

5.1.1 Fotos zu „La Princesse Blanche“ von Bruce Mather ¹³⁶



Abbildung 17: Die weiße Fürstin, Monna Lara.



Abbildung 18: Monna Lara, die weiße Fürstin.

¹³⁶ Sämtliche Bilder zu „La Princesse Blanche“, auch das Plakat, wurden mir im Februar 2015 von Marie-Anne O'Reilly, Communication Director von Chants Libres, per Mail übermittelt und zur Verfügung gestellt.



Abbildung 19: Monna Lara, der Bote, die weiße Fürstin.



Abbildung 20: Monna Lara, die weiße Fürstin.



Abbildung 21: Beachtenswert die zerklüftete Landschaft, in der "La Princesse Blanche" spielt.



Abbildung 22: Die Kostüme gehen in das Antikisierende, Archaische.



Abbildung 23: Die weiße Fürstin.

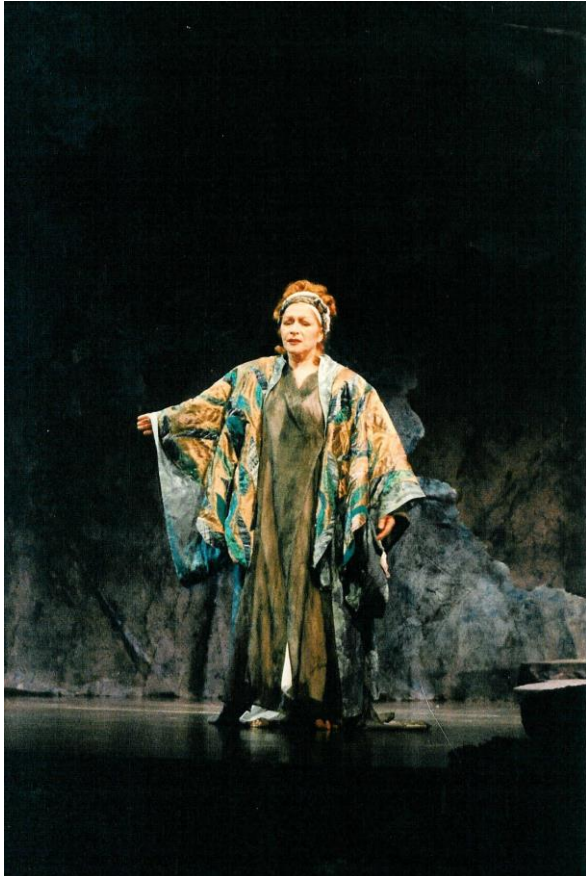


Abbildung 24: Die weiße Fürstin.



Abbildung 25: Die weiße Fürstin.

6 Maeterlinck

Als Versdrama „in der Art Maeterlincks“¹³⁷ sieht auch Freedman „Die weiße Fürstin“. Genauso tut dies Ania Kolbus in ihrem Werk „Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere: „Pelléas et Mélisande“. Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas“.¹³⁸ In Bezug auf „Die weiße Fürstin“ schreibt Kolbus, dies wäre „geradezu ein „maeterlinckeskes“ Drama“.¹³⁹ Rilke, so Kolbus, erkannte in den Stücken Maeterlincks „eine richtungsweisende Modernität“.¹⁴⁰ Kolbus, die Beschäftigung Rilkes mit Maeterlinck in einem Satz zusammenfassend: „Bis 1902 verfolgte Rilke die Maeterlinck-Veröffentlichungen und kommentierte sie, danach wandte er sich enttäuscht von ihm ab.“¹⁴¹

Rilke war über Jahre hinweg an Maeterlincks Theater interessiert und propagierte es durchwegs als das Theater der Zukunft. Rilkes Schriften zu Maeterlinck sind stellenweise ambivalent. So hielt am 12. Februar 1899 der Akademisch-literarische Verein im Neuen Theater zu Berlin eine Aufführung von „Pelleas und Melisande“ ab, über die Rilke am 1. März 1899 in der „Wiener Rundschau“ eine Kritik mit dem Titel „Pelleas und Melisande“ veröffentlichte.¹⁴² „Der Prophet der Wenigen ist vor den Vielen zum beliebten Sonderling geworden, dessen Launen man unterstützt und dem man selbst ein wenig Eigensinn lächelnd hingehen läßt“,¹⁴³ stellt Rilke eigenartig enttäuscht fest, anstatt sich darüber zu freuen, dass Maeterlincks Theater nun populär zu werden beginnt. Rilke lässt an der Aufführung kein gutes Haar, die Streichungen hätten das Stück zur Unkenntlichkeit verstümmelt. Rilke:

*„Das Wenige, das die Verheerung überstand, wurde von der Regie zum erstenmal, gleich drauf von den Schauspielern, und endgültig und gründlich vom Publikum mißverstanden, so daß uns von Maeterlincks Absicht etwas wie eine dunkle Überlieferung gegeben ward.“*¹⁴⁴

Wesentlicher als Rilkes Eindrücke von der Aufführung sind aber einige kurze, zentrale Aussagen, die er in Bezug auf Maeterlincks Drama trifft. Diese klingen, besonders in Zusammenhang mit „Die weiße Fürstin“, so, als ob Rilke über seine eigenen Stücke (gemeint

¹³⁷ Ralph Freedman: Rainer Maria Rilke, Der junge Dichter 1875 – 1906, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2001, S. 127.

¹³⁸ Anita Kolbus: Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere: „Pelléas et Mélisande“. Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas, Tectum: Marburg, 2001.

¹³⁹ Ebda., S. 55.

¹⁴⁰ Ebda., S. 54.

¹⁴¹ Ebda., S. 55.

¹⁴² Vgl. die Anmerkungen in: Rainer Maria Rilke: Bücher, Theater, Kunst. Aufsätze 1896 – 1906, hg. v. Richard von Mises, Suhrkamp: Frankfurt / Main, 1991, S. 149 – 152 (= Bibliothek Suhrkamp 1068).

¹⁴³ Ebda., S. 149.

¹⁴⁴ Ebda., S. 150f.

sind die Versdramen) sprechen würde. Maeterlinck kenne „kaum die starre Konvention der modernen Bühne und die Unentschlossenheit, der Darsteller, welche zwischen dem Pathos [...] und der Einfachheit, für welche ihnen die Mittel fehlen, hin- und herraten“. ¹⁴⁵ Eben diese Konventionen will Rilke durchaus durchbrechen und „Die weiße Fürstin“ ist ein ernsthafter Versuch, dieses Vorhaben Wirklichkeit werden zu lassen. Besonders prägnant ist, was Rilke in Bezug auf das Bühnenbild bei Maeterlinck schreibt. Die Parallelen zu den szenischen Angaben in „Die weiße Fürstin“ sind verblüffend:

„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.“ ¹⁴⁶

Ebenso wesentlich ist, was Rilke über den Schauspieler sagt. Es ist offensichtlich, dass die Charaktere in Rilkes Versdramen überzeichnet sind. Sie besitzen das Gegenteil dessen, was man Natürlichkeit nennen würde, in allen Versdramen gibt es den Hang zur Stilisierung, am extremsten in „Die weiße Fürstin“. Es ist naheliegend, dass Rilke in Folge dessen vom Schauspieler alles andere als Natürlichkeit verlangt, und bei der Besprechung der Stücke Maeterlincks betont Rilke dies auch. Der Schauspieler, so Rilke, ...

„[...] darf nicht auffallen, sich nicht durch eine Einzelleistung isolieren, er muß spielen, wie mit verhülltem Gesicht, demütig in dem Gedränge der Gestalten, die einander bange begegnen.“ ¹⁴⁷

Noch deutlicher wird Rilke in einem kurzen Text mit dem Titel „Das Theater des Maeterlinck“, der im Jänner 1901 veröffentlicht wurde. ¹⁴⁸ Darin behauptet Rilke überraschenderweise, dass Maeterlincks Stücke „Dramen für Marionetten“ ¹⁴⁹ wären. Rilke definiert im Anschluss daran auch das Wesentliche an der Puppe:

„Die Puppe hat nur ein einziges Gesicht, und sein Ausdruck steht für immer fest. Es gibt entsetzte Puppen und fromme und ganz einfältige. Jede hat nur ein Gefühl im Gesicht, aber dieses ganz, in seiner höchsten Steigerung. [...]“

¹⁴⁵ Ebda., S. 150.

¹⁴⁶ Ebda., S. 150.

¹⁴⁷ Ebda., S. 150.

¹⁴⁸ Rainer Maria Rilke: Bücher, Theater, Kunst. Aufsätze 1896 – 1906, hg. v. Richard von Mises, Suhrkamp: Frankfurt / Main, 1991 (= Bibliothek Suhrkamp 1068), S. 153 – 155.

¹⁴⁹ Ebda., S. 153.

Und sollte das nicht Aufgabe der Bühne sein: einfache große, weithin erkennbare Gebärden zu geben?“¹⁵⁰

Unter diesem Aspekt betrachtet gewinnen Rilkes Versdramen an Künstlichkeit. Es ist im Gegensatz zu seinen naturalistischen Dramen nicht Rilkes Absicht, ein realistisches Geschehen mit Lerneffekt für die Zuseher/innen auf die Bühne zu stellen. Der Theaterentwurf für Rilkes Versdramen ist ein gänzlich anderer: eine weite Bühne, die zu Allumfassenheit neigt, eine sehr schlichte Handlung, die nur von geringer Bedeutung ist, eine Bühne, in der die Gegenstände und die Schauspieler/innen von gleichem Gewicht sind, eine Darstellungsweise, die ihre Inspiration der Einfachheit und Direktheit, aber auch der Künstlichkeit des Marionettentheaters verdankt, eine gehobene Sprache, deren hoher Stil sich in Vers und Reim ausdrückt. Das einzige, was Rilke noch fehlt, um sein Theater zu einer anderen Art von Oper zu machen, ist der Bezug zur Musik. Interessant ist aber gerade die Musik, die über hundert Jahre später zu „Die weiße Fürstin“ hinzugefügt wird, in der Leverkusener Inszenierung durch den Komponisten Jörg Schnabel. Dass Rilke der Musik mitunter einen wesentlichen Aspekt zukommen lässt, erkennen wir auch in seinem Psychodrama „Die Hochzeitsmenuett“, wo die Musik verhindert, dass eine Ehe zerbricht, ja sogar für die Wiederezusammenführung des Ehepaares sorgt.

60

Die schriftlich intensivste Auseinandersetzung Rilkes mit dem von ihm bewunderten Maeterlinck findet in Rilkes Essay „Maurice Maeterlinck“¹⁵¹ statt, der im März 1902 in drei Folgen in „Der Tag“ erscheint.¹⁵² Rilke stellt in diesem Essay allerdings nicht den Dramatiker oder Schriftsteller Maeterlinck in den Mittelpunkt, sondern den Philosophen, und das mit großem Ernst – Maeterlinck ist für Rilke ein „Weiser“,¹⁵³ ein „Dichter, der die Seele des Menschen suchte“.¹⁵⁴ Auf den Dramatiker Maeterlinck kommt Rilke erst zum Schluss des Essays ausführlich zu sprechen. Zunächst stellt Rilke allgemein fest, dass ...

„[...] ähnlich wie in den Tagen der griechischen Welt der Schönheitsbegriff mit dem Moralbegriff zusammenfiel, heute zwischen Schön und Wahr Annäherungen geschehen sind, die noch keine frühere Zeit zu verzeichnen hat.“¹⁵⁵

Der Versuch „die Wahrheit zur Schönheit zu erheben“ sei gescheitert, so Rilke. Und weiter:

¹⁵⁰ Ebda., S. 153.

¹⁵¹ Rainer Maria Rilke: Bücher, Theater, Kunst. Aufsätze 1896 – 1906, hg. v. Richard von Mises, Suhrkamp: Frankfurt / Main, 1991 (= Bibliothek Suhrkamp 1068), S. 156 – 173.

¹⁵² Vgl. die Anmerkungen in: ebda., S. 227.

¹⁵³ Ebda., S. 167.

¹⁵⁴ Ebda., S. 162.

¹⁵⁵ Ebda., S. 159.

„Der Versuch ist größtenteils mißlungen, weil die Kunst sich an die kleinen und unwichtigen Wirklichkeiten des Tages wendete, statt Anschluß an die eine Wahrheit unseres Lebens zu suchen, die hinter allen Dingen wie eine große Mutter wohnt.“ ¹⁵⁶

Das, was im Allgemeinen im Zentrum des Interesses steht, die großen Konflikte, das Drama, das sich in den Zeitungen wiederfindet, bedeutet für Rilke gar nichts, es ist für ihn „gar nicht unser wirkliches Leben“. ¹⁵⁷ In Maeterlinck findet Rilke einen Dichter, der dies genauso sieht. Diesem ist es wichtig, so Rilke, „die Seele des Menschen zum Gegenstande seiner Dramen zu machen“, ¹⁵⁸ nicht das laute Drumherum. Das Fehlen der äußeren Handlung bedeutet für Rilke aber nicht das Fehlen von Drama. Die Seelen in Maeterlincks Stücken, und wieder haben wir das Gefühl, Rilke schreibe über seine Versdramen, „[...] handelten nicht, und weil sie sich nicht rührten und warteten und weinten, so war alles, was sie umgab, mit jener Kraft und Bewegung erfüllt, die sie nicht besaßen“. ¹⁵⁹ (Es ist bemerkenswert, wie Rilke hier einen Widerspruch sprachlich auflöst, der inhaltlich doch ein Widerspruch bleibt.) Rilke glaubt, anhand des Maeterlinckschen Werkes dessen Lebensauffassung festmachen zu können:

„Verinnerlichung, Zusammenfassung aller Kräfte in unserer Seele, Erweiterung dieser Seele zu einer Welt, die mächtiger ist als jene unheilvolle Welt des Schicksals, die dem Menschen so lange drohend und feindlich gegenüberstand.“ ¹⁶⁰

61

Rilke kommt im Weiteren auf Maeterlincks „Leben der Bienen“ zu sprechen und vergleicht die Anlage von Maeterlincks Dramen mit denen des Bienenkorbs. ¹⁶¹ Wesentlich in Bezug auf diese Arbeit sind die letzten beiden Seiten von Rilkes Essay, wenn Rilke sich konkret Maeterlincks Drama „Schwester Beatrix“ widmet. Ein Stück, an dem Rilke sich auch praktisch versuchte, indem er es zur Eröffnung der Bremer Kunsthalle 1902 als Regisseur auf die Bühne brachte und einen eigenen Prolog dazu verfasste. Angelika Jacobs stellt in ihrem Artikel „Maria im Experiment: Rilkes Hellerau“ ¹⁶² fest, dass es sich bei dieser Inszenierung um eine „Laienaufführung“ handelte und dass Rilkes Prolog „noch die subtilen Formen des „Schicksalsdialogs“ nach dem Vorbild des belgischen Symbolisten“ beschwöre. Für Jacobs sind die Erfahrungen, die Rilke in Hellerau, insbesondere mit der gescheiterten Aufführung von Paul Claudels „Verkündigung“, inszeniert von Claudel selbst und Alexander von

¹⁵⁶ Ebda., S. 159.

¹⁵⁷ Ebda., S. 160.

¹⁵⁸ Ebda., S. 161.

¹⁵⁹ Ebda., S. 162.

¹⁶⁰ Ebda., S. 165.

¹⁶¹ Vgl. ebda., S. 170f.

¹⁶² Angelika Jacobs: Maria im Experiment: Rilkes Hellerau, in Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart, Jg. 8 (2007), Heft 5. S.

Salzmann im Oktober 1913, Ausgangspunkt für seine eigene Theaterentwicklung. Anstelle des fehlenden modernen Theatermodells tritt für Rilke „das rituelle Drama der Antike und die Ausdruckskraft der Duse, die nicht nur für Rilke das Dramatische schlechthin verkörpert“. ¹⁶³ Das ist aber eine Entwicklung, die mehr als zehn Jahre nach Rilkes intensiver Auseinandersetzung mit Maeterlinck erfolgen wird.

Zurückkehrend zu „Schwester Beatrix“ sind die Zeilen bezeichnend, die Rilke in seinem Essay „Maurice Maeterlinck“ der Aufführung dieses Dramas und damit ironischerweise sich selbst widmet. (Rilkes Inszenierung des Stücks wird ihm somit Beleg für die richtige Interpretation Maeterlincks.) Da das herkömmliche Theater die Stücke Maeterlincks nicht richtig aufführen könne, ist es besser, mit „gut gewählten Dilettanten“ zu arbeiten ...

„[...] weil sie bei jenen auf naivere Ausdrucksmittel und meistens auch auf eine größere innere Kultur rechnen dürfen, die zur Verwirklichung Maeterlinckscher Gestalten notwendiger ist als alle Theatererfahrung und Bühnengeschicklichkeit.“ ¹⁶⁴

Gegen Ende seines Essays spricht Rilke erneut die vermeintlich fehlende äußere Handlung der Stücke Maeterlincks an und sieht darin sogar eine Art Demokratisierung des Interesses. Rilke:

„[...] man kann sich kaum einen Stoff denken, der alle Kreise der Gesellschaft und Bildung in gleicher Weise packte und überzeugte. Das Leben unserer Seele hingegen ist reich an großen allgemeinen Vorgängen und Erlebnissen, die [...] alle ergreifen und vereinen würden [...].“ ¹⁶⁵

Daher, so Rilke, würde Maeterlinck zu einem Stammvater des Theaters werden, und der Erste, der „eine Kunst für alle gewollt hat – eine Kunst, welche die Menschheit zusammenfaßt, indem sie sie liebt“. ¹⁶⁶

Mit Rilkes Ansichten zum Theater geht also auch ein hoher ethischer Anspruch einher. Künstlerisch entfernt Rilke sich hier weit vom Realismus und vom Naturalismus. Er geht sogar bis ans andere Ende der Natürlichkeitsskala. Es ist nicht falsch zu sagen, dass Rilke auf einer zweiten, untrennbar mit der Kunst zusammenhängenden Ebene versucht, das Publikum zu bilden und zwar auf eine Weise, die in Enttäuschung enden muss. Rilkes Beschäftigung

¹⁶³ Ebda.

¹⁶⁴ Rainer Maria Rilke: Maurice Maeterlinck, in: Rainer Maria Rilke: Bücher, Theater Kunst. Aufsätze 1896 – 1905, hg. v. Richard von Mises, Suhrkamp: Frankfurt / Main, 1991 (= Bibliothek Suhrkamp 1068), S. 171.

¹⁶⁵ Ebda., S. 172.

¹⁶⁶ Ebda., S. 173.

mit dem Theater sorgt dafür, dass er immer mehr in das Lyrische gleiten wird. Ob das Drama sich in seine Lyrik verlagert, ist eine überaus komplexe Frage, die noch geklärt werden muss. Tatsache ist, dass Rilke um 1902 Vorstellungen eines Theaters hat, die ihn rasch zu einem Endpunkt in seiner Entwicklung als Dramatiker führen. 1904 wird Rilke „Die weiße Fürstin“ überarbeiten. Und bis zu seinem Tod 1926 kein Stück mehr verfassen.

6.1 „Schwester Beatrix“ von Maeterlinck

Es lohnt sich, „Schwester Beatrix“, einem frühen Drama Maeterlincks, besondere Aufmerksamkeit zu schenken, handelt es sich doch dabei um gerade das Stück, das Rilke dazu bewogen hat, seine Theatervorstellungen in Realität umsetzen, indem er zum ersten und einzigen Mal in seinem Leben als Regisseur ein Stück auf die Bühne brachte. Die Aufführung dieser Inszenierung fand am 15. Februar 1902 statt, zur Neueröffnung der Bremer Kunsthalle, wie es in der Literatur immer wieder heißt (tatsächlich kam es von 1899 an zu einem Erweiterungsbau, dessen Fassade 1904 fertig gestellt wurde).¹⁶⁷ 1904 wird Max Reinhardt „Schwester Beatrix“ inszenieren, natürlich mit professionellen Darsteller/innen, im Gegensatz zu Rilke. Reinhardt wird es auch sein, der die Weiterverarbeitung des Stücks zu „Das Mirakel“, einem Ballett mit Musik von Engelbert Humperdinck anregt.¹⁶⁸

Rilke schreibt eigens eine Art Prolog zur Inszenierung von „Schwester Beatrix“: „Zur Einweihung der Kunsthalle“. „Schwester Beatrix“, ein Singspiel, ist ein frühes Werk Maeterlincks, trotzdem ist es eigenartigerweise nicht in den zwei Bänden „Die frühen Stücke“ enthalten, die 1983 im Verlag edition text + kritik herausgegeben wurden. Trotz Recherchen scheint es keine neuere deutschsprachige Ausgabe von „Schwester Beatrix“ zu geben als jene, die zuletzt 1904 in 2. Auflage in Jena und Leipzig bei Eugen Diederichs Verlag erschien.¹⁶⁹ Es ist ohne Zweifel der religiöse Gehalt des Stücks, der es für Rilke anziehend machte. Die Handlung des Stücks in kurzen Zügen:

Schwester Beatrix flieht mit Hilfe ihres Geliebten aus dem Kloster. Ihr Verschwinden wird aber nicht bemerkt, weil die Statue der Maria zu Leben erwacht, sich Beatrix' Kleider überzieht und – unerkant von allen anderen – Beatrix' Stelle einnimmt. Es dauert 25 Jahre, bis Schwester Beatrix wieder in das Kloster zurückfindet, um nach Jahren der Enttäuschung, Selbsterniedrigung und des Verbrechens (sie hat ihr Kind getötet) im Kloster Ruhe zu finden. Verwundert stellt sie fest, dass ihre Anwesenheit ohne größere Reaktionen aufgenommen

¹⁶⁷ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Kunsthalle_Bremen#Erweiterungsbau_1902, 2.12.2013

¹⁶⁸ Angelika Jacobs: Maria im Experiment: Rilkes Hellerau, in: Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart, Jg. 8 (2007), Heft 5, S. 21.

¹⁶⁹ Maurice Maeterlinck: Schwester Beatrix. Nach einer alten Klosterlegende, in: Maurice Maeterlinck: Zwei Singspiele. Blaubart und Ariadne. Schwester Beatrix. Nach einer alten Klosterlegende, Eugen Diederichs Verlag: Jena u. Leipzig, 1904, 2. Aufl., S. 41 – 84.

wird. Maria hat sich in der Zwischenzeit wieder in eine Statue verwandelt. An Beatrix ist nur auffällig, dass sie merklich gealtert ist. Entkräftet und verwirrt stirbt Beatrix in Anwesenheit der Äbtissin. Ihre letzten Worte sind: „Ich lebte in einer Welt, wo ich nicht wusste, was Hass und Bosheit wollten, und ich sterbe in einer andern, in der ich nicht fasse, wo Güte und Liebe hinaus wollen ...“¹⁷⁰ Dass Beatrix hochgeehrt stirbt, hat damit zu tun, dass Maria an ihrer Stelle, kurz nachdem Beatrix geflohen war, zwei Wunder bewirkt hatte. Zum einen teilte Maria Kleider an Arme, Kleider, aus denen Lichtstrahlen hervorschießen.¹⁷¹ Dazu spricht sie die hoffnungsvollen Worte: „Vergebt Euch, es gibt keine Sünde, die nicht verziehen würde ...“¹⁷² Zum anderen bewirkt sie, dass ein Regen von Blumen und Blüten auf die Nonnen herabregnet, als diese sie unter Anführung des Priesters und der Äbtissin bestrafen wollen. Die Nonnen berichten, dass die Flammen aus Beatrix' Kleider hervorgeschossen wären, die Engel des Altars sich ihr zugewandt hätten, „die Statuen der Pfeiler sind auf die Knie gefallen“.¹⁷³ Damit ist Beatrix' Heiligkeit erwiesen.

Es ist nicht ohne Ironie und auch nicht ohne Traurigkeit, dass Schwester Beatrix von alldem nichts weiß. Angelika Jacobs konstatiert daher zu Recht:

„Maeterlincks Drama lenkt mit den emotionalen Fehlleistungen der Klostermenschen die Aufmerksamkeit auf den fehlenden authentischen Zugang zur marianischen Erfahrung von Liebe, Freude und Fülle der Natur. Das eigentliche Wunder bleibt dem Empfinden der Religiösen verborgen. Mit dieser Präsentation eines verkümmerten sensus mysticus¹⁷⁴ wird bei Maeterlinck, ähnlich wie schon bei Gottfried Keller, die unterdrückte sinnliche Erfahrungsseite des Heiligen eingefordert.“¹⁷⁵

Die Nonnen, die Äbtissin und der Priester werden zwar Zeugen des Blumenwunders, ebenso wie die Armen Zeugen werden der Beschenkung durch einen nicht versiegenden Schatz an wertvollen Stoffen. Aber das größte Wunder bleibt von allen unbemerkt: dass Maria zu Leben erwacht und 25 Jahre lang unter den Menschen lebt. Maeterlinck gibt uns so die Hoffnung, dass die höchsten Symbolfiguren des christlichen Glaubens uns nicht im Stich lassen. Aber er nimmt uns die Hoffnung, dass sie sich zu erkennen geben werden. Trotz dieser verwirrenden Einsicht erfreute sich die Legende von Schwester Beatrix großer Beliebtheit im 19. Jahrhundert, wie Angelika Jacobs in ihrem Aufsatz „Maria im Experiment: Rilkes Hellerau“

¹⁷⁰ Ebda., S. 83.

¹⁷¹ Vgl. ebda., S. 57.

¹⁷² Ebda., S. 57.

¹⁷³ Ebda., S. 65.

¹⁷⁴ Hervorhebung durch die Autorin.

¹⁷⁵ Angelika Jacobs: Maria im Experiment: Rilkes Hellerau, S. 21.

schreibt.¹⁷⁶ Auch Gottfried Keller verfasste mit seiner Erzählung „Die Jungfrau und die Nonne“ eine Version dieses Stoffes. Kellers Werk war laut Jacobs die Hauptquelle für Maeterlincks Singspiel.¹⁷⁷

Es stellt sich die Frage, warum Rilke sich gerade für „Schwester Beatrix“ entschied, um ein Stück zu inszenieren. Er mag verschiedene Gründe dafür gehabt haben. Zum einen ist es der religiöse Stoff des Stücks, der Rilke angezogen haben muss. Rilke selbst hat über weite Strecken seines Lebens hinweg religiöse Literatur verfasst. Das „Stunden-Buch“, „Marien-Leben“, „Christus / Elf Visionen“ sind Beispiele dafür.

Ein zweiter Grund mag gewesen sein, dass Rilke auf der Suche nach einer neuen Theaterform war. Die intensive Auseinandersetzung mit Maeterlinck beendet seine Beschäftigung mit dem naturalistischen und realistischen Drama. „Schwester Beatrix“ ist ein Singspiel, ein Stück über Wunder und daher das genaue Gegenteil eines naturalistischen Stücks. Die Handlung ist ohne Rationalität, psychologische Feinheit ist in der Darstellung unangebracht. Rilkes Entscheidung, mit Laiendarsteller/innen zu arbeiten, ist sogar, wenn man die äußeren Zwänge außer Acht lässt (Welche professionelle Bühne hätte Rilke ein Stück realisieren lassen?), klug, denn was Rilke erreichen möchte ist eine Darstellung ohne Realismus, eine Mischung aus Bildertheater, Oper und verfremdeter Darstellung, wie es das klassische japanische Theater kennt. Dies zumindest ist der Eindruck, den der oder die Leser/in von Rilkes Schriften, die sich auf Maeterlinck beziehen, gewinnt. Ein Singspiel, dessen Handlung psychologischen Realismus ablehnt, passte genau zu Rilkes Vorhaben. Außerdem passt Schwester Beatrix zu den überaus problematischen Frauenbildern, die es in Rilkes Dramen zu finden gibt.

Die „Rilke-Chronik“ von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg geht auch auf die Umstände der Aufführung von „Schwester Beatrix“ ein. Die Proben fanden im Haus von Christiane Rassow statt. Die Rolle der Beatrix wurde von Else Vohhoff übernommen, die 1901 die Adressatin von Rilkes „Brief an eine Schauspielerin“ war. Bühnenbild und Kostüme lagen in den Händen des Malers Heinrich Vogeler.¹⁷⁸ (Vogeler (1872 – 1942) war ein Freund Rilkes. Zu seinen Werken gehören auch die Illustrationen zu Rilkes „Mir zur Feier“ von 1899.) Die weitere Besetzung:

¹⁷⁶ Ebda., S. 28, Fußnote 141.

¹⁷⁷ Ebda.

¹⁷⁸ Vgl. Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875 – 1926, hg. v. Renate Scharffenberg, Frankfurt / Main u. Leipzig: 2009, 1. Aufl., S. 148.

Lina Voigt (Äbtissin)
Emmy Schumacher
Else Wiegand (Schwester Clementine)
Clärchen Schröder (Schwester Felicitas)
Lina Segnitz (Schwester Regine)
Felicie Meyer (Schwester Balbine)
Thilda Rassow (Schwester Gisela)
Detmar Matthes (Prinz Belidor)
Heinrich Finke (Kaplan)
Mariechen Gildemeister (Alette) ¹⁷⁹

Vonhoff war die einzige professionelle Schauspielerin Rilkes Ensemble, und selbst ihre Qualitäten bereiteten Rilke Sorgen, was sich George C. Schoolfields Biographie „Young Rilke And His Time“ entnehmen lässt. ¹⁸⁰ Rilke war bei der Kostümprobe überaus enttäuscht von Vonhoffs Leistung, offensichtlich war ihre Darbietung für Rilkes Geschmack zu pathetisch. Rilke erkannte aber, dass sie sich zunehmend steigerte. In Bremen führte Rilke selbst Leseproben des zweiten und dritten Aktes mit ihr durch. Vonhoff fuhr schließlich nach Westerwede, wo Rilkes Frau Clara Westhoff eine Maske anfertigte, die Vonhoff in der Aufführung für die Darstellung der Statue verwendete. Spätestens bei der Generalprobe muss Rilke klar gewesen sein, dass er aufgrund der schauspielerischen Qualitäten seiner Darsteller/innen keinen großen Erfolg landen würde. So kam es auch. Während der Aufführung ertönte immer wieder Gelächter aus dem Publikum, der Schlussapplaus war bescheiden, das Publikum sprach nicht viel über die Aufführung. Ein großer Erfolg war hingegen Rilkes „Zur Einweihung der Kunsthalle“, das begeistert aufgenommen wurde. ¹⁸¹ Das Stück war auf der Freitreppe der Kunsthalle aufgeführt worden, die Rolle des Fremden spielte Dr. Heinrich Finke, der spätere Senator Apelt war der Künstler. Obwohl immer wieder von einem „Prolog“ gesprochen wird, wenn es um „Zur Einweihung der Kunsthalle“ geht, wurde das Stück nach Maeterlincks Stück aufgeführt. ¹⁸²

Dass es überhaupt zur Aufführung von „Schwester Beatrix“ gekommen war, lag allein an Rilkes Initiative. Er konnte Gustav Pauli, den Direktor der Bremer Kunsthalle, dazu

¹⁷⁹ Quelle: <http://www.rilke.de/phpBB3/viewtopic.php?f=11&t=4597>, 2.12.2013

¹⁸⁰ George C. Schoolfield: Young Rilke And His Time, Camden House: Rochester, New York, 2009.

¹⁸¹ Alle Informationen in diesem Absatz stammen aus ebda., S. 135f.

¹⁸² Vgl. Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875 – 1926, hg. v. Renate Scharffenberg, Frankfurt / Main u. Leipzig: 2009, 1. Aufl., S. 147.

überreden. Und plötzlich bot sich Rilke das, was er laut Rilke-Biograph Ralph Freedman immer angestrebt hatte:

„Der Augenblick war günstig; eine letzte Gelegenheit für Rilke, als Intendant und Regisseur zu agieren – eine Rolle, nach der er sich immer gesehnt hatte. [...] Das brachte ihm zwar kein Geld ein, verschaffte ihm aber Befriedigung und Anerkennung in einem kleinen Kreis. Die Vorbereitungen begannen schon im Dezember und dauerten bis in den Februar hinein; Rilke wandte fast seine ganze Zeit und Kraft an diese Aufführung. Das Stück entsprach seiner Vorstellung von einem Drama vollkommen.“ ¹⁸³

Freedman kann es wie bei „Die weiße Fürstin“ nicht lassen, Rilkes Interesse am Stück biographisch zu deuten. Und wieder in Bezug auf die weibliche Hauptfigur. Beatrix dürfte laut Freedman „mit ihrer Gespaltenheit und ihrem doppeldeutigen Verhalten auch Rilkes eigenem Gemütszustand entsprochen haben“. Auch Freedman stellt fest, dass „Schwester Beatrix“ „nur mäßigen Erfolg“ hatte. Die Inszenierung „war daher wieder nicht geeignet, Rilke als einen Mann des Theaters zu bestätigen“. ¹⁸⁴ Nach „Schwester Beatrix“ fand ein Bankett statt. Pauli bedankte sich bei allen teilnehmenden Künstler/innen der Aufführungen und bat die Gäste ins Freie, wo vor tausend Menschen Rilkes „Zur Einweihung der Kunsthalle“ gespielt wurde und „stürmischer Beifall“ die Folge war. ¹⁸⁵

67

Rilke hatte in der Tat große Mühen auf sich genommen, um „Schwester Beatrix“ zum Erfolg zu machen. Aus Rilkes Schriften über Maeterlinck und dessen Werk spricht großer Ernst, so auch in seinem „Brief an eine Schauspielerin“, ¹⁸⁶ also an Else Vohoff. Das Manuskript des Briefes hat erstaunliche 25 Seiten, ¹⁸⁷ eine Länge, die Rilke selbst gegen Ende des Briefs etwas verschämt anmerkt. Dem Brief ist deutlich die Angst Rilkes zu entnehmen, dass Vohoff ihre Rolle völlig falsch anlegen und so die Aufführung ruinieren könnte. Rilke gibt daher wieder einmal nichts anderes als eine Einführung in seine Gedanken zu Maeterlinck wieder. Er betont zunächst seine Kompetenz (er habe alle Maeterlinck-Aufführungen in

¹⁸³ Ralph Freedman: Rainer Maria Rilke, Der junge Dichter 1875 – 1906, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2001, S.234.

¹⁸⁴ Ebda., S. 235f.

¹⁸⁵ Vgl. ebda., S. 236.

¹⁸⁶ Rainer Maria Rilke: Brief an eine Schauspielerin, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke VI, hg. v. Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 1178 – 1191.

¹⁸⁷ Vgl. Ernst Zinn: Anmerkungen des Herausgebers, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke VI, hg. v. Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 1521.

Deutschland gesehen und dass er die Aufführung von „Schwester Beatrix“ angeregt habe.¹⁸⁸ Wesentlicher ist, dass Rilke nichts anderes will, als vom realistischen Theater wegzukommen, dass vom Deutschen Theater in Berlin aus die Theater in Wien, Hamburg und Breslau geprägt habe.¹⁸⁹ Das Realistische ist für Rilke „seiner innersten Natur nach ein Zerlegen von Eindrücken, ein Nebeneinanderstellen von genau beobachteten Details“, ¹⁹⁰ aber nicht mehr. Das realistische Theater ist für Rilke ein intimes Theater, gekennzeichnet durch ein sehr differenziertes Mienenspiel: „[...] das Drama begann [...] in den *Gesichter* der Schauspieler sich abzuspielen und wer auf der Galerie saß [...], der verlor die größten Feinheiten und Entwicklungen des Abends [...]“. ¹⁹¹ Eben das will Rilke verhindern und beruft sich auf die Antike, als „der Entfernteste wie der Nächste das *ganze* Drama empfängt. Dieses ist aber nur dann möglich, wenn dieses Drama erstens *einfach* und zweitens *weithin sichtbar* ist“. ¹⁹² Rilkes Vorstellung vom antiken Theater neigt hier zur Vereinfachung. Die überlieferten griechischen antiken Stücke sind nur ihrer Handlung nach einfach, aber sprachlich hochpoetisch. Fraglich ist auch, ob tatsächlich alle Zuseher/innen gleich gut sehen konnten, was auf der Bühne passierte. Immerhin bietet ein Theater wie das in Epidauros etwa 14.000 Menschen Platz, etwa zehnmal mehr als im Wiener Burgtheater. (Selbst wenn man berücksichtigt, dass die griechischen Schauspieler Masken trugen und Mimik daher keine Rolle spielte.)

Für Rilke erfüllt Maeterlinck diese Idealbedingungen: die Handlung von „Schwester Beatrix“ ist einfach und der Schwerpunkt liegt nicht auf der Handlung, sondern „muß auf dem seelischen Inhalte der Aktion sich konzentrieren“. ¹⁹³ Daher ist es Rilke wichtig, dass der erste Akt, in dem Prinz Bellidor Schwester Beatrix dazu überredet, mit ihm zu gehen, nicht als Liebesszene gespielt wird, was „schon deshalb nicht geschehen darf, weil nichts aus dieser Stimmung in den anderen Akten anklingt“, ¹⁹⁴ wie Rilke zurecht feststellt. Bellidor ist für Rilke nicht mehr als ein Teil des Landschaftsbildes, in das er mit Schwester Beatrix wieder verschwindet. ¹⁹⁵ Bellidor ist also nichts weiter als ein dramatischer Funktionsgehilfe, der dramentechnisch dazu da ist, ein Geschehen in Gang zu setzen, so wie Rilke in „Die weiße Fürstin“ Monna Lara benutzt. Rilke konstatiert weiters, dass Schwester Beatrix keine individuellen Gesten hat. Über Jahre hinweg trainiert, täglich dieselben rituellen Bewegungen

¹⁸⁸ Vgl. ebda., S. 1178f.

¹⁸⁹ Vgl. ebda., S. 1179.

¹⁹⁰ Ebda., S. 1180.

¹⁹¹ Ebda., S. 1180.

¹⁹² Ebda., S. 1181. Die Kursiv-Setzung entspricht der Vorlage durch Rilke, auch bei „Gesichter“.

¹⁹³ Ebda., S. 1183.

¹⁹⁴ Ebda., S. 1184.

¹⁹⁵ Vgl. ebda., S. 1184f.

durchzuführen, fallen ihr „individuelle Bewegungen, welche ein rein persönliches Erleben ausdrücken [...] schwer und sehen unbeholfen und linkisch aus“. ¹⁹⁶ Die Gefühle dieser Figur drücken sich also nicht durch ein differenziertes Mienenspiel aus, sondern gehen in den ganzen Körper über:

„[...] die primären Verhältnisse von Traurigkeit und Froheit [sic!], Zweifel und Zuversicht, Sehnsucht und Erfüllung lassen sich wortlos mit dem ganzen Körper wie mit einem großen Gesichte aussprechen und in diesem Ausdrucksmittel liegt die Zukunft unseres Bühnenbildes, das ebenso weithin sprechen wird wie die großen Masken der griechischen tragischen Schauspieler.“ ¹⁹⁷

Rilke geht sogar so weit, über den Verweis auf Maeterlincks Dramen für Marionetten eben diese ins Spiel zu bringen. Das stark eingeschränkte, mimisch kaum existente Spiel der Holzfiguren als Vorbild für die Darstellung eines einfachen Theaters für alle. Rilke will weg vom realistischen Theater und er schreibt es bereits zu Beginn von „Brief an eine Schauspielerin“ in aller Deutlichkeit: „Man muß wenn man sich zu einem Drama dieses Dichters richtig stellen will vergessen, daß man Theater spielt, man muß – Maeterlinck spielen.“ ¹⁹⁸ Ein völlig neuer Weg muss Rilkes Ansicht nach beschritten werden.

Was Rilke wohl am meisten anzog an „Schwester Beatrix“ ist sicher nicht die Identifikation mit einer weiblichen Figur, wie Freedman annimmt. Es ist neben den künstlerischen Möglichkeiten der religiöse Inhalt, auf den Rilke in „Brief an eine Schauspielerin“ zu sprechen kommt. Und die damit verbundene Frage der Schuld. Denn die für Rilke wesentliche Erkenntnis, die die Zuseher/innen beim Betrachten des Stücks gewinnen können, ist folgende: „[...] daß tiefe Unschuld nicht schuldig werden kann [...]“. ¹⁹⁹ Nicht vor den Menschen und auch nicht vor Gott. Welcher Aspekt des Stücks hätte für einen Dichter, der über Jahrzehnte in seiner Dichtung auch das Religiöse verhandelte, anziehender sein können?

¹⁹⁶ Ebda., S. 1186.

¹⁹⁷ Ebda., S. 1188.

¹⁹⁸ Ebda., S. 1179.

¹⁹⁹ Ebda., S. 1183.

7 Hofmannsthal

K. K. Hof- Burgtheater.

Samstag den 18. März 1899.

76. Vorstellung im Jahres-Abonnement.
(Bei erhöhten Preisen.)
Zum ersten Mal:

Der Abenteurer und die Sängerin

Ein Akt. Von Hugo v. Hofmannsthal.

Ein Abenteurer, unter dem Namen Baron Weidenstamm . . . Hr. Hartmann. Der Patrizier Lorenzo Benier . . . Hr. Frank. Vittoria, seine Frau . . . Hr. Hohenfels. Die Nedegonda . . . Hr. Kallina. Achilles, ihr Bruder . . . Hr. Moser. Marfisa Corticelli, Tänzerin . . . Fr. Anstion. Ihre Mutter . . . Fr. Schöndchen. Salaino, ein junger Musiker . . . Hr. Treßler.	Der Cavaliere Gamba . . . Hr. Witte. Der Sohn des Bankiers Cassi . . . Hr. Prechtler. Le Duc, Kammerdiener des Barons . . . Hr. Sommer. Ein Juwelier . . . Hr. Hofmeister. Ein fremder, älterer Mann . . . Hr. Moncza. Gäste.
--	--

Ort der Handlung: In Venedig. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Zum ersten Mal:

Die Hochzeit der Sobeide

In drei Verwandlungen. Von Hugo v. Hofmannsthal.

Ein reicher Kaufmann . . . Hr. Sonnenthal. Sobeide, seine junge Frau . . . Fr. Medelsky. Nachtjar, der Juwelier, Sobeidens Vater . . . Hr. Löwe. Sobeidens Mutter . . . Hr. Wilbrandt. Schalnassar, der Teppichhändler . . . Hr. Gimmig. Affad, sein Pflegejohn . . . Hr. Debrient. Gultifane, eines Schiffshauptmanns Witwe . . . Hr. Kallina. Ein armenischer Slave . . . Hr. Sommer.	Ein alter Kameeltreiber . . . Hr. Moser. Ein Gärtner . . . Hr. Engels. Seine Frau . . . Fr. Mitrovic. Bahram, Diener des Kaufmanns . . . Hr. Altmann. Ein Schulbner des Schalnassar . . . Hr. Festa. Eine alte Skavin . . . Fr. Meller.
--	--

Ort der Handlung: In einer alten Stadt im königreiche Persien. — Die Zeit ist der Abend und die Nacht nach dem Hochzeitsteste des reichen Kaufmanns.

Zwischen dem ersten und zweiten Stück größere Pause.

Der freie Eintritt ist heute ohne Ausnahme aufgehoben.

Abendkassen-Eröffnung gegen halb 7 Uhr. Anfang 7 Uhr. Ende vor 10 Uhr.

Sonntag den 19. Der Abenteurer und die Sängerin. Montag den 20. Die Hochzeit der Sobeide. Montag den 20. Fuhrmann Henschel, „Hanne Schäl“, Fr. Elise Lehmann vom Deutschen Theater in Berlin a. G.	Dienstag den 21. Der Abenteurer und die Sängerin. Dienstag den 21. Die Hochzeit der Sobeide.
--	---

Unpäßlich: Hr. Robert. Hr. Schöne. Hr. Baumeister. Hr. Schratt.
Verurlaubt: Hr. Lewinsky. Hr. Reimers. Fr. Witt. Fr. Brion.

Preise der Plätze zu dieser Vorstellung:

Eine Loge im Parterre oder ersten Rang . . . fl. 20.— Eine Loge im zweiten Rang . . . fl. 15.— Eine Loge im dritten Rang . . . fl. 10.— Ein Logenstüb im Parterre oder ersten Rang . . . fl. 5.— Ein Logenstüb im zweiten Rang . . . fl. 4.— Ein Logenstüb im dritten Rang . . . fl. 3.— Ein Parquetstüb 1. Reihe . . . fl. 6.— Ein Parquetstüb 2. bis 5. Reihe . . . fl. 5.— Ein Parquetstüb 6. bis 10. Reihe . . . fl. 4.50 Ein Parquetstüb 11. bis 15. Reihe . . . fl. 4.— Ein Parterrestüb 1. Reihe . . . fl. 4.—	Ein Parterrestüb 2. bis 5. Reihe . . . fl. 3.— Ein Sitz 3. Galerie 1. Reihe . . . fl. 2.50 Ein Sitz 3. Galerie 2. und 3. Reihe . . . fl. 1.25 Ein Sitz 3. Galerie 4. bis 6. Reihe . . . fl. 1.50 Ein Sitz 4. Galerie 1. Reihe, Mitte . . . fl. 1.50 Ein Sitz 4. Galerie 1. Reihe, Seite . . . fl. 1.— Ein Sitz 4. Galerie 2. bis 5. Reihe . . . fl. —.80 Ein Sitz 4. Galerie 6. bis 10. Reihe . . . fl. —.60 Eintritt in das Stehparterre (nur Herren gestattet) . . . fl. 1.— Eintritt in die 4. Galerie (Stehplatz) . . . fl. —.40
---	---

K. K. Hoftheater-Burgtheater, Wien, I., Döbels 11.

Abbildung 26: Theaterplakat der Aufführung zweier Stücke von Hofmannsthal am Burgtheater, die Rilke gesehen hat.

Der zweite Dichter, der wichtig ist für Rilkes Entwicklung als Dramatiker, ist Hugo von Hofmannsthal. Beim Lesen von Rilkes Versdramen ist es schwer, nicht an die frühen dramatischen Werke Hofmannsthals zu denken. Hofmannsthal lebte fast zeitgleich mit Rilke,

ein Jahr vor Rilke geboren, stirbt er drei Jahre nach ihm. Im Gegensatz zu Rilke war Hofmannsthal bereits in sehr jungen Jahren ein vollendeter Dichter. Rilke fällt es lange Zeit schwer, sich für eine Form zu entscheiden und er muss sich die einzelnen literarischen Gattungen mühsam erarbeiten. Die frühen Gedichte von Rilke sprechen in dieser Hinsicht ein beredtes Zeugnis.

Liest man Rilkes Versdramen, sind es bestimmte Wörter, die hervorstechen: Fürstin, Turm, Schloss, Villa, Meer, Renaissance. All diese Bezüge gibt es auch in den Dramen Hofmannsthals und diese entstanden früher als die Versdramen Rilkes. Das Interesse Rilkes an den Werken Hofmannsthals kommt nicht von Ungefähr. Beide, Rilke und Hofmannsthal, sind begeisterte Leser der Werke Maeterlincks. Rilke wird 1902 ein Maeterlinck-Stück inszenieren, Hofmannsthal wiederum widmet Maeterlinck zahlreiche Aktivitäten, die Anita Kolbus in ihrer Dissertation „Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere: Pelléas et Mélisande. Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas“ zusammenfasst: Hofmannsthal übersetzte 1892 „Les Aveugles“, war sehr früh mit „Pelléas et Mélisande“ vertraut, wohnte einer Privataufführung von „La Princesse Maleine“ bei und war beteiligt daran, dass „L’Intruse“ 1892 im Theater an der Josefstadt aufgeführt wurde.²⁰⁰

Rilke wählt in seinen Versdramen einen ähnlichen Zugang wie Hofmannsthal, allerdings unterscheidet sich Rilke von Hofmannsthal durch eine stärkere Reduktion auf das Wesentliche, verglichen mit Hofmannsthals Versdramen aus den 1890er-Jahren.

Aber ein immer wiederkehrendes Motiv wie die Wichtigkeit des Meeres könnte ebenso von Hofmannsthal übernommen worden sein, bei dem „Meer“ in zahlreichen Gedichten auftaucht.

²⁰¹ Hofmannsthal ist es auch, der in seinen Gedichten bereits Lyrik und Drama vermischt und mit Werken wie „Der Schiffskoch, ein Gefangener, spricht“, „Der Kaiser von China spricht“ oder „Zu einer Totenfeier für Arnold Böcklin“ Gedichte schafft, die teilweise über szenische Anweisungen verfügen und als kurze Dramen ohne Handlung gelesen werden können, so wie dies bei Rilkes Psychodramen der Fall ist.

Bezüge in den Dramen selbst gibt es zum Beispiel in Hofmannsthals „Die Frau im Fenster“, ²⁰² dessen Bühnenbild bereits an Rilkes „Die weiße Fürstin“ erinnert: „Die Gartenseite eines ernsten lombardischen Palastes“, lautet der erste Satz von „Die Frau im Fenster“. ²⁰³ Auch in

²⁰⁰ Vgl. Anita Kolbus: Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere: Pelléas et Mélisande. Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas, Tectum Verlag: Marburg, 2001, S. 55.

²⁰¹ Vgl. dazu die Gedichte „Erlebnis“, „Gute Stunde“, die zweite der „Terzinen über Vergänglichkeit“, „Ein Traum von großer Magie“, „Verse auf ein kleines Kind“.

²⁰² Hugo von Hofmannsthal: Die Frau im Fenster, in: Hugo von Hofmannsthal: Gedichte und kleine Dramen, Suhrkamp: Frankfurt / Main, 1994, 11. Aufl., S. 177 – 199.

²⁰³ Ebda., S. 177.

diesem Stück haben wir es mit einer adeligen Frau (Dianora) zu tun, die in ihrer Ehe verkümmert ist und nun alle Hoffnungen auf den Geliebten setzt. Wie in „Die weiße Fürstin“ finden wir auch hier eine Betrachtung über die Schönheit und ihre Leere,²⁰⁴ auch hier hinterlässt ein (nicht auftretender Bote) einen Brief,²⁰⁵ der zerrissen wird. Auch hier besteht die Hauptbeschäftigung der adeligen Frau darin, nervös auf den Geliebten zu warten, auch hier kommt der Geliebte nicht, auch hier wird mit der Geräuschkulisse gearbeitet, um das Warten zu dramatisieren.²⁰⁶ Und ebenso wie in Rilkes „Die weiße Fürstin“ haben wir es hier mit einer jungen Frau zu tun. Die Fürstin ist noch als Kind verheiratet worden und nun zehn Jahre verheiratet, Dianora ist mit ihren zwanzig Jahren²⁰⁷ wohl etwa gleich alt wie die Fürstin. Und in beiden Fällen endet das Stück tragisch: die weiße Fürstin wird von den todbringenden Frates heimgesucht, Dianora wird von ihrem Mann stranguliert.²⁰⁸ Hofmannsthal wird so zum Wegbereiter Rilkes.

²⁰⁴ Vgl. ebda, S. 180, ab „Verweilt sie noch ...“ bis „Geliebter Finger fiebernd angefüllt.“

²⁰⁵ Vgl. ebda., S.187.

²⁰⁶ Vgl. ebda., S. 191.

²⁰⁷ Vgl. ebda., S. 193.

²⁰⁸ Vgl. ebda., S. 198.

8 „Spiel“

Das kaum zehn Seiten lange Stück mit dem Titel „Spiel“²⁰⁹ ist auf 13. November 1898 datiert, als Ort wird die Villa Waldfrieden in Schmargendorf bei Berlin angegeben. Das Stück ist dem Maler Ludwig von Hofmann (1861 – 1945) gewidmet, dessen Bilder dem Jugendstil wie auch dem Symbolismus zugerechnet werden können. „[...] in der Erinnerung sind mir Ihre Bilder wie Freuden und wie Geschenke“,²¹⁰ schreibt Rilke in der Widmung. Durch den Titel entzieht Rilke dem Stück im Grunde jede Form von Kategorisierung, der Titel ist bewusst allgemein gehalten und könnte genauso gut jede Form von Ereignis auf einer Bühne bezeichnen. Tatsächlich stellt Rilke hier eine Mischung unterschiedlicher Theaterformen her: Drama, Ballett und durch die Verwendung des Chors auch Anleihen bei der Oper. Rilke selbst bezeichnet das Stück in der Widmung für Hofmann wiederum als „Lied“.²¹¹ Gleichzeitig führt Rilke sein bisheriges dramatisches Schaffen im Bereich des Versdramas weiter, denn „Spiel“ ist in gewisser Weise eine inhaltliche, aber auch formale Fortsetzung der ersten Fassung von „Die weiße Fürstin“, wobei die Themen der „Fürstin“ in „Spiel“ erstaunlich präzise auf den Punkt gebracht werden.

Die Handlung ist schnell erzählt: Sieben Mädchen treffen auf einen Jüngling, dessen traurige Lieder sie bereits am Tag zuvor gehört hatten. Der Jüngling erzählt, was ihn ans Meer geführt hat. Er war der Liebhaber einer Königin. Nachdem er im Traum den König getötet hatte, verließ er die Königin und suchte das Meer. Die sieben Mädchen trösten den Jüngling und versprechen ihn zu lieben. Sie umkreisen ihn, damit sein „Herz aus der alten / Angst genest“.²¹²

73

Rilke bietet hier nichts anderes als „Die weiße Fürstin“ unter einem anderen Blickwinkel. Im zeitlichen Abstand von wenigen Monaten nach Entstehung von „Die weiße Fürstin“ haben sich aber Verschiebungen ergeben:

- a) Die Liebesbeziehung zwischen der Fürstin / Königin (in „Spiel“ ist es eine Königin) ist geglückt.
- b) Der Liebhaber tötet seinen Rivalen, den König, wenn auch nur im Traum.
- c) Die Liebesgeschichte wird in „Spiel“ nicht aus der Perspektive der Frau, sondern des Mannes erzählt.

²⁰⁹ Rainer Maria Rilke: Spiel, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 375 – 386.

²¹⁰ Ebda., S. 376.

²¹¹ Vgl. ebda., S. 376.

²¹² Ebda., S. 386.

Wenn wir daran festhalten, dass „Die weiße Fürstin“ ein Abbild der Dreiecksbeziehung Rilke – Lou Andreas-Salomé – Friedrich Andreas ist, wird deutlich, dass Rilke sich sozusagen mit wesentlich größerer Entschlossenheit und mit Mut in Szene setzt. In „Die weiße Fürstin“ betritt der Liebhaber das Ufer gar nicht erst. In „Spiel“ wird die Beziehung nicht nur vollzogen, sondern der Ehemann, der störende Dritte, aus dem Weg geräumt, wenn auch nur symbolisch. Doch die Beziehung scheitert erneut. So groß ist der Mut des Liebhabers nicht, die geträumte Tat Wirklichkeit werden zu lassen, weil schon durch den Traum ein märchenhaftes, auch mittelalterliches Element in die Wirklichkeit einbricht. Durch den geträumten Mord hat das Kleid des Jünglings sich purpur gefärbt. Auch „alle Länder / der Königin / wurden rot“. ²¹³ Was mag das Ehepaar Andreas-Salomé gedacht haben beim Lesen von „Spiel“?

Dass „Spiel“ eine Fortsetzung von „Die weiße Fürstin“ ist, wird durch die zahlreichen Verbindungen ersichtlich:

- Formal dadurch, dass es sich in beiden Fällen um ein in Reimen geschriebenes Versdrama handelt.
- Inhaltlich durch die Dreiecks-Liebes-Handlung.
- In beiden Fällen ist die zentrale Figur die Frau des Landes-Herrschers: die Fürstin bzw. die Königin.
- In beiden Fällen spielt das Meer eine wesentliche, symbolische Rolle.
- In beiden Fällen ist ein Schloss der Ort der eigentlichen Handlung.
- In beiden Fällen verwendet Rilke eine ähnliche Sprache, bis hin zu Beinahe-Übernahmen: [...] ich stürzte hinaus in den Mai / wie ein Schrei“ ²¹⁴ heißt es in „Spiel“. „Das ganze Tal ist nur ein Schrei“, ²¹⁵ sagt der Bote in „Die weiße Fürstin“.

Rilke arbeitet auch wieder auf einer symbolischen Ebene. Die Zahl 7 geistert durch das Stück: 7 Mädchen umkreisen den Jüngling, seit 7 Sommertagen sehen sie ihn, sie besingen ihre 7 Münder und 7 „hellen / heiligen Herzen“, ²¹⁶ mit 7 Ambrakerzen werden sie die „schönen Schmerzen“ ²¹⁷ des Jünglings umstellen.

²¹³ Ebda., S. 383.

²¹⁴ Ebda., S. 383.

²¹⁵ Rainer Maria Rilke: Die weiße Fürstin. Eine Scene am Meer, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 274.

²¹⁶ Rainer Maria Rilke: Spiel, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 385.

²¹⁷ Ebda., S. 385.

Die 7 ist eindeutig eine christliche Anspielung Rilkes, gleichzeitig auch eine Zahl, die in der Märchenliteratur häufig vorkommt. Die christliche Ebene wird von Rilke noch dadurch unterstrichen, dass die ganze Szene vor dem Hintergrund von „Pineten“ gespielt wird, also vor Pinien, die im Christentum für den Lebensbaum stehen und deren Zapfen Symbole der Auferstehung und der Unsterblichkeit sind. Die Liebe des Jünglings ist also nicht völlig verloren, es könnte zu einer Auferstehung kommen, wenn auch in eine andere Richtung. Was die sieben Mädchen dem Jüngling am Ende des kurzen Stücks versprechen, ist nichts anderes als Aufnahme in ihren Kreis und Pflege in jeder Hinsicht, auch in sexueller.

Wobei: Es darf nicht übersehen werden, dass es sich bei „Spiel“ nicht um ein Liebesdrama handelt. „Liebe“ als Wort kommt kein einziges Mal vor im Text. Erst zum Schluss versprechen die Mädchen den Jüngling in Zukunft zu lieben. Der Jüngling selbst spricht nie von Liebe, er spricht von Lust, von Lüsten,²¹⁸ von Einsamkeit,²¹⁹ von der „Küsse Offenbaren“²²⁰ der Königin – aber nicht von Liebe. Die Beziehung zwischen Jüngling und Königin reduziert sich hier also auf eine rein körperliche. Es kann auch keine allzu ausgeglichene Beziehung gewesen sein. Der Jüngling ist offensichtlich kein Mann im Erwachsenenalter, sonst hätte Rilke diese Figur nicht so benannt. Dasselbe gilt für die Mädchen. Rilke schreibt also nicht von einer Liebesbeziehung, sondern von einer sexuellen Beziehung und verharmlost diese gleichzeitig durch eine Infantilisierung der Figuren. So erhöht Rilke den Grad der Unschuld der Handlung. Übrig bleibt wieder die ehebrecherische Frau. Ein weiterer Beleg für das eigenartige Frauenbild Rilkes, das gegen Ende des Stücks noch bestärkt wird durch die Annahme des Jünglings in der Mädchengruppe. Der Schluss bleibt allerdings ambivalent. Zwar versprechen die Mädchen höchste Harmonie, aber in den letzten beiden Versen bezeichnen sie sich als frierende Mädchen.²²¹ Warum sie dies sind, bleibt unklar. Obwohl dies durchaus Rilkes Figurenkonzept entspricht. Weder der Jüngling noch die Gruppe der Mädchen verfügen über Individualität. Monika Ritzer schreibt daher in ihrem Artikel im „Rilke-Handbuch“²²² durchaus richtig: „*Spiel* lebt von der Konstellation der stark stilisierten Figuren“, geht allerdings dann so weit zu behaupten, dass die Mädchen „als Chor die Allgemeinheit des Meeres reflektiert“,²²³ wofür es im Text keinen Beleg gibt. Zwar fordert Rilke, dass das Meer sozusagen in den Zuschauerraum hineinwächst, das Publikum

²¹⁸ Ebda., S. 382.

²¹⁹ Ebda., S. 381.

²²⁰ Ebda., S. 384.

²²¹ Vgl. ebda., S. 386.

²²² Manfred Engel (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Verlag J. B. Metzler: Stuttgart, Weimar, 2004.

²²³ Monika Ritzer: Dramatische Dichtungen: in: Manfred Engel (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Verlag J. B. Metzler: Stuttgart, Weimar, 2004, S. 279.

also dort sitzt, wo das Meer wäre, aber dies ist weitaus eher als Beleg dafür zu deuten, dass Rilke die Bühne als nicht enden wollend ansieht. Und natürlich als das Gegenteil von realistisch.

9 „Notizen zur Melodie der Dinge“

Vermutlich im selben Jahr wie „Spiel“ schreibt Rilke einen in mit römischen Zahlen nummerierten, vierzig Abschnitte umfassenden Essay mit dem Titel „Notizen zur Melodie der Dinge“. ²²⁴ Dieser Text verrät Wesentliches über Rilkes Lebenseinstellung, seine künstlerische Ansichten und besonders seine Einstellung zum Theater – den Text als theoretisch zu bezeichnen wäre verfehlt, ebenso wenig handelt es sich um einen philosophischen Text, er dient in erster Linie als Illustration und Erläuterung von Rilkes Gedanken, wurde aber zu Rilkes Lebzeiten nicht veröffentlicht, ²²⁵ obwohl Rilke offensichtlich große Mühe darauf verwendet hat: Darauf lassen Sprache, Länge und Inhalt von „Notizen zur Melodie der Dinge“ schließen, Rilke hat den Text sogar durch Nummerierung strukturiert, was untypisch für sein Schreiben ist.

„Notizen zu Melodie der Dinge“ verdeutlicht Rilkes Ansichten zum Theater. Nach einer allgemein gehaltenen Einleitung, dass die Kunst „die Liebe Gottes“ ²²⁶ sei, wendet sich Rilke zunächst dem Theater zu. Wieder, wie schon in seinen Überlegungen zu Maeterlinck, stellt er fest, dass das realistische Spiel auf der Bühne völlig vorbei gehe an dem, was Theater sein soll. Die Akteure auf der Bühne „machen unendliche Anstrengungen die Silben einander zuzuwerfen und sind dabei herzlich schlechte Ballspieler, die nicht auffangen können“, ²²⁷ so Rilke im X. Abschnitt des Textes. Rilke verwendet weiters die Metapher einer Insel. Die Kunst habe nichts anderes bewiesen, als dass wir „jeder auf einer anderen Insel leben; nur sind die Inseln nicht weit genug um einsam und unbekümmert zu bleiben“. ²²⁸ Und „helfen kann keiner keinem“, ²²⁹ so Rilke pessimistisch in Abschnitt XI. Der Titel des Aufsatzes verdankt sich Rilkes zentralem Gedanken, dass es zwei wesentliche Dinge seien, auf die es im Leben ankomme. Nämlich dass der Einzelne die große Melodie des Lebens hören könne und dass er sich zweitens in einen großen Chor der Allgemeinheit einfügen sollte. Für die Kunst ergibt sich daraus folgende Schlussfolgerung:

„Und um ein Kunstwerk, heißt: Bild des tieferen Lebens [...] zu begründen, wird es notwendig sein die beiden Stimmen, die einer betreffenden Stunde und die einer

²²⁴ Rainer Maria Rilke: Notizen zur Melodie der Dinge, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke V, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 412 – 425.

²²⁵ Ich schließe dies daraus, dass die hier verwendete Ausgabe der Werke Rilkes – die sechsbändige Insel-Ausgabe – im Anhang immer angibt, wo der jeweilige Text zuerst veröffentlicht wurde. Eine solche Angabe gibt es für „Notizen zur Melodie der Dinge“ nicht.

²²⁶ Rainer Maria Rilke: Notizen zur Melodie der Dinge, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke V, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, S. 414.

²²⁷ Ebda., S. 414f.

²²⁸ Ebda., S. 415.

²²⁹ Ebda., S. 415.

Gruppe von Menschen darin, in das richtige Verhältnis zu setzen und auszugleichen.“

230

Es scheint kein Zufall zu sein, dass Rilke für seine Versdramen mit Vorliebe das Meer als Hintergrund (besser: als Vordergrund) wählt. Offensichtlich verbindet Rilke mit dem Meer eine größere Wahrheit, denn Rilke wählt auch in Bezug auf das Theater wieder eine Meer-Metapher: man müsse „aus den rauschenden Tumulten des Meeres den Takt des Wogenschlages ausschälen“, durch das Meer wäre der tiefere Sinn unserer Leben zu erkennen. Diese größere Wahrheit, diese Melodie zu erkennen – dafür braucht Rilke nichts mehr als zwei Liebende auf der Bühne, die die „Melodie ihrer Stunden“²³¹ hören können, die gleichsam ein Altar zwischen ihnen ist. Es ist nicht unamüsant zu lesen, wie an dieser Stelle des Essays der Theaterpraktiker in Rilke erwacht und er fast bedauernd feststellen muss:

*„Aber auf der Szene ist der Altar unsichtbar und es weiß keiner sich die seltsamen Gesten der Opfernden zu erklären.“*²³²

Mit anderen Worten: Wie erkennen die Zuschauer das Große auf der Bühne, wenn es nicht zu sehen ist? Rilke findet zwei Auswege. Den ersten verwirft er sofort: Die Figuren erklären alles „mit vielen Worten und verwirrenden Gebärden“.²³³ Der zweite Ausweg:

„Oder:

ich ändere nichts an ihrem tiefen Tun und sage selbst diese Worte dazu:

*Hier ist ein Altar, auf welchem eine heilige Flamme brennt. Ihren Glanz können Sie auf den Gesichtern dieser beiden Menschen bemerken.“*²³⁴

Rilke tritt also für eine Art Moderator des Bühnengeschehens ein. Er trennt damit die Darsteller vom Text und reduziert sie auf Pantomime. Eine radikalere Abkehr vom herkömmlichen Sprechtheater kann man sich nicht vorstellen. Tatsächlich erinnert Rilkes neue Theaterform eher an einen Gottesdienst als an eine Theatervorstellung, denn ein Priester tut nichts anderes als das Geschehen auf der Bühne zu moderieren, zu kommentieren und dem Gesehenen erst durch seine Funktion Sinn zu geben. Rilke denkt zwar, dass die Zuschauer/innen später das Geschehen sozusagen intuitiv verstehen werden, aber erst „Viel später.“²³⁵ Rilke weiß, dass sein Theater auf eine extreme Stilisierung hinauslaufen wird, und

²³⁰ Ebda., S. 418. Die Hervorhebungen finden sich im Text.

²³¹ Ebda., S. 419.

²³² Ebda., S. 419.

²³³ Ebda., S. 419.

²³⁴ Ebda., S. 419.

²³⁵ Ebda., S. 420.

das wieder bedeutet, dass er auf der Bühne einen Chor braucht, um ein Gleichgewicht auf der Bühne herzustellen:

„Dadurch, daß die Stille in ihrer ganzen Breite und Bedeutung fortwährend wirkt, erscheinen die Worte vorn als ihre natürlichen Ergänzungen, und es kann dabei eine geründete Darstellung des Lebensliedes erzielt werden [...].“ ²³⁶

Im Grunde strebt Rilke auf eine Auflösung des herkömmlichen Theaters zu, auf eine totale Erstarrung der Bühne, eine Reduktion auf nicht mehr als ein Bild, aus dem trotz des Fehlens von Worten und der völligen Absenz von Handlung dem Zuschauer das Wesentliche der Melodie vermittelt werden soll, offensichtlich auf eine nahezu mystische Weise. Rilke spricht davon, dass er zwei Kinder auf der Bühne zeigen könnte und das eigentliche Geschehen wäre nicht, was diese Kinder tun, sondern was ihre nicht versprochlichte Vorstellung in ihren Köpfen ist. Rilkes eigener Kommentar zu dieser Theatervision ist nicht frei von Trotzigkeit: „Ich bin so eigenwillig, das für Handlung zu halten!“ ²³⁷ Rilke schwebt also ein wortloses, eventuell kommentiertes Theater der Starre vor: sprechende Bilder. Es ist kein Zufall, dass Rilke in Abschnitt XVII von den Heiligenbildern des venezianischen Malers Marco Basaiti (um 1470 – 1530) spricht. (Rilke verfasst in den Monaten nach Niederschrift von „Notizen zur Melodie der Dinge“ übrigens vier Aufsätze, die sich mit Malerei beschäftigen: „Über Kunst I -III“, „Die neue Kunst in Berlin“, „Impressionisten“ und „Der Salon der Drei“.) Denn Rilkes Reformideen für das Theater kommen nicht vom Theater selbst, sie kommen von der Bildenden Kunst und laufen auf das totale Bildertheater hinaus. Unwillkürlich denkt man dabei an eine Form von Unterhaltung, die an der Grenze von Theater und Bildender Kunst stand und in Johann Wolfgang Goethes „Wilhelm Meister“ erwähnt wird: Die Darstellung bekannter Bilder durch gebildete Bürger/innen zur Ergötzung derselben.

Rilke erwartet sich das Äußerste von dieser neuen Theaterform. Von dieser Bühne her könnte „das neue Leben verkündet“ ²³⁸ werden. Und der Vergleich von Rilkes Theater mit dem Gottesdienst war auch nicht weit her geholt. Rilke selbst sieht sein neues Theater als „fast von der Bedeutung einer Religion“. ²³⁹ Und wer „einmal die Melodie des Hintergrundes gefunden habe“, der bliebe „nicht mehr ratlos in seinen Worten und dunkel in seinen Entschlüssen“. ²⁴⁰ Der Einzelne könnte so auch aufgehen in der Gemeinschaft, seinen Teil beitragen und würde

²³⁶ Ebda., S. 421.

²³⁷ Ebda., S. 422.

²³⁸ Ebda., S. 423.

²³⁹ Ebda., S. 424.

²⁴⁰ Ebda., S. 424.

dadurch seinen Wert erfahren: „Nicht überzählig zu sein, ist die erste Bedingung der bewußten und ruhigen Entfaltung“²⁴¹, so Rilke im XXXVI. Abschnitt. Es ist nicht schwer zu erkennen, dass Rilkes neues Theater nicht zu verwirklichen sein würde.

²⁴¹ Ebda., S. 424.

10 Drei Spiele

Bei „Drei Spiele“²⁴² handelt es sich um drei sehr kurze dramatische Szenen, die Rilke in den Jahren 1898 bis 1900 verfasste. Die Spiele tragen die Titel „Vorfrühling“, „In herbstlichen Alleen“ und „Winter-Seele“, die ursprünglichen Titel waren „Finale“, „Die Blinde“ und „Der Page“, wobei die beiden letzten Stücke nach Figuren der Szene benannt sind. Laut Ernst Zinn entstand „Vorfrühling“ und „In herbstlichen Alleen“ im Herbst 1898, der Schlussteil von „In herbstlichen Alleen“ wurde jedoch Ende 1900 umgeschrieben. „Winter-Seele“ datiert auf den 25. November 1900. Die Stücke erschienen unter dem Titel „Drei Spiele“ erstmals am 1. November 1901 in der Wiener Zeitschrift „Ver Sacrum“.²⁴³ „Die Blinde“ fand 1902 Eingang in das „Buch der Bilder“.²⁴⁴

Was die Umbenennung der Stücke betrifft, so geschah diese laut Rilke, weil die Gestalten nicht groß gedacht seien und „etwa wie die Böcklin'sche Frau in der „Villa am Meer“ in Landschaft und Schicksal“ stünden.²⁴⁵



Abbildung 27: Böcklins "Villa am Meer".

²⁴² Rainer Maria Rilke: Drei Spiele, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III. Jugendgedichte, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, S. 387 - 402.

²⁴³ Auf Youtube lässt sich „Vorfrühling“ in der Ausgabe von „Ver Sacrum“ ansehen, auffällig dabei ist, dass die Verse zentriert angeordnet sind und einige Seiten grafisch sehr auffällig gestaltet und geschmückt wurden und zwar von Koloman Moser. Vgl.: <https://www.youtube.com/watch?v=nAI4Nmrg5o>, 14. 05. 2015

²⁴⁴ Sämtliche Angaben in diesem Absatz vgl. Ernst Zinn: Anmerkungen des Herausgebers, in: Rainer Maria Rilke: Werke III. Jugendgedichte, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, S. 799.

²⁴⁵ Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875 – 1926, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2009, S. 125.



Abbildung 28: Abbildung: Arnold Böcklin: "Villa am Meer". Böcklin hat 4 verschiedene Versionen des Bildes gemalt, es ist nicht klar, welche Version Rilke gesehen hat. Die obere Fassung entstand 1863, die zweite Variante 1864.²⁴⁶

Ein interessanter Hinweis Rilkes, weil er eindeutig aussagt, dass man seine Figuren nicht so wichtig nehmen sollte – was für einen Dramatiker nicht einer gewissen Absurdität entbehrt, denn was ist ein Theaterstück ohne Figuren? Allerdings entspricht dies – wie an anderer Stelle ausgeführt – durchaus der theoretischen Position Rilkes, für den die Handlung sich nach innen verlegt, die Figur nur Teil des Stücks ist und sogar die Requisiten eine weitaus höhere Bedeutung haben als üblich. Betrachtet man Böcklins Bild, so wird klar, dass die Frau nur ein Detail ist, vielleicht sogar ein nicht besonders wesentliches Detail. Im Mittelpunkt stehen Villa, Fels und Bäume. Interessant ist, dass Böcklin die Frau in Schwarz gekleidet hat und bei Rilke in „Drei Spiele“ eine Schwarze Herzogin vorkommt, darüber hinaus der junge Mann in „In herbstlichen Alleen“ das Mädchen eine „schwarze Schwester“²⁴⁷ nennt. Rilke hängt in seinen Werken offensichtlich einem Dualismus an, dem er durchgehend huldigt. In seiner Erzählung „Reflexe“²⁴⁸ schafft Rilke es, diesen Dualismus innerhalb weniger Zeilen zu verdeutlichen: Simeon trägt das schwarze Kammerherrenkleid des Grafen Alma, Helene ist in Weiß gehüllt. Und: Simeon muss am Ende erkennen, dass Helene doch, Rilke setzt dieses

²⁴⁶ Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Villa_am_Meer, 15. 05. 2015

²⁴⁷ Rainer Maria Rilke: Drei Spiele, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III. Jugendgedichte, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, S. 394.

²⁴⁸ Rainer Maria Rilke: Reflexe, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main: 1987, S. 630 – 643.

„doch“²⁴⁹ extra kursiv, eine Fürstin ist, eine weiße Fürstin eben. Am 18. November 1900 schickt Rilke wiederum Clara Westhoff einen Brief mit einer Abschrift des „Cornet“. Was empfiehlt er? Westhoff möge die Dichtung „an einem ihrer schönen Abende im weißen Kleid“²⁵⁰ lesen.

„Drei Spiele“ hat in der Sekundärliteratur wenig Niederschlag gefunden. Freedman erwähnt diese Werke nicht einmal, im „Rilke-Handbuch“ beschäftigt sich nur ein Absatz damit und reduziert die Stücke darauf, zwar werkbiographisch relevant zu sein, die Szenen „besitzen jedoch kaum genügend dramatische Spannung, um eine Inszenierung zu tragen“, ²⁵¹ so Monika Ritzer. Wie bei anderen dramatischen Werken Rilkes ist es allerdings zweifelhaft, ob Rilke dies beabsichtigte. Gegen eine tatsächliche zu realisierende Aufführung spricht die Kürze der Szenen (sie entsprechen von der Länge her etwa den ersten dramatischen Versuchen Rilkes, den Psychodramen „Murillo“ und „Die Hochzeitsmenuett“), die Typisierung der Figuren, von denen keine einzige einen Namen trägt, die äußere Ereignislosigkeit bei gleichzeitiger heftiger innerer Erschütterung und die gebundene Sprache. Rilke hat die „Drei Spiele“ wie auch die Psychodramen in sich reimenden Versen geschrieben, die kein festes Reimschema kennen. Die einzige Ausnahme bildet der erste Teil von „Winter-Seele“, wo der Reim erst ab dem Vers „Und immer wieder dacht ich [...]“ eingeführt wird. Ein weiterer Aspekt, der gegen eine überhaupt angedachte Inszenierung spricht, besteht darin, dass Rilke – ein Dramatiker, der sehr präzise szenische Anweisungen geben konnte – in „Drei Spiele“ nahezu gänzlich auf szenische Anweisungen verzichtet und keinerlei Hinweise auf die Gestaltung der Bühne, des Bühnenbilds oder irgendwelche Requisiten macht. Die wenigen Anweisungen beschränken sich auf Wörter wie „Pause“²⁵² oder erklärende Adjektive wie „hilflos“.

10.1 „Vorfrühling“

Es ist kaum anzunehmen, dass Rilke die drei Spiele nur aufgrund ihrer formalen Kriterien zu einem Ganzen geformt hat, also muss es inhaltliche Zusammenhänge geben. Das erste Stück - „Vorfrühling“ – behandelt vage die Beziehung zwischen der Schwarzen Herzogin und dem Pagen. Es bleibt unklar, warum Rilke zum Namen Schwarze Herzogin gegriffen hat. Es ist wohl kaum ein Verweis auf die Herzogin von Alba, die vermutliche Geliebte des spanischen

²⁴⁹ Ebda., S. 643.

²⁵⁰ Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875 – 1926, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2009, S. 121.

²⁵¹ Monika Ritzer: Dramatische Dichtungen, in: Manfred Engel (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben - Werk – Wirkung, J. B. Metzler: Stuttgart u. Weimar, S. 279.

²⁵² Rainer Maria Rilke: Drei Spiele, in: Rainer Maria Rilke: Werke III. Jugendgedichte, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, S. 395 u. 394.

Malers Francisco Goya, der die Herzogin in einem schwarzen Kleid malte und das Bild bis lange nach ihrem Tod in Privatbesitz behielt. Natürlich denkt man bei Schwarze Herzogin sogleich an den ebenso rätselhaften Namen der Weißen Fürstin. Wahrscheinlich bezieht sich der Name wie bei Goya einfach auf die äußere Erscheinung der Herzogin, auch Koloman Moser folgt dieser Interpretation, indem er die Herzogin schwarzgewandet mit schwarzen Haaren darstellt, den Pagen im Gegensatz dazu als blond in einem hellen Gewand. Angelika Jacobs nimmt die Illustration in ihrem Buch „Stimmungskunst von Novalis bis Hofmannsthal“ ebenfalls als Anlass zu einer Interpretation und stellt fest, dass die „markante Schwarz-weiß-Rasterung als Zone intensiver Begegnung ausgewiesen“ ist, „die sowohl im Dialog als auch im Schweigen stattfindet, das die abwärtsgerichteten Blicke signalisieren“. Dies, so Jacobs, entspreche dem von Rilke vorangestelltem Motto, „das die Unzugänglichkeit der tiefsten menschlichen Seelenkräfte betont“. ²⁵³ Was passiert in „Vorfrühling“? Das Stück besteht ausschließlich aus einem Dialog zwischen der Schwarzen Herzogin und dem Pagen. Vom Pagen, einem Knaben, erfahren wir, dass er als Kind oft krank war, dass die dabei erlittenen Fieberanfälle ihn lehrten, die Dinge zu deuten, dass seine Mutter gestorben ist und dass er seine der Mutter gegenüber empfundene Liebe nun auf die Herzogin überträgt. Die Herzogin suggeriert, dass sie der Mutter des Pagen ähnlich sei. Der Knabe bejaht, gesteht aber, dass diese Ähnlichkeit „nicht in Euch liegt“, nur „in meiner Liebe hat sie heimlich Raum“. ²⁵⁴ Der Knabe gesteht auch, dass er von der Herzogin träumt. In diesem Traum „halt’ ich manchmal Eures Zelters Zäume / und träume manchmal, daß ich von Euch träume ...“ ²⁵⁵ („Zelter“ ist ein mittelalterlicher Ausdruck für ein Pferd, das auf den Zeltgang spezialisiert ist, eine ruhige Gangart; der heutige Ausdruck für Zelter ist „Gangpferd“.)

84

Von der Schwarzen Herzogin erfahren wir im Grunde gar nichts. Wir können nur interpretieren, was sie sagt. Offensichtlich ist es ihr ein Anliegen, dem Knaben näher zu kommen. Nachdem sie erkennt, welchen Verlust der Tod der Mutter des Knaben für diesen bedeutet, stellt sie sofort eine Beziehung zwischen sich und der toten Mutter her, um den Knaben stärker an sich zu binden. Offensichtlich hat sie dabei erotische Absichten (was auch Angelika Jacobs feststellt ²⁵⁶), muss aber zur Kenntnis nehmen, dass die Träume des Knaben nicht erotischer Natur sind. Im Grunde geht es in „Vorfrühling“ um zwei

²⁵³ Angelika Jacobs: Stimmungskunst von Novalis bis Hofmannsthal, IGEL Verlag Literatur & Wissenschaft: Hamburg, 2013, S. 326.

²⁵⁴ Rainer Maria Rilke: Drei Spiele, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III. Jugendgedichte, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, S. 393.

²⁵⁵ Ebda., S. 393.

²⁵⁶ Vgl. Angelika Jacobs: Stimmungskunst von Novalis bis Hofmannsthal, IGEL Verlag Literatur & Wissenschaft: Hamburg, 2013, S. 326.

Grenzüberschreitungen: die eine Grenze liegt zwischen Traum und Realität (der Knabe ist sich nicht sicher, ob er träumt); die andere Grenze ist die körperliche und soziale zwischen Herzogin und Page. Diese wird emotional durchbrochen, aber nicht körperlich, auch wenn dies von der Herzogin intendiert ist. (Darin mag sich auch die Erklärung für den Titel finden: Im Frühling fängt alles zu blühen an und verändert sich, das Stück spielt aber in der Zeit davor, also noch im Winter – es ändert sich nichts.) Der Gedanke an diesen Bruch gesellschaftlicher Konvention durch Sexualität scheint Rilke jedoch beschäftigt zu haben. Ziemlich genau ein Jahr nach der Entstehung von „Vorfrühling“ schreibt Rilke die erste Fassung von „Die Weise von Leben und Tod des Cornets Christoph Rilke“, die den schlichten Titel „Der Cornet“ trägt. Dabei kommt es zu diesem Bruch der Konvention. Der Cornet schläft mit der Gräfin. Dabei stechen beim Lesen mehrere Dinge ins Auge: Der Cornet trägt ein weißes Kleid aus Seide²⁵⁷ – so wie er in der Illustration von Moser dargestellt ist. Er hat Schwierigkeiten, Traum und Wirklichkeit zu trennen, wie der Page in „Vorfrühling“: er „erkennt, daß er nicht erwachen kann [...] er flieht in den Traum“.²⁵⁸ Er fragt eine Frau, ob sie die Nacht sei – also schwarz.²⁵⁹ (Womit sicher nicht ihre Hautfarbe gemeint ist.) Kurz darauf fragt ihn die Gräfin, ob er vergessen habe, dass er für einen Tag ihr Page sei.²⁶⁰ Weiß, schwarz, Page, Traum und Wirklichkeit – Rilke greift in „Der Cornet“ dieselben Themen auf wie in „Vorfrühling“.

85

Jacobs weist darauf hin, dass der Dialog in „Vorfrühling“ nicht dazu dient, Dinge aufzuklären, wie es in den meisten Stücken der Fall ist. Der von der Herzogin „intendierte Akt des Verstehens“ wird „von unterschwelligen Stimmungen gesteuert und von den Stimmungen des Gegenübers unterlaufen“. Es enthüllen sich „latente Gefühlsdispositionen, gerade weil sie nicht sinnhaft zur Deckung gebracht und in ein Handlungsmoment übersetzt werden“.²⁶¹ Kurz: Rilke legt den Konflikt und die inneren Antriebe dadurch offen, dass er die Diskrepanz zwischen Dialog und Aktion zeigt. Dies allerdings würde dafür sprechen, dass eine Inszenierung des Stücks Voraussetzung ist für völliges Verstehen des Stücks. Allerdings ist fraglich, ob die Herzogin wirklich Verstehen intendiert. Wahrscheinlicher ist, dass sie von Haus aus versucht, den Knaben zu sich zu ziehen.

²⁵⁷ Rainer Maria Rilke: Der Cornet, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III. Jugendgedichte, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, S. 299.

²⁵⁸ Ebda., S. 299.

²⁵⁹ Ebda., S. 299.

²⁶⁰ Ebda., S. 300.

²⁶¹ Angelika Jacobs: Stimmungskunst von Novalis bis Hofmannsthal, IGEL Verlag Literatur & Wissenschaft: Hamburg, 2013, S. 326.



Abbildung 29: Koloman Mosers Illustration zu "Vorfrühling" aus "Ver Sacrum".²⁶²

10.2 „In herbstlichen Alleen“

Zu einer Grenzüberschreitung kommt es auch im zweiten Stück dieses Triptychons, „In herbstlichen Alleen“.²⁶³ Auch dieses Stück spielt im Titel auf eine Jahreszeit an, den Herbst, Rilkes bevorzugte Jahreszeit, um seine Figuren sterben zu lassen. Tatsächlich gibt es auch in „In herbstlichen Alleen“ rasch Anspielungen auf den Tod oder das Totenreich zu finden. Die Schwester des jungen Mannes ist eine „sanftbeklagte“,²⁶⁴ das Geschwisterpaar sei wie „zwei Totgesagte“,²⁶⁵ es gehe in „welken Welten“,²⁶⁶ die Realität ist nur eine Täuschung: „Es ist alles nicht so, / wie man meint“.²⁶⁷

²⁶² Vgl.

<https://books.google.at/books?id=PlaSAwAAQBAJ&pg=PA326&lpg=PA326&dq=rilke+schwarze+herzogin&source=bl&ots=0wJmXQU5xi&sig=AUDbFTvwJMiIHsfwWZTiDgFs0x8&hl=de&sa=X&ei=5r5UVEHBLMOtU4isgcAD&ved=0CEAQ6AEwBQ#v=onepage&q=rilke%20schwarze%20herzogin&f=false>, 14. 05. 2015

²⁶³ Rainer Maria Rilke: Drei Spiele, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III. Jugendgedichte, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, S. 394 – 397.

²⁶⁴ Ebda., S. 394.

²⁶⁵ Ebda., S. 394.

²⁶⁶ Ebda., S. 394.

²⁶⁷ Ebda., S. 395.

Wieder bekräftigt Rilke seinen Drang zur Stilisierung und Symbolisierung durch Farbe, der junge Mann verfügt über eine „schwarze Schwester“. ²⁶⁸ Oberflächlich betrachtet liest sich der kaum vierseitige Dialog wie das Trennungsgespräch eines Liebespaares, dabei handelt es sich um ein Geschwisterpaar. Es bleibt unklar, wer älter ist, von den Eltern wird nichts erwähnt. Sicher ist, dass alles Bedeutende sich bereits in der Vergangenheit ereignet hat: „alles Schicksal ist geschehn“, ²⁶⁹ sagt der junge Mann (interessanterweise ist das Pendant zum jungen Mann nicht die junge Frau, sondern das Mädchen, was natürlich auch ein Hinweis darauf sein kann, dass die Schwester deutlich jünger ist als der junge Mann). Wesentlich ist auch, dass im jungen Mann eine eminente Veränderung aufgetreten ist: „Ich bin Einer, welcher nicht mehr heißt, / bin nicht der, von dem Du vieles weißt, bin ein Fremder und ein Feind vielleicht ...“ ²⁷⁰ Aus dem jungen Mann spricht Sehnsucht nach Liebe: „Wie dürfen wir ruhn, / eh uns Alles liebt?“ ²⁷¹ Der Frage nach seiner Traurigkeit weicht der junge Mann aus. „Vielleicht ist Traurigsein reiferes Frohsein“. ²⁷² Klar bleibt am Ende nur, dass der junge Mann noch Ziele hat: „Meine Sterne sind ja nicht gestorben“. ²⁷³ Für den jungen Mann löst sich jede sinnliche Erfahrung in Landschaft auf „durch die Du gehst“. ²⁷⁴ Es sind buchstäbliche emotionale Welten, durch die er schreitet, wahre Gefühlslandschaften.

Das Mädchen ist in einer wesentlich schwächeren Position. Ihre Stimme habe ihn, den Bruder, nie erreicht, klagt sie. ²⁷⁵ Sie hat das Gefühl erblindet zu sein, erblindet gegenüber den weißen Gebäuden, die die Sehnsucht nachts baut. ²⁷⁶ Das Mädchen kann es nicht fassen, dass die frühere Fröhlichkeit nicht mehr vorhanden, auch nicht die Gemeinsamkeit, die zwischen ihr und dem jungen Mann geherrscht hat. Der junge Mann macht dem Mädchen deutlich, dass jeder auf sich selbst gestellt und frei ist. Für das Mädchen bedeutet Freiheit aber nichts anderes als Verlust: „[...] wer Liebe verlor, / hat Liebe niemals erworben“. Oder, wie Angelika Jacobs schreibt:

„Fern und fremd, feindlich und lieblos hatte sich der junge Mann seiner Vertrauten präsentiert, um sich aus den gewohnten Bindungen in die Sphäre des leisen Lebens zurückzuziehen und nach neuen Zielrichtungen zu suchen. In herbstlichen Alleen zeigt in genauer Analogie zu den poetologischen Positionen der Essays eine dionysische

²⁶⁸ Ebda., S. 394.

²⁶⁹ Ebda., S. 394.

²⁷⁰ Ebda., S. 394.

²⁷¹ Ebda., S. 396.

²⁷² Ebda., S. 396.

²⁷³ Ebda., S. 397.

²⁷⁴ Ebda., S. 397.

²⁷⁵ Vgl. ebda., S. 394.

²⁷⁶ Vgl. ebda., S. 395.

*Selbstentgrenzung, die reflexiv an die Stimmungsdimension des Schicksalsdialog rückgebunden bleibt. “*²⁷⁷

10.3 „Winter-Seele“

Das letzte Stück des Triptychons ist „Winter-Seele“. Rilke hat das Thema des Stücks bereits andeutungsweise in „In herbstlichen Alleen“ vorweggenommen, wenn der junge Mann davon spricht, dass er und seine Schwester „Augen, die nicht mehr schauen, / Augen aus Glas, / offengehalten von irgendwas“²⁷⁸ besitzen oder besessen haben. Der Dialog wird zwischen dem Fremden und der Blinden aufgeteilt und beginnt unvermittelt mit der indirekten Aufforderung, davon zu sprechen.²⁷⁹ Andeutungsweise spricht die Blinde vom Tod ihrer Mutter. Dann leitet sie schnell über den Schrecken der Erblindung über und dass ihr Gehör dadurch profitierte, so sehr, dass sie – für Rilke typisch – „das Atemholen einer weißen Rose“²⁸⁰ vernehmen konnte.

Rilke hat das Stück am 25. November 1900 geschrieben und sich damit weit von seinen naturalistischen Werken entfernt, obwohl Stücke dieser Richtung immer noch eine große Faszination auf ihn ausübten. Deutlich wird dies in einem Brief vom 22. Dezember 1900, also etwa ein Monat nach Entstehung von „Winter-Seele“, in dem Rilke gegenüber Alexander N. Benois von seiner Bewunderung für Gerhart Hauptmanns „Michael Kramer“ spricht, dessen Premiere er tags zuvor besucht hatte.²⁸¹ Rilke referiert ausführlich den Inhalt des Stücks, allerdings liegt er den Schwerpunkt auf die „intimen Werte des Stückes“. ²⁸² Bedeutsam für Rilkes Denken ist der Begriff der Reinheit der Seele, die Rilke im Vater dadurch gewahrt sieht, dass dieser sich 20 Jahre lang zurückgezogen hatte, „nicht angerührt worden vom Lärm, von der Unsauberkeit und Leere dieses Lebens“. ²⁸³ Der Schmerz, den der Vater empfindet, mache den alten Mann unfähig, „jemals noch etwas Geringes, Unwichtiges, Zufälliges zu erleben“. ²⁸⁴

²⁷⁷ Angelika Jacobs: *Stimmungskunst von Novalis bis Hofmannsthal*, IGEL Verlag Literatur & Wissenschaft: Hamburg, 2013, S. 330.

²⁷⁸ Rainer Maria Rilke: *Drei Spiele*, in: Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke III. Jugendgedichte*, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, S. 396.

²⁷⁹ Vgl. ebda., S. 398.

²⁸⁰ Ebda., S. 399.

²⁸¹ Vgl. Rainer Maria Rilke: *Briefe in zwei Bänden. Erster Band 1896 bis 1919*, hg. v. Horst Nalewski, Insel: Frankfurt / Main u. Leipzig, 1991, S. 69 – 73.

²⁸² Ebda., S. 72.

²⁸³ Ebda., S. 72.

²⁸⁴ Ebda., S. 72.

Aus dieser Position heraus muss auch das Seelenleben der Blinden in „Winter-Seele“ verstanden werden. Das Ereignis des Erblindens ist für die Frau so bedeutsam, dass alle ihre Wahrnehmungen und Gefühle eine nahezu unermessliche Wichtigkeit erlangen. Sogar die Dimensionen räumlicher Angaben erstrecken sich ins schier Unendliche: die Blinde schreit im Traum, der Raum solle ihr von der Brust genommen und den Sternen wieder gegeben werden.²⁸⁵ Die Erblindung führt zu einem symbolischen Tod und löscht alles in der Welt um die Blinde herum aus: Farben lösen sich auf, Bücher verwachsen, Spiegel frieren zu, Vögel verwunden sich – eine seelische Dystopie.²⁸⁶ Und eine extreme Betonung des Ich: die Welt existiert nicht ohne mich und sie ist unsichtbar, wenn ich sie nicht sehe, ein Standpunkt extremer Egozentrik, die in der Feststellung der Blinden gipfelt: „Ich bin eine Insel.“²⁸⁷ Aber hinter den „vermauerten Augen“²⁸⁸ versammelten sich alle verdrängten Gefühle. Es bleibt unklar, wie die Blinde aus dieser seelischen Krise heraus gefunden hat, aber der letzte Teil ihres Monologs beschreibt ihren aktuellen Zustand, und es ist ein Zustand von Zufriedenheit: „wie Genesende / gehen die Gefühle, genießend das Gehen, / durch meines Leibes dunkles Haus“.²⁸⁹ Hat die Blinde ihren Körper zuerst als Mauer, als Gefängnis empfunden, so ist anstelle der Mauer nun Glas getreten: „Meine Stirne sieht, meine Hand / las Gedichte in anderen Händen“.²⁹⁰ Zufriedenheit und Akzeptanz spricht aus ihrer Feststellung: „Ich muß nichts mehr entbehren jetzt“.²⁹¹ Die Blinde ist sogar von ihrem Standpunkt aus über den Tod hinausgekommen: „[...] der Tod, der die Blicke wie Blumen bricht / findet meine Augen nicht ...“²⁹² Ein Vers, der zwei typische Rilke-Themen aufgreift: einerseits die Blume als Zeichen des Lebens, andererseits der Gedanke, dass Figuren aus dem Zustand des Lebens in ein Reich wechseln können, dass nicht Leben, aber auch nicht Tod ist.

Fast der gesamte Text von „Winter-Seele“ wird von der Blinden gesprochen, nur acht Verse sind für die zweite Figur des Stücks vorgesehen, für den Fremden. Der Fremde beginnt das Stück, darf eine Frage stellen und erweist sich zwar nicht als Retter, aber doch als jemand, der Unterstützung, Zuneigung bringen kann. Als die Blinde darauf hinweist, dass sie eine Insel wäre, schreibt er gedanklich das Sprachbild weiter: „Ja, zu Euch bin ich über ein Meer gekommen. [...] Ich bin noch im Kahne. / Ich habe ihn leise angelegt / an Euch. Er ist bewegt.

²⁸⁵ Vgl. Rainer Maria Rilke: Drei Spiele, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III. Jugendgedichte, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, S. 399.

²⁸⁶ Vgl. ebda., S. 400.

²⁸⁷ Ebda., S. 400.

²⁸⁸ Ebda., S. 401.

²⁸⁹ Ebda., S. 401.

²⁹⁰ Ebda., S. 402.

²⁹¹ Ebda., S. 402.

²⁹² Ebda., S. 402.

/ Seine Fahne weht landein.“ Rilke verwendet hier ein Motiv, das er vier Jahre später in „Die weiße Fürstin“ wieder verwenden wird: der rettende Geliebte kommt vom Meer mit seinem Boot. Aber in „Die weiße Fürstin“ fährt das Boot weiter. In „Winter-Seele“ ist nicht die Rede davon, dass es tatsächlich zum - innerlichen – Kontakt zwischen Blinder und Fremden kommt. Die Beziehung zwischen diesen beiden Figuren bleibt völlig offen und stellt für Regisseure und Regisseurinnen eine erstaunliche Möglichkeit totaler Freiheit dar. Auch dies ist wahrscheinlich einer der Gründe, warum Rilke wohl nicht daran dachte, „Winter-Seele“ aufgeführt zu sehen.

Angelika Jacobs sieht in ihrem Essay „‘alles ist zur Stille um-gestaltet’. Rilkes lyrische ‘Spiele’ im Kontext des Symbolismus“²⁹³ in „Winter-Seele“ eine Reaktion Rilkes auf Maeterlincks „Les Aveugles“. Ein großer Unterschied, so Jacobs, sei, dass bei Rilke nach der Erblindung der Akt des physischen „Sehen-Lernens“ bei Maeterlinck „undenkbar“²⁹⁴ wäre. Jacobs geht aber auch davon aus, dass die Blinde durch ihre Erblindung eine Todeserfahrung durchmacht.²⁹⁵ Jacobs geht auch differenziert auf die Rolle des Fremden ein. Zum einen weist sie auf den Unterschied zwischen „Winter-Seele“ und der nahezu identischen Version des Stücks hin, die Rilke unter dem Titel „Die Blinde“²⁹⁶ in „Buch der Bilder“ veröffentlichte. Der Fremde spricht dort am Ende der Szene die kurzen Worte „Ich weiß.“²⁹⁷ Rilke stellt diesen Worten die Regieanweisung „leise“²⁹⁸ voran. Für Jacobs stellt dieser Satz des Fremden einen Kommentar zu ihrer Wandlung dar, er „entpuppt sich als Eingeweihter“, sein Kommentar „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“.²⁹⁹ Dementsprechend deutet Jacobs den Kahn des Fremden durchaus logisch als das Boot, mit dem Charon die Seelen der Verstorbenen über den Styx in das Totenreich bringt.

Jacobs sieht in „Drei Spiele“ zusammenfassend eine intensive Auseinandersetzung Rilkes mit dem Theater Maeterlincks, allerdings auch dessen Überwindung bzw. dessen Fort-Führung. Jacobs:

²⁹³ http://www.bgdv.be/Dokumente/GM-Texte/gm54_jacobs3.pdf, 16. 05. 2015

²⁹⁴ Ebda., S. 20.

²⁹⁵ Vgl. ebda., S. 20.

²⁹⁶ Rainer Maria Rilke: Die Blinde, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke I. Gedichte. Erster Teil, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, S. 465 – 469.

²⁹⁷ Ebda., S. 469.

²⁹⁸ Ebda., S. 469.

²⁹⁹ http://www.bgdv.be/Dokumente/GM-Texte/gm54_jacobs3.pdf, S. 21, 16. 05. 2015

*„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 Suggestionsprinzip 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.“*³⁰⁰

Rilke befindet sich hier weiter auf dem Weg zu einem modernen Theater der Abstraktion, dass das naturalistische Drama weit hinter sich lässt (obwohl er dessen Anziehungskraft immer noch verspürt, wie sein Brief an Benois belegt), ihn gleichzeitig aber auf einen Endpunkt hintreibt. Einer der Gründe für Rilkes Einstellen seiner Dramenproduktion war wohl auch, dass er dem Publikum nicht zutrauen konnte, ihm zu folgen. Im bereits erwähnten Brief an Benois klagt Rilke darüber, dass „Michael Kramer“ nicht der Erfolg zuteilgeworden ist, der ihm zustände, das deutsche Publikum ist „jetzt voll Zerstreuung und Eitelkeit“.³⁰¹

³⁰⁰ Ebda., S. 22.

³⁰¹ Rainer Maria Rilke: Briefe in zwei Bänden. Erster Band 1896 bis 1919, hg. v. Horst Nalewski, Insel: Frankfurt / Main u. Leipzig, 1991, S. 70.

11 „Zur Einweihung der Kunsthalle“

11.1 Entstehung und Hintergründe zu „Zur Einweihung der Kunsthalle“

Dieses kurze Stück ist das einzige dramatische Werk Rilkes, das zu einem bestimmten Anlass entstand. Es war dazu gedacht, die Zuseher und Zuseherinnen auf die Aufführung von Maeterlincks „Schwester Beatrix“ einzustimmen, wurde dann allerdings bei der Aufführung am 15. Februar 1902 in der Kunsthalle Bremen erst nach „Schwester Beatrix“ gezeigt. Die Entscheidung, „Schwester Beatrix“ aufzuführen, ist verhältnismäßig kurzfristig erfolgt. Rilke schreibt in einem Brief an Axel Juncker am 29. Oktober 1901, er müsse zu einer wichtigen Besprechung nach Bremen, er wolle mit Heinrich Vogeler die Aufführung eines Stückes von Maeterlinck, womöglich „Schwester Beatrix“, durchsetzen.³⁰² Am 6. November 1901 schreibt Rilke an Juncker, die Maeterlinck-Pläne „schreiten der Verwirklichung langsam entgegen. Ein ebenso intimer als vornehmer Raum ist in der hiesigen Kunsthalle dafür gewonnen und die Wahl ist definitiv auf „Schwester Beatrix“ gefallen [...]“.³⁰³ Am 7. Jänner 1902, das Debakel um die Aufführung von „Das tägliche Leben“ liegt nicht ganz drei Wochen zurück, schreibt Rilke, die Proben zu „Schwester Beatrix“ hätten begonnen und „gehen bei aller Schwierigkeit doch weiter“.³⁰⁴ Der Aufführungstermin 15. Februar 1902 steht bereits fest, am 9. Februar 1902 werde Rilke einen Maeterlinck-Vortrag in Bremen halten, der „auf das Ungewohnte und Ungewöhnliche vorbereiten soll“.³⁰⁵

92

Am 18. Jänner 1902 berichtet Rilke, die Proben würden Fortschritte machen, allerdings gäbe es in künstlerisch-rechtlicher Sicht Schwierigkeiten. Maeterlinck habe die Rechte an „Schwester Beatrix“ an einen Komponisten gegeben, dessen Musik erst 1903 fertig werden solle. Rilke zweifelt, ob Maeterlinck die Erlaubnis gibt, sein Stück in Bremen in der Begleitung altitalienischer Kirchenmusik aufführen zu lassen.³⁰⁶

Wenige Tage vor der Aufführung kam hinzu, dass der Darsteller des Prinz Bellidor - Detmar Matthes - erkrankte und die Generalprobe am 12. Februar 1902 ohne ihn stattfinden musste. Rilke, der nicht sicher sein konnte, ob Matthes rechtzeitig gesund werden würde, sah sich gezwungen, einen Ersatz zu finden.³⁰⁷ Auch dem Maler Heinrich Vogeler wurde eine Rolle

³⁰² Vgl. Rainer Maria Rilke: Briefe an Axel Juncker, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel: Frankfurt / Main, 1979, 1. Aufl., S. 27.

³⁰³ Ebda., S. 33.

³⁰⁴ Ebda., S. 50.

³⁰⁵ Ebda., S. 50.

³⁰⁶ Vgl. ebda., S. 52.

³⁰⁷ Vgl. Rainer Maria Rilke: Briefe aus den Jahren 1892 bis 1904, Salzwasser: Paderborn, 2014, 1. Aufl., Nachdruck des Originals von 1939, S. 205.

zugeteilt, aber „beim ersten Versuch erwies sich Stimme und Aussprache als unmöglich“. ³⁰⁸ Dann kam Dr. Ernst Apelt ins Spiel, der in „Zur Einweihung der Kunsthalle“ bereits den Part des Künstlers übernommen hatte. ³⁰⁹ Apelt lernte zwei Tage vor der geplanten Aufführung den Text, Rilke hielt mit ihm und der Hauptdarstellerin Vonhoff eine Probe ab und führte auch eine Beleuchtungsprobe durch. Außerdem sah er sich gezwungen, die Farbe der Maske, die seine Frau Clara Rilke-Westhoff für „Schwester Beatrix“ angefertigt hatte, auf Wunsch der übrigen Beteiligten zu intensivieren: „So malte ich sie mit schwerem Herzen scheußlich rot an, wobei ich mich der Temperafarben [...] zum Ausbessern der Kulissen [...] bedienen mußte, ohne recht wählen zu können.“ ³¹⁰

In Bezug auf „Schwester Beatrix“ schreibt Rilke erst am 19. Februar, vier Tage nach der Aufführung, wieder an Juncker. „Schwester Beatrix“ ist „als ein großer Erfolg anzusehen gewesen“. Und Rilke schreibt die einzigen Zeilen an Juncker über seine Festspiel-Szene: „Am gleichen Abend wurde auch ein Festspiel von mir gesprochen, das ich Ihnen sende.“

Erfreulicherweise gibt es eine genaue Schilderung des Aufführungsabends in einem Brief, den Rilke am 16. Februar 1902 an seine Frau Clara schrieb. ³¹¹ Rilke widmet sich darin zunächst den Eindrücken von „Schwester Beatrix“: „[...] die Aufführung der Beatrix ging sehr gut vonstatten; alle taten im entscheidenden Augenblick ihr Bestes [...] Ich selbst war hinter der Szene und leitete die Sache, die ja eigentlich von selbst geht.“ ³¹² Laut Rilke, der aber selbst auf die Auskunft anderer angewiesen ist, benahm sich das Publikum bis auf einzelne Lacher gut. „[...] von der Bühne aus empfand man nur eine gleichmäßige Aufmerksamkeit und Spannung in dem Raume hinter dem schwarzen Schleier ... Zum Schluß wurde etwas geklatscht, nicht viel, aber auch nicht viel gesprochen, man war wohl doch im Banne der gewaltigen Sterbestunde [...]“. ³¹³

Nach der Aufführung von „Schwester Beatrix“ wurde eine Tafel abgehalten, an der auch Rilke teilnahm. Dabei hielt Kunsthallendirektor Pauli eine kurze Rede. Rilke kümmerte sich um das Ankleiden seiner beiden Akteure für „Zur Einweihung der Kunsthalle“. („Sie sahen recht gut aus.“) ³¹⁴ Das Stück wurde nicht in einem der Säle der Kunsthalle gespielt, sondern auf der davor liegenden Treppe. Rilke:

³⁰⁸ Ebda., S. 205.

³⁰⁹ Vgl. ebda., S. 205.

³¹⁰ Ebda., S. 208.

³¹¹ Ebda., S. 209 – 212.

³¹² Ebda., S. 209.

³¹³ Ebda., S. 209.

³¹⁴ Ebda., S. 210.

„Der Anfang des Festspiels machte allerhand Schwierigkeiten, es erwies sich im letzten Moment, daß die Tür oben, aus welcher die beiden Akteure hervorzutreten haben, nicht aufging! Das Publikum hatte sich ziemlich ungeschickt aufgestellt, viel zuviel oben; - nun endlich, dacht ich mir, laß ichs losgehen. Geh's, wie es wolle! Und das war nun eine große Überraschung: man hörte im ganzen Hause deutlich und weithin jedes Wort, und es wurde sehr gut gesprochen. Das ganze Publikum, diese tausend oder mehr Menschen, stand die ganze Zeit reglos und gespannt; ich saß in der Damengarderobe (wo nur die Friseurin sich befand) und hörte in der lautlosen Stille die Worte des Festspiels ganz klar und deutlich. Nach dem Schluß „geweihtes Land –“ ein Augenblick Stille, und dann brach ein Beifall aus, stürmisch und andauernd und energisch, so daß man, in der kleinen Garderobe, unter Mänteln und Theaterplunder sitzend, etwas wie das brausende Näherkommen eines Elementes empfand.

Und da warf jemand meinen Namen hinein, wie einen kleinen Funken, und auf einmal hörte ich meinen Namen überall, als loderte er da draußen um die Marmorsäulen. Frau R. entdeckte mich in meiner Zuflucht und bat mich, als die Leute sich gar nicht beruhigen wollten, heraus. Ich trat eben nur vor, unten auf die zwei ersten Stufen und grüßte mit zurückhaltendem Danke. Die anderen aber waren sehr begeistert.“ ³¹⁵

Es ist unklar, wann genau Rilke „Zur Einweihung der Kunsthalle“ verfasst hat, die Entstehung dieses kaum mehr als vier Seiten langen Spiels lässt sich nur mit Jänner 1902 festsetzen. ³¹⁶ Das Stück ist natürlich im Hinblick auf Maeterlincks „Schwester Beatrix“ geschrieben und stellt so eine Art dramatischen Versuch dar, Verständnis für Maeterlincks Werk zu erwerben, was auch Dirk Strohmann in „Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891 – 1914)“ ³¹⁷ so sieht. Strohmann stellt Gemeinsamkeiten im Theater Maeterlincks und in „Zur Einweihung der Kunsthalle“ fest, zum Beispiel die Verwendung entpersonalisierter Figuren, im Falle Rilkes „Der Fremde“ und „Der Künstler“. Auch Raum und Zeit, im Stück wie in der Dichtung allgemein, sind aufgehoben. ³¹⁸ Interessant ist, dass Strohmann Rilke in dieser Phase – zu Beginn des Jahres 1902 – durch die

³¹⁵ Ebda., S. 210f.

³¹⁶ Vgl. Ernst Zinn: Anmerkungen des Herausgebers, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III. Jugendgedichte, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, 1. Aufl., S. 799.

³¹⁷ Dirk Strohmann: Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891 – 1914), Peter Lang, Bern, 2006.

³¹⁸ Ebda., S. 633f.

Insenierung von „Schwester Beatrix“ und das Verfassen von „Zur Einweihung der Kunsthalle“ am Höhepunkt seiner Auseinandersetzung mit Maeterlincks Werk sieht. Eine Auseinandersetzung, die unmittelbar danach plötzlich abbricht.³¹⁹ (Strohmann nennt dafür verschiedene Gründe, einer könnte gewesen sein, dass ein Besuch Rilkes bei Maeterlinck für Rilke enttäuschend verlief. Allerdings, das räumt auch Strohmann ein, ist kein Besuch Rilkes bei Maeterlinck dokumentiert.)

11.2 Das Stück

„Zur Einweihung der Kunsthalle“³²⁰ besteht aus einem Dialog zwischen dem Fremden und dem Künstler. Das Stück ist in keinsten Weise dramatisch im herkömmlichen Sinn und macht auch nicht den geringsten Versuch, naturalistisch zu sein. Schon aufgrund der Sprache, die Rilke verwendet, wird deutlich, dass es um höhere Werte geht: Rilke bedient sich zehn- oder elfsilbiger Blankverse, die sich nach der ersten Hälfte der ersten Seite zu reimen beginnen. Der Sprachstil ist gehoben, reich an Metaphern und widmet sich künstlerischen Fragen. Im Mittelpunkt des kurzen Stücks stehen gedankliche Widersprüche:

Vergänglichkeit/Unvergänglichkeit, Inhalt/Fülle, Ausdruck/Empfindung. Der Dialog wechselt geschickt das Thema. Rilke geht zunächst von einer Beschreibung des Hauses der Bilder aus und findet dann rasch inhaltlich den Weg zum Theater. Das „Haus der Bilder“³²¹ ist zwar voll Gemälden, aber „Die Bilder, die wir sahen, sind nicht mehr / und waren doch voll Unvergänglichkeit“³²², so der Künstler und gibt im Folgenden eine vage Beschreibung des Inhalts von „Schwester Beatrix“ wieder. Der Künstler beharrt darauf, dass dieses Werk, von dem er spricht, nicht gemalt oder ausgedacht worden sei: „Erlebt hat es ein Einsamer, durchwacht, - / erfahren an unendlich vielen Dingen / hat es ein Weiser.“³²³ Rilke überhöht hier Maeterlinck zu einem Weisen, einem spirituellen Anführer. Die religiöse Komponente, die Rilke Maeterlinck und seinem Werk zuschreibt, wird weitergeführt: „ein Stück Seele, ein Stück Gott und Glück“³²⁴ sei das Theaterstück gewesen, so der Künstler.

³¹⁹ Ebda., S. 611 ff.

³²⁰ Rainer Maria Rilke: Zur Einweihung der Kunsthalle, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III. Jugendgedichte, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, 1. Aufl., S. 403 – 409.

³²¹ Ebda., S. 405.

³²² Ebda., S. 405.

³²³ Ebda., S. 406.

³²⁴ Ebda., S. 406.

Die im Folgenden Ausführungen des Künstlers zum Stück lassen den Fremden ratlos zurück. „Du sprichst in Bildern, und ich weiß nicht mehr / von jenem Drama als vor einer Stunde.“³²⁵ Es ist rührend zu sehen, dass Rilke hier bereits mit dem Unverständnis des Publikums in Bezug auf „Schwester Beatrix“ rechnet, denn der Einwand des Fremden gibt dem Künstler nun Gelegenheit, einige Dinge klar zu stellen. Zunächst ist es nicht möglich, den Inhalt des Stücks wiederzugeben, denn es ist bereits der falsche Ansatz, wenn man dies versuchen würde. „Was ist der Inhalt eines Frühlingstages“,³²⁶ fragt der Künstler rhetorisch und trennt – sprachlich schön ausgedrückt – Inhalt und Fülle: „Inhalt ist nirgends, - Fülle überall!“³²⁷ Mit einem Wort: Das zu Erfahrende lässt sich nicht ausdrücken, nur fühlen. Rilke schlägt durch den Künstler dann wieder den Bogen zur bildenden Kunst: „Verlangst Du, daß ich Dir davon erzähle? / Ich kann es nicht. Denn sie sind inhaltlos, / die besten Bilder, die ich drinnen weiß. / Inhaltlos wie das Drama sind auch sie [...]“³²⁸ Und abschließend: „Die Kunst ist über jeden Inhalt groß.“³²⁹ Der Fremde wirft daraufhin ein, dass es doch der Inhalt sei, an dem alle festhängen würden und daraus trinken würden. Der Künstler wendet ein, dies eben sei „des Lebens Unvollkommenheit, / daß dort Gefäß und Inhalt sich entzweit“³³⁰, um triumphierend fortzufahren:

*„Und das macht diese Stätte tempelhaft,
zu einem Ort, an dem Du große Kraft
empfangen kannst von tiefversöhnten Dingen,
in denen Form und Inhalt nicht mehr ringen
und so gerecht im Gleichgewichte ruhn,
daß viele, die von diesen Bildern gingen,
das kleine Leben größer weitertun.
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,
und wo Du stehst, da ist geweihtes Land!“*³³¹

³²⁵ Ebda., S. 407.

³²⁶ Ebda., S. 407.

³²⁷ Ebda., S. 407.

³²⁸ Ebda., S. 408.

³²⁹ Ebda., S. 408.

³³⁰ Ebda., S. 408.

³³¹ Ebda., S. 408f.

Aus diesen Zeilen wird deutlich, dass Rilke völlig überzeugt davon ist, dass das Entscheidende am Theater nicht der Inhalt ist, sondern das innerliche Erleben und dass durch die stille Anschauung und das Mitfühlen der Zuseher und die Zuseherin innerlich so erhöht wird, dass er oder sie danach ein größeres Leben führen kann. Die Kunst vermittelt so den Zugang zu einem höheren Wissen, auch wenn der Weg dorthin antirational und mystisch ist und im Grunde sprachlich nicht ausgedrückt werden kann. Darum auch der Weg über das Theater, das Vorspielen von Bildern und natürlich über die bildende Kunst. Es ist kein Zufall, dass Rilke gerade zur Zeit der Entstehung von „Zur Einweihung der Kunsthalle“ sich intensiv der bildenden Kunst zuwendet, indem er beginnt, seine Monographie über die Künstler von Worpswede zu schreiben (auch wenn ein wesentlicher Faktor bei Entstehung dieses Buches Rilkes dringlicher Wunsch war, Geld zu verdienen). Vielleicht ist einer der Gründe, warum Rilke in Folge von „Zur Einweihung der Kunsthalle“ mit Ausnahme von „Die weiße Fürstin“ aufhört, Theaterstücke zu schreiben, auch darin zu sehen, dass Rilkes Ideal von Theater sich ohnehin immer mehr einem unbewegten Bild angleicht: ein Theater der Reglosigkeit, das sich letztlich von einem gemalten Bild nicht mehr unterscheidet.

12 „Im Frühfrost“

12.1 Zur Entstehung und Uraufführung von „Im Frühfrost“

„Im Frühfrost. Ein Stück Dämmerung“ wurde am 20. Juli 1897 im Deutschen Theater in Prag uraufgeführt.³³² Es handelte sich um ein Gastspiel des „Berliner Ensemble Heine“ um den Schauspieler Albert Heine (1867 – 1949), der die Rolle des Merzen verkörperte. Das Heine-Ensemble bestand aus Schauspieler/innen, die am Deutschen Theater in Berlin engagiert waren. Die weitere Besetzung:

- Max Reinhardt (1873 – 1943) als Girding
- Fräulein Bünger als Frau Clementine Girding
- Ella Gabri als Eva
- Paul Biensfeldt (1869 – 1933) als Hans
- Woldemar Runge (1868 – 1937) als Bauer

Eine tadellose Besetzung, besonders im Hinblick auf die Karrieren, die die Mitglieder des Ensembles gemacht haben. Max Reinhardt als Regisseur von Weltruf, Albert Heine war von 1918 – 1921 Direktor des Wiener Burgtheaters, Woldemar Runge leitete ab 1931 die Schauspielschule Berlin, die frühere „Schauspielschule des Deutschen Theaters“. Wie man an den Geburtsdaten der Darsteller/innen aber erkennen kann, handelte es sich um ein junges Ensemble: Heine als Ältester war gerade erst 30. Der 22-jährige Reinhardt musste Girding spielen, den Vater einer 21-jährigen Tochter. Allerdings schreibt Horst Nalewski in seinem Rilke-Bildband: „Der junge Reinhardt errang als Schauspieler frühe Berühmtheit durch seine Darstellung von „Altmännerrollen““. ³³³

Rilke hatte die erste Fassung des Stücks in kurzer Zeit geschrieben, zwischen 17. September und 22. September 1895. Diese Fassung ist es, die in Rilkes „Werke IV“ in der Insel-Ausgabe gedruckt ist. Laut Ernst Zinn entstand im Hochsommer 1896 eine zweite Fassung, die sich hinsichtlich der Rauheit der Sprache, der Charakterzeichnung der Figuren und auch der Handlung wesentlich unterscheidet. So endet die zweite Fassung zwar damit, dass Bauer und Eva völlig desillusioniert durch Evas Tat in totaler Starre und Ernüchterung verbleiben. Die

³³² Im Folgenden beziehe ich mich auf die Anmerkungen von Ernst Zinn zu „Im Frühfrost“, in: Ernst Zinn: Anmerkungen des Herausgebers, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV, Frühe Dramen und Erzählungen, Insel Verlag: Frankfurt Main, 1987, S. 1040 – 1044.

³³³ Horst Nalewski (Hg.): Rilke. Leben, Werk und Zeit in Texten und Bildern, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 1992, 1. Aufl., S. 43.

erste Fassung hatte noch damit geendet, dass Bauer – erstaunlich unmotiviert – Eva erwürgt hatte. Auch erschießt sich Girding nicht, sondern wird von den Gendarmen abgeführt.

Rilke hat sein Möglichstes getan, um „Im Frühfrost“ bei einem Verlag unterzubringen oder eine Aufführung zu realisieren. Dazu gehörte auch, dass er das Stück dem damals populären Dramatiker Max Halbe widmete. Halbes Reaktion war allerdings wohl die nicht von Rilke gewünschte. Rilke hat wohl bereits im September 1895 Halbe ersucht, ihm das Stück widmen zu dürfen. Ende Oktober urgiert er diesbezüglich erneut.³³⁴ Am 1. November 1895 bedankt Rilke sich freundlich dafür, Halbe das Stück zusenden zu dürfen.³³⁵ Am 8. November 1895 berichtet Rilke Halbe, er werde das Stück an den S. Fischer-Verlag senden.³³⁶ Am 10. Dezember 1895 fragt Rilke nochmals, ob Halbe das Stück schon gelesen habe und mit einer Widmung einverstanden sei.³³⁷ Am 25. Februar 1896 erscheint ein Gedicht Rilkes, in welchem er schreibt: „[...] Halbe muß noch lernen, damit er Ganz wird!“³³⁸ Am 14. Juli 1896 schreibt Rilke in einem Brief an Ludwig Jacobowski, er werde „Im Frühfrost“ vielleicht am Volkstheater „zur Aufführung bringen“. ³³⁹ Mitte September 1896 hat Rilke das nun umgearbeitete Stück wohl am Wiener Raimund-Theater eingereicht.³⁴⁰ Am 9. November 1896 heißt es in einem Brief Rilkes an Rudolf Christoph Jenny, Autor von „Noth kennt kein Gebot“, „Im Frühfrost“ liege nun auch im Deutschen Theater in Berlin vor.³⁴¹ Vom 5. März 1897 existiert ein Rilke Brief, der vermutlich an den Dramaturgen des Deutschen Theaters in Prag gerichtet ist und in dem Rilke höflichst an „Im Frühfrost“ erinnert.³⁴² Wie es dann zur tatsächlichen Aufführung von „Im Frühfrost“ durch das Heine-Ensemble am 20. Juli 1897 im Deutschen Volkstheater in Prag kam, ist unklar.³⁴³

In einem Brief vom 17. Oktober 1897 distanziert sich Rilke von allem, was bis 1897 gedruckt vorliege (was „Im Frühfrost“ ausschließen würde). Auch zu „Im Frühfrost“ hat Rilke nun eine kritische Einstellung, das Stück stehe ihm nun sehr fern und sei ihm erst durch die erfolgreiche Aufführung wieder „einigermaßen nähergerückt“. ³⁴⁴ (Rilke datiert die

³³⁴ Vgl. Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke, Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875 – 1926, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2009, S. 45.

³³⁵ Vgl. ebda.

³³⁶ Vgl. ebda.

³³⁷ Vgl. ebda. S. 45 f.

³³⁸ Ebda., S. 49.

³³⁹ Ebda., S. 55.

³⁴⁰ Vgl. ebda., S. 57.

³⁴¹ Vgl. ebda., S. 59.

³⁴² Vgl. ebda., S. 63.

³⁴³ Ingeborg Schnack verweist in ihrer Rilke-Chronik darauf, dass das Heine-Ensemble aus Schauspieler/innen vom Deutschen Theater und dem Lessing-Theater (beide in Berlin) bestand. Vgl. ebda., S. 69.

³⁴⁴ Ebda., S. 71.

Aufführung in diesem Brief übrigens fälschlicherweise auf August statt Juli.³⁴⁵) Ob sich die Aufführung von „Im Frühfrost“ als „erfolgreich“ bezeichnen lässt, ist übrigens durchaus diskutierenswert, wie die folgenden Auszüge aus zwei Kritiken zeigen werden.

12.1.1 Die Kritik im „Prager Tagblatt“

Ernst Zinn weist darauf hin, dass zur Aufführung in Prag zwei Kritiken in deutschsprachigen Prager Zeitungen erschienen, einerseits in der „Bohemia“, andererseits im „Prager Tagblatt“. Die Kritik im „Prager Tagblatt“ erschien am 22. Juli 1897 unter dem Titel „Theater“ und wurde von Dr. A. G. verfasst.³⁴⁶ Laut G. wurde „Im Frühfrost“ gemeinsam mit „Denksteine“ aus Arthur Schnitzlers „Anatol“-Zyklus aufgeführt. („Im Frühfrost“ wurde als zweites Stück gespielt.)³⁴⁷ Die beiden Stücke müssen durchwegs ernüchternd auf den Rezensenten gewirkt haben, lautet doch der erste Satz: „Wie Krankenluft wehte es uns an aus den beiden letzten Novitäten, die uns durch das Berliner Ensemble vorgeführt wurden, und legte sich uns bedrückend auf die Nerven.“³⁴⁸ Kaum eine der Figuren könne Anspruch erheben auf einen vollkommen normalen Zustand in sittlicher, geistiger und körperlicher Beziehung“. ³⁴⁹ Im Folgenden widmet Dr. A. G. einen Absatz grundsätzlichen Überlegungen zur modernen Kunst bzw. Literatur. Die kritische Distanz zu diesen ist deutlich herauslesbar. Anschließend geht der Rezensent einen Absatz lang auf den Inhalt des Stücks ein.

100

Was Dr. A. G. vom Stück und von Rilke als Dramatiker hält, ist Inhalt des nächsten Absatzes.

*„Es ist ein Stück tieftraurigen Familienelends, das uns da in den Niederungen der Gesellschaft vorgeführt wird, und die objective Sicherheit, mit der Rilke die verschiedenen Charaktere einander gegenüberstellt, die durchwegs ungezwungene, leicht und selbstverständlich fließende Diction, sowie die Abrundung des gewählten Stoffes geben ein rühmliches Zeugniß für die schöne Begabung des Autors auch auf dem dramatischen Gebiete. Ein Fehler, der übrigens auch in den sehr interessanten lyrischen Arbeiten Rilke nicht wegzuleugnen ist, ist nur die mangelnde Vertiefung und Durchdringung des Gegenstandes.“*³⁵⁰

Es wird deutlich, dass das „Berliner Ensemble Heine“ sich an die zweite Fassung des Stücks gehalten hat. A. G.:

³⁴⁵ Vgl. ebda., S. 71.

³⁴⁶ Dr. A. G.: Theater, in: Prager Tagblatt, Nr. 202, 22. Juli 1897, S. 9 f.

³⁴⁷ Das ergibt sich aus der Kritik im „Prager Abendblatt“. Vgl. -n.: Theater und Kunst., in: Prager Abendblatt, 21. Juli 1897, S. 3, Spalte 3.

³⁴⁸ Dr. A. G.: Theater, in: Prager Tagblatt, Nr. 202, 22. Juli 1897, S. 9, Spalte 3.

³⁴⁹ Ebda.

³⁵⁰ Ebda.

*„Und trotz Alledem, wiewohl uns Rilkes Drama interessirt [sic!] hat, war der Eindruck, den wir davon empfangen haben, kein reiner, kein ungetrübter. Krankenluft! Auch Ibsen und Tolstoi haben uns vor Kurzem an derselben Stätte in moralisch kranke, moderdufterfüllte oder von geistiger Finsterniß verdunkelte Welten eingeführt, und gleichwohl war die Wirkung keine unbehagliche. Wir waren vielmehr ergriffen und erschüttert, erhoben und geläutert. [...] Wir möchten nur beiläufig darauf hingewiesen haben, daß bei diesen Großen die moderne Kunst im großen Ganzen identisch geblieben ist mit der Kunst überhaupt. Die Bespiegelung der niedrigsten Instincte der Menschennatur als solcher darf nicht zum Selbstzweck der Kunst werden [...]“*³⁵¹

Trotz des deutlich erkennbaren Misstrauens gegenüber der Moderne legt G. den Finger auf einen wunden Punkt von Rilkes Stück: Es ist von erstaunlicher Kunstlosigkeit. Und im Grunde bietet das Stück trotz aller Tragik keine einzige Figur, um die es einem Leid tut. „Im Frühfrost“ funktioniert in erster Linie als Darstellung und Beschreibung. Es geht aber über diese Oberflächlichkeit inhaltlich nicht hinaus.

Ein kompletter Absatz der Kritik besteht aus einer kritischen Würdigung der schauspielerischen Leistungen. Rilkes Drama habe „eine sehr gute Darstellung erfahren“.³⁵² Reinhardt habe an Girding „ein eindringendes Studium gewendet“.³⁵³ Fräulein Büniger habe der Clementine „geschäftige Glattzüngigkeit und boshafte Herzlosigkeit“³⁵⁴ gegeben. „Frl. Gabri brachte uns das Wesen des bejammernswerthen Geschöpfes, dessen herrlichstes Erblühen im Frühfrost versengt worden ist, ergreifend nahe.“³⁵⁵ (Gemeint ist die Figur der Eva.) Herr Biensfeldt habe als Hans den „richtigen Dummen Jungen-Ton und das richtige Gebahren des halbwüchsigen Bengels“³⁵⁶ getroffen. „Scharfe Züge“³⁵⁷ habe Herr Heine gehabt. Und Herr Runge habe als Bauer „gute Haltung und warmen Ton“³⁵⁸ bewiesen.

Insgesamt steht Dr. A. G. Rilke als Dramatiker durchaus aufgeschlossen gegenüber. Rilke scheint ihm ein Autor zu sein, der noch Großes schreiben könnte, mit „Im Frühfrost“ aber nur eine Talentprobe abgegeben hat.

³⁵¹ Ebda.

³⁵² Ebda.

³⁵³ Ebda.

³⁵⁴ Ebda., S. 10, Spalte 1.

³⁵⁵ Ebda.

³⁵⁶ Ebda.

³⁵⁷ Ebda.

³⁵⁸ Ebda.

12.1.2 Die Kritik im „Prager Abendblatt“

Bereits am 21. Juli 1897 erschien unter dem Titel „Theater und Kunst.“³⁵⁹ ein Artikel von –n. zu „Im Frühfrost“. Der Artikel beginnt nicht gerade euphorisch: „Zwei mehr als naturalistische Novitäten an einem Theaterabende ist des Guten zu viel, wenngleich beide den Vorzug der Kürze für sich in Anspruch nehmen können. Aber nicht Alles, was kurz ist, ist auch gut.“³⁶⁰ Der weitere Verlauf der Kritik spricht für sich:

*„In den drei Vorgängen [...] geht denn auch genügend viel, wenngleich Unwahrscheinliches und nicht allzu Erfreuliches, vor. Talent und Geschick für Bühnenmache ist unläugbar [sic!] vorhanden, doch der Inhalt der Handlung ein nicht ganz sauberer, obendrein in Realismus ausartender.“*³⁶¹

Im Weiteren gibt –n. den Inhalt des Stücks wieder. Um mit diesen Zeilen abzuschließen:

*„Das Drama rechtfertigt seinen Titel. Vom Anbeginne, also früh schon fröstelt es den Beschauer an und läßt ihn schließlich trotz der aner kennenswerthen Bühnentechnik kalt. Auch krankt es allzusehr an Unwahrscheinlichem und Allzukrassem. Die Damen Gabri und Bünger und die Herren Biensfeld [sic!], Reinhardt, Runge und Heine erwärmten im „Frühfrost“ durch die Kunst ihrer Darstellung. Fräulein Gabri erhielt zwei mächtige Kränze und und einen prächtigen Blumenkorb.“*³⁶²

–n.s Kritik ist im Wesentlichen weitaus weniger positiv als die Kritik von Dr. A. G. Im Gegensatz zu Dr. A. G. scheint –n. auch nichts Vielversprechendes von Rilke als Dramatiker zu erwarten. Interessant ist in literarischer Hinsicht, dass Rilke von beiden Kritikern als ein Vertreter der modernsten literarischen Richtung aufgefasst wird. Naturalismus, Realismus (was für –n. noch verwerflicher als Naturalismus zu sein scheint), Ibsen und Tolstoi sind Schlagwörter, die beide Kritiker mit Rilke in Zusammenhang bringen.

Was die Gesamtheit der Kritiken betrifft, so stellt Ralph Freedman in seiner Rilke-Biographie lapidar fest, dass diese „im übrigen besser ausfielen als erwartet“.³⁶³ Allerdings stellt

³⁵⁹ –n.: Theater und Kunst., in: Prager Abendblatt, 21. Juli 1897, S. 3, Spalte 2 f.

³⁶⁰ Ebda., Spalte 2.

³⁶¹ Ebda., Spalte 3.

³⁶² Ebda.

³⁶³ Ralph Freedman: Rainer Maria Rilke, Der junge Dichter, 1875 – 1906, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2001, S. 106.

Freedman 30 Seiten vorher verwirrenderweise fest, dass „Im Frühfrost“ nur „ein mäßiges Echo“³⁶⁴ hervorrief.

Für Rilke-Biograph Freedman ist „Im Frühfrost“ nur eines der Stücke, durch deren Inhalte Rilke „den naturalistischen Tendenzen der Zeit“³⁶⁵ folgte. Allerdings scheint Rilke, laut Freedman, „in verschlüsselter Form auch einige für ihn schmerzliche persönliche Erfahrungen verarbeitet zu haben“.³⁶⁶ Kurzum: Freedman folgt auch hier seiner Tendenz, Rilkes Werk als Verschlüsselung seiner Biographie aufzufassen. Freedman sieht in Girding Parallelen zu Rilkes Vater, Clementine ist ein Zerrbild von Rilkes Mutter, entstanden zur Zeit „als Rilkes Abneigung gegen Phia vielleicht am größten war“³⁶⁷ und auch die Figur der Eva hat biographische Bezüge. Einerseits repräsentiert sie Rilke selbst³⁶⁸ als Kind „das zwischen einem wenig tüchtigen Vater und einer böartigen Mutter gefangen ist, sie ist wie ihr Autor erfüllt vom wirklichen oder eingebildeten Gefühl, im Stich gelassen und zu eines anderen Vergnügen benutzt worden zu sein“.³⁶⁹ Darüber hinaus ist Eva auch eine Verschlüsselung Valeries, der Verlobten Rilkes aus der Prager Zeit. Eine falsche Annahme, wie wir sehen werden.

12.2 Das Stück

„Im Frühfrost“³⁷⁰ ist das Theaterstück Rilkes, das eine Reihe von dramatischen Werken eröffnet, die man als naturalistisch bezeichnen kann. Ob diese Stücke die Kategorisierung verdienen, ist eine andere Frage. So schreibt zum Beispiel Christiane Köppe in ihrer Untersuchung „Schöne Brüche und der Bruch des Schönen“³⁷¹ : „Deutlich werden symbolistische und lyrische Züge im *Frühfrost*, was letztendlich dazu führt, dass bereits dieses Drama an einigen Stellen mit der Epoche des Naturalismus bricht.“³⁷² Die Frage der literarischen Zuordnung wird später noch ausführlich behandelt.

103

³⁶⁴ Ebda., S. 75.

³⁶⁵ Ebda., S. 74.

³⁶⁶ Ebda.

³⁶⁷ Ebda.

³⁶⁸ Freedman wendet diese Interpretation auch bei „Die weiße Fürstin“ an. Es ist aber durchaus nicht einleuchtend, warum Rilke sich als Frau dargestellt haben soll. Freedman gibt diesbezüglich auch keine weiteren Erklärungen.

³⁶⁹ Ralph Freedman: Rainer Maria Rilke, Der junge Dichter, 1875 – 1906, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2001, S. 75.

³⁷⁰ Rainer Maria Rilke: Im Frühfrost, Ein Stück Dämmerung, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV, Frühe Erzählungen und Dramen, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv, Ruth Sieber-Rilke u. Ernst Zinn, S. 707 – 773.

³⁷¹ Christiane Köppe: Schöne Brüche und der Bruch des Schönen, Eine Untersuchung zu Rainer Maria Rilkes Drama „Im Frühfrost – Ein Stück Dämmerung“, GRIN: München, 2008, (BAC-Arbeit), <http://www.grin.com/de/e-book/167902/schoene-brueche-und-der-bruch-des-schoenen>, 18. 5. 2014

³⁷² Ebda., S. 8.

Von den naturalistischen Stücken Rilkes gehört es mit den späteren Dramen „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“ und „Das tägliche Leben“ zu den drei Dramen, die tatsächlich aufgeführt wurden.

12.2.1 Der Titel des Stücks

Der Titel des Stücks ist eine Metapher, die sich auf die Natur bezieht, genauso wie der seltsam anmutende Untertitel „Ein Stück Dämmerung“. Mit dem Frühfrost ist das plötzliche Absterben mit im Heranwachsen, im Aufblühen gemeint. Eva, eine der beiden Hauptfiguren des Stücks, hatte vor vier Jahren versucht, aus ihrem bisherigen Leben zu fliehen. Gemeinsam mit einem Jungen floh sie von zu Hause, erkannte aber noch am selben Tag „statt Romantik Gemeinheit, statt Liebe Niedertracht und Schurkerei“³⁷³ und kehrte nach Hause zurück. Mit verheerenden Folgen: Niemand glaubte mehr an ihre sexuelle Unschuld, von nun an war sie für alle eine Dirne. Eva zu ihrem früheren Geliebten Dr. Bauer:

„Alle die herben, harten Worte, mein Fehltritt und die entsetzliche Erfahrung, das alles senkte sich auf mein Herz: ‚Der Frühfrost‘. –

*Und das ist es, was dich frieren macht.“*³⁷⁴

Ihre seelischen Erfrierungen sorgen in Evas Augen also dafür, dass selbst alle, die ihr auf wohlwollende, ja liebende Weise nahe kommen wollen, von dem Kältehauch, der von ihr ausgeht, letztlich zurückgetrieben werden.

Der Untertitel „Ein Stück Dämmerung“ könnte ambivalent aufgefasst werden. Im Deutschen benennt „Dämmerung“ den Übergang von Tag zu Nacht oder von Nacht zu Tag. Ersteres wäre ein Symbol der Hoffnungslosigkeit, letzteres ein Zeichen der Hoffnung. Rilke hat sich aber bewusst für diesen Zwischenzustand, zwischen Tag und Nacht entschieden. Zu Recht. Die wesentlichen Figuren des Stücks - Girding, Clementine, Eva und Merzen – sind schlechte Menschen, aber doch auch nicht allzu schlecht. Sie sind keine Mörder, Triebtäter, verabscheuungswürdige Kreaturen. Und doch weit entfernt davon, gut zu sein. „Dämmerung“ ist ein Symbol, das auch sehr gut auf Evas Zustand passt. Sie wird von allen als Dirne angesehen. Als eine Frau, die in frühen Jahren offen sexuelle Erfahrungen gemacht hat, was gegen die Moral der Gesellschaft verstößt. Tatsächlich hat Eva nichts Schlechtes getan, aber

³⁷³ Rainer Maria Rilke: Im Frühfrost, Ein Stück Dämmerung, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV, Frühe Erzählungen und Dramen, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv, Ruth Sieber-Rilke u. Ernst Zinn, S. 752.

³⁷⁴ Ebda., S. 753.

trotzdem muss sie ihre Nicht-Tat nun mit einem schattenhaften Dasein büßen. Eva empfindet diese Qual als Martyrium; doch davon später.³⁷⁵

Die Bezeichnung „Dämmerung“ ist auch ein literarischer Verweis Rilkes, und zwar auf „Vor Sonnenaufgang“, ein Stück Gerhart Hauptmanns, dessen Werk Rilke sich zunächst zum Vorbild und zur Inspiration nahm. Auch dazu später. Einen zweiten literarischen Querverweis benennt Monika Ritzer in ihrem Beitrag zum „Rilke-Handbuch“: Ritzer vermutet, dass der Untertitel „Ein Stück Dämmerung“ auf das Drama „Die Dämmerung“ der österreichischen Autorin Elsa Bernstein zurück zu führen ist, die unter dem Pseudonym Ernst Rosmer publizierte.³⁷⁶

12.2.2 Die Handlung

Die Handlung des Stücks lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Der Bahnbeamte Girding hat 300 Gulden³⁷⁷ unterschlagen. Später borgte er sich bei dem Agenten Merzen Geld, das er nun nicht zurückzahlen kann. Merzen besteht aber auf die Tilgung der Schulden und weiß auch von Girdings Tat. Sollte Girding seine Schulden nicht begleichen, würde Merzen zur Polizei gehen. Girdings Frau Clementine versucht dieses Unglück abzuwenden. Dafür opfert sie ihre Tochter Eva, die Merzen körperlich zu Willen sein soll. Nach der darauf folgenden unglückseligen Nacht eröffnet Girding seiner Frau, dass er ein Geständnis abgelegt habe und nun darauf warte, verhaftet zu werden. Statt für seine heldenhafte Aufopferung von Clementine gelobt zu werden, überschüttet diese ihn mit Spott und Hohn. Evas Opfer war damit umsonst. Girdings Opfer auch. Und es kommt noch schlimmer. Dr. Bauer, der ehemalige Freund Evas, hat – geläutert durch einen kurzen Besuch bei Eva – die Verlobung zu einer Tochter aus reichem Haus gelöst und sich entschieden (nach zwei Jahren Abwesenheit) mit Eva zusammen zu sein. Diese erklärt aber, dass sie sich letzte Nacht an einen Mann verkauft habe. Zornentbrannt erwürgt Bauer Eva. Kurz darauf fällt ein Schuss: Girding hat sich getötet.

Das Stück kommt mit nur sieben Personen aus: Klaus Girding, seiner Frau Clementine, deren Tochter Eva, deren Sohn Hans, Dr. Friedrich Bauer, Merzen und der Bedienerin Anna. Weder Anna noch Hans spielen für das Stück eine wesentliche Rolle, obwohl Hans deutlich mehr Textanteil als Anna hat.

³⁷⁵ Vgl. ebda., S. 753.

³⁷⁶ Vgl. Monika Ritzer: Dramatische Dichtungen, in: Manfred Engel (Hg.): Rilke-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung, J. B. Metzler: Stuttgart u. Weimar, 2004, S. 265.

³⁷⁷ 300 Gulden dürften einen heutigen Geldwert von etwa 2900,- EUR haben, wenn ich den Umrechnungen in www.numismatikforum.de/viewtopic.php?t=20435 trauen darf, 19. 5. 2014. Girding bleibt also auch auf krimineller Ebene ein kleines Licht.

12.2.3 Die Bedeutung der Namen

Rilke hat nur 5 Tage für die Niederschrift der ersten Fassung des Stücks benötigt, trotzdem ging er beim Schreiben genau und präzise vor. Dies beginnt schon bei der Wahl der Namen. Girding lässt sich zurückverfolgen in das Mittelhochdeutsche, dort gibt es das Wort „Girdisch“, was „gierig“ bedeutet. Ein durchaus treffender Name für jemanden, der Geld unterschlägt, treffend auch für das Verhalten seiner Frau, der nie etwas genug ist. Ironischerweise benennt Rilke Frau Girding mit dem Vornamen Clementine, was auf das Lateinische zurückgeht und „Milde“ bedeutet. Der Name spottet Frau Girdings Verhalten Hohn, denn natürlich ist sie das Gegenteil von mild. Evas Name erklärt sich von selbst als diejenige, die durch das Erlangen von Freiheit und Erkenntnis bestraft wird. Merzen wiederum erinnert einerseits an den Begriff „Kommerz“, andererseits auf das inzwischen selten gebrauchte Wort „ausmerzen“, also etwas entfernen oder ausgliedern. Dr. Friedrich Bauers Name ist durchaus mehrdeutig. Der Dokortitel signalisiert, dass Bauer es geschafft hat, in eine höhere Schicht aufzusteigen (ein wesentliches Thema für Rilke), Friedrich wiederum ist wörtlich zu nehmen für den Mann, der Frieden bringt und Bauer ist ein Hinweis auf die unteren Schichten der Gesellschaft, zu denen auch Familie Girding gehört, auch wenn Klaus Girding Beamter ist und sein Sohn Hans Gymnasiast.

Ein Name, der für das Stück keine Rolle spielt, aber tatsächlich eine autobiographische Episode aus dem Leben Rilkes aufgreift, ist Meta von Beiern. Dabei handelt es sich um die Verlobte Bauers, die dieser verlässt, um wieder zu Eva zurückkehren zu können. Meta als junge Frau der Oberschicht scheint – ein Abbild kann man es nicht nennen, denn Meta existiert als Figur nicht – Valerie David von Rhonfeld zu entsprechen (man beachte das für Rilke immer verführerische „von“ im Namen), die Rilke 1893 kennen lernte und mit der er sich bald darauf verlobte. Die Bindung hielt allerdings nur bis 1895. Zwar sind aus dieser Zeit zahlreiche Briefe Rilkes an Valerie erhalten, leider gibt es keinen Brief, der sich genauer mit der Entstehung von „Im Frühfrost“ auseinandersetzt.

Die Namen von Hans und Anna tragen keine tiefere Bedeutung, dafür sind die Rollen nicht wichtig genug. Allerdings hat Rilke sich hier ebenfalls große Mühe gegeben, zumindest in Hinsicht darauf, die gewöhnlichsten und vielleicht am weitesten verbreiteten Namen für einen Mann und eine Frau um 1895 herum zu finden.

12.2.4 Der soziale Status der Girdings

Dass die Girdings zu den niederen Schichten gehören, wird auch aus der Beschreibung der Wohnung deutlich, die Rilke diktiert: „Ein bürgerlich ärmlich eingerichtetes Zimmer. Matte,

schmutzige Wandmalerei.“³⁷⁸ Die Tristesse geht weiter: das Kanapee ist geschmacklos, der Ripsüberzug verschossen, der Schreibtisch von schäbigem Aussehen, die Kaffeetassen sind ungleich.³⁷⁹ Das Bühnenbild bleibt übrigens die drei Akte (Rilke nennt sie „Vorgänge“) hindurch unverändert. Das Stück spielt charakteristischerweise im Herbst, einer Jahreszeit, die den Übergang zum toten Winter darstellt. Das Wetter ist „traurig und stürmisch“.³⁸⁰

Die soziale Schicht der Girdings wird durch ihre Berufe verdeutlicht. Klaus Girding ist ein Bahnbeamter, der es trotz seines Fleißes aber nicht geschafft hat, sich nach oben zu arbeiten. Es fällt schwer, bei der Figur des Girding nicht an Rilkes Vater zu denken, der ebenfalls bei der Bahn beschäftigt war und ebenfalls keine große Karriere machen konnte. Die Stellung der Girdings erlaubt es zwar, dass Clementine nicht arbeiten gehen muss, ja sogar, dass es eine Bedienerin gibt, aber das alles scheint sich finanziell kaum oder gar nicht auszugehen. Eva ist zwar eine schulische Ausbildung zuteil geworden, aber ihre Mutter erlaubt es ihr nicht, den Kindergartenkurs zu besuchen. Clementines Begründung: „Nein, dienen sollst mir nicht! Man müßt sich ja schämen vor den andern.“³⁸¹ Die Girdings sind also nicht so weit gesunken, dass sie nicht auf jemanden herabschauen könnten. Und: Es „wäre ein Kreuz, daß ein solches Mädel, wie du, Eva, nicht besser ihr Geld verdienen könnt“.³⁸² Ein Vorausgreifen Clementines auf Evas körperlichen Einsatz, der einerseits den Vater retten soll, andererseits vielleicht sogar zu einer Heirat mit Merzen führen könnte. Eine Form von Prostitution, die als Preis den sozialen Aufstieg bringen soll.

Die niedrige soziale Position wird auch deutlich an der Einstellung Clementines zu Bildung. Eva darf keine weitere Ausbildung machen, zwar hat sie Klavier zu spielen gelernt, dazu Französisch und Englisch, aber scheinbar handelt es sich um rein oberflächlich erworbenes Wissen, das von Eva auch als solches erkannt wird: „Aber du weißt doch [...] wie lag ich keine Taste angerührt habe.“³⁸³ Ihr Bruder Hans wiederum besucht das Gymnasium, denn „weiß Gott, 's wäre anders geworden“³⁸⁴ für Girding, wenn dessen Vater ihn mehr zum Studieren gedrängt hätte. Und: „wer eine allgemeine Bildung hat, dem steht alle Welt offen, nicht wahr?“³⁸⁵ Dieser Weg in die offene Welt ist Eva allerdings nicht zugebilligt worden.

³⁷⁸ Rainer Maria Rilke: Im Frühfrost, Ein Stück Dämmerung, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV, Frühe Erzählungen und Dramen, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv, Ruth Sieber-Rilke u. Ernst Zinn, S. 707.

³⁷⁹ Vgl. ebda., S. 707.

³⁸⁰ Ebda., S. 716.

³⁸¹ Ebda., S. 715.

³⁸² Ebda., S. 716.

³⁸³ Ebda., S. 735.

³⁸⁴ Ebda., S. 734.

³⁸⁵ Ebda., S. 735.

Eva weiß daher, wo ihr Platz ist: „Die Frau gehört hinter den Herd und den Nährocken. Und wenn sie noch was anderes treibt, muß sie diese ihre Pflicht vernachlässigen ...“³⁸⁶

12.2.5 Der Aufbau des Stücks

Der Aufbau des Stücks ist ebenso durchdacht wie die Wahl der Namen der Hauptfiguren. Das Stück ist in drei Akte gegliedert, die Rilke „Vorgänge“ nennt. Durch den dreiaktigen Aufbau mit einer Exposition, einem Höhepunkt und einem tragischen Ende bedient sich Rilke einer klassischen Dramenform. Nicht nur das: Rilke spielt sogar mit den drei Einheiten. Die Einheit des Raumes ist buchstäblich gewahrt. Die Einheit der Zeit wird umgewandelt dahingehend, dass Rilke die ersten beiden Akte beim Frühstück spielen lässt und den dritten Tag am Vormittag. Eine Einheit der Handlung gibt es tatsächlich nicht mehr. Ein erstaunlich komplexes Handlungsnetz wird zwischen den vier Hauptfiguren Girding, Clementine, Eva und Bauer gesponnen. Die innere Handlung des Stücks erstreckt sich über mindestens vier Jahre hinweg in die Vergangenheit. Ob Girdings Griff in die Kasse nicht noch weiter zurückliegt, wissen wir nicht. Was wir wissen ist, dass Evas selbst vereiteter Aufbruch in ein neues Leben vier Jahre zurück liegt und dass Bauer sich seit zwei Jahren nicht mehr gemeldet hat. Und hier beginnt der stabile Bau von Rilkes Stück an Überfrachtung zu leiden. Im Grunde ist Clementine die Hauptfigur des Stücks. Alles geht von ihr aus. Sie manipuliert Girding, manipuliert ihre Tochter, manipuliert Merzen. Man kann das Stück grafisch folgendermaßen aufarbeiten:

³⁸⁶ Ebda., S. 735.

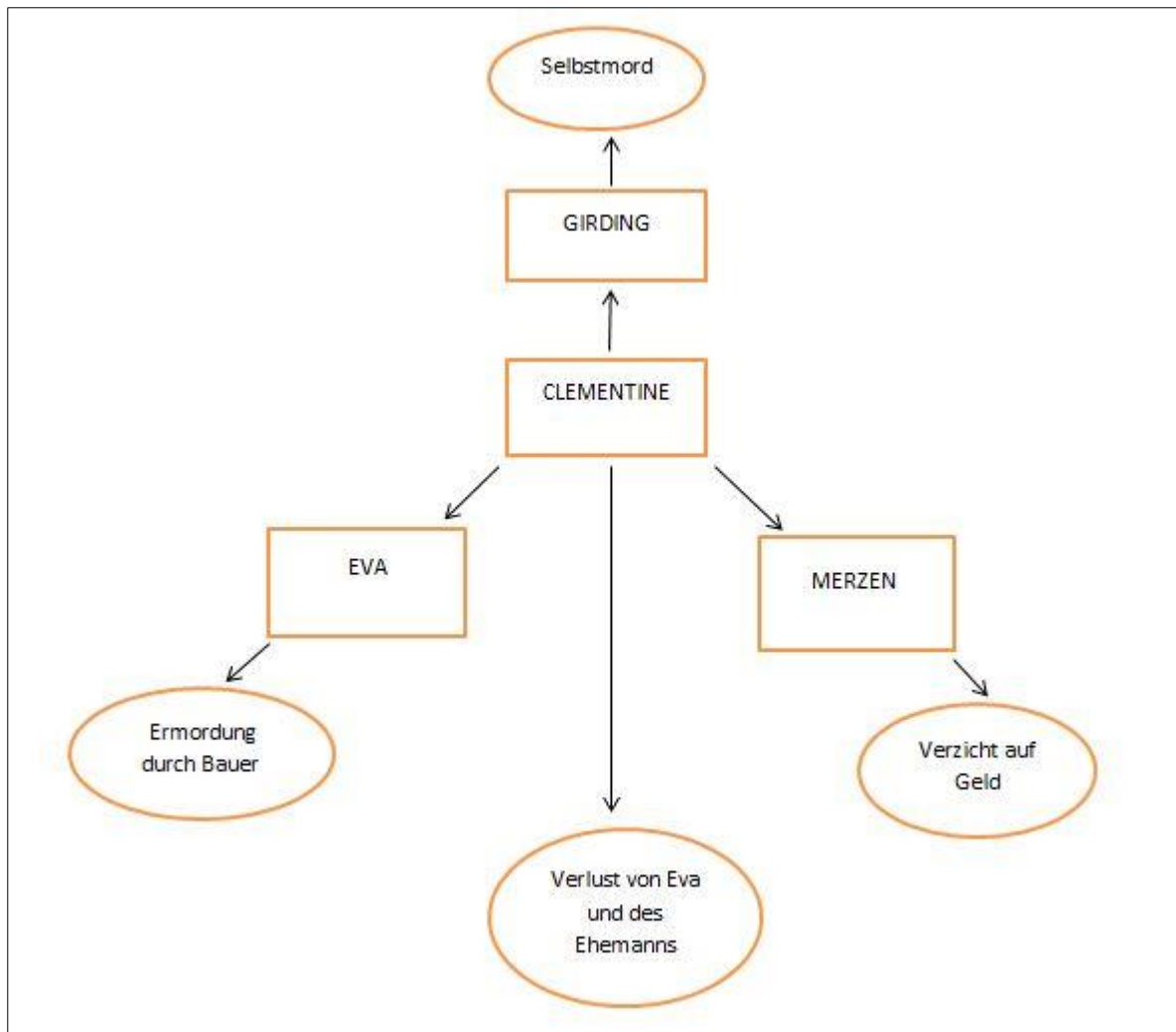


Abbildung 30: Darstellung des Beziehungsschemas in "Im Frühfrost".

Die Folgen der Manipulationen Clementines sind katastrophal. Sie führen letztlich zu Mord, Selbstmord und finanziellem Verlust. Selbst Clementine verliert: die Tochter und den Ehemann.

„Im Frühfrost“ hätte auch vom Aufbau her ein klassisches Drama werden können. Die Einheit der Handlung hätte sehr gut mit der Schuld durch den Vater und der Opferung der Tochter wie in einer griechischen Tragödie, z. B. „Iphigenie auf Aulis“, bewahrt werden können. Aber das war offensichtlich nicht Rilkes Absicht. Er führte den Erzählstrang mit Dr. Bauer ein. Eine Figur, die ohne inhaltliche Begründung auftaucht. Es ist als Zuschauer/in nicht nachvollziehbar, warum Bauer seine Traumhochzeit platzen lässt. Auch nicht, warum dies keinen Skandal hervorruft oder wenigstens Erschütterung bei der Verlobten. Es bleibt unverständlich, warum Bauer sich plötzlich wieder klar darüber ist, dass er Eva liebt. Unklar bleibt auch, warum Bauer die Frau tötet, der er gerade noch erklären wollte, dass sie die Frau

seines Lebens ist. Der Mord wird auf plumpe Weise motiviert, durch Bauers laut ausgesprochenes Eingeständnis: „Aber ich bin jähzornig [...]“.³⁸⁷ Überhaupt besteht Rilkes Stärke als Dramatiker gewiss nicht darin, dem Zuschauer / der Zuschauerin Information zu vermitteln. Dass Girding seiner Frau erzählt, dass er die 300 Gulden aus der Kassa seines Arbeitsplatzes gestohlen hat, ist in keinster Weise motiviert. Ebenso die Offenbarung, dass Eva beinahe mit Bauer verlobt ist. Wobei Rilke sich hier inhaltlich widerspricht, heißt es doch später, Bauer wäre seit zwei Jahren nicht mehr zu Gast gewesen im Heim der Girdings.

12.2.6 Der Konflikt zwischen Clementine und Eva und warum „Im Frühfrost“ über den Naturalismus hinaus geht

Das Stück dreht sich um den Widerstreit und die Spiegelung zwischen Clementine und ihrer Tochter Eva. Rilke gibt sich bereits in den szenischen Anweisungen große Mühe, seine Figuren zu charakterisieren, auch durch die Beschreibung des Äußeren. Clementine weist er folgendes Auftreten zu: „ziemlich stark mit weichen, verschwommenen Zügen. Ihre Bewegungen unangenehm träge und ohne Anmut.“³⁸⁸ Für Eva schwebt Rilke Folgendes vor:

*„Ein blondes blasses Mädchen mit schönen aber etwas verhärmtten Zügen, einen Ausdruck von Trauer in den großen Augen. – Sie benimmt sich etwas steif und ungeschickt. Die Haare trägt sie in breiten Scheiteln, so daß die äußersten Spitzen der Ohrläppchen verdeckt sind.“*³⁸⁹

110

Beide Frauen sind in hohem Maße zur Reflexion begabt. Der große Unterschied ist, dass Eva zwar ernüchtert ist über ihr bisheriges Leben und die abweisende Einstellung aller Menschen ihr gegenüber, aber nicht so zynisch wie ihre Mutter. Clementines Enttäuschung über das Ausbleiben aller Erfolge durch ihren Mann, dieses ständige Bewusstsein, am Rande der Armut zu leben und trotzdem etwas gelten zu wollen, haben sie rücksichtslos werden lassen. „Trottel“³⁹⁰, „erbärmlichs altes Weib“³⁹¹ oder „du moralischer Fetzen“³⁹² sind nur einige der Ausdrücke, mit denen sie ihren Mann beschimpft. Mit Eva geht sie nicht anders um, denn sie ist – oder besser: war – die einzige Möglichkeit, doch noch den sozialen Aufstieg zu schaffen. Nicht umsonst nennt sie Eva im ersten Akt „Prinzeß“³⁹³, auch wenn es ironisch gemeint ist.

387 Ebda., S. 773.

388 Ebda., S. 708.

389 Ebda., S. 715.

390 Ebda., S. 712.

391 Ebda., S. 712.

392 Ebda., S. 714.

393 Ebda., S. 715.

Eine Ebene des Konflikts ist die Religion. Clementine bezeichnet ihre Tochter als „Täuberl“³⁹⁴, ihr Bruder Hans bezeichnet Eva in einem Vergleich als „frommes Hascherl am Karfreitag“³⁹⁵. Eva selbst sieht sich als Gefallene, „ich litt mehr als die Martyrer“ [sic!]³⁹⁶ (ein Vorgriff zu Rilkes Maeterlinck-Studium und dessen „Schwester Beatrix“). Dass Hans vom Karfreitag spricht, betont die Opferrolle, in die Eva durch die Manipulationen ihrer Mutter gedrängt wird und die Eva ohnehin schon für sich angenommen hatte, bevor das Stück begonnen hat. Clementines Verständnis passt genau zu Evas Selbstbild. Sie verlangt von Eva das Opfer, als das diese sich sieht. Sie kann dies auf primitive Weise auch theologisch begründen:

*„Dum darfst nicht widerstreben, Mädel. Bist halt einmal in der Luft auf die Welt kommen – wo's heißt schlecht werden. Und der liebe Herrgott in seiner unendlichen Weisheit hat halt alles so schön vorausbestimmt. Der wird ein Tischler und der ein Graf und der ein König – der andere ein Halunke – na, und dich, dich hat er halt zur Dirn g'macht! Der liebe Herrgott!“*³⁹⁷

Das Universum als Uhrwerk, das gnadenlos abläuft. Dieser Punkt spielt eine erstaunlich wichtige Rolle für das Stück. Zum einen kann Eva die Opferrolle annehmen (ihrem Vater zuliebe) und trotzdem rein bleiben „an Leib und Seele“³⁹⁸, was ihr wichtig ist, weil damit der „tiefinnerliche Trost“³⁹⁹ verbunden ist. Zum anderen widerspricht dieser Punkt eindeutig der plumpen biographischen Gleichsetzung von Clementine als einem Bild von Rilkes Mutter Phia, die Rilke-Biograph Freedman so gern ins Feld führt. Denn Freedman selbst ist es, der Phia als den Auslöser für „einen mächtigen Schub romantischer Religiosität“⁴⁰⁰ beim jungen Rilke sieht – was offensichtlich nicht mit Clementines Gottesbild übereinstimmt. Und drittens spielt Clementines Rechtfertigung für Evas zukünftige Rolle eine Rolle für die literarische Einordnung des Stück. Wäre „Im Frühfrost“ ein rein naturalistisches Stück, dann gäbe es Gott darin gar nicht, denn alles, was in einem naturalistischen Stück passiert, ist die Folge von Milieu und Anlage. „Im Frühfrost“ akzeptiert diese Forderung, wenn Clementine die rhetorische Frage aufwirft, was aus der Tochter schon werden könne außer einer Dirne, wenn

³⁹⁴ Ebda., S. 718.

³⁹⁵ Ebda., S. 720.

³⁹⁶ Ebda., S. 753.

³⁹⁷ Ebda., S. 760.

³⁹⁸ Ebda., S. 752.

³⁹⁹ Ebda., S. 753.

⁴⁰⁰ Ralph Freedman: Rainer Marias Rilke, der junge Dichter 1875 – 1906, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig: 2001, 1. Aufl. S. 22.

der Vater bereits ein Dieb ist.⁴⁰¹ Und Clementine erklärt in einem Monolog auch dem Naturalismus getreu ihre soziale Lage als das Produkt des Milieus und der soziologischen Verhältnisse: Die Reichen würden letztlich dafür sorgen, dass das niedere Volk auf niedriger Stufe verharre. Wer dagegen aufbegehre und zu stehlen beginne, weil er hungert, der komme ins Gefängnis und werde dort „schlecht unter Schlechten“. ⁴⁰² Clementine geht sogar so weit, eine zukünftige Revolte in den Raum zu stellen, denn: „Gut ists so nicht. Und bleiben kanns so auch nicht! – Jetzt aber *ists noch* so! –“ ⁴⁰³ Woraufhin Gott ins Spiel kommt, dessen Plan alles zu sein scheint. Rilke geht an dieser Stelle über den reinen Naturalismus hinaus und bringt – ein stets wiederkehrendes Thema in seinem Schreiben – die Religion aufs Tapet. Für Clementine wird ihre Gotteskonzeption letztlich absurderweise sogar zu einer Berechtigung ihrer Verschlagenheit und Falschheit: „Wir dürfen nicht ehrlich sein – wenn wir leben wollen!“ ⁴⁰⁴

Gegen eine Deutung von „Im Frühfrost“ als naturalistisches Stück ist auch Peter Szondi's Definition des naturalistischen Dramas ins Feld zu führen. Szondi schreibt in „Theorie des modernen Dramas (1880 – 1950)“ ⁴⁰⁵ :

„Das naturalistische Drama wählte seine Helden in den unteren Schichten der Gesellschaft. Es fand hier Menschen, deren Willenskraft ungebrochen war; die sich für eine Tat, zu der ihre Leidenschaft sie trieb, mit ihrem ganzen Wesen einsetzen konnten [...]“ ⁴⁰⁶

112

Das trifft für die Figuren in „Im Frühfrost“ nicht zu. Die Figuren gehören nicht zu den unteren Schichten und sie sind auch nicht in der Lage, sich ganz einzusetzen für eine Tat. Die einzige, die sich ganz einzusetzen vermag, ist Clementine, aber sie tut es nur bedingt, denn von ihr werden keine Opfer verlangt. Das Opfer muss Eva bringen.

Interessant ist, dass Szondi in Bezug auf Gerhart Hauptmann, der mit „Vor Sonnenaufgang“ den literarischen Ausgangspunkt von „Im Frühfrost“ geliefert hatte, schreibt, dieser habe die „letzten deutschen Dramen, die noch Dramen sind“, ⁴⁰⁷ geschrieben. Szondi sieht die naturalistischen Dramen als Rettungsversuche des Dramas an sich. Aber selbst Hauptmanns

⁴⁰¹ Vgl. Rainer Maria Rilke: Im Frühfrost, Ein Stück Dämmerung, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV, Frühe Erzählungen und Dramen, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv, Ruth Sieber-Rilke u. Ernst Zinn, S. 760.

⁴⁰² Ebda., S. 759.

⁴⁰³ Ebda., S. 760.

⁴⁰⁴ Ebda., S. 761.

⁴⁰⁵ Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas (1880 – 1950), Suhrkamp: Frankfurt / Main: 1963, 1. Aufl. (= edition suhrkamp 27)

⁴⁰⁶ Ebda., S. 83.

⁴⁰⁷ Ebda., S. 83.

naturalistische Dramen, so Szondi, haben den „Zug des Zerbröckelns“⁴⁰⁸ und die Tendenz, sich immer mehr in das Epische zu verwandeln, weil das Ich immer bedeutender wird, denn nur das Ich kann den „Zusammenhalt des Disparaten“⁴⁰⁹ bieten. Das ist ein Weg, den auch Rilke in späteren Stücken einschlagen wird. Einerseits durch die Zuwendung zum Roman in „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, andererseits durch die intensive Beschäftigung mit dem Versdrama in „Die weiße Fürstin“. Passenderweise schreibt Szondi auch, dass das lyrische Drama schon von seiner Anlage her „zwischen Monolog und Dialog keinen Unterschied kennt“.⁴¹⁰ Das Versdrama neigt daher logischerweise zum Monolog und damit zum Nicht-Dramatischen, was ebenfalls auf Rilkes spätere Stücke zutrifft, in denen die äußere Handlung so reduziert ist, dass sie nahezu aufgehoben ist.

Allerdings konnte Rilke den Naturalismus nur überwinden, weil er ihn gut kannte. So sieht Ingo Stöckmann in seinem Aufsatz „Entscheidungsspiele. Rainer Maria Rilkes Prager Einakter“⁴¹¹ Rilke generell als einen Autor, der, geographisch von den literarischen Zentren abgeschnitten, Anknüpfung an die Moderne sucht - durch intensive Lektüre. Stöckmann:

*„Entsprechend hat sich Rilke in den 1890er Jahren alle wesentlichen Tendenzen des deutschsprachigen Naturalismus erschlossen; die Lyrikanthologie Moderne Dichtercharaktere von 1896 war ihm vertraut, ebenso Michael Georg Conrads „Realistisches Wochenblatt“ Die Gesellschaft, darüber hinaus hat er die bis 1900 erscheinenden Dramen Hauptmanns sowie einzelne Texte von Arno Holz und Johannes Schlaf gut gekannt.“*⁴¹²

113

Dies ist ein weiterer Beleg dafür, dass Rilkes Werk, auch seine naturalistischen Werke, nicht auf einem sozialen Impetus beruhen. Was wieder erklärt, warum Rilke sich im Gegensatz zu Hauptmann so wenig für die unterschiedlichen sozialen Schichten, Gegensätze und Auswüchse interessiert. Rilkes Interesse am Naturalismus ist ein literarisches, es geht ihm nicht um den Naturalismus selbst, sondern darum, dass dieser zum damaligen Zeitpunkt eben die Moderne schlechthin verkörpert.

Auch Horst Nalewski sieht im nicht ganz zwanzigjährigen Rilke einen dramatischen

⁴⁰⁸ Ebda., S. 86.

⁴⁰⁹ Ebda., S. 86.

⁴¹⁰ Ebda., S. 81.

⁴¹¹ Ingo Stöckmann: Entscheidungsspiele. Rainer Maria Rilkes Prager Einakter, in: Almut Todorow u. Manfred Weinberger (Hg.): Prag als Topos der Literatur, der Künste und der Politik, Olmütz: Olmützer Universitätsverlag, 2011, S. 103 – 116. Der Aufsatz findet sich auch im Internet unter: http://www.germanistika.upol.cz/uploads/media/Stoeckmann_Rilke.pdf, 30. 5. 2014

⁴¹² Ebda., S. 103 f.

Anfänger, der „sogleich im Widerstreit von Naturalismus und Überwindung desselben steht, wie sie nahezu parallel in den neunziger Jahren sich vollzog“. ⁴¹³

12.2.7 Die Machtverhältnisse

Die Verhältnisse der Macht sind klar definiert in „Im Frühfrost“. Clementine hält alles zusammen, letztlich fügen sich alle in ihre Manipulationen. Ihr Plan scheint aufzugehen, was die Rettung ihres Mannes und damit der Familie betrifft. Die Tragödie ereignet sich aber dadurch, dass Clementine nicht damit rechnet, wie die von ihr Manipulierten reagieren. Girding gesteht und stößt die Familie damit in den Abgrund. Eva wiederum gesteht Bauer, dass sie sich aus materiellen Gründen Merzen hingegeben hat. Und Bauers Reaktion auf Evas Geständnis konnte Clementine genauso wenig vorhersehen, wie sie Bauers Wieder-Erscheinen vorhersehen konnte. Es ist, als hätte Gott ihre Pläne mit Hohn gestraft. Clementines Verschlagenheit ruiniert die Familie völlig, entgegen ihrer Absicht.

Was die Machtverhältnisse betrifft, so steht Girding am anderen Ende des Spektrums. Er ist völlig hilflos, seiner Frau ausgeliefert und wird von Rilke auch so gezeichnet. Girding ist eine „verschrumpfte, verschüchterte Gestalt mit ängstlichen Augen“, ⁴¹⁴ so Rilke in den Anweisungen im I. Vorgang. Es ist verlockend, in der schwachen Figur Girdings Rilkes Vater zu sehen, allerdings nur wenn man literarische Quellen aus dem Spiel lässt. Dazu später mehr.

114

Eva wiederum ist eine Figur, die sich im Grunde aufgegeben hat. Sie ist nicht mehr jung, mit 21 ist sie in einem Alter, in dem sie durchaus schon hätte heiraten können. Ihre Liebe zu Bauer ist ins Leere gegangen, ihr Versuch, ihrem Leben vier Jahre zuvor eine neue Wende zu geben, ist kläglich gescheitert, ihr Ruf ist ruiniert, ihr Bestreben, einen Beruf zu lernen und selbständig zu werden, ist nicht groß genug, um sich gegen ihre Mutter durchzusetzen. Nimmt man Rilkes Worte ernst, die er Clementine in den Mund legt, scheint Eva zur Lethargie bzw. zur Depression zu neigen. Dass Eva als Figur überhaupt existiert, spricht übrigens wiederum gegen eine biographische Deutung des Stücks. Diese lässt sich leicht widerlegen, wenn wir den literarischen Einfluss von Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ auf „Im Frühfrost“ betrachten.

12.2.8 Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ und seine Wirkung auf „Im Frühfrost“

Die Bedeutung von Gerhart Hauptmanns (1862 – 1946) Stück „Vor Sonnenaufgang. Soziales

⁴¹³ Horst Nalewski (Hg.): Rilke. Leben, Werk und Zeit in Texten und Bildern, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 1992, 1. Aufl., S. 42.

⁴¹⁴ Rainer Maria Rilke: Im Frühfrost, Ein Stück Dämmerung, in: Rainer Maria Rilke: Werke IV, Frühe Erzählungen und Dramen, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv, Ruth Sieber-Rilke u. Ernst Zinn, S. 708.

Drama“ liegt darin, dass es das erste wahrhaft bedeutende und auch populäre naturalistische Drama war, das in Deutschland auf die Bühne kam. Uraufgeführt wurde es durch den Verein „Freie Bühne“ im Berliner Lessingtheater am 20. Oktober 1889, sechs Jahre bevor Rilke „Im Frühfrost“ schrieb. Liest man Rilkes Biographie, wird deutlich, dass Rilke bis weit in das Erwachsenenalter anfällig dafür war, sich einen Meister, ein Vorbild zu suchen und sich um dessen Gunst zu bewerben. Zunächst, noch in Prag, war das Julius Zeyer. Später Detlev von Liliencron, dann Ludwig Ganghofer und auch Ganghofer sollte nicht der letzte sein.

Freedman: „So teuer ihm seine Unabhängigkeit sein mochte, er umwarb in der Regel doch alle, die ihm dank beruflichem Ansehen, Besitz oder gesellschaftlicher Stellung hilfreich sein konnten.“⁴¹⁵ Rilke lernte Hauptmann erst gegen Ende des Jahres 1900 persönlich kennen, dass er „Vor Sonnenaufgang“ aber bereits vor der Niederschrift seines Stückes „Im Frühfrost“ gekannt haben muss, scheint offensichtlich. Die literarischen Parallelen lassen keinen Zweifel aufkommen.

Hauptmanns Stück erstreckt sich über drei Tage, ebenso wie Rilkes „Im Frühfrost“. Im Mittelpunkt beider Stücke steht eine verkommene Familie. In beiden Stücken taucht erstaunlich unmotiviert ein Akademiker auf, der die seelisch vereinsamte Tochter des Hauses retten könnte, stattdessen aber für deren Untergang sorgt: Bauer tötet Eva; Alfred Loths Abschied treibt Helene in den Selbstmord. In beiden Stücken gibt es eine zänksische, dominante Mutter. In beiden Stücken sind die Väter hoffnungslose Figuren: in „Vor Sonnenaufgang“ ein haltloser, wenn auch reicher Alkoholiker. In „Im Frühfrost“ ist das Girding, der seiner Frau Clementine nichts entgegen zu setzen hat. Beide Stücke spielen im Herbst, in beiden Stücken ist die weibliche Hauptfigur (Helene bzw. Eva) 21 Jahre alt. Beide Frauen haben bereits Erfahrung mit Männern. Beide sollen verkuppelt werden: Eva mit Merzen und Helene mit Kahl, mit dem sie verlobt ist, der aber gleichzeitig der Liebhaber von Evas Stiefmutter ist. Beide Stücke sind in dramentechnischer Hinsicht abhängig davon, dass eine Figur von Außen auftaucht, um dramatische Vorgänge in Gang zu setzen (Bauer bzw. Loth).

Es ist offensichtlich, dass Rilke beträchtliche Teile der Anlage von „Vor Sonnenaufgang“ übernommen hat. Die Deutung des Stückes in biographischer Hinsicht ist damit hinfällig. Stattdessen erweist sich Rilke als gelehriger Schüler, der naturalistische Versatzstücke für den Bau seines ersten eigenen naturalistischen Stückes verwendet.

⁴¹⁵ Ralph Freedman: Rainer Marias Rilke, der junge Dichter 1875 – 1906, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig: 2001, 1. Aufl. S. 226.

Interessant ist, was Rilke nicht übernimmt, und es ist ebenso bezeichnend: die Sozialkritik bleibt bei Rilke vage, die Bestrebungen, die sozialen Verhältnisse durch Studium und Handeln zum Besseren zu wenden, die eine Figur wie Alfred Loth antreiben, sind Dr. Bauer fremd. Und die Darstellung von gesellschaftlichen Verhältnissen gibt es bei Rilke überhaupt nicht. Rilke beschränkt sich auf das Porträt einer Familie, Hauptmann beschreibt unterschiedliche soziale Schichten: die ausgebeuteten Arbeiter/innen, die Dienerschaft, die zu Reichtum aufgestiegenen Bauern (Krause), die gebildeten Ausbeuter (Hoffmann), die, die zwischen den Fronten stehen (Helene). Hauptmann zeichnet so ein gesellschaftliches Panorama, der Untertitel „Soziales Drama“ ist gerechtfertigt. Rilke hat für derlei überhaupt keinen Sinn. Was er vom Naturalismus übernimmt, ist die Beschreibung eines Milieus und das Drastische der Vorgänge. Rilke bedient sich also literarischer Konventionen, aber er lässt die damit verbundenen Inhalte weg. Der Grund ist einfach: Rilke ist kein Schriftsteller, der in Figuren denkt. Rilke geht immer vom Ich aus. Die überzeugenden dramatischen Arbeiten Rilke sind also diejenigen, die sich der dramatischen Ich-Darstellung par excellence bedienen: des Monologs, z. B. „Die weiße Fürstin“. Auch Rilkes einziger Roman, „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, steht völlig im Zeichen des Ich. Rilke widmete das 1902 erschienene „Buch der Bilder“ übrigens Hauptmann, dessen „Michael Kramer“ er tief beeindruckt im Dezember 1900 bei der Generalprobe gemeinsam mit Lou Andreas-Salomé gesehen hatte.⁴¹⁶

⁴¹⁶ Vgl. ebda., S. 203 f.

13 „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“

13.1 Entstehung und Uraufführung von „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“

„Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“ wurde zum ersten Mal in der zweiten Ausgabe der von Rilke initiierten, geschriebenen und geleiteten Zeitschrift „Wegwarten“ am 1. April 1896 veröffentlicht. (Es gab keinen anderen Beitrag in dieser Ausgabe.) „Wegwarten“ (ein anderer Name für Zichorie) wurde gratis verteilt, von Rilke selbst. Rilke verband damit tatsächlich die Hoffnung, das einfache Volk ansprechen zu können. Der Ton, den Rilke in den „Wegwarten“ anschlägt, ist von erstaunlicher Brüderlichkeit dem armen Volk gegenüber. Rilke selbst gibt sich darin sozusagen als Spezialist in Armut aus, offensichtlich um Solidarität mit den tatsächlich Armen zu erreichen. In Wahrheit hat Rilke Armut nie kennen gelernt, und als er „Jetzt und in der Stunde ...“ verfasste, lebte er bei seiner Tante und wurde finanziell durch seinen wohlhabenden Onkel Jaroslav unterstützt (und dann noch zehn Jahre über dessen Tod hinaus).⁴¹⁷

Was den Verbleib der „Wegwarten“ betrifft, so wurden zwar von jeder Ausgabe mehrere Hundert Stück gedruckt, allerdings ohne festen Einband und auf schlechtem Papier. Heute existieren nur noch wenige Exemplare der zweiten Ausgabe, darunter eines in der Staatsbibliothek zu Berlin. Dr. Martin Hollender schreibt im Magazin der Staatsbibliothek im Artikel „„Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens““, dass vermutlich nur noch die Bibliotheken Leipzig, Weimar, Hamburg und Dresden Exemplare des zweiten „Wegwarten“-Hefts besitzen.⁴¹⁸

Ernst Zinn nimmt an, dass das Stück Anfang 1896 in Prag entstand, handschriftliche Aufzeichnungen sind nicht erhalten. Die Uraufführung fand am Donnerstag, 6. August 1896 im Prager Deutschen Volkstheater statt. Zinn weist in den Anmerkungen zu „Werke“ auch darauf hin, dass Rilke sich bald von diesem Stück distanzierte (Brief an Mutter, 8. Dezember 1896).⁴¹⁹ Dass es sich bei „Jetzt und in der Stunde ...“ möglicherweise um kein bedeutendes

⁴¹⁷ Vgl. dazu Dr. Martin Hollender: „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“, Staatsbibliothek erwirbt frühes und seltenes Drama von Rilke, Quelle: http://staatsbibliothek-berlin.de/fileadmin/user_upload/zentrale_Seiten/ueber_uns/pdf/Bibliotheksmagazin/Magazin_lowRes_1_2011.pdf, 26. 05. 2015

⁴¹⁸ Ebda., S. 29.

⁴¹⁹ Vgl. Ernst Zinn: Anmerkungen des Herausgebers, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV, Frühe Erzählungen und Dramen, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, S. 1049 f.

Werk handeln könnte, war Rilke wohl schon vorher klar. In einem Brief an Hans Benzmann schreibt Rilke:

*„Mein kleines Drama „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“ geht in der ersten Hälfte des August am hiesigen „Volkstheater“ in Szene, ein großes modernes dreiaktiges Drama „Im Frühfrost“ wird demnächst erscheinen.“*⁴²⁰

Was die Uraufführung und vermutliche einzige Aufführung von „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“ betrifft, so wurde diese im „Prager Tagblatt“ am 6. August 1896 angezeigt:

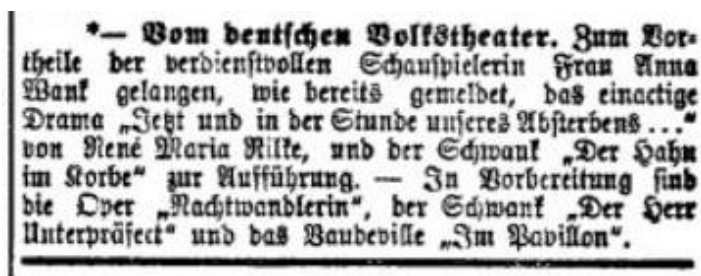


Abbildung 31: Aus dem "Prager Tagblatt", 6. August 1896.

Der nicht genannte Autor dieser Notiz schreibt:

*„Zum Vorthelle der verdienstvollen Schauspielerin Frau Anna Wank gelangen, wie bereits gemeldet, das einactige Drama „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens ...“ von René Maria Rilke, und der Schwank „Der Hahn im Korb“ zur Aufführung.“*⁴²¹

Eine gelinde gesagt eigenartige Mischung. Rilkes überaus tristes, tragisches Stück zusammen mit einem Schwank. Was die Umstände der Aufführung betraf, so fand diese nicht im Haupthaus des Deutschen Volkstheaters statt, sondern es handelte sich um eine Aufführung durch das Sommertheater Königliche Weinberge in Heines Garten. Der „größere Teil des Abends gehörte einer französischen Posse mit dem Namen „Der Hahn im Korb“, einem „grotesk-lüsternen Verwicklungsscherz“, ⁴²² wie Dr. Martin Hollender schreibt. Das Stück

⁴²⁰ Rainer Maria Rilke: Briefe aus den Jahren 1892 – 1904, Salzwasser Verlag: Paderborn, o. J. 1. Aufl., S. 23.

⁴²¹ O. A.: Theater., in: Prager Tagblatt, 6. August 1896, S. 6, 3. Spalte (= Nr. 215).

⁴²² [http://staatsbibliothek-](http://staatsbibliothek-berlin.de/fileadmin/user_upload/zentrale_Seiten/ueber_uns/pdf/Bibliotheksmagazin/Magazin_lowRes_1_2011.pdf)

[berlin.de/fileadmin/user_upload/zentrale_Seiten/ueber_uns/pdf/Bibliotheksmagazin/Magazin_lowRes_1_2011.p](http://staatsbibliothek-berlin.de/fileadmin/user_upload/zentrale_Seiten/ueber_uns/pdf/Bibliotheksmagazin/Magazin_lowRes_1_2011.pdf)
df, 26. 05. 2015

heißt im Original „Le coq du village“ und stammt vom Autorenduo Tosset / Giraudot. Das Stück wurde wie „Jetzt und in der Stunde ...“ ebenfalls zum ersten Mal gegeben.⁴²³

Der Kritik im „Prager Tagblatt“ sind leider nur die Nachnamen der Mitwirkenden zu entnehmen: Frau Wank als Frau Gärtner; Fräulein Förster als Helene; Fräulein Berg als Trudi; Herr Mahr als Lippold; Herr Wallner als Hausmeister und Herr Selhofer als Doktor. Regie führte Herr Berthal.

13.2 Kritiken zu „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“

13.2.1 Die Kritik im „Prager Tagblatt“ vom 7. August 1896

Einen Tag nach der Vorankündigung und der Premiere von „Jetzt und in der Stunde ...“ erscheint im „Prager Tagblatt“ in der Rubrik „Theater.“ eine Kritik von R. W.⁴²⁴ Der/Die Verfasser/in räumt Rilkes Stück den überwiegenden Großteil des Platzes ein, was wohl damit zusammenhängen mag, dass Rilke aus Prag stammt und „Der Hahn im Korb“ vermutlich kein bedeutendes literarisches Werk gewesen mochte.⁴²⁵

R. W. geht zunächst darauf ein, dass die beiden Stücke „zwei der heterogensten Novitäten“⁴²⁶ wären und zum Benefiz für „die tüchtige Schauspielerin Frau Anna Wank“⁴²⁷ gegeben wurden. Rilke ist für R. W. „der talentirte, eng heimische, jugendliche Schriftsteller“.⁴²⁸

R. W.s Einschätzung des Stückes: „Jetzt und in der Stunde ...“ ist ein „kühner Vorstoß, der sich bis zum Aeüßersten der modernen Realistik vorwagt“.⁴²⁹ Anschließend gibt R. W. den Inhalt des Stücks wieder. Interessant ist, dass R. W. den Hausherrn als „verlebter Wüstling“⁴³⁰ und als „Schurke“⁴³¹ bezeichnet. R. W. ist betroffen vom Inhalt des Stücks: „Die Bearbeitung dieser düsteren Handlung, welche die Seele erschüttert, zeigt unverkennbar ein ganz bedeutendes Talent.“⁴³² Rilke habe mit „bewunderungswürdiger Technik“⁴³³ gearbeitet. „Kein lichter Punkt erhellt das Düstere dieses Lebensgemäldes, das nicht nur möglich,

⁴²³ Diese Informationen entnehme ich einer im „Bibliotheks Magazin“ auf S. 27 abgebildeten Anzeige aus der „Bohemia“.

⁴²⁴ R. W.: Theater., in: Prager Tagblatt, 7. August 1896, S. 5. (=Nr. 216).

⁴²⁵ Dementsprechend auch R. W.s Kommentar, das Stück könne „die gewohnte Schablone des Verwechslungsstückes nicht verleugnen“, ebda., Sp. 2.

⁴²⁶ Ebda., Sp. 1.

⁴²⁷ Ebda., Sp. 1.

⁴²⁸ Ebda., Sp. 1.

⁴²⁹ Ebda., Sp. 1.

⁴³⁰ Ebda., Sp. 1.

⁴³¹ Ebda., Sp. 1.

⁴³² Ebda., Sp. 1 f.

⁴³³ Ebda., Sp. 2.

sondern auch schon in Wirklichkeit dagewesen sein kann.“⁴³⁴ Theaterhistorisch ist interessant, welche Wirkung beim Publikum R. W. feststellt:

*„Die Scene hatte einen durchgreifenden Erfolg, an dem auch das bedenkliche Kopfschütteln der Gegner der realistischen Richtung nichts zu ändern vermochte. Der jugendliche Autor wurde mit den in seinem Stücke beschäftigten Damen und Herren, sowie mit dem Regisseur Herrn Berthal wohl ein halbdutzendmal gerufen.“*⁴³⁵

Das einzige, was R. W. bemängelt, ist dass das Stück „mehr Beschleunigung erfahren“⁴³⁶ hätte sollen. Über die schauspielerischen Leistungen: Fräulein Förster als Helene habe „in allen Stadien mit ergreifender Natürlichkeit“⁴³⁷ gespielt; Fräulein Berg als Trude spielte in „herzgewinnender Weise“.⁴³⁸ Frau Wank als Mutter habe die „die Sterbescene mit erschütternder Kraft“⁴³⁹ gestaltet. „Auch die Herren Mahr (Ippold [*sic!*])“⁴⁴⁰, Wallner (Hausbesorger) und Selhofer (Doctor) waren in ihren weniger hervortretenden Rollen sehr tüchtig am Platze.“⁴⁴¹

13.2.2 Die Kritik im „Prager Abendblatt“ vom 8. August 1896

Für den oder die nicht genannten Kritiker bzw. Kritikerin des „Prager Abendblatt“ ist offensichtlich, dass es sich bei Rilkes „Jetzt und in der Stunde ...“ um ein Stück handelt, das seine wesentlichen Anlagen dem Drama „Noth kennt kein Gebot“ verdankt, „welches zu Beginn der Saison hier ebenfalls als Neuheit in Scene gegangen ist“.⁴⁴² In beiden Stücken gebe es eine sterbende, verarmte Mutter; einen hartherzigen Vermieter samt dessen Hausmeister; auch der Doktor kommt in selber Weise zur Geltung. Allerdings habe Rilkes Stück einen „doch etwas origineller erdachten“ Abschluss.⁴⁴³ Und weiter:

„Jedenfalls ein kühner Vorwurf, in eine compacte Form gedrängt, welcher trotzdem in dieser dramaturgischen Nachgeburt denn doch gewisse Spuren einer selbständigen Schöpfungskraft des Autors verräth. Das Publicum nahm die Darbietung sehr wohlwollend entgegen und rief außer den Mitwirkenden auch den

⁴³⁴ Ebda., Sp. 2.

⁴³⁵ Ebda., Sp. 2.

⁴³⁶ Ebda., Sp. 2.

⁴³⁷ Ebda., Sp. 2.

⁴³⁸ Ebda., Sp. 2.

⁴³⁹ Ebda., Sp. 2.

⁴⁴⁰ R. W. unterläuft hier ein Irrtum, die Rolle heißt Lippold.

⁴⁴¹ R. W.: Theater., in: Prager Tagblatt, 7. August 1896, S. 5. (=Nr. 216), Sp. 2.

⁴⁴² O. A.: O. T., in: Prager Abendblatt, 8. August 1896, S. 2 (= Nr. 181), Sp. 3.

⁴⁴³ Ebda., Sp. 3.

*jungen Verfasser mehrmals vor die Rampe. Um die gelungene Aufführung machten sich außer der verdienstvollen Beneficiatin Fr. Wank vornehmlich auch die Fräuleins Förster und Berg als die Töchter des Hauses sehr verdient. “*⁴⁴⁴

Womit die Kritik endet.

Den Kritiken im „Prager Tagblatt“ bzw. im „Prager Abendblatt“ ist gemeinsam, dass sie in Rilke einen jungen, für das Drama talentierten Autor sehen, wobei R. W. Rilkes Talent wohl höher einschätzt. Beide Kritiken halten die Aufführung und die schauspielerischen Leistungen für gelungen (soweit der oder die Kritiker/in im „Prager Abendblatt“ darauf eingeht). Völlig übereinstimmend ist, dass das Publikum großen Gefallen an der Aufführung gefunden hat und die Darsteller/innen und Rilke selbst mehrmals zurück auf die Bühne gerufen worden sind. Woraus sich ergibt, dass Rilke bei der Aufführung im Gegensatz zu „Im Frühfrost“ anwesend gewesen ist.

13.2.3 Die Kritik in der „Bohemia“

Am 7. August 1896 erschien auch in der deutschen Zeitung „Bohemia“ eine Kritik zu „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“. Der Ton ist Rilke gegenüber weniger gnädig als im „Prager Tagblatt“ und im „Prager Abendblatt“. Das Stück sei:

*„[...] ein gehäuftes Elend mit verhängnisvollen Verwicklungen ... Das ist eine Ballade im Alltagskleid, aber kein ‘Drama’. Von dramatischem Talent zeugt die prospektivische Gedrängtheit der kurzen Szenenreihe, mancher kräftige Farbenstrich und das kecke Spiel mit Kontrasten. “*⁴⁴⁵

Ob Rilke die Aufführung des Stücks selbst als Erfolg wahrgenommen hat, bleibt eine offene Frage. Nach außen hin vermittelte er zumindest diesen Eindruck. So schreibt er in einem Brief am 28. September 1896 an Max Halbe, das Stück habe einen großen Erfolg erzielt.⁴⁴⁶ Am 8. Dezember 1896 schreibt Rilke seiner Mutter, das Stück habe einen großen Erfolg gewonnen.⁴⁴⁷ Ralph Freedman stellt in seiner Biographie fest, dass Rilke sich zwar nach außen hin „von der Vorstellung begeistert und tief berührt“⁴⁴⁸ zeigte. Aber: „Man lachte an unpassenden Stellen. Als die Zuschauer nach dem Fallen des Vorhangs gutwillig applaudierten, war Rilke

⁴⁴⁴ Ebda., Sp. 3.

⁴⁴⁵ Zitiert nach: Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke, Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875 – 1926, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig: 2009, S. 56.

⁴⁴⁶ Vgl. ebda., S. 58.

⁴⁴⁷ Vgl. ebda., S. 60.

⁴⁴⁸ Ralph Freedman: Rainer Maria Rilke, Der junge Dichter 1875 – 1906, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2001, S. 79.

verlegen.“⁴⁴⁹ Es ist daher wohl nicht ohne Grund, wenn Rilke in besagtem Brief an seine Mutter vom 8. Dezember 1896 in derselben Passage auch schreibt:

*„Wenn ich mein Drama 'Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens' [...] neben eine der späteren Arbeiten lege, glaube ich zu empfinden, daß ich über das Ungesunde, Zersetzende meines 'Sturm und Drang' hinaus bin ...“*⁴⁵⁰

Eine kühne Feststellung, zieht man in Betracht, dass Rilke das Stück noch nicht einmal ein Jahr vorher geschrieben hatte. Dass es überhaupt zu einer Aufführung des Stücks kam, ist wohl der Umtriebigkeit Rilkes zu verdanken. Ralph Freedman stellt in seiner Rilke-Biographie treffenderweise fest, dass Rilke in seinen Briefen und Berichten in dieser Zeit bewusst den Eindruck „eines eifrigen Organisators“⁴⁵¹ zu vermitteln suchte. Eine von Rilkes Aktivitäten war es auch, ein Theaterhaus, ja sogar eine Truppe zu finden, in denen er seine Vorstellungen vom Theater verwirklichen konnte, darunter eine Inszenierung von Maeterlincks „Les Aveugles“. Am 6. Mai 1896 schrieb Rilke diesbezüglich an Láska v. Oesterén, er habe bereits eine Bühne. Für die Regie schwebte Rilke Rudolph Christoph Jenny vor, das Ensemble hätte aus professionellen Schauspielern und Laien bestehen sollen.⁴⁵² Dieser Plan wurde jedoch nicht verwirklicht. Es ist fraglich, ob Jenny, der mit seinem Stück „Noth kennt kein Gebot“ sozusagen das naturalistische Vorbild für „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“ lieferte, mit seinen künstlerischen Idealen wohl wirklich der richtige Mann gewesen wäre, um „Les Aveugles“ auf der Bühne zu verwirklichen.

122

13.3 „Noth kennt kein Gebot“ als Vorbild für „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“

Rudolf Christoph Jenny (1858 – 1917) selbst war ein durchaus interessanter Mann, dessen literarisch größte Wirkung allerdings nicht von seinen Dramen ausging, sondern von seiner Zeitschrift „Der Tiroler Wastl“, die von 1900 – 1917 existierte. Jenny war Gründer und langjähriger Leiter der Zeitschrift gewesen, die wegen ihres scharfen Tons, besonders der katholischen Kirche gegenüber, in zahlreiche Prozesse verwickelt war, deren Kosten letztlich auch den Grundstein für Jennys Verarmung gegen Ende seines Lebens legte. Jenny schrieb zahlreiche Stücke, darunter „Die Leiden Christi“, „Oswald von Wolkenstein“, „Ein

⁴⁴⁹ Ebda., S. 79.

⁴⁵⁰ Zitiert nach: Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke, Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875 – 1926, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig: 2009, S. 60.

⁴⁵¹ Ralph Freedman: Rainer Maria Rilke, Der junge Dichter 1875 – 1906, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2001, S. 77.

⁴⁵² Vgl. Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke, Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875 – 1926, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig: 2009, S. 53.

Weihnachtsmärlein“, „Die Sünde der Väter“ und „’s Hoamele“. Keines dieser Stücke brachte ihm den endgültigen Durchbruch als Dramatiker, obwohl „Noth kennt kein Gebot“ mehrere Aufführungen erlebte: 1895 die Uraufführung im Innsbrucker Stadttheater, 1896 im Deutschen Volkstheater in Prag und im Wiener Raimund-Theater, 1905 in einer Inszenierung der Exl-Bühne in Innsbruck.

Zur Wiener Aufführung von „Noth kennt kein Gebot“ existiert eine durchaus lesenswerte Kritik von Hermann Bahr, die am 19. September 1896 in „Die Zeit“ erschien (mit dem Titel „Noth kennt kein Gebot.“).⁴⁵³ An Bahrs Kritik mag man auch herauslesen, warum Jenny der große Erfolg als Dramatiker verwehrt geblieben sein dürfte. Bahr ist zunächst vom ersten Akt des Stücks sehr angetan: „Die schüchterne und verschämte Poesie von braven Menschen im Elend wird uns so herzlich geschildert, daß man bisweilen an Dickens denken mag“, ⁴⁵⁴ heißt es zu Beginn der Kritik und etwas später in Bezug auf den ersten Akt: „Lange haben wir auf der deutschen Bühne einen so vehementen Act nicht vernommen. Er läßt uns nicht mehr los [...]“. ⁴⁵⁵ Bahr fährt fort, darüber nachzudenken, wie der zweite Akt gemacht sein sollte und kommt zunächst zum Schluss, dass Jenny folgerichtig vorgeht, allerdings durch das Auftreten und Einschreiten des zukünftigen Bräutigams der Schwester des Zimmermanns die Wendung zum glücklichen Ende vollzogen wird. Bahrs Fazit daher: „Man hat uns nur ein bißchen aufregen wollen, aber es war doch bloß ein Spaß. Wir sind schön aufgesessen.“ ⁴⁵⁶ Über den dritten Akt, der das gegen Ende des zweiten Aktes vom Publikum wohl antizipierte glückliche Ende tatsächlich bringt, schreibt Bahr: „Es läßt sich gar nicht sagen, wie verrucht erbärmlich dieser letzte Act ist. Die Gesinnung einer Gouvernante drückt er durch die banalsten Mittel einer Posse aus.“ ⁴⁵⁷ Bahr bestätigt Jenny Talent für das Drama, auch ein großes Verständnis desselben, aber er stellt einen eklatanten Mangel fest:

„Er blinzelt immer ins Parterre, ob es denn den Leuten auch recht ist; denkt er, daß es das Publicum vielleicht anders haben will, so gibt er gleich nach und er ist immer bereit, seine Muse mit der Casse zu betrügen.“ ⁴⁵⁸

Amüsanterweise stellt Bahr auch fest, dass, wenn es Jenny gelingt, sich nicht blind nach dem Publikum zu richten, er so weit kommen könne, dass er in einem Atemzug mit Ludwig

⁴⁵³ Hermann Bahr: „Noth kennt kein Gebot.“, in: Die Zeit, 19. 9. 1896 (= Nr. 103), S. 187 f. Internetquelle: <http://www.univie.ac.at/bahr/node/75250>, 15. 7. 2014

⁴⁵⁴ Ebda., S. 187, Spalte 1.

⁴⁵⁵ Ebda., Spalte 2.

⁴⁵⁶ Ebda., Spalte 2.

⁴⁵⁷ Ebda., Spalte 2.

⁴⁵⁸ Ebda., Spalte 2.

Anzengruber genannt werde. Was wohl einiges über Anzengrubers Stellenwert in der deutschsprachigen Dramatik um 1900 aussagt. Rilkes künstlerische Beziehung zu Jenny zerbrach kurz nach „Jetzt und in der Stunde ...“. Rilke suchte sich einen neuen Mentor und wandte sich Ludwig Ganghofer zu.⁴⁵⁹

Der Inhalt von „Noth kennt kein Gebot“⁴⁶⁰ ist schnell erzählt. Der Tiroler Zimmermann Karl Berger ist mit einer todkranken Frau verheiratet. Da er und seine Kollegen streiken, ist er nicht in der Lage, die geforderten 30 Gulden Miete zu bezahlen, die Delogierung droht. Die Vermieterin ist einsichtig, allerdings wird das Haus vom unbarmherzigen Schwager der Vermieterin verwaltet und dieser besteht auf Einhaltung des Abgemachten. Dies umso mehr, als der Sohn der Vermieterin Karl Bergers Schwester Clara zugetan ist, der Schwager diese mögliche Verbindung als völlig unpassend verhindern möchte.

Bei einem Besuch des Schwagers verliert dieser 50 Gulden, ohne es zu merken. Berger ist im Zwiespalt, ob er das Geld nutzen soll. Der ernste Gesundheitszustand seiner Frau lässt ihm keine Wahl: ein Medikament muss dringend gekauft werden, die Miete muss bezahlt werden. Es nützt jedoch nichts: die Frau stirbt.

Der Schwager droht mit Gericht, der wehrlose Berger kann sich nicht helfen, als seiner Wut und Enttäuschung durch Verbalattacken und Fantastereien von gesprengten Häusern Luft zu machen. Am Höhepunkt der Auseinandersetzung greift Max, der Sohn der Vermieterin, ein und verbittet sich gegenüber seinem Onkel ein weiteres Vorgehen gegen den Bruder seiner zukünftigen Braut. Das glückliche Ende ist unausweichlich: Max und Clara kommen zusammen, Berger selbst erhält eine Stelle im Geschäft der Vermieterin, die Vermieterin willigt auch in die Verbindung von Max und Clara ein, obwohl diese aus unterschiedlichen sozialen Ständen stammen.⁴⁶¹ Anton Unterkircher stellt fest, dass „Noth kennt kein Gebot“ von Rilke so sehr bewundert wurde, dass er nach diesem Stück sein Drama „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“ schuf. Und dies, obwohl „Noth kennt kein Gebot“ kein großer Erfolg beschieden war. Zwar wurde es 1896 in Wien aufgeführt, aber der „Jenny sehr wohlgesinnte Direktor des Raimund-Theaters in Wien musste Ende Oktober 1896 das Stück wegen mangelndem Publikumsinteresse wieder absetzen“, ⁴⁶² so Unterkircher.

⁴⁵⁹ Quelle: [http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/literatur/tirol/lilit/zeitblende.html#Anton Unterkircher](http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/literatur/tirol/lilit/zeitblende.html#Anton%20Unterkircher) , 15. 7. 2014

⁴⁶⁰ Rudolph Christoph Jenny: Noth kennt kein Gebot. Ein Volksstück in 3 Acten, Entsch: Prag u. Berlin, 1895. Es handelt sich bei dieser Ausgabe scheinbar um die einzige gedruckte, sie liegt in der Österreichischen Nationalbibliothek auf.

⁴⁶¹ Vgl. dazu die Zusammenfassung des Stücks von Anton Unterkircher in seinem Artikel: Der „Tiroler Wastl“ Rudolf Christoph Jenny aus dem Jahr 1912, Quelle: [http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/literatur/tirol/lilit/zeitblende.html#Anton Unterkircher](http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/literatur/tirol/lilit/zeitblende.html#Anton%20Unterkircher), 15. 7. 2014

⁴⁶² Ebda.

Theaterhistorisch ist interessant, dass eine der Darstellerinnen des Stücks Johanna „Hansi“ Niese war. Aufgrund ihres damaligen Alters von 20 Jahren ist anzunehmen, dass Niese die Rolle der Clara hatte.⁴⁶³

Die Parallelen zwischen „Noth kennt kein Gebot“ und „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“ sind offensichtlich. In beiden Fällen steht eine unterprivilegierte Familie im Mittelpunkt. In beiden Fällen geht es darum, dass die Miete bezahlt werden muss, da ansonsten die Delogierung droht. In beiden Fällen dreht sich das Stück um einen statischen, leeren Mittelpunkt: eine dahinsiechende, dem Tod nahe Frau. Eine zentrale Rolle spielt in beiden Stücken der unmenschliche Vermieter, der auf seinem Recht besteht. Soweit die inhaltlichen Überschneidungen.

Formal betrachtet treffen sich „Jetzt und in der Stunde ...“ und „Noth kennt kein Gebot“ nur darin, dass die Sprache annähernd der Umgangssprache (bei Jenny in viel stärkerem Maße) angenähert ist. Eine letzte Gemeinsamkeit besteht in den Titeln der Stücke. Sowohl „Noth kennt kein Gebot“ wie auch „Jetzt und in der Stunde ...“ basieren auf Redensarten bzw. Phrasen. Ersteres ist ein deutsches Sprichwort. Letzteres bezieht sich auf eine Passage des westkirchlichen Ave Maria, die da lautet: „Heilige Maria, Mutter Gottes, bitte für uns Sünder jetzt und in der Stunde unseres Todes.“⁴⁶⁴ Ein weiterer Beleg für Rilkes Religiosität, auch wenn diese Textparaphrase in einem bitteren Kontrast zum Verlauf der Handlung des Stücks steht.

Damit enden die Gemeinsamkeiten der beiden Stücke.

Jennys Schwerpunkt liegt klar auf der Verurteilung der sozialen Ungerechtigkeit. Es ist seine künstlerische Schwäche, dass er einerseits eine Liebesgeschichte in die tragische Geschichte des Untergangs von Karl Berger einführt und darüber hinaus auf Grundlage dieser Liebesgeschichte ein glückliches Ende herbeischreibt. Jenny steht so seinem ambitionierten Versuch von Naturalismus selbst im Weg.

Rilke hält sich viel strikter an die naturalistischen Vorbilder. Ganz wie bei einem seiner naturalistischen Vorbildstücke „Vor Sonnenaufgang“ von Hauptmann beginnt auch „Jetzt und in der Stunde ...“ nicht mit einer Szenenanweisung oder einer Dialogpartie, sondern mit einer Bühnenskizze. Rilke hält sich in seiner „Szene“ offensichtlich an die drei Einheiten von Zeit, Raum und Handlung. Der Ablauf vollzieht sich sozusagen in Echtzeit. Die Handlung zerfällt

⁴⁶³ Der Hinweis auf Niese verdankt sich der oben zitierten Kritik von Hermann Bahr. Quelle: <http://www.univie.ac.at/bahr/node/75250>, 16. 7. 2014 Bahr geht nicht darauf ein, welche Rolle Niese hatte, er schreibt nur: „Fräulein Niese ist nie einfacher und rührender gewesen [...]“.

⁴⁶⁴ Quelle: <http://www.heiligenlexikon.de/Glossar/Rosenkranz.html>, 15. 7. 2014

nicht wie bei Jenny in Haupt- und Nebenhandlung. Das Unglück, das durch Helenes Opferbereitschaft seinen Lauf vollendet, wird nicht gemildert. Von einem glücklichen Ende kann keine Rede sein: die Mutter ist tot, Helene missbraucht, die Familie zerbrochen, der Inzest mit dem Vater vollstreckt, der Vater weiß immer noch nichts von seiner Verantwortung. Es hat sich sozusagen die totale Tragödie vollzogen.

13.4 Die Handlung des Stücks

Das Stück verfügt über eine einfache Handlung: Familie Gärtner kann die Miete nicht bezahlen. Mutter Gärtner ist dem Tod nahe. Die Tochter Helene hat keine Arbeit. Die zweite Tochter Trudi ist erst dreizehn Jahre alt. Der Hausbesitzer Lippold will trotzdem sein Geld, die Delogierung steht unmittelbar bevor. Der einzige Ausweg besteht darin, dass Helene sich dem Hausbesitzer hingibt. Aber auch hier gibt es ein Missverständnis zu klären: Helene glaubt, Lippolds Frau werden zu können, was ihr ohnehin schon schwer fällt zu akzeptieren. Lippold will die junge Frau aber nur als Geliebte, so diese Bezeichnung dem von Lippold geplanten Verhältnis gerecht wird. Letztlich gibt sich Helene Lippold hin. Ein sinnloses Opfer. Im Todeskampf klärt Mutter Gärtner ihre Tochter Trudi – die sie für Helene hält – darüber auf, dass Lippold in Wahrheit Helenes Vater ist. Unmittelbar nach dieser Beichte stirbt die Mutter. Es bleibt unklar, inwiefern Trudi den Worten ihrer Mutter Sinn entnehmen konnte und ob Helene je erfahren wird, wer ihr Vater ist. Eine letzte Hoffnung besteht darin, dass sie Lippolds Liebesbriefe an ihre Mutter findet. Aber welche Hoffnung ist das? Zu erkennen, dass ihr Vater ihre schwierige Situation dazu ausgenutzt hat, mit seiner eigenen Tochter zu schlafen?

Obwohl die Handlung durchwegs einheitlich ist und mit fast schon beängstigend maschinenhafter Präzision und Rücksichtslosigkeit abläuft, gibt es doch Punkte, die dem Publikum wohl als zu unwahrscheinlich aufgestoßen sein müssen. Zum einen der Umstand, dass die Mutter trotz der ausweglosen Situation, in der sie und ihre Töchter sich befinden, so lange zuwartet, bis sie ihr Geheimnis preis gibt und damit ihre eigene Rettung verhindert. Zum anderen, dass Lippold seine ehemalige Geliebte nicht erkennt, diese ihn aber schon. Für den Bau des Dramas ist diese Unwahrscheinlichkeit allerdings zwingend, da Rilke sonst das Inzest-Motiv nicht ins Spiel bringen könnte. Allerdings ist es auch gerade das Inzest-Motiv, das dem Stück in puncto Tragik wohl die Krone aufsetzt, um nicht zu sagen, das Fass zum Überlaufen bringt. Es ist damit wohl bereits etwas viel an Tragik und unverschuldeter Ausweglosigkeit. Unwahrscheinlich ist darüber hinaus auch, dass Frau Gärtner, die das ganze Stück über kaum ein Wort sprechen kann, nun - fast tot - gegen Ende des Stücks zu mehreren

kurzen Monologen in der Lage ist. Den ersten davon spricht sie „im Fieber“, ⁴⁶⁵ wie Rilke schreibt. Wenige Zeilen später verlangt Rilke: „Plötzlich erwacht sie; ängstlich, aber mit wacher, veränderter Stimme“. ⁴⁶⁶

Rilkes Versuch, ein naturalistisches Drama zu schreiben, ist auch mit „Jetzt und in der Stunde ...“ nur teilweise geglückt, wie auch Monika Ritzer feststellt. Rilke entspräche nur stofflich dem Naturalismus. Die Akzentuierung der Negativität widerspricht jedoch

„dem Programm zumindest der deutschen Naturalisten, die mit der Bloßlegung der materiellen Lebensgesetze schon deshalb keine moralischen Absichten verbanden, weil es zu diesem Leben keine Alternative gab.“ ⁴⁶⁷

13.5 Die Figuren

Es ist schwierig, die wenigen Figuren des Stücks zu charakterisieren, da es kaum Handlung im Sinne von Dramatik bietet und die Figuren dadurch mehr oder weniger zu Schablonen werden. Darüber hinaus besteht das Problem, dass sich das Stück um eine kaum anwesende Figur dreht, nämlich die Mutter, die aber, gezeichnet vom Kampf mit dem Tod, eigentlich nicht am Stück selbst teilnimmt. Dass die Mutter trotzdem das zentrale Element des Stücks ist, wird auch dadurch klar erkennbar, dass es mit ihrem Tod endet.

127

13.5.1 Die Mutter

Zu behaupten, dass die Mutter schwach gezeichnet wäre, ist noch untertrieben. Sie verfügt über keinerlei Eigenschaften, außer dass das Publikum ihr schlechtes Gewissen erkennen kann, allerdings ist fragwürdig, wem gegenüber sie dieses schlechte Gewissen haben sollte. Erst gegen Ende des Stücks wird deutlich, wie religiös verhaftet Mutter Gärtner ist, sie ist überzeugt davon, in die Hölle zu kommen, ja ihre letzte Vision, bevor sie stirbt, ist eine Höllenvision:

„Ja, ich weiß es war eine große große Sünde [...] Aber Ich war noch so jung Sünde Nein, nicht in die Flammen das brennt Nicht, ... ich bereue ja ja“ ⁴⁶⁸

⁴⁶⁵ Rainer Maria Rilke: Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV, Frühe Erzählungen und Dramen, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, S. 793.

⁴⁶⁶ Ebda., S. 794.

⁴⁶⁷ Monika Ritzer: Dramatische Dichtungen, in: Manfred Engel (Hg.): Rilke-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung, Verlag J. B. Metzler: Stuttgart u. Weimar, 2004, S. 267.

In diesen wenigen Worten drückt Rilke perfekt die Vermischung von Schuld, Reue und Bestrafung aus, die den Katholizismus auszeichnet. Wieder vermengt Rilke Schuld und Sexualität, sowohl Mutter Gärtner wie auch ihre Tochter Helene werden in „Jetzt und in der Stunde ...“ erneut als Beispiele vorgeführt, welche Schuld und scheinbar nur gerechte Strafe gelebte Sexualität außerhalb der Ehe mit sich bringen kann und muss. Ob Frau Gärtner ihren nun bereits verstorbenen Mann mit Hausherr Lippold betrogen hat oder ob sie ihren späteren Mann noch nicht gekannt hat, bleibt allerdings unklar. Wenn wir betrachten, wie sehr Frau Gärtner ihre eigene Schuld annimmt, dann ist Letzteres weniger wahrscheinlich.

13.5.2 Trudi

Die zweite Figur, die praktisch keine Eigenschaften aufweist, ist Trudi. Wie ihre Mutter ist sie nur eine Funktionserfüllerin, um den Mechanismus des Dramas in Gang zu halten. Sie ist der naive Widerpart, der reine Tor sozusagen, der alles sieht und nichts versteht, ein weibliches parzivalhaftes Kind. Rilke braucht sie nur, um den märchenhaften Gegensatz der von ihr vorgelesenen Geschichten zur grausamen Realität zu verstärken und um die Tragik der Herkunft und des Inzests ans Tageslicht zu bringen und diese Tragik noch dadurch zu verstärken, dass sie ihre Informationen vielleicht nie an Helene weitergeben wird.

13.5.3 Helene und die Rolle des Opfers

Auch Helene ist im Grunde keine interessante Figur. Eine junge Frau, der Rilke die Attribute „etwan [sic!] 24 Jahre, schön, blond“⁴⁶⁹ zuweist und die er damit in Gegensatz stellt zur jüngeren Schwester Trudi: „Nicht schön, hat dunkelbraunes Haar und etwas zu derbe Züge.“⁴⁷⁰ Es ist auffällig, dass Rilke die erwachsenen Töchter in „Jetzt und in der Stunde ...“ und in „Im Frühfrost“ fast identisch zeichnet, als hätte er die Figur der Eva einfach in „Jetzt und in der Stunde ...“ transportiert. Die beiden Frauen sind etwa gleichalt, gehen beide keiner geregelten Arbeit nach, würden dies aber tun wollen, können sich nicht von ihren Müttern lösen und beschließen in beiden Stücken, sich zum Wohl der Familie zu opfern. In beiden Fällen erweist sich das Opfer als entweder sinnlos oder erhöht sogar noch die Tragik des Falls (wobei Helene sich zugutehalten kann, wenigstens die Delogierung vorübergehend verhindert zu haben). Und beiden, also auch Helene, ist völlig klar, dass sie ein Opfer bringen, sowohl körperlicher wie auch moralisch beziehungsweise religiöser Natur: „Ich opfere mich ja mein Leben opfer ich gern. Aber meine Tugend, Gott Gott das kann das kann ja

⁴⁶⁸ Rainer Maria Rilke: Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens, in: Rainer Maria Rilke: Werke IV, Frühe Erzählungen und Dramen, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, S. 793.

⁴⁶⁹ Ebda., S. 775.

⁴⁷⁰ Ebda., S. 775.

nicht sein Sei doch barmherzig, ich war ja fromm Gott, Gott!“⁴⁷¹ Mit diesen verzweifelten Worten ringt Helene Gott gegenüber und bittet um Gnade, die Gott aber nicht erweist. (Es ist erstaunlich mit welcher Härte der durch und durch religiöse Rilke in seinen Stücken daran arbeitet, das Bild eines abwesenden Gottes zu skizzieren.) Aber abseits dieses Konflikts, bleibt auch Helene ein kaum beschriebenes Blatt.

13.5.4 Der Doktor und der Hausmeister

Es gibt zwei weitere Figuren im Stück, die Rilke dazu nützen könnte, seiner „Szene“ wichtige Impulse zu geben, was er jedoch nicht tut: den Doktor und den Hausmeister. Der Doktor wird als barsch, unnahbar und herrisch gezeichnet. Durch seine Härte spiegelt er den Arzt in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“. Ob er überhaupt kein Mitleid hat oder dieses nur durch Abgebrühtheit verdrängt hat, bleibt unklar. Nur einmal zögert er, als er ankündigen möchte, dass er ab morgen für seine Dienste Geld verlangen werde⁴⁷², vermutlich weil ihm sein eigenes Handeln bewusst wird oder weil ihm klar ist, dass es für Frau Gärtner kein morgen gibt.

Der Hausmeister besteht hingegen zwar aus reinem peinlichen Mitleid und Zurückhaltung, führt aber jeden Augenblick vor, dass er aufgrund seines Dienstverhältnisses nicht anders handeln kann, als es ihm befohlen wird. Hilfe bietet er keine an, sein Mitleid kostet ihn nichts und bringt Familie Gärtner auch nichts.

129

13.5.5 Lippold und die Absage an die Tugend

Die interessanteste Figur ist mit Abstand der Hausbesitzer Lippold. Rilke findet erstaunlich viele Worte, um Lippold zu beschreiben:

*„kurznackiger, kleiner, rothaariger Mann mit gepflegtem Schnurrbart; Kleidung ziemlich gewählt; Züge nicht unschön [sic!] aber verroht; er geht festen Schrittes vor, lächelt, legt seinen blanken Zylinder auf den Legkasten“*⁴⁷³

Das Interessante an Lippold ist, dass er ständig seinen emotionalen Zustand wechselt: Zu Beginn ist er nüchtern, fast desinteressiert. Später selbstmitleidig, wenn er erklärt, dass seine Geschäfte so schlecht gehen (und zwar seit 30 Jahren nicht so schlecht – Lippold muss daher etwa 50 Jahre alt sein). Dann anbiedernd und anheimelnd gleichzeitig, wenn er versucht, Helene für sich zu gewinnen. Schließlich sogar „stürmisch“,⁴⁷⁴ wie Rilke es bezeichnet. Dann

⁴⁷¹ Ebda., S. 791

⁴⁷² Vgl. ebda., S. 790.

⁴⁷³ Ebda., S. 783.

⁴⁷⁴ Ebda., S. 784.

„kalt“ und „derb“, ⁴⁷⁵ wenn er sein Angebot macht. Schließlich „listig“. ⁴⁷⁶ Und kurz darauf grell auflachend. ⁴⁷⁷ Es ist erstaunlich, mit welcher Häufung von Eigenschaften Rilke Lippold in den folgenden wenigen Zeilen belegt. Denn es geht weiter mit „glühend“, „plötzlich heiser und drohend“, „in steigender Glut“, „außer sich [...] seine Auge brennt Gierde“ [*sic!*], „gedämpft, heiser, fiebernd“, „Jäh“, „wütend“, „schrill“ und wieder „drohend“. ⁴⁷⁸ was für ein Aufwand an Emotionen und welcher Schauspieler wäre in der Lage, als dies in wenigen Minuten zu verkörpern? Aber darin liegt auch das Interessante an Lippolds Charakter, denn er ist die einzige Figur im Stück, die tatsächlich einen Charakter, also eine gewisse Bandbreite an Eigenschaften aufweist. Im Grunde ist es schade, dass Lippold nicht mehr Platz im Stück eingeräumt wird. Denn trotz der Faszination, die er ausstrahlt, ist er nur eine Nebenfigur.

Lippold bleibt es auch überlassen, jede Art von Moral oder Tugend in wenigen Sätzen zunichte zu machen. Moral, Anstand und Tugend sind für ihn Eigenschaften, die offensichtlich von der finanziellen Lage der betroffenen Person abhängen. Lippold:

„Wissen Sie, wenn Eine wovon zu nagen hat, dann kann sie sich ja auch den Luxus gönnen, sich so eine Tugend zu halten, so wie andere Leut einen Hund oder einen Canari ... aber Sie“ ⁴⁷⁹

13.6 Die Absenz von Liebe in „Jetzt und in der Stunde ...“

Rilke verstärkt die Wirkung dieser zynischen Worte dadurch, dass er kurz vorher Trudi aus einem Märchen vorlesen hat lassen. „Ja, du bist gut und rein wie eine Blume, und dein Herz ist hell, wie ein Tautropfe“, ⁴⁸⁰ hat es darin geheißen. Der Kontrast zwischen der Reinheit der Märchenfigur und der Realität als zukünftige erwerbsmäßige Geliebte Lippolds könnte für Helene nicht größer sein.

Bei diesem Märchen handelt es sich nicht um die Übernahme eines bereits bestehenden Textes, Rilke hat die im Stück vorkommenden Märchenfragmente offensichtlich selbst verfasst. Trotz der Verwendung der für Märchen typischen sprachlichen Elemente wird aber auch hier eine Gefühlswelt aufgebaut, die durchaus fragwürdig ist. Denn womit versucht der Prinz das Mädchen zu gewinnen? Mit der Schönheit seines Gartens, also mit materiellen Werten. Der Prinz fängt gar nicht erst an, von Liebe oder Ähnlichem zu sprechen. Und was fordert er? Liebe? Nein. Treue. Das Mädchen geht auch gleich darauf ein, aber nicht weil der

⁴⁷⁵ Ebda., S. 785.

⁴⁷⁶ Ebda., S. 786.

⁴⁷⁷ Ebda., S. 786.

⁴⁷⁸ Alle ebda., S. 787.

⁴⁷⁹ Ebda., S. 786 f.

⁴⁸⁰ Ebda., S. 786.

Prinz Prinz ist, ein Schloss aus Gold besitzt und einen Wunder-Garten, nein: „weil ich dich gern habe, so recht von Herzen gern“.⁴⁸¹ Was direkt nach der Aufzählung der materiellen Güter entsprechend hohl klingt. Rilke desavouiert also auch in der Traumwelt die Ideale menschlicher Gefühle und reduziert in „Jetzt und in der Stunde ...“ alle Formen menschlicher Beziehung auf das materielle Verlangen. Und es ist bezeichnend für Rilke, dass der Prinz am meisten Treue begehrt, denn die Liste der weiblichen Ehebrecherinnen in Rilkes Werk ist lang, wie schon an anderer Stelle dokumentiert wurde. Und auch Frau Gärtner gehört vermutlich zu diesen Ehebrecherinnen. Man fragt sich, welche Ängste Rilke mit sich herumtrug und woher diese stammen, um das Problem der Treue so massiv in seinen Werken zwar nicht zu thematisieren, aber immer wieder zum Ausgangspunkt entscheidender Handlungsfolgen werden zu lassen. Bei „Jetzt und in der Stunde ...“ können es keine direkten biographischen Einflüsse gewesen sein, denn nur wenige Monate vor Niederschrift des Stücks beendete Rilke von sich aus die zweijährige Beziehung zu Valerie von David-Rhonfeld, mit der er sogar verlobt gewesen war. Sicher ist, dass Rilke das nicht getan hat, weil Valerie ihn betrogen hätte.⁴⁸²

Es ist gut möglich, dass Rilke zumindest in diesen frühen Jahren – Rilke ist bei der Niederschrift von „Jetzt und in der Stunde ...“ erst 20 Jahre alt – trotz seiner mitunter pathetischen Briefe an Valerie von David-Rhonfeld gar nicht in der Lage war, Liebe zu empfinden oder auf adäquatem Niveau darüber zu schreiben. Interessanterweise kommt August Stahl in der Einführung zu Rilkes Briefen an Valerie⁴⁸³ auf das Problem der Liebe und der die Männer verlassenden Frauen in Rilkes frühen Erzählungen – also denen, die etwa zeitgleich zu „Jetzt und in der Stunde ...“ entstanden sind – zu sprechen. In den Erzählungen dieser Zeit „läßt sich gelegentlich ein Ton ‘böser Unduldsamkeit’ beobachten. Liebesverhältnisse werden in einer Mischung von Hochmut und Verachtung entwertet,

⁴⁸¹ Ebda., S. 780.

⁴⁸² Rilkes Beziehung zu Valerie von David-Rhonfeld weist einige eigenartige Merkmale auf. Zum einen, weil Rilkes Mutter immer gegen diese Beziehung gewesen ist. Zum anderen, weil Rilkes Renommee in dieser Zeit sich in erster Linie seiner Verwandtschaft zu seinem Onkel Jaroslav verdankt, dem Bruder seines Vaters. Darüber hinaus wohnte Valerie im Haus von Rilkes Großeltern. Valerie war außerdem die Nichte des damals sehr bekannten Dichters Julius Zeyer und Rilke hat sein Leben lang versucht, Verbindungen zu berühmten Schriftstellern zu knüpfen. Rilke selbst, dessen Familie weder über adelige Herkunft noch größere finanzielle Möglichkeiten verfügte, war im Grunde Valeries Standes nicht würdig, um es altmodisch zu formulieren. Valerie hat übrigens nach Ende der Verlobung keinen Kontakt mehr zu Rilke unterhalten, ist keine weitere Bindung mehr eingegangen und hat gegen Ende der 1920er-Jahre Rilkes Briefe verkauft.

⁴⁸³ Rainer Maria Rilke: „Sieh dir die Liebenden an“. Briefe an Valerie von David-Rhonfeld, hg. v. Renate Scharffenberg u. August Stahl, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2003.

Trennungen geradezu beleidigend inszeniert“.⁴⁸⁴ Es gibt keine Liebe in Rilkes frühen dramatischen Werken, weder in den Psychodramen noch in den naturalistischen Stücken.

⁴⁸⁴ Ebda., S. XXI f.

14 Rilkes Überlegungen zum Theater im Jahr 1897

Rilke ist kein Theoretiker, seine Überlegungen zum Theater finden schriftlich kaum Niederschlag anhand eigener Stücke. Was er über das Theater schreibt, verfasst er anlässlich des Besuchs anderer Theaterstücke in Form von Kritiken. Im Herbst 1897 schreibt Rilke zwei Artikel, die am 1. November 1897 bzw. am 1. Jänner 1898 erscheinen: „Georg Hirschfeld und Agnes Jordan“⁴⁸⁵ und „Demnächst und gestern“.⁴⁸⁶

Rilkes Besprechung der Uraufführung von „Agnes Jordan“ ist besonders amüsant zu lesen, da sie ein schönes Beispiel von Gemeinheit ist, was umso bösser scheint, als Rilke im ersten Abschnitt lang und breit über seine Bekanntschaft mit Hirschfeld (1873 – 1942) referiert.⁴⁸⁷ „Agnes Jordan“ ist natürlich kein Stück, das einen bedeutenden Platz in der Literaturgeschichte eingenommen hat, wesentlich ist für diese Arbeit aber ohnehin, was Rilke in Bezug auf das Theater schreibt.

Rilke geht zunächst auf Eigenheiten des naturalistischen Dramas ein, ohne dieses konkret beim Namen zu nennen. Nämlich, dass die Banalität der Figuren auch dafür sorgt, dass diese echt wirken und dass das erstickende Milieu, in dem diese Menschen vegetieren, erst durch das Auftauchen eines Fremden verändert wird.⁴⁸⁸ Verblüffenderweise geht Rilke dabei gar nicht auf eigene Arten ein, die genau diesem Schema entsprechen, besonders, wenn man an „Mütterchen“ denkt, das etwa ein dreiviertel Jahr vor diesem Artikel entstanden ist.

Eine der dramatischen Erfahrungen der Gegenwart, die Rilke „nicht ganz wertlos“⁴⁸⁹ erscheinen, besteht darin, dass „wir zum Beispiel wissen, daß die Zeit auf der Bühne nur mit weniger langsameren Zeigern vorschreiten darf als die auf der nächsten Turmuhr“, ⁴⁹⁰ dass es

⁴⁸⁵ Rainer Maria Rilke: Georg Hirschfeld und Agnes Jordan, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke V. Worpsswede, Auguste Rodin, Aufsätze, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 334 -345.

⁴⁸⁶ Rainer Maria Rilke: Demnächst und gestern, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke V. Worpsswede, Auguste Rodin, Aufsätze, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 345 – 350.

⁴⁸⁷ Zur selben Aufführung von „Agnes Jordan“ im „Deutschen Theater“ in Berlin hat übrigens auch Rudolf Steiner einen Artikel verfasst. Dieser trägt den Titel „‘Agnes Jordan’. Schauspiel in fünf Akten Georg Hirschfeld“ und kommt zu einer ähnlich negativen Bewertung wie Rilke. Interessant ist, dass auch Steiner in diesem Artikel die Künstlichkeit des Theaters betont, also per se gegen den Versuch eingestellt ist, das Dargestellte zeige das wahre Leben. Noch bemerkenswerter ist, dass sowohl Rilke wie auch Steiner ein und denselben Punkt ansprechen: Für Rilke muss der Fremde, der alles aufbricht, aus dem Eigensten des Dichters bestehen, nicht aus der Erfahrung. Es geht nicht um das Milieu, sondern um das, wie Rilke es nennt, Tiefe, offensichtlich Spezielle des Autors. Steiner drückt sich geradliniger aus, meint aber offensichtlich dasselbe, wenn er sagt, dass eine Persönlichkeit zu ihm sprechen soll. Das Drama kann kein Abbild des Lebens sein, weil das Leben zu groß ist. Das Fehlende muss der Dichter aus Eigenem heraus ergänzen. Steiners Artikel kann im Internet gelesen werden unter anthroposophie.byu.edu/aufsaeetze/d219.pdf, 22. 7. 2014.

⁴⁸⁸ Vgl. Rainer Maria Rilke: Georg Hirschfeld und Agnes Jordan, in: Rainer Maria Rilke: Werke V. Worpsswede, Auguste Rodin, Aufsätze, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 334.

⁴⁸⁹ Ebda., S. 342.

⁴⁹⁰ Ebda., S. 342.

auch zwischen den Akten keine großen Zeitsprünge geben soll („Agnes Jordan“ erstreckt sich z. B. über den Verlauf von 30 Jahren) und dass

*„[...] wir das Hauptgewicht unserer Betrachtung nicht mehr auf die Zufälle richten, die die Menschen von außen anrühren, und es für wertvoller halten, den stillen und heimlichen Schicksalen ihres leisen Erlebens nachzugehen, und daß dieses Erleben zeitlos ist wie der Traum [...]“*⁴⁹¹

Hier, in diesen wenigen Zeilen, sind der Theoretiker Rilke und der Dramatiker Rilke identisch. Rilke beschreibt hier sein ideales, modernes Drama, es ist genau das Drama, das er mit „Mütterchen“ realisiert hat. (Und Rilkes ungeschriebener Vorwurf an Hirschfeld ist es, eben kein Drama wie „Mütterchen“ geschrieben zu haben.)

Man kann nicht sagen, dass Rilke von seiner Linie abweicht. Was er in Bezug auf Hirschfeld schreibt, könnte auch in seinen Anmerkungen zu den Stücken Maeterlincks stehen. Und ohne Zweifel hat Rilke „Mütterchen“ im Sinn, wenn er kurz darauf in Bezug auf „Agnes Jordan“ weiter schreibt:

*„Wie unübersehbar, wie steppentraurig hätte das Los des gequälten Weibes gewirkt, wenn wir ihre Seele in einem [Hervorhebung durch Rilke, Anm.] Akt hätten altern sehen, [...] Wie rührend wäre diese Gestalt gewesen mit ihrem Leid, das klein genug ist, mit ihrer Sehnsucht, die eben noch einen engen Rahmen erfüllt hätte [...]“*⁴⁹²

134

Gegen Ende seines Artikels rechnet Rilke in einem Aufwasch sozusagen nicht nur mit Hirschfeld, sondern auch noch mit Hermann Sudermann und Otto Brahm ab. Rilkes Vorwurf an Brahm ist interessant: Brahm verlange nämlich jedes Jahr das „neue Drama“, was dafür Sorge, dass ein Autor wie Hirschfeld Stücke wie „Agnes Jordan“ hervorbringt: „gequälte Zwitterdinge“.⁴⁹³ Offensichtlich unterscheidet Rilke zwischen „modern“ und „neu“, denn der Schluss seines Artikels richtet sich gegen das „Neu`seinwollen“⁴⁹⁴ und dem „Verschmähen guter und großer Errungenschaften, die sich nach starken Verstehern sehnen“.⁴⁹⁵

George C. Schoolfield widmet in „Young Rilke and His Time“⁴⁹⁶ Rilkes Besprechung von „Agnes Jordan“ erstaunlich viel Raum und geht auch auf die Hintergründe ein. Rilke hatte im Sommer 1896 in Prag eine Aufführung von Hirschfelds „Mütter“ gesehen, ein Stück, das sich

⁴⁹¹ Ebda., S. 342 f.

⁴⁹² Ebda., S. 343.

⁴⁹³ Ebda., S. 345.

⁴⁹⁴ Ebda., S. 345.

⁴⁹⁵ Ebda., S. 345.

⁴⁹⁶ George C. Schoolfield: Young Rilke and His Time, Camden House: Rochester, NY, 2009.

zu Hirschfelds größtem Erfolg entwickelte. Rilke war begeistert von „Mütter“, lernte Hirschfeld kennen und schickte ihm im Anschluss ein Exemplar seines Lyrikbandes „Larenopfer“. ⁴⁹⁷ Rilkes Artikel zur Uraufführung der „Agnes Jordan“ am 9. Oktober 1897 ist eine seiner längsten kritischen Arbeiten journalistischer Natur, wie Schoolfield feststellt. Schoolfield nennt den Artikel nichts weniger als eine „execution“ ⁴⁹⁸ und „destruction“ ⁴⁹⁹ und stellt sich die Frage, warum Rilke einen Artikel dieser Länge und Bösartigkeit verfasst hat. Wollte Rilke nur witzig sein? War es Neid, der Rilke dazu veranlasst hat? Denn nachdem Rilke „Mütter“ in Prag in der Aufführung des Deutschen Sommerheaters gesehen hatte, wollte er natürlich auch, dass sein Stück „Im Frühfrost“ dort auf die Bühne gelangt. Ein Stück, wie Schoolfield schreibt „that suffers from the same obviousness and crudities he would shortly throw up to Hirschfeld“. ⁵⁰⁰ Oder, so Schoolfields Frage: „[...] is there some slight anti-Semitism in Rilke's tenacity and mockery? [...] The reference to the narrow-hearted and not altogether honest Jews would support the notion.“ ⁵⁰¹

In „Demnächst und gestern“ widmet sich Rilke ebenfalls grundlegenden Fragen des Dramas und auch des Künstlers. Die Aufgabe des Künstlers (Rilke spricht wohl bewusst nicht vom Schriftsteller), liegt laut Rilke derzeit darin „dem geringsten Stoff seine Seele zu geben“. ⁵⁰² Ist diese Aufgabe erfüllt, so tritt erst die Wichtigkeit der Form auf. Sie ist „das Aufrichtige an dem Kunstwerke“. ⁵⁰³ Das Drama allerdings, so Rilke, hat es an sich, dass es nicht in eine Form gezwungen werden kann, womit Rilke offensichtlich meint, dass das Drama erst auf der Bühne, also unter der Mitwirkung Vieler, seine endgültige Form findet, davor ist es wie „ein weiches Tonbild“. ⁵⁰⁴ Aber auch auf der Bühne bleibt die Form flüchtig, zwei Inszenierungen desselben Stücks hätten „kaum eine leise Familienähnlichkeit“. ⁵⁰⁵ Dieses „Flüchtige, Vorübergehende“ sorgt dafür, dass das Theater nicht über den Rang einer Improvisation

⁴⁹⁷ Vgl. ebda., S. 155.

⁴⁹⁸ Ebda., S. 159.

⁴⁹⁹ Ebda., S. 160.

⁵⁰⁰ Ebda., S. 160.

⁵⁰¹ Ebda., S. 161. Schoolfield bezieht sich auf eine Bemerkung Rilkes zu Hirschfelds „Mütter“ und „Zu Hause“. Die darin geschilderten Figuren seien „Vertreter der kleineren Berliner Kaufmannswelt, engherzige, nicht ganz ehrliche Juden“. Die Bemerkung Rilkes gewinnt ein gewisses Maß an Bösartigkeit, weil Rilke unmittelbar vorher schreibt, dies wären Typen, die Hirschfeld „aus genauer Erfahrung“ kennt. Zitate aus: Rainer Maria Rilke: Georg Hirschfeld und Agnes Jordan, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke V. Worpsswede, Auguste Rodin, Aufsätze, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 340.

⁵⁰² Rainer Maria Rilke: Demnächst und gestern, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke V. Worpsswede, Auguste Rodin, Aufsätze, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 347.

⁵⁰³ Ebda., S. 347.

⁵⁰⁴ Ebda., S. 347.

⁵⁰⁵ Ebda., S. 348.

hinaus gelangen würde.⁵⁰⁶ Erstaunliche Worte für jemanden, der über Jahre hinweg versucht, seine Dramen auf die Bühne bringen zu können, sogar hofft, mit Dramen seinen literarischen Durchbruch erzielen zu können. Vielleicht ist das der Punkt, an dem Rilke bereits am Theater zweifelt und seine Laufbahn als Dramatiker zum ersten Mal als befristet erlebt. Denn was dauerhaft bleibt vom Theater ist „ein Buch zu viel“.⁵⁰⁷ Warum also nicht gleich Bücher schreiben, mag Rilke sich gedacht haben.

Rilke geht im Anschluss an diese Ausführungen dazu über, auf formale Punkte des Gegenwartsdramas einzugehen. Um dieses besser definieren zu können, vergleicht er das Gegenwartsdrama mit jenem von 50 Jahren vor seiner Zeit und kommt zum Schluss, dass die szenischen Anweisungen nun einen wesentlich größeren Teil des Gesamttextes ausmachen und „tausend oft kaum vom Mimen erfüllbare Anforderungen“⁵⁰⁸ stellen. Was natürlich sehr verallgemeinernd klingt, in Bezug auf Rilkes eigene Dramen (siehe etwa die Szene, in der Lippold um Helene in „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“ wirbt und dabei in wenigen Minuten zahlreiche Emotionen durchlaufen und darstellen soll) aber durchaus richtig ist. Rilke analysiert weiter, dass die Sprechtexte kürzer geworden sind, die Dialoge „von der Lebendigkeit der Stychomythie“ geprägt werden, es keine Monologe gibt und „die Ensembleszenen haben nicht mehr die monotone Geschwätzigkeit des Operettenchors“.⁵⁰⁹ All diese Merkmale treffen zur Gänze auf Rilkes bis zu diesem Zeitpunkt geschriebene Dramen zu. Rilke bestätigt sich hier also vollständig, ein Vertreter des modernen, auf der Höhe der Zeit stehenden Dramas zu sein.

Es ist eine scharfsinnige Beobachtung Rilkes, Wortverknappung als wichtiges Stilmittel der Moderne festzustellen, an deren Ende vielleicht die fast schon ohne Worte auskommenden Stücke Samuel Becketts oder Heiner Müllers stehen könnten. Rilke selbst ist als Dramatiker von erstaunlicher Kürze. Betrachtet man die Seitenzahlen seiner Dramen in den „Sämtliche Werke“ der Insel-Ausgabe, so hat nur „Im Frühfrost“ mit 67 Seiten eine abendfüllende Länge. Von den sieben danach entstehenden Dramen hat nur „Ohne Gegenwart“ eine Länge von 37 Seiten, „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“, „Mütterchen“, „Höhenluft“, „Das tägliche Leben“, „Waisenkinder“ und auch „Vigilien“ gehen nicht über 22 Seiten hinaus. Ebenso verhält es sich mit den lyrischen Dramen, von denen „Die weiße Fürstin“ in der Fassung von 1904 mit 33 Seiten das weitaus längste Stück ist. Rilke muss klar gewesen sein, dass seine Stücke nicht abendfüllend sind und daher ein durchschlagender Erfolg auf der

⁵⁰⁶ Vgl. ebda., S. 348.

⁵⁰⁷ Ebda., S. 348.

⁵⁰⁸ Ebda., S. 348.

⁵⁰⁹ Beide ebda., S. 348.

Bühne schwer bis unmöglich sein würde, abseits von kleineren, experimentelleren Bühnen. Es stellt sich daher erneut die Frage, ob Rilke ab einem gewissen Zeitpunkt tatsächlich für die Bühne geschrieben hat.

Rilke findet für sich eine Antwort auf die Frage, warum es zu einer Textverkürzung kommt:

*„[...] die modernen Dichter haben den Glauben an das Wort verloren. Das Publikum hat noch immer die Überzeugung, daß im Wort die Steigerung, der Fortschritt, die Katastrophe läge, oder doch, daß dieses das äußere Zeichen dafür wäre. Der Dichter erkannte längst so: das Schweigen ist das Geschehen, das Wort die Verzögerung.“*⁵¹⁰

Die Alltäglichkeit der Worte im Drama - Rilke unterscheidet hier strikt zwischen Drama und Lyrik – führt dazu, dass diese Worte beliebig und daher nichtssagend sind. Worte können daher nicht mehr als Mittel der Verständigung eingesetzt werden. Dies sorgt dafür, dass wir „Ganzeinsame“ werden und „undramatisch“⁵¹¹ sind. Mit der Wortverknappung geht also auch eine Armut an äußerer Handlung einher, denn die tatsächlichen Katastrophen, die uns erschüttern, finden im Inneren statt, „so tief, daß nur ihre letzten Wellen an unsere Oberfläche rühren“.⁵¹² Rilke steht also hier vor dem Dilemma, dass er davon überzeugt ist, dass die größtmögliche Erschütterung einer Figur sich innerlich vollzieht und äußerlich kaum mehr wahrnehmbar ist. Es gibt für das Publikum kaum mehr etwas zu sehen. Das Drama wird nach Außen völlig undramatisch, so wie das Ende von „Mütterchen“, wo es nichts zu sehen gibt als eine vor sich hin weinende Frau. Im Unterschied zum antiken Drama, wo es eine Selbstverständlichkeit war, dass eine Figur allein auf der Bühne stand und ihren inneren Aufruhr nur sprachlich zum Ausdruck brachte, fällt für Rilke aber auch die Kraft der Worte weg. Schweigen und Starre bleiben übrig. Rilke hört aber trotzdem nicht auf, Theaterstücke zu schreiben. Die Worte werden weniger, die Stücke kürzer, die Handlung löst sich schließlich in „Die weiße Fürstin“ fast völlig auf. Rilke verfolgt mit seinen Stücken einen immer radikaler werdenden Ansatz, der ihn aber zum Schweigen bringt. Erst spätere Autoren wie Samuel Beckett, Heiner Müller oder Thomas Bernhard werden das Drama durch Leere, Handlungsarmut (oder besser: Handlungsverknappung), Schweigen und Wiederholung neu definieren.

⁵¹⁰ Ebda., S. 349 f.

⁵¹¹ Beide ebda., S. 349.

⁵¹² Ebda., S. 349.

14 „Mütterchen“

14.1 Entstehung und Veröffentlichung von „Mütterchen“

„Mütterchen“, ⁵¹³ von Rilke als „Drama“ betitelt, nimmt nur etwa 14 Seiten in den „Werke“ ein und ist damit von erstaunlicher Kürze. Das Stück entstand mit ziemlicher Sicherheit im Winter 1896/1897. Ernst Zinn weist darauf hin, dass sich für den Zeitraum zwischen Dezember 1896 und Februar 1897 Stichworte in Rilkes Skizzenbuch finden lassen. ⁵¹⁴ Das Stück entsteht somit etwa ein Jahr nach der Niederschrift von „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“, allerdings bereits in München, wo Rilke 1896 hingezo- gen war.

Zum ersten Mal gedruckt wurde „Mütterchen“ in der „Monatsschrift für Neue Litteratur und Kunst“. II. Jahrgang, Heft 4 vom Januar 1898, zirka ein Jahr nach der Entstehung des Stücks. ⁵¹⁵ 1921 erschien in nur 99 Exemplaren im Leipziger Bibliophilen-Abend „Aus der Frühzeit Rainer Maria Rilkes. Vers. Prosa. Drama 1894 – 1899“, worin sich neben den Dramen „Im Frühfrost“ und „Ohne Gegenwart“ auch „Mütterchen“ findet. ⁵¹⁶ Rilke hatte sich zu diesem Zeitpunkt schon lange nicht mehr praktisch mit dem Theater auseinandergesetzt, also mag die Veröffentlichung von 1921 als Beleg dafür gelten, dass Rilke den in den Anfängen seiner literarischen Karriere geschriebenen Stücken immer noch großen Wert beimaß. Gegenüber seinen frühen Gedichten war Rilke ungleich kritischer und sah von einer neuerlichen Veröffentlichung ab. Schon am 2. Dezember 1900 hatte Rilke das Stück dem Prager Dramaturgen und Chefredakteur des „Prager Tagblatt“, Heinrich Teweles, angeboten, eine Veröffentlichung kam aber nicht zustande. ⁵¹⁷

138

Es ist unklar, welche Rolle „Mütterchen“ in Rilkes literarischen Plänen spielte. Möglicherweise ist es kein Zufall, dass das Stück so kurzgehalten ist, denn sowohl Ernst Zinn wie auch Ingeborg Schnack weisen darauf hin, dass „Mütterchen“ eventuell zu einem Dramen-Zyklus mit dem Titel „Mutter“ gehört haben könnte. Unklar ist auch, ob nicht etwa „Vigilien“ und „Höhenluft“ auch Teil dieses Zyklus’ gewesen sein könnten. Allerdings führt Ernst Zinn an, dass Rilke ein „Wiegenlied“ aus diesem Zyklus veröffentlicht hat, selbiges

⁵¹³ Rainer Maria Rilke: Mütterchen, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 797 – 811.

⁵¹⁴ Vgl. dazu Ernst Zinn: Anmerkungen des Herausgebers, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 1050 f.

⁵¹⁵ Vgl. ebda., S. 1050.

⁵¹⁶ Vgl. Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875 – 1926, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2009, S. 755.

⁵¹⁷ Vgl. ebda., S. 122.

findet sich aber in keinem der drei Stücke. Außerdem war „Höhenluft“ im April 1897 vermutlich noch nicht abgeschlossen, was insofern eine Rolle spielt, als Rilke am 16. April 1897 einen Brief an Ludwig Ganghofer schrieb, in welchem er bereits vom „Mutter“-Zyklus sprach.⁵¹⁸

14.2 Zur Handlung des Stücks

Es ist schade, dass es nie zu einer Aufführung von „Mütterchen“ gekommen ist, denn betrachtet man Rilkes Dramen in chronologischer Reihenfolge, dann stellt „Mütterchen“ einen großen Schritt in Rilkes Entwicklung als Dramatiker dar. Dies bezieht sich auf die Gestaltung der Figuren, auf die Handhabung der Handlung, auf die Komprimiertheit des Ablaufs und auf den Verzicht auf die große Keule des tragischen Schicksals, die Rilke in Stücken wie „Im Frühfrost“ und „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“ geschwungen hat.

Die Handlung des Stücks, das sich formal wieder nach den drei Einheiten von Zeit, Raum und Handlung richtet, ist schnell umrissen. Martha, die jüngere Schwester von Helene, besucht diese und ihren Mann Frank zu Weihnachten. Das Stück setzt unmittelbar nach der großen Verabschiedung der wöchentlich stattfindenden Damenrunde ein und steuert schnell auf den Konflikt zu. Martha kann nicht glauben, was für ein unglaublich ödes, in bürgerlichem Formalismus ersticktes Leben Helene nun führt. Keine Theaterbesuche, keine anregende Konversation mit Frank, keine Lebensfreude, bornierte Freundinnen. Helenes einzige Beschäftigung ist das unablässige Herstellen von Papierblumen. Als Frank aus seinem Büro nach Hause kommt, gewinnt das Publikum zunächst den Eindruck, er wäre der Grund für dieses triste Leben. Doch Frank findet erstaunlicherweise Gefallen an Marthas Lebensfreude und lässt sich von dieser anstecken. Gemeinsam tollen die beiden herum, was ihnen einen Verweis durch Helene einträgt. Diese wird dafür im halben Scherz als „Mütterchen“ bezeichnet. Während Frank und Martha sich nun daran machen, den Christbaum zu putzen und sich auf das kommende Eisfest freuen, bleibt Helene weinend im Wohnzimmer zurück und bastelt weiter an ihren Papierblumen. Ende des Stücks.

14.3 Rilkes Fortschritte als Dramatiker

Worin bestehen die Fortschritte, die Rilke als Dramatiker mit „Mütterchen“ gemacht hat?

⁵¹⁸ Vgl. dazu: Ernst Zinn: Anmerkungen des Herausgebers, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 1037.

Zum einen kommt es dem Stück zugute, dass Rilke sich literarisch dem Proletariat abwendet (wie in „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“) und einer Schicht zuwendet, die ihm aufgrund seiner Herkunft wohl wesentlich vertrauter ist: dem Bürgertum. Frank Eltz ist Doktor (für Rilke wohl ein Zeichen dafür, dass man es in der Gesellschaft sozusagen „geschafft“ hat, ansonsten ist nicht zu erklären, warum in Rilkes Stücken immer wieder Akademiker auftreten). Das Stück spielt dementsprechend in einer deutschen, mittelgroßen Residenz und zwar genauer in einem netten, wenn auch spießbürgerlichen Wohnzimmer.⁵¹⁹

Zum anderen unterlässt Rilke es hier, eine große soziale Tragödie schreiben zu wollen. Es geht nicht um soziale Verhältnisse, auch nicht um das Aufeinanderprallen um Macht und Bedrohung durch die obere Schicht. Das Drama ist ein verinnerlichtes, persönliches, nach außen hin kaum wahrnehmbares: die innere Versteinerung von Helene.

Ein geschickter Zug Rilkes ist es auch, dass er es zunächst so aussehen lässt, als ob Frank Schuld an der Isolation seiner Frau und seiner selbst wäre, aber kurz darauf durch das Aufblühen Franks in Marthas Gegenwart diese Annahme zerstört. Das Publikum ist nun geneigt, Helene als die eigentliche Verursacherin oder Betreiberin der Erstarrung zu sehen. Ob auch dies nur eine unbegründete Annahme ist, bleibt durch den plötzlichen Schluss des Stücks offen. Helenes Weinen am Ende deuten darauf hin, dass sie sich selbst als Gefangene sieht. Ist es Frank, der Martha etwas vorspielt?

Rilke schließt auch sprachlich an die Moderne an. Sein Hang zum Dialektalen oder Umgangssprache auf niedrigerem Niveau wie in „Im Frühfrost“ hatte immer etwas Aufgesetztes, wenig Authentisches. Rilke ist nicht der Kraftmeier, als der er sich dort in manchen Szenen gegeben hat, etwa wenn Girdings Frau diesen beschimpft hat. Die Sprache in „Mütterchen“ ist schlicht, bewusst kunstlos, ein fast plaudernder Tonfall zieht sich durch das Stück, möglicherweise beeinflusst von den Stücken Schnitzlers und natürlich Ibsens, die Rilke vertraut waren. Nahezu mühelos und nebenbei offenbaren die Figuren durch ihre Sprache sich selbst, verraten sich, etwa wenn Helene beim Zusammenlegen des Tischtuchs sagt: „Wart, das ist nicht in den alten Falten“⁵²⁰ und dadurch viel über ihre Denkweise preis gibt.

„Mütterchen“ ist das Stück, in dem Rilke zum ersten Mal bewusst Symbole einsetzt, auf eine elegante, unauffällige Art. Dazu dienen einerseits Blumen, andererseits die damit

⁵¹⁹ Vgl. Rainer Maria Rilke: Mütterchen, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 797.

⁵²⁰ Ebda., S. 799.

verbundenen Farben. Helene ist durchwegs damit beschäftigt, Papierblumen zu machen, und zwar Rosen. Die Attraktivität dieser Papierblumen hält aber nicht lange, Frank sind sie sogar zuwider.⁵²¹ Wenn wir davon ausgehen, dass Helene rote Rosen herstellt und diese ein altes Symbol für die Liebe sind, wird deutlich, dass Helene durchaus noch starke, romantische Emotionen in sich trägt, aber nicht zeigen kann. Die Farbe Rot ist in „Mütterchen“ negativ besetzt, was auch deutlich wird, als Martha erzählt, das Mädchen wäre bei ihrer Lüge rot geworden.⁵²²

Martha hingegen hat sich zwar nicht an Papierblumen versucht, jedoch an einer Stickerei mit einer Kornblume darauf. Die Farbe der Kornblume ist blau. Helene hat früher, als sie noch unbeschwert und leidenschaftlich auf Bälle ging, laut Martha Blassblau getragen.⁵²³ Marthas Literaturprofessor hatte blaue Augen, ihre Betonung, dass sie nicht in ihn verliebt gewesen sei, klingt unglaublich.⁵²⁴

Auch weitere „Pflanzen“ werden in „Mütterchen“ erwähnt. Beide Male handelt es sich um literarische Verweise. Zum einen die „Vierblätter“ von Frida Schanz (1859 – 1944), einer Autorin, die für ihre Jugendliteratur bekannt war. Zum anderen die „Palmblätter“ von Karl Gerok (1815 – 1890), der in erster Linie religiöse Lyrik veröffentlichte. Die „Vierblätter“ hatte Martha als Weihnachtsgeschenk von ihrer Institutsleiterin erhalten, ein Geschenk, das sie als „Schlimmer!“⁵²⁵ als die „Palmblätter“ bezeichnet. Beiden „Pflanzen“ ist gemein, dass sie offensichtlich belehrender Natur sind und das richtige Verhalten hervorbringen sollen.

Ein letzter wichtiger Punkt, der Rilkes fortschreitendes Begreifen der dramatischen Feinheiten belegt ist, dass er in diesem Stück auf den großen Effekt verzichtet. Das brutale Ende von „Im Frühfrost“, wo Bauer erstaunlich unmotiviert Eva umbringt, ist vergessen. Das Tragische wird sprachlich vorbereitet, wie in Helenes Bemerkung „Ich bin ganz krank immer“⁵²⁶, bricht nur einmal plötzlich, kurz und unvermittelt durch, wenn Helene „häßlich und heiser“ kreischt: „Aber Frank!“⁵²⁷ und löst sich nicht in Schock, sondern in Stille auf, wie am Ende des Stücks, an dem Helene verspottet allein zurückbleibt. Rilke Regieanweisung dazu: „lauscht, zuckt wie verwundet zusammen, schlägt die Hände vors Gesicht und bricht in wildes Weinen aus“.⁵²⁸

⁵²¹ Vgl. dazu ebda., S. 805.

⁵²² Vgl. ebda., S. 810.

⁵²³ Vgl. ebda., S. 803.

⁵²⁴ Vgl. ebda., S. 806.

⁵²⁵ Ebda., S. 806.

⁵²⁶ Ebda., S. 801.

⁵²⁷ Beide Zitate ebda., S. 810.

⁵²⁸ Ebda., S. 811.

14.4 Das Fortsetzen bewährter Themen

Trotz aller Weiterentwicklung greift Rilke auch in „Mütterchen“ wieder auf bewährte Themen zurück.

Zum einen, weil auch „Mütterchen“ wieder ein Familiendrama ist, genauso wie „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“, „Im Frühfrost“, „Vigilien“ und sogar „Die Hochzeitsmenuett“. Das Thema „Familie“ lässt Rilke nicht los als Dramatiker, auch dass er tatsächlich einen Zyklus mit dem Titel „Mutter“ geplant hatte, ist Beleg dafür.

Innerhalb der Familie ist es auch hier wieder eine Mutterfigur, um die sich alles dreht. Zwar ist Helene nicht Mutter, schlüpft aber offensichtlich so stark in die Rolle der erwachsenen, mütterlichen Figur hinein, dass sie von ihrem älteren Mann Frank und ihrer jüngeren Schwester Martha als solche aufgefasst wird. Das Stück ist so auch psychologisch von Interesse, weil es sozusagen eine mögliche Vorgeschichte zeigt, wie die monströse Mutter von „Im Frühfrost“ entstanden sein könnte. Zum ersten Mal zeigt Rilke aber auch, welche Hilflosigkeit der Mutter eigen ist. Helene weiß sich selbst nicht zu helfen. Obwohl ihr alles zuwider ist, besteht ihre einzige Reaktion darin, Papierblumen zu falten, die aber „gleich wieder verstaubt“⁵²⁹ aussehen und deshalb neue Papierblumen nötig werden lassen. Ihre Tragik besteht darin, alles richtig machen zu wollen und dadurch erst ihre persönliche Tragödie, ihre Erstarrung, in Gang zu setzen.

Wie in „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“ und „Im Frühfrost“ gibt es auch hier wieder die junge ungebundene Frau, die keinerlei geregelter Arbeit nachgeht und sich möglicherweise mit dem falschen Mann einlassen wird: Martha. Martha ist die jüngste all dieser Frauen, erst 18 Jahre alt. Rilke verzichtet hier aber darauf, das Thema durchzuführen, er lässt es vielmehr deutlich – und allerdings unmotiviert – anklingen. Wenn Martha davon erzählt, dass sie die Vorstellung gehabt habe, sie würde von ihrem Schwager geküsst werden. Dazu passt auch Marthas Antwort auf Helenes Frage, was sie und Frank unternehmen wollen, während Helene ihre Damenrunde zu Gast hat: „Schaufenster anschauen, bummeln, flirten.“⁵³⁰ Es ist offensichtlich, dass die Initiative zu sexuellen Unternehmungen wieder von der Frau ausgeht, wie immer bei Rilke. Und es ist absehbar, dass Martha sich den falschen Mann nehmen und dafür büßen wird müssen, so wie Eva in „Im Frühfrost“, die Mutter in „Jetzt und in der Stunde ...“ und auch deren Tochter Helene.

Was das Thema der Sexualität betrifft, so ist Helene sehr ausweichend, wenn es um die Frage

⁵²⁹ Ebda., S. 802.

⁵³⁰ Ebda., S. 805.

nach Nachwuchs geht. Martha wünscht sich, Tante zu werden. Helene geht nicht weiter darauf ein. Gäbe es eine geglückte sexuelle Beziehung zwischen Helene und ihrem Mann, würde Helene sich vermutlich anders oder überhaupt dazu äußern. Ein weiteres Indiz ist auch die Art, wie Frank seine Frau begrüßt: Er küsst sie „leicht und gewohnt“, ⁵³¹ wie Rilke schreibt, auf die Stirn. Ein Zeichen der bewahrten Unschuld, nicht des Begehrens.

Eine Technik, die Rilke in „Jetzt und in der Stunde ...“ vorgeführt hat und nun wieder aufgreift, besteht im Einbauen einer Erzählung. Waren das in „Jetzt und in der Stunde ...“ Märchenfragmente, die durch ihren Inhalt das Bühnengeschehen kontrastieren, so verstärkt die eigenartige Erzählung Marthas das Spannungsverhältnis zwischen ihr und ihrem Schwager Frank. Marthas Erzählung gibt sich zunächst ebenfalls märchenhaft und beginnt mit „Da war einmal“. ⁵³² In der Erzählung geht es darum, dass ein Mädchen zur Hochzeit seiner Schwester geladen wird. Die Freundinnen bereiten das Mädchen darauf vor, dass der Schwager ihr einen Kuss geben werde, was das Mädchen empört. Vor lauter Aufregung verschüttet das Mädchen beim Bruderschaft-Trinken mit dem Schwager und befleckt ihr Kleid. Einen Kuss bekommt es nicht. Beschämt lügt es später den Freundinnen vor, es hätte den Kuss erhalten. Frank möchte die Erzählung als Anlass nehmen, um Martha tatsächlich zu küssen. Die folgende Tollerei wird von Helene gestoppt.

143

Oberflächlich betrachtet, ist „Mütterchen“ ein Stück, das ohne religiöse Bezüge auskommt. Bei genauerem Betrachten stellt sich allerdings heraus, dass es diese Bezüge sehr wohl gibt. Einerseits durch die religiöse Literatur in Anspielung auf „Palmblätter“ von Karl Gerok. Zum anderen der Zeitpunkt, zu dem Rilke „Mütterchen“ spielen lässt. Es ist Weihnachtsabend. Ingo Stöckmann weist in seinem Aufsatz „Entscheidungsspiele. Rainer Maria Rilkes Prager Einakter“ daraufhin, dass das Stück nicht nur zahlreiche Anknüpfungen an die Dramen Ibsens enthält, sondern speziell das Weihnachtsfest ein Zeitpunkt ist, zu dem auch andere naturalistische Autoren wie Gerhart Hauptmann in „Das Friedensfest“, Henrik Ibsen selbst in „Nora“ und auch „Arno Holz und Jannes Schlaf in „Die Familie Selicke“ ihre Dramen spielen lassen. ⁵³³ War das Weihnachtsfest in diesen Stücken ein Symbol für Zusammenhalt, der aber gleichzeitig mit den Krisen der Verhältnisse in der Familie konfrontiert wird, so ist Weihnachten für Rilke laut Stöckmann ein Symbol für ein Fest des Lebens und läuft

⁵³¹ Ebda., S. 804.

⁵³² Ebda., S. 809.

⁵³³ Vgl. Ingo Stöckmann: Entscheidungsspiele. Rainer Maria Rilkes Prager Einakter, in: Almut Todorow u. Manfred Weinberger (Hg.): Prag als Topos der Literatur, der Künste und der Politik, Olmütz: Olmützer Universitätsverlag, 2011, S. 110 f.

sozusagen als Höhepunkt auf „jenen Moment des Erkennens und Verstehens, in dem sich Frank Eltz dem Leben zurückgibt“, hinaus. Nirgends wird das deutlicher, als in dem Augenblick, wenn Frank und Martha das Zimmer verlassend, lachend, um die in Tränen ausbrechende Helene zurück zu lassen. Stöckmann:

*„Entsprechend verschränkt der Diskurs zwei dramatische Diskurse: hier ein Diskurs des vitalen Aufbruchs und des Lebens; dort ein Diskurs, der nur mehr einen auf die reine Präsenz des Körpers verwiesenen Schmerzausdruck kennt [...]“*⁵³⁴

Was den literarischen Bezug zum Naturalismus betrifft, sei übrigens darauf verwiesen, dass Rilke die Namen des Schwesterpaares Helene / Martha aus einem anderen Stück übernommen hat: nämlich Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“. „Helene“ scheint Rilke als Figurenname besonders am Herzen gelegen zu haben. Nicht nur in „Mütterchen“ gibt es eine Figur dieses Namens, sondern auch in „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“ und in „Das tägliche Leben“.

14.5 Die Figuren

144

14.5.1 Lina

Lina existiert als Figur im Grunde nicht. Sie tritt gar nicht auf, ihre Existenz ist nur durch den hereingerufenen Satz „Der Mann mit dem Christbaum.“⁵³⁵ gesichert. Es ist seltsam, dass Rilke sich die Mühe macht, ein Drama nach den klassischen Einheiten zu bauen und dann extra eine Figur ins Leben ruft, die einen völlig belanglosen Satz von hinter der Bühne nach vorne schreit. Wäre nicht offensichtlich, dass Rilke in den Jahren vor 1900 vehement versucht, seine Stücke auf der Bühne zu realisieren, könnte man dies als Indiz dafür werten, dass Rilke in Bezug auf „Mütterchen“ gar nicht vorhatte, das Stück auf die Bühne zu bringen. Tatsächlich würde „Mütterchen“ nicht nur als Lesedrama, sondern auch als Hörspiel sehr gut funktionieren (sieht man davon ab, dass es die Gattung Hörspiel damals noch nicht gab), es müsste nicht einmal extra bearbeitet werden.

14.5.2 Martha

Martha ist die Schwester von Dr. Frank Eltz' Frau Helene, mit 18 Jahren ist sie 8 Jahre jünger

⁵³⁴ Ebda., S. 111.

⁵³⁵ Rainer Maria Rilke: Mütterchen, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 807.

als Helene. Martha fungiert einerseits als das Gegenteil zur verknöcherten Helene, sie will ihr Leben aktiv gestalten, Förmlichkeiten wie Helenes Damenrunde sind ihr ein Gräuel.

„Freiheit!“⁵³⁶ ist ihr Schlachtruf, nachdem die Damenrunde endlich die Wohnung verlassen hat. Ihre Lebensfreude ist so ansteckend, dass Frank Eltz sich von ihr mitreißen lässt und damit sogar gegen seine Frau Helene stellt.

Martha wurde offensichtlich in einem Internat, einem „Institut“, nach streng-bürgerlichen Idealen erzogen, wo sie zwar gut zurechtgekommen ist, aber scheinbar nur deshalb, weil sie ihre freiheitliches Denken und ihre Lebensfreude verstecken konnte. Durch ihre Erziehung abseits der Familie steht sie nun auch etwas außerhalb. Dies merkt man an der kurzen Diskussion über den Tod ihres und Helenes Vater, der sich vor vier Jahren ereignet haben muss. Offensichtlich war dies der Zeitpunkt und Anlass, zu dem Helene in die Mutterrolle geschlüpft ist. Martha war nicht geholt worden aus der Pension, weil sie „nicht viel helfen können“ hätte, wie Helene sagt, wobei sie den Satz vielsagend mit der Bezeichnung „Kind“⁵³⁷ schließt, wieder eine eindeutige Rollenzuweisung. Helene selbst gibt sich eine andere Rolle: „[...] ich als Frau“⁵³⁸ sagt sie einmal in einem unvollendeten Halbsatz und distanziert sich so vom Kind Martha. Martha sieht sich nicht als Frau, in der fingierten Erzählung, die sie von sich gibt, ist sie ein Mädchen, ein „junges, dummes, blondes Mädchen“.⁵³⁹

Martha fungiert gleichzeitig als Erinnerung an eine andere Helene, eine, die die ganze Nacht auf Bällen tanzen konnte, am Morgen danach nicht müde war und in die Frank „immer so grenzenlos verliebt“⁵⁴⁰ war.

Dass Frank die Karten für das Eisfest nicht besorgt hat, löst eine kurze Krise in dem instabilen Mädchen Martha aus. Sie spricht deutlich aus, wie sie den Zustand von Franks und Helenes Ehe sieht: „So und du kommst mit deinen Amtsstunden und die da hockt immer hinterm Ofen. [...] Daß ihr solche Philister geworden seid, ihr zwei. Ihr könnt mir leidtun.“⁵⁴¹ Ihre Launenhaftigkeit wird wieder deutlich, als sie bester Laune ist, weil der Mann mit dem Christbaum kommt.

Die innere Komplexität der Handlung von „Mütterchen“ sorgt dafür, dass Marthas Handeln, das eigentlich Helene animieren soll, wieder lebhafter zu werden, Frank zum Leben erweckt und sich am Ende des Stücks offen gegen Helene wendet. Martha und Frank regredieren zu

⁵³⁶ Ebda., S. 799.

⁵³⁷ Beide ebda., S. 799.

⁵³⁸ Ebda., S. 803.

⁵³⁹ Ebda., S. 809.

⁵⁴⁰ Ebda., S. 803.

⁵⁴¹ Ebda., S. 807.

Kindern und treten damit in offene Opposition gegenüber Helene, die als „Mütterchen“, nicht einmal als respektvolle Mutter, alleine zurückbleibt.

14.5.3 Dr. Frank Eltz

Frank ist ein 32-jähriger Privatbeamter, was nichts anderes bedeutet, als dass er Angestellter ist, also kein tatsächlicher Beamter. Formal ist an Frank interessant, dass Rilke ihm den Nachnamen Eltz gibt, wobei ihm klar gewesen sein muss, wie ähnlich der Name dem Familiennamen seiner Mutter – Entz – ist. Auch die Ortsbezeichnung des Stücks – „Deutsche mittelgroße Residenz.“⁵⁴² – passt gut zu den Räumlichkeiten, in denen Rilkes Mutter Sophia aufgewachsen ist, Rilkes Großeltern bewohnten nämlich „ein herrschaftliches Haus“ in der Prager Herrengasse, wie Ralph Freedman schreibt.⁵⁴³ Rilkes eigene Unterkunft als Kind war weitaus weniger luxuriös, wenn gleich auch in direkter Nähe.

Frank ist die Figur, die im Laufe des Stücks am meisten überrascht. Denn das Bild, das das Publikum zunächst von ihm hat, ist ein von Helene gezeichnetes: das eines trockenen Bürokraten, der seine Freizeit schweigend hinter der Zeitung verbringt, während seine Frau sich für ihn opfert. Bei seinem tatsächlichen Auftreten wirkt Frank aber interessiert, gesprächig und geht durchaus rasch auf Marthas Lebenslust ein, was sich zum Zusammentun mit Martha und der kindlichen Rebellion gegen Helene steigert.

Frank ist es auch, der seine Rolle und die seiner Frau am stärksten reflektiert. Durch Marthas Auftreten provoziert, überdenkt er seines und Helenes Verhalten und lehnt dieses plötzlich ab mit der Bemerkung: „Es ist krankhaft. Da muß erst jemand Gesunder von draußen kommen, daß mans merkt, wie verstumpft und versauert man ist ...“⁵⁴⁴, wobei er deutlich darauf anspielt, dass es Helene ist, die die Schuld an der trostlosen Ehesituation trägt. Franks Zurechtweisung ist so brutal, dass Helene sich sofort zurückzieht und es ablehnt, zu dritt zum Eisfest zu gehen. Stöckmann weist in seinem Aufsatz zu Rilkes Einaktern zu Recht daraufhin, dass Rilke auch hier wieder ein typisch naturalistisches Thema aufnimmt: Erst durch das Auftauchen eines Fremden kommt es zu einer Wende im Verhalten der Figuren.⁵⁴⁵ Wie könnte es anders sein? Diese moderne Version des „deus ex machina“ ist nötig, um die Verhältnisse, die sich mit soziologischer Präzision einfach fortsetzen würden, aufzubrechen.

⁵⁴² Ebda., S. 797.

⁵⁴³ Ralph Freedman: Rainer Maria Rilke. Der junge Dichter 1875 – 1906, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2001, S. 17.

⁵⁴⁴ Rainer Maria Rilke: Mütterchen, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 808.

⁵⁴⁵ Vgl. Ingo Stöckmann: Entscheidungsspiele. Rainer Maria Rilkes Prager Einakter, in: Almut Todorow u. Manfred Weinberger (Hg.): Prag als Topos der Literatur, der Künste und der Politik, Olmütz: Olmützer Universitätsverlag, 2011, S. 110.

Die Lebenslust treibt Frank so weit, dass er beinahe Martha küsst, was nur durch Helenes Zwischenruf verhindert wird. Um die Unschuld ihres Handelns zu betonen, bleibt Martha und Frank gar nichts übrig, als zu regredieren, was von Helene mit dem Ausruf „Kinder!“⁵⁴⁶ quittiert wird.

14.5.4 Helene

Helene ist die stabilste Figur im Stück. Sie macht keine Entwicklung durch, sie ändert sich nicht. Ihre Position ist schon zu Beginn des Stücks festgelegt, sie wird durch das weitere Geschehen nur verstärkt. Zunächst sieht es so aus, als ob Helene die Getriebene der Vorstellungen ihres Mannes Frank wäre. Kurze Zeit später scheint sie es aber zu sein, die Strenge als Vorbild ausgibt. Die Widersprüchlichkeit ihrer Figur liegt darin, dass sie sich sozusagen selbst zusieht, wie sie untergeht. Ihre Feststellung „Ich bin ganz krank immer“⁵⁴⁷ dokumentiert deutlich, dass sie an ihrer eigenen Disziplin, Strenge und Alltag zerbrechen wird. Und gibt Frank bereits im Voraus Recht, wenn er davon spricht, dass ihre Existenz „stumpfsinnig“ und „krankhaft“⁵⁴⁸ wäre.

Helene ist die Figur im Stück, die am meisten verliert. Vermutlich war sie es, die ihre Schwester zu Besuch eingeladen hat. Nun muss sie erleben, wie ihre eigene Schwester sich mit ihrem Mann zusammentut und auf symbolischer Ebene ein Verhältnis mit ihm eingeht. So verliert sie Mann und Schwester. Gleichzeitig verliert sie sich selbst. Sie kann keinen Aufbruch vollziehen, nur weinen und Papierblumen basteln.

Die Papierblume ist ein Symbol für die Erstarrung der Liebe. Die Rosen, seit jeher Symbol für wahre Liebe, sind falsch; Frank lehnt sie ab. Die Papierblume ist auch eine Anspielung literarischer Art. Die blaue Blume verkörperte die Romantik, folgerichtig war Helene auch in Blassblau gekleidet, früher, als sie noch Lebensfreude verspürte. Die Blume ist nun tot, es gibt sie nur noch als Papierkopie. Rot wird zur verachtenswerten Farbe: Die Farbe, die das Gesicht der Majorin annimmt, wenn sie zu viel redet.⁵⁴⁹

14.6 „Mütterchen“ als gesellschaftskritisches Stück?

„Mütterchen“ ist eines der dramatischen Werke Rilke, mit denen sich die Forschung tatsächlich kaum auseinandergesetzt hat, auch fast 120 Jahre nach der Vollendung des Werks. Ralph Freedman erwähnt das Stück nicht einmal in den insgesamt doch etwa 800 Seiten

⁵⁴⁶ Rainer Maria Rilke: Mütterchen, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 811.

⁵⁴⁷ Ebda., S. 801.

⁵⁴⁸ Beide ebda., S. 808.

⁵⁴⁹ Vgl. ebda., S. 801, die Majorin wird mit einem Puter verglichen.

seiner Rilke-Biographie. Auch Klaus-Dieter Hähnel geht in „Rainer Maria Rilke“⁵⁵⁰ zwar auf einige Dramen Rilkes, jedoch nicht auf „Mütterchen“ ein. Eine Aufführung des Stücks lässt sich auch durch intensive Recherchen nicht nachweisen, wobei wir es faszinierenderweise bei Rilke damit zu tun haben, dass viele seiner nichtdramatischen Texte und sogar sein Leben selbst zu Ausgangspunkten für Inszenierungen werden, die Stücke aber – mit Ausnahme von „Die weiße Fürstin“ – im Grunde nicht gespielt werden.

Monika Ritzer geht in ihrem Artikel im „Rilke-Handbuch“ davon aus, dass Rilke mit „Mütterchen“ Gesellschaftskritik betreibt und so durchaus den Themen seiner Zeit folgt:

*„R.s Gesellschaftskritik verschränkt sich also mit der Dichotomie von Geist und Leben und adaptiert das Thema der kulturellen Erneuerung, das im Naturalismus bereits zur Geltung kommt und sich im Jugendstil ausprägt.“*⁵⁵¹

Es ist fraglich, ob man dem zustimmen kann. Schon deshalb, weil „Mütterchen“ ein zeitloses Stück ist. Es könnte ebenso 2014 spielen. Das Stück geht auch in keinsten Weise auf gesellschaftliche Verhältnisse ein. Es spielt in einer gutbürgerlichen Schicht, trägt aber weder etwas zur Analyse dieser Schicht bei noch beinhaltet es einen Vergleich – direkt oder indirekt – mit anderen Schichten. Auch eine kulturelle Erneuerung, die Ritzer in „Mütterchen“ abgehandelt sehen will, ist nicht vorhanden. Ja, Frank ist als Figur vielleicht im Umbruch, aber ist dieser Umbruch von Dauer? Ja, der Fremde bringt Veränderungen wie in „Vor Sonnenaufgang“, aber verschwindet der Fremde auch nicht schnell wieder, ohne etwas verändert zu haben?

Richtiger ist wohl, dass Rilke einen Teil einer bestimmten Schicht zeichnet und dass das eigentliche Thema des Stücks der Gegensatz zwischen individueller Freiheit und Verpflichtung (beruflicher, ehelicher, sozialer) ist. Ein Thema, das Rilke gerade zur Zeit der Niederschrift bewegte (und weswegen es wohl auch zur Trennung von Valerie von David-Rhonfeld kam). „Mütterchen“ erweist sich so als Rilkes privates Stück bis zu diesem Zeitpunkt. Es kommt daher nicht von ungefähr, dass er gerade in diesem Werk auf reißerische Themen wie Unterschlagung, Prostitution, Mord oder Inzest verzichtet hat. Und es kommt nicht von ungefähr, dass Rilke in diesem Stück zum ersten Mal auf ein deutliches Ende verzichtet hat. Für Helene geht das Stück tragisch aus, für Martha und Frank positiv. Aber das

⁵⁵⁰ Klaus-Dieter Hähnel: Rainer Maria Rilke. Werk – Literaturgeschichte - Kunstanschauung, Aufbau-Verlag: Berlin u. Weimar, 2. Aufl. 1984.

⁵⁵¹ Monika Ritzer: Dramatische Dichtungen, in: Manfred Engel (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Verlag J. B. Metzler: Stuttgart u. Weimar, 2004, S. 268.

Ende ist weit davon entfernt, Stabilität zu besitzen. Die Verhältnisse können sich jederzeit wieder ändern.

15 „Vigilien“

„Vigilien. Ein Nachtstück“⁵⁵² wurde von Rilke im Sommer oder Herbst 1896 geschrieben, allerdings erst 1965 zum ersten Mal veröffentlicht.⁵⁵³ Das Stück gibt inhaltlich kaum etwas her, die oberflächlichen Beziehungen, die zwischen den jungen Frauen Marie, Kathi, Bertha und den jungen Männern Fritz, Julius und Max herrschen, werden als ebendieses dargestellt und weder infrage gestellt noch bestätigt. Das Stück erweist sich als Milieustudie des nächtlichen Freizeitverhaltens junger, ungebundener Männer, die vermutlich in Kürze vollwertige Mitglieder der bürgerlichen Schicht sein werden. Fritz scheint entweder über ein gewisses Einkommen zu verfügen oder von seiner Mutter Geld zur Verfügung zu haben, immerhin kann er es sich leisten, mit Anna ein eigenes Dienstmädchen zu haben.

Das Stück besitzt keine dramatische Handlung, allerdings einen schockartigen Abschluss-Effekt mit der Entdeckung der Leiche von Fritz' Mutter durch Anna. Eine Entdeckung, auf die die Zuschauer/innen sanft durch die mehrmalige Erwähnung eines eigenartigen Geruchs vorbereitet werden. Aus eben diesem Grund spielt das Stück praktisch im Dunkeln, was Rilke im Stück dadurch begründet, dass Fritz unfähig ist, mit Streichhölzern das Licht anzumachen. Erst Anna bringt sozusagen Licht in das Geschehen und ermöglicht so den grausigen Fund, der dem Stück sogleich ein Ende setzt. Das letzte Wort des Stücks stammt von Fritz und lautet dementsprechend: „Mutter!“⁵⁵⁴ Es ist erstaunlich, mit welcher gedanklichen Präzision Rilke an das Stück herangeht. Das Stück umfasst nur dreizehn Seiten Dialog, die Rilke in neun Szenen unterteilt, wofür es allerdings keinen offensichtlichen Grund gibt. Dem sind erstaunliche dreieinhalb Seiten Anmerkungen mit einer detaillierten Zeichnung des Bühnenbilds vorangestellt. Man merkt also schnell, dass Rilkes Hauptaugenmerk auf die Oberfläche gerichtet ist. Noch erstaunlicher ist, dass Rilke eine komplette Bühne konzipiert, um sie dann niemanden sehen zu lassen.

Rilke versteht in „Vigilien“ auf eine Art mit der Umgangssprache umzugehen, die an die gleichzeitig entstehenden Stücke Schnitzlers erinnert, allerdings weisen Rilkes Figuren nicht den Hang zur Reflexion von Figuren Schnitzlers auf. Rilkes Figuren sind sich in diesem Stück ihrer selbst nicht bewusst. Die Sprache in „Vigilien“ reicht nah an das Dialektale heran, Rilke erweist sich so als Vorläufer eines Dramas, wie es später Ödön von Horvath mit

⁵⁵² Rainer Maria Rilke: Vigilien. Ein Nachtstück, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke VI, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, S. 1249 – 1265.

⁵⁵³ Vgl. ebda. Ernst Zinn: Anmerkungen, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke VI, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, S. 1631.

⁵⁵⁴ Rainer Maria Rilke: Vigilien. Ein Nachtstück, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke VI, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, S. 1265.

„Geschichten aus dem Wiener Wald“ schreiben wird, vielleicht sogar – aufgrund des Verzichts einer Handlung, zumindest einer Handlung, die man üblicherweise als „dramatisch“ versteht – als Vorläufer Wolfgang Bauers. Bauers Stück „Magic Afternoon“ gibt eine ähnliche soziale Schicht wieder: junge, gebildete Menschen, die ihre Freizeit miteinander verbringen, ausgelassen sind und ihren nichtbürgerlichen inneren Aspekten Raum geben. Beide Stücke, „Vigilien“ und „Magic Afternoon“, enden mit einem plötzlichen Todesfall, der die Handlung zum sofortigen Stillstand bringt, also im Grunde dann, wenn es für andere Autor/innen erst interessant zu werden beginnen würde. (Siehe dazu „An Inspector Calls“ von J. B. Priestly.) Unter diesem Aspekt erweist sich Rilke als radikaler Dramatiker. Rilke wird sich in den folgenden Jahren diese Radikalität bewahren, allerdings für seine Versdramen und seine theoretischen Schriften, die auf eine völlige Aufhebung herkömmlicher Theaterbegriffe hinauslaufen.

Obwohl Rilke sich sozusagen in die naturalistischen Niederungen der Milieustudie begibt, kann er es nicht lassen, in Bezug auf den Titel seines Stücks geistreich zu sein. „Vigilien. Ein Nachtstück“ verweist auf zwei unterschiedliche Traditionen. Einerseits handelt es sich bei „Vigilien“ um den eingedeutschten Plural der „vigil“, der „Wache“, der ersten Gebetszeit des liturgischen Tages. Rilke bringt so einen religiösen Bezug in das Stück, der vom Inhalt des Stücks nicht getragen wird. Allerdings ist die Wahl des Titels ein weiterer Beleg für Rilkes Religiosität.

Der zweite Begriff, mit dem Rilke versucht, sich an eine Tradition anzuschließen, ist der Untertitel des Stücks: „Ein Nachtstück“. Rilke verweist so auf eine literarische Gattung, die besonders in der Romantik von Bedeutung war. Rilke konnte damit rechnen, dass das literarische Publikum vermutlich bei „Nachtstück“ an E. T. A. Hoffmanns „Nachtstücke herausgegeben vom Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier“ denken würde, vielleicht auch an Robert Schumanns Klavierzyklus „Nachtstücke“ oder an Frédéric Chopins „Nocturnes“.

Der Begriff „Nachtstück“ ist von Rilke wesentlich treffender gewählt als „Vigilien“.

*„Der Titel Nachtstücke entstammt der Kunstgeschichte und bezeichnet
Nachtdarstellungen, auf denen durch Verwendung künstlicher Lichtquellen scharfe
Hell-dunkel-Kontraste entstehen. Bestimmte Partien erscheinen so in grellem Licht,
während andere im nächtlichen Dunkel verborgen bleiben.“*⁵⁵⁵

⁵⁵⁵ S. L.: Nachtstücke, in: Kindlers neues Literatur-Lexikon, hg. v. Walter Jen, Kindler: ;München, 1996, Bd. 7. Gs – Ho, S. 958 (Studienausgabe)

So die Erklärung zu „Nachtstücke“ von E. T. A. Hoffmann in „Kindlers neues Literatur-Lexikon“. Es gibt keinen inhaltlichen Zusammenhang zwischen Hoffmanns Werk und Rilkes Stück, aber Rilke geht inhaltlich insofern mit den romantischen Nachtstücken konform, als er das grausige, überraschende, unheimliche, psychezersetzende Element dieser Gattung aufnimmt. Der Untertitel des Stücks erweist sich so als passend.

Der eigentliche Reiz einer Interpretation des Stücks könnte in einer psychoanalytischen Deutung liegen. Immerhin dreht sich das Stück um einen Sohn, der nicht bemerkt, dass er neben seiner toten Mutter ein kleines Fest feiert und bietet somit einen großartigen Ansatzpunkt für Interpreten, die die Biographie eines Autors oder einer Autorin in den Vordergrund stellen. Eigenartigerweise erwähnt Rilkes Biograph Ralph Freedman „Vigilien“ nicht einmal, sondern beschränkt sich auf die abendfüllenden Stücke dieser Jahre. Freedmans Urteil über Rilkes Stücke ist übrigens wenig schmeichelhaft: „Die meisten davon sind naturalistisch, äußerst sentimental und melodramatisch.“⁵⁵⁶

„Vigilien“⁵⁵⁷ ist auch der Titel eines frühen Gedichts von Rilke aus dem Band „Larenopfer“ aus 1895. Die idyllisch-melancholisch-träumerische Atmosphäre des Gedichts, die in den ersten drei Abschnitten aufgebaut wird, wird im vierten Abschnitt zerstört. Rilke:

*„SIE hat, halb Kind, einst eine Nacht
beim toten Mütterlein verbracht
und hat geweint und hat gewacht;-
dann gingen Jahre, Jahre sacht:
nie hat sie jener Nacht gedacht.*

*Und dann kam eine andre Nacht.
Da hat von Glut und Sünd entfacht
die rote Lippe Lust gelacht,
doch plötzlich – wie durch höhere Macht
dacht sie der Nacht der Leichenwacht.“*⁵⁵⁸

Interessant ist, dass Rilke in diesem Gedicht wie auch im Stück „Vigilien“ Tod und Lust miteinander verknüpft. Im Stück ist es die erotisch aufgeladene Atmosphäre, die vermutlich zu diversen intimen Begegnungen führen würde, was aber durch Annas Entdeckung der toten

⁵⁵⁶ Ralph Freedman: Rainer Maria Rilke, Der junge Dichter 1875 – 1906, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2001, S. 73.

⁵⁵⁷ Rainer Maria Rilke: Vigilien, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke I, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, S. 48f.

⁵⁵⁸ Ebda., S. 49.

Mutter verhindert wird. Im Gedicht löst die Lust die Erinnerung an die tote Mutter aus. Und verhindert so vermutlich Schlimmeres. Es ist typisch für Rilke, dass Sexualität in Verbindung mit Schuld steht. Es gibt erstaunlich viel Sex in Rilkes Stücken, aber der Sex führt immer zu Schuld oder sogar in weiterer Folge zu Verbrechen. Unbeschwerte, freie Sexualität, die aus der Liebe und Anziehung zwischen zwei Menschen entsteht und für ein harmonisches Zusammen sorgt, gibt es nicht. Wenn manche Biografen den Schlüssel zum Werk in der Biografie des Autors oder der Autorin suchen, ist es vielleicht zulässig, umgekehrt vorzugehen: Was sagt es über das Leben eines Autors aus, wenn seine Darstellung der Sexualität ausschließlich schuldbeladen ist? Und was sagt es über das Frauenbild aus, das der Autor damit transportiert? Extrem mit Schuld behaftet ist die Sexualität übrigens auch in einer Ende 1894, also etwa zwei Jahre vor „Vigilien“, entstandenen Erzählung Rilkes namens „Die Näherin“⁵⁵⁹ (die erst nach Rilkes Tod veröffentlicht wurde). Der Ich-Erzähler blickt darin auf die Umstände zurück, unter denen seine Verlobung mit einer jungen Frau aus bestem Haus gelöst wurde: Schuld daran war das sexuelle Verhältnis zu seiner Nachbarin, einer Frau, die den Erzähler im Grunde anekelt, körperlich und seelisch, deren Verführung oder besser: deren sexuellem Angebot er nicht widerstehen kann. Als er sich endlich losreißt von dieser Frau, geht diese zum zukünftigen Schwiegervater, der umgehend die Verlobung löst. Der Erzähler sucht das Gespräch mit der Nachbarin, findet sie aber tot vor. Sie hatte sich umgebracht. Die Frau wird in dieser Erzählung auf reine animalische, hässliche Sexualität reduziert. Das andere Frauenbild repräsentiert die Verlobte: schön, witzig, wohlwollend und körperlos. Es ist den Frauen in Rilkes Werk nicht vergönnt, eine glückliche, auch das Körperliche beinhaltende, Beziehung zu finden. Ihr Ende ist tragischer als das der Männer. Und das sexuelle Begehren geht immer von ihnen aus: Die weiße Fürstin, Eva in „Im Frühfrost“, die junge Ehefrau in „Die Hochzeitsmenuett“, die Frau in „Spiel“. In „Die Näherin“ muss der Erzähler sich nächtens sogar in die Wohnung der Nachbarin verirren, damit er dieser sexuell zum Opfer fallen kann.

Einen kleinen Hinweis zur Entstehung von Rilkes „Vigilien“ gibt übrigens George C. Schoolfield in seiner Rilke-Biographie „Young Rilke and His Time“: „Rilke’s little unpublished play, *Vigilien*: Ein Nachtstück [...] was based on a plan by Oestéren [...]“⁵⁶⁰ Ein Verweis, den auch Monika Ritzer im „Rilke-Handbuch“ gibt. Ritzer sieht in dem kurzen Stück etwas Existenzielles: „Alle Lebenslust, so die pointierte Einsicht, muß letztlich an der

⁵⁵⁹ Rainer Maria Rilke: *Die Näherin*, in: Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke IV, Frühe Erzählungen und Dramen*, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, 1. Auflage, S. 414 – 421.

⁵⁶⁰ George C. Schoolfield: *Young Rilke And His Time*, Camden House: Rochester, NY, 2009, S. 190.

Unabdingbarkeit des Todes zerschellen.“⁵⁶¹ Ritzer stellt mit „Vigilien“ auch eine Wandlung in Rilkes Dramen fest. Die Handlungsträger sind „nun nicht mehr determiniert von diesen sozialen Bedingungen“⁵⁶² wie Herkunft und Milieu. Sie „sind gefordert, ihr Leben zu ergreifen und sich damit aus jener gesellschaftlichen Verhaftung zu lösen“.⁵⁶³

⁵⁶¹ Monika Ritzer: Dramatische Dichtungen: in: Manfred Engel (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Verlag J. B. Metzler: Stuttgart, Weimar, 2004, S. 267.

⁵⁶² Ebda., S. 267.

⁵⁶³ Ebda., S. 267.

16 „Höhenluft“

„Höhenluft“⁵⁶⁴ gehört zu den Dramen Rilkes, die vermutlich nie aufgeführt wurden. Das Stück wurde auch nicht zu Rilkes Lebzeiten veröffentlicht, der Erstdruck geschah erst im Rahmen der „Sämtliche Werke“. Das Stück ist Mathilde Nora Goudstikker gewidmet, mit der Rilke - so Ernst Zinn - „eine bedeutsame Freundschaft“⁵⁶⁵ verband. Rilkes Handschrift des Dramas sandte dieser am 25. April 1897 an Goudstikker, offenbar gibt es keine weiteren Handschriften oder Skizzen oder Ähnliches. (Was unter anderen Eigenheiten des Stücks den Verdacht nahelegt, dass Rilke keine Aufführung von „Höhenluft“ im Sinn gehabt haben dürfte.) Zinn geht davon aus, dass „Höhenluft“ keines der Stücke war, die den „Mütter“-Dramen-Zyklus gebildet haben, wenn dieser Zyklus überhaupt existiert hat. Zinn nimmt auch an, dass das Drama erst unmittelbar vor Übermittlung des Stücks an Goudstikker geschrieben wurde, also Mitte oder Ende April 1897.

16.1 Der Titel des Stücks

So wie schon bei „Mütterchen“, dessen Titel eine erstaunliche Nähe zu Georg Hirschfelds erfolgreichstem Stück „Mütter“ aufweist, lässt sich Rilke auch hier beeinflussen. „Höhenluft. Alpennovellen und Anderes“ ist nämlich der Titel eines Werkes von Bodo Wildberg, das Rilke wenigstens dem Titel nach vertraut gewesen sein muss, immerhin erschien über dieses Werk im 3. Heft der „Wegwarten“ eine Anzeige.⁵⁶⁶ Rilke selbst hat übrigens im Oktober 1896 einen doch vierseitigen Artikel über Wildberg veröffentlicht, an dessen Schluss er auch ausdrücklich auf Wildbergs „Höhenluft“ zu sprechen kommt.⁵⁶⁷

Selbstverständlich benutzt Rilke den Titel im metaphorischen Sinn. Für Anna Stark liegt die Bedeutung der Höhenluft darin, dass sie diese erst nach starken Leiden erreichen konnte. In Verbindung damit steht, dass „man müde und mild und friedlich wie nach einer schweren

⁵⁶⁴ Rainer Maria Rilke: Höhenluft, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 813 – 827.

⁵⁶⁵ Ernst Zinn: Anmerkungen des Herausgebers, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S.1051. Auch die weiteren Informationen in diesem Absatz finden sich an dieser Stelle bzw. S. 1051 f.

⁵⁶⁶ Vgl. ebda., S. 1051.

⁵⁶⁷ Vgl. Rainer Maria Rilke: Bodo Wildberg (Harry Louis von Dickinson), in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke V. Worpswede, Auguste Rodin, Aufsätze, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 311 – 315.

Krankheit“ ist. „Und dann hat man lauter Verzeihen und Güte in sich [...]“. ⁵⁶⁸ Der Preis dafür ist aber hoch, denn entweder überlebt man den Aufstieg in diese Ebene der Existenz oder man stirbt. Wer es geschafft hat, kann aber für das Leben und Verhalten der unten Zurückgelassenen nur Unverständnis empfinden. ⁵⁶⁹

Selbstverständlich beinhaltet Annas innere Wandlung, Befreiung und Aufstieg auch eine Rilke so wichtige religiöse Komponente: „Und der Himmel ist viel näher hier“, ⁵⁷⁰ sagt Anna und meint damit nicht nur den Ausblick aus ihrer Dachgeschoßwohnung über die Dächer der anderen Häuser, während der Ausblick aus den Zimmern ihres Elternhauses nur den Blick auf die Nachbarfenster bot. Rilke verknüpft durch die architektonische Metapher der verschiedenen Stockwerke auf elegante Weise religiöse, seelische und soziale Merkmale. Für Anna bedeutet der schlichte Wohnort direkt unter dem Dach seelischer und religiöser Frieden. Sozial betrachtet ist ihr Abstieg aber durch die Dachgeschoßwohnung negativ gekennzeichnet: Wer weit oben wohnte, hatte wenig Geld. Ihre bürgerlich-arrivierten Eltern können sich hingegen offensichtlich eine Wohnung weiter unten, vielleicht sogar im Erdgeschoß, leisten.

Für ihren Bruder bedeutet dies alles nichts. „Etwas hoch hast du dich hinaufgesetzt“, ⁵⁷¹ ist sein abfälliger Kommentar zu Annas Wohnung. Es scheint ihm auch etwas zu kalt zu sein, hier oben, und der Reinheit oder Klarheit der Luft setzt er sofort den Rauch seiner Zigarre entgegen. ⁵⁷²

156

16.2 Die Handlung des Stücks

„Höhenluft“ bietet fast keine äußere Handlung, es erweist sich so tatsächlich als Modell für Rilkes Vorstellungen eines Dramas, das sich in erster Linie auf innerer Ebene abspielt.

Äußerlich passiert nur Folgendes: Max Stark überrascht seine ältere Schwester Anna nach mindestens 6 Jahren ohne Kontakt mit einem Besuch. Beide besprechen die Möglichkeit, dass Anna wieder zu ihren Eltern zurückkehren kann. Anna lehnt dieses Angebot, das sie zunächst erfreut annimmt, letztlich ab, weil es bedeuten würde, dass sie ihren sechsjährigen Sohn Toni de facto weggeben müsste. Das ist alles.

Die wahren Hintergründe von Annas Schicksal und auch der aktuelle Zustand der Familie Stark offenbart sich bei Rilke – handwerklich raffiniert gemacht – erst Schritt für Schritt im

⁵⁶⁸ Rainer Maria Rilke: Höhenluft, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 824.

⁵⁶⁹ Vgl. ebda., S. 824.

⁵⁷⁰ Ebda., S. 823 f.

⁵⁷¹ Ebda., S. 817.

⁵⁷² Vgl. ebda., S. 818 f.

Gespräch der Geschwister. Rilke bleibt formal nicht nur wieder bei den klassischen drei Einheiten, sondern wendet auch wie bei Sophokles' "König Ödipus" eine analytische Vorgehensweise an. Das Publikum wird Schritt für Schritt darüber aufgeklärt, was vor längerer Zeit passiert ist und begreift erst allmählich die Bedeutung der gegenwärtigen Vorgänge auf der Bühne.

Setzt man die Details zusammen, ergibt sich folgendes Bild: Anna ist die Tochter eines Staatsbeamten, ihr Bruder Max war Offizier. Offensichtlich hatte Anna sich vor fast sieben Jahren auf ein Verhältnis mit einem nicht näher beschriebenen Mann eingelassen. Folge dieses Verhältnisses war ihr Sohn Toni, der nun in die Schule geht und daher wohl sechs Jahre alt ist. Anna ist scheinbar von ihrem Liebhaber sitzen gelassen worden. Es muss zum Bruch mit der Familie gekommen sein. Anna lebt unter ordentlichen, aber ärmlichen Verhältnissen als Näherin und verdient wohl gerade genug Geld, um die Existenz für sich und ihren Sohn zu sichern. (Obwohl erstaunlicherweise auch genug Geld für die Bedienerin Frau Baumer da ist.)

In der Zwischenzeit hat Annas Bruder Max sich dafür eingesetzt, dass die Eltern sich mit Anna aussöhnen und Anna wieder zur Familie zurückkommen kann. Max tut dies nicht ohne Eigennutz. Einerseits kann er so von einer eigenen unangenehmen Affäre ablenken: Eine seiner Geliebten, ein junges Mädchen, hat sich umgebracht, weil Max sich von ihr getrennt hatte. Annas Rückkehr würde Max helfen, die Eltern von diesem sich hintergründig abspielendem Skandal abzulenken. Und, vielleicht noch wichtiger, die Eltern gnädig zu stimmen. Denn obwohl Anna in ärmlichen Verhältnissen lebt, ist sie unabhängig. Max hingegen ist trotz seines Alters von 26 Jahren völlig auf seine Eltern angewiesen.

Annas Rückkehr würde bedeuten, dass Familie Stark sich nun wieder als heile Familie präsentieren könnte. Dieses Bild wäre aber von Tonis Anwesenheit schwer gestört, weswegen seine Anwesenheit unmöglich ist. Annas Weigerung, zurückzukehren, bedeutet also auch die Ablehnung eines Lebensmodells, von dem Max sich trotz seiner Jugend und möglichen Fähigkeiten nicht trennen kann. Der Bruch wird so endgültig.

16.3 Die Figuren

16.3.1 Toni

Rilke lässt in „Höhenluft“ nur vier Personen auftreten. Den geringsten Textanteil hat Annas Sohn Toni, der wahrscheinlich sechs Jahre alt ist. „Toni kann zwischen sechs und acht Jahren

stehen. Nicht sehr eingelernt, recht herzlich und innig: blonder Wildfang.“⁵⁷³ Lautet Rilkes Anweisungen für diese Rolle. Die diffuse Altersangabe spiegelt sich auch im Stück wieder, wenn Max gar nicht weiß, wann er Anna zuletzt gesehen hat und Anna meint, es wären über sechs Jahre, Toni aber gerade die erste Klasse besucht. Toni eröffnet und schließt das Stück. Anfangs ist er das Gesprächsthema zwischen Anna und Frau Baumer. Am Ende taucht er auf und redet fröhlich auf Mutter und Onkel ein. Der letzte Satz des Stücks bleibt ihm: „Tuts weh?!“, ⁵⁷⁴ fragt er doppeldeutig seine Mutter.

Toni ist eine Figur, die Rilke auf der Bühne gar nicht bräuchte. Sein Auftreten soll allein den emotionalen Aspekt des Stücks verstärken. Und dem Publikum begreiflich machen, warum Anna ihn nicht aufgeben will.

16.3.2 Die Bedienerin (Frau Baumer)

Frau Baumer erinnert in ihrer Funktion stark an die Jahrzehnte später bei Thomas Bernhard auftretenden Bedienerinnen. Eine Frau, die für die Familie nützlich, vielleicht unentbehrlich ist, die vor sich hinredet, die Stichwortgeberin ist und die Aufträge erfüllt. Ihre Hauptfunktion im Stück besteht darin, im Gespräch mit Anna dem Publikum zu erklären, dass es Toni gibt und dass Weihnachten unmittelbar vor der Tür steht. Sie ist dafür zuständig, dass sie den Weihnachtsbaum besorgt, der für Toni ein schönes Weihnachten ermöglichen soll. Ihr Name (Baumer) ist wohl als Verweis auf diese Funktion gedacht.

Dass Frau Baumer betont, welche Riesenbeträge an Geld ihr Sohn in einer Wiener Bank bearbeitet, lässt den Widerspruch zur Karglichkeit in Annas Wohnung noch deutlicher zutage treten.

16.3.3 Max Stark

„Max Stark, nicht just geckenhaft, aber vornehm modern. Blond mit gezwirbeltem Schnurrbart, eventuell Kneifer. Das >Mna< spricht er ganz kurz.“⁵⁷⁵ So lautet Rilkes Anweisung für den 26-jährigen Bruder Annas, der im Text sprachlich dadurch charakterisiert wird, dass er immer wieder einerseits ein manieriertes „Mna“ in seine Worte einfließen lässt und der sich andererseits auch bemüßigt fühlt, von Zeit zu Zeit einige Fremdwörter zu verwenden (affaire, antichambrieren, exzeptionell, passons lá-dessus). Was er sagt, klingt daher wenig authentisch und steht im Gegensatz zur klaren, einfachen Rede Annas.

Max ist als Figur ein interessanter Vorgriff auf Arthur Schnitzlers „Leutnant Gustl“. Ein junger, in Rilkes Fall, ehemaliger Offizier, der dem Leben und den Gefühlen anderer

⁵⁷³ Ebda., S. 813.

⁵⁷⁴ Ebda., S. 827.

⁵⁷⁵ Ebda., S. 813.

Menschen völlig indifferent gegenübersteht und in erster Linie auf sein Ansehen und seinen Vorteil bedacht ist. Rilke lässt das Publikum zunächst über Max' wahre Natur im Dunkeln. Er wirkt wie ein Friedensbote, disqualifiziert sich aber schließlich selbst durch das Geständnis, durch sein Handeln eine junge Frau in den Tod getrieben zu haben. Und letztlich durch den Vergleich seiner Schwester mit eben jener Frau und auch dadurch, dass er Anna als zweifelhaftes Frauenzimmer sieht.⁵⁷⁶

Trotz seines sprechenden Familiennamens ist Max eine schwache Person, was er auch weiß. „Du hast immer noch das Beste, weißt du. So ganz selbstständig. Wenn ich das könnte!“,⁵⁷⁷ sagt er zu Anna.

Max hat darüber hinaus noch die wichtige Funktion, das Publikum über Anna und seine Eltern aufzuklären. Alles, was wir über sie wissen, wissen wir von ihm. So entsteht vor unseren Augen wieder das Bild einer typischen Rilke-Dramen-Familie. Die Mutter dominant, der Vater schwach, die Tochter ein gefallenes Mädchen, der Sohn die Art von militärischem Halldori, der in Ansätzen schon in der Figur des Hans in „Im Frühfrost“ vorhanden ist. Max ist auch in religiösen Dingen Anna gegenüber kontrovers eingestellt. Während sich für Anna das Leben als Prüfung für die Eignung eines Lebens in der seelischen Höhe darstellt, hat Max nur Spott für diese Überlegungen übrig. „Mna vielleicht werde ich deswegen etwas mehr durchgebraten im Jenseits. Hm? Halbenglisch?“⁵⁷⁸ Dies ist sein Kommentar, als Anna ihn auf sein Gewissen bezüglich seiner todbringenden Affaire anspricht. „Du könntest Romane schreiben“,⁵⁷⁹ ist seine Reaktion auf Annas Darlegung ihrer Überlegungen bezüglich ihres seelischen Aufstiegs. (Übrigens gab es tatsächlich eine Anna, die Romane schrieb: Anna von Blomberg, deren Roman „Höhenluft“ als Teil der Trilogie „Bergpredigt“ vier Jahre nach der Entstehung von Rilkes Drama 1901 veröffentlicht wurde.)

16.3.4 Anna Stark

Anna ist 29 Jahre alt und Mutter eines unehelichen Sohnes namens Toni, der wohl sechs Jahre alt ist. „Anna schlicht in Kleidung und Wesen. Alles verrät das Überstandenhaben: Der ruhige, klare Blick, die weißen, wünschelosen Hände.“⁵⁸⁰ Auf diese Weise sieht Rilke Anna in seinen szenischen Anweisungen. Schon in diesen Worten wird klar, dass Rilke in Anna eine Art Heilige sieht. Bedeutend ist auch der Hinweis auf die weißen Hände als Kontrast zu der vor Schmutz und Gestank starrenden Frau in Rilkes früher Erzählung „Die Näherin“ mit

⁵⁷⁶ Vgl. ebda., S. 827.

⁵⁷⁷ Ebda., S. 821.

⁵⁷⁸ Ebda., S. 822.

⁵⁷⁹ Ebda., S. 824.

⁵⁸⁰ Ebda., S. 813.

den „schmutzigen, kurzen, breiten Nägeln, die Haut an den Spitzen braun und zerstoßen“.⁵⁸¹ Die Näherin ist das Symbol für das Verdorben-Sein schlechthin, der Hinwendung zu einer animalisch ausgelebten Sexualität, die alles in den Abgrund reißt und die darin Verwickelten zu Ausgestoßenen der Gesellschaft macht. Dies ist Anna zwar ebenfalls passiert, aber sie ist gerettet durch ihre eigene Läuterung. Aber weil sie eine Gefallene ist, muss sie allein sein. Rilke erlaubt ihr nicht, dass sie wieder zu einer gutbürgerlichen Existenz zurückfinden kann. Dies ist ihr auch nicht mehr allzu wichtig, denn, wie sie im Gespräch mit Max sagt: „Ich habe den Frieden.“⁵⁸² Rilke betont diese Stelle mit dem in der szenischen Anweisung vorangestellten Adjektiv „groß“,⁵⁸³ Annas Satz ist zudem kursiv gedruckt. Annas Ansichten sind gänzlich konträr zu den Ansichten, die ihr Bruder äußert, der Konflikt ist daher unausweichlich. Aus Annas Mund wird die Ablehnung des Angebots, in den Schoß der Familie zurückzukehren, zu einer Verdammung der symptomatisch für eine bestimmte Gesellschaftsschicht stehenden Familie:

*„Nein, was ihr doch für schöne Dinge habt! Gesellschaftliche Rücksicht habt ihr und Lebensart und Ehrenhaftigkeit und [...] Erziehung und Bildung und Ehre – und – nur kein Herz!“*⁵⁸⁴

Max kann nicht anders, als darauf mit Zynismus zu reagieren. Aus seiner Perspektive zeigt sich hier oben nichts als „Schmutz“,⁵⁸⁵ seine Schwester wiederum ist nicht mehr als ein zweifelhaftes Frauenzimmer, von deren Sorte er genug kenne.⁵⁸⁶

16.4 Die religiöse Komponente in „Höhenluft“

Wie schon erwähnt, besitzt „Höhenluft“ natürlich auch eine religiöse Komponente. Diese besteht darin, dass Anna ein Opfer gebracht hat, sich dadurch aber der Masse enthoben, sich über sie erhoben hat und sowohl innerlich (in ihrer Seele) wie auch äußerlich (durch die Lage ihrer Wohnung) aufgestiegen ist. Rilke hält es auch in „Höhenluft“ für nötig, dass eine Figur erst tief fallen muss, um innere Größe, Frieden und / oder Einsicht zu erlangen. „Höhenluft“ stellt allerdings formal eine Ausnahme unter Rilkes Dramen dar:

Zum einen, weil Anna zwar gefallen ist, aber, wie Ingo Stöckmann in „Entscheidungsspiele.

⁵⁸¹ Rainer Maria Rilke: Die Näherin, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 421.

⁵⁸² Rainer Maria Rilke: Höhenluft, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 823.

⁵⁸³ Ebda., S. 823.

⁵⁸⁴ Ebda., S. 826.

⁵⁸⁵ Ebda., S. 827.

⁵⁸⁶ Vgl. ebda., S. 827.

Rainer Maria Rilkes Prager Einakter“⁵⁸⁷ richtig schreibt, das eigentlich dramatische Geschehen bereits passiert ist.⁵⁸⁸ Der Inhalt von „Höhenluft“ stellt im Grunde nichts anderes als das Scheitern von Friedensverhandlungen dar, während ein Werk wie „Im Frühfrost“ sozusagen wie ein Live-Bericht der Schlacht funktioniert. Das Stück, so Stöckmann, lokalisiere ein Geschehen nach einer Entscheidung und wiederhole eben diese Entscheidung, „in dem es seine Protagonisten nochmals denselben leidensreichen Weg begehen lässt, den sie bereits gegangen ist“.⁵⁸⁹ Dieser Weg ist, so Stöckmann, „ein Christus-naher und auf Erlösung zielender Leidensweg“, der nur für Wenige geeignet ist, wobei Stöckmann auch auf den Vierzeiler zu sprechen kommt, den Rilke seinem Stück vorangestellt hat. Dieser lautet:

*„Viele müssen mühsam empor
Zu den alltagsfremden Pfaden,
Göttliche gehen in lächelnden Gnaden
Früh durch der Freiheit flammendes Tor.“*⁵⁹⁰

Diese vier Zeilen bringen diese Aussage des Stücks auf den Punkt.

Das Scheitern der Friedensverhandlungen in „Höhenluft“ ist übrigens umso bemerkenswerter, als Rilke dies mit dem Zeitpunkt des Geschehens – dem Weihnachtsfest, dem Fest der Versöhnung, der Vergebung – kontrastiert. Ein Kunstgriff, den Rilke auch in „Mütterchen“ anwendet.⁵⁹¹

161

16.5 Wurde „Höhenluft“ für die Bühne geschrieben?

Es gibt im Grunde nur ein Indiz, das dafür spricht, dass Rilke wirklich plante, „Höhenluft“ auf einer Bühne verwirklicht zu sehen. Das ist seine Skizze der Bühne zu Beginn des Stücks.

⁵⁸⁷ Ingo Stöckmann: Entscheidungsspiele. Rainer Maria Rilkes Prager Einakter, in: Almut Todorow u. Manfred Weinberger (Hg.): Prag als Topos der Literatur, der Künste und der Politik, Olmütz: Olmützer Universitätsverlag, 2011, S. 103 – 116. Der Aufsatz findet sich auch im Internet unter: http://www.germanistika.upol.cz/uploads/media/Stoeckmann_Rilke.pdf, 30. 5. 2014

⁵⁸⁸ Vgl. ebda., S. 112.

⁵⁸⁹ Ebda., S. 112.

⁵⁹⁰ Rainer Maria Rilke: Höhenluft, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 813.

⁵⁹¹ Vgl. Ingo Stöckmann: Entscheidungsspiele. Rainer Maria Rilkes Prager Einakter, in: Almut Todorow u. Manfred Weinberger (Hg.): Prag als Topos der Literatur, der Künste und der Politik, Olmütz: Olmützer Universitätsverlag, 2011, S. 103 – 116. Der Aufsatz findet sich auch im Internet unter: http://www.germanistika.upol.cz/uploads/media/Stoeckmann_Rilke.pdf, 30. 5. 2014, S. 110 f.

Andere Eigenschaften und Umstände sprechen dagegen, dass Rilke tatsächlich eine Realisierung auf der Bühne plante.

Rilke hat immer wieder versucht, seine Theaterstücke möglichst schnell auf die Bühne zu bringen und sich durch das Versenden der Texte bei prominenten Vertretern des Kulturbetriebs Einfluss zu sichern. Dies hat er bei „Höhenluft“ unterlassen. Es gibt nur ein Manuskript und keine weiteren Abschriften des Textes.

Rilke hat offensichtlich schnell gearbeitet und wenig überarbeitet, das Verzeichnis der auftretenden Personen geht zum Beispiel nicht auf das verwandtschaftliche Verhältnis von Anna und Max ein. Auch wird zwar die Bedienerin als Figur angeführt, aber nicht mit ihrem Namen, den man erst im Laufe des Stücks erfährt (Baumer).

Was die Anweisungen Rilkes betrifft, so sind diese erstaunlich kurz gehalten und schließen mit der überraschenden Bemerkung: „Alles andere bleibt der verständigen Regie überlassen.“⁵⁹²

Das Stück bietet praktisch keinerlei äußere Handlung und ist mit 15 Seiten von äußerster Kürze. Es muss Rilke klar gewesen sein, dass ein formal derartig gebautes Stück kaum Chancen auf eine Aufführung hat. Das ganze Stück besteht im Grunde aus zwei Dialogen. Dem kürzeren zwischen Anna und der Bedienerin und dem den Hauptteil einnehmendem Gespräch zwischen Anna und ihrem Bruder.

Die völlig reduzierte äußere Handlung steht im Gegensatz zu der reichen inneren Entwicklung, die Anna durchgemacht hat. Diese Entwicklung lässt sich aber nicht auf der Bühne zeigen. Dieses Paradox verkörpert allerdings genau die Vorstellungen von Drama, die Rilke 1897 in Texten wie zu Hirschfelds „Agnes Jordan“, „Demnächst und gestern“ oder seinen Texten zu Maeterlinck niederlegt. „Höhenluft“ ist daher wohl nicht mehr als ein für die Bühne taugliches Stück gedacht worden, sondern als erste, sich der Vervollkommenung annähernde Realisierung von Rilkes Dramenkonzept, das sich aber gleichzeitig immer weiter von der Realisierung auf der Bühne entfernt, bis Rilke die Produktion seiner Dramen zu Beginn des 20. Jahrhunderts de facto einstellt.

⁵⁹² Ebda., S. 813.

17 „Ohne Gegenwart“

17.1 Entstehung

Das zweiaktige Stück Rilkes erschien im Dezember 1897, allerdings mit der Jahreszahl 1898, bei A. Entsch in Berlin, wie Ernst Zinn in seinen Anmerkungen zu Rilkes „Sämtliche Werke“ schreibt.⁵⁹³ Zinn führt weiter aus, dass Lou Andreas-Salomé das Stück am 6. November 1897 gelesen habe, dass Rilke am 19. Dezember 1897 ein Exemplar an Ludwig Ganghofer geschickt habe und dass die bei Entsch erschienene Ausgabe „wohl kaum bestimmt“ war für den Buchhandel.⁵⁹⁴ Zinn schreibt, auch gestützt auf einen Brief Rilkes an Frieda von Bülow, dass eine Aufführung von „Ohne Gegenwart“ für November 1900 geplant war, und zwar an der Berliner Sezessionsbühne. Dazu ist es jedoch nicht gekommen.⁵⁹⁵ Auf eben jenen Brief geht auch Ingeborg Schnack in ihrer Rilke-Chronik ein. Interessant ist, dass Rilke diesen Brief am 24. Oktober 1900 schrieb und darin überzeugt ist, dass das Stück Anfang November Premiere haben werde⁵⁹⁶ – zum Zeitpunkt der Niederschrift des Briefes also in etwa zwei Wochen. Trotz der Kürze des Stückes sollte es Ende Oktober doch schon Proben gegeben haben oder das Stück wenigstens auf dem Spielplan gestanden haben. Eine Aufführung hat es aber nicht gegeben. Rilke schickte, laut Ingeborg Schnack, das Stück Ende 1897 auch an Heinrich Teweles, damals Dramaturg am Deutschen Theater in Prag.⁵⁹⁷ Ein Jahr später wird sich Rilke bei Teweles nach dem Stück erkunden, wobei ihm klar ist, dass Teweles’ Schweigen nur eine Ablehnung bedeuten kann.⁵⁹⁸ Noch eigenartiger als das Nichtaufführen von „Ohne Gegenwart“ an der Berliner Sezessionsbühne ist, dass Rilke am 2. Dezember 1900 an Teweles schrieb, das Stück „wird hier (Sezessionsbühne, Anmerkung des Autors) aufgeführt, außerdem in russischer Übersetzung in Moskau gegeben werden“.⁵⁹⁹ Tatsächlich übersetzte Jakow A. Fejgin Rilkes Stück ins Russische.⁶⁰⁰

Rilkes Stück hätte vermutlich gut in das Programm der Sezessionsbühne gepasst. Das Theater war erst im Sommer 1900 von Martin Zickel und Paul Martin in der Alexanderstraße 40

⁵⁹³ Eine eingescannte Ausgabe dieses Drucks findet sich im Web unter <https://archive.org/details/ohnegegenwartdr00rilkgoog>, 5.12.2014

⁵⁹⁴ Vgl. Ernst Zinn: Anmerkungen, in: Rainer Maria Rilke: Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, S. 1052.

⁵⁹⁵ Ebda., S. 1053.

⁵⁹⁶ Vgl. Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875 – 1926, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2009, hg. v. Renate Scharffenberg, S. 119.

⁵⁹⁷ Vgl. Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875 – 1926, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2009, hg. v. Renate Scharffenberg, S. 63.

⁵⁹⁸ Vgl. ebda., S. 85.

⁵⁹⁹ Ebda., S. 122.

⁶⁰⁰ Vgl. Ebda., S. 123.

eröffnet worden worden. Das erste zur Aufführung gebrachte Stück war Henrik Ibsens „Komödie der Liebe“, auch Maurice Maeterlinck und Frank Wedekind wurden gespielt. Was Maeterlinck betrifft, so scheut Dirk Strohmann in „Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891 – 1914)“ nicht davor zurück, das Ausmaß der Beteiligung Maeterlincks am Programm der Sezessionsbühne als „kleine Maeterlinck-Festspiele“ zu bezeichnen.⁶⁰¹ Das künstlerisch ambitionierte Unternehmen ließ sich allerdings nur einige Monate aufrecht halten, bereits im Jänner 1901 eröffnete anstelle der Sezessionsbühne das Kabarett „Überbrettl“.

Laut Schnack hat Rilke die Arbeit an „Ohne Gegenwart“ am 6. November 1897 abgeschlossen, es ist also mit einer erstaunlichen Geschwindigkeit gedruckt und veröffentlicht worden.⁶⁰² Noch im selben Monat schreibt Rilke übrigens seinen theatertheoretischen Text „Demnächst und gestern“.

17.2 Inhalt

Das zweiaktige Stück, von Rilke als „Drama“ bezeichnet, enthält im ersten Akt sechs Szenen, im zweiten Akt vier Szenen. Rilke bricht hier die von ihm meist befolgte Formel der drei Einheiten. Zwar spielt das Stück am selben Ort, dem neuen Haus des Ehepaares Erben, das vermutlich am Stadtrand oder in der Vorstadt situiert ist und den sozialen Aufstieg Sophie Gerths und auch ihres Mannes Ernst symbolisiert – eine Metapher, die Rilke bereits in „Höhenluft“, dort allerdings vielschichtiger, verwendet hatte. Jedoch bricht Rilke mit der Einheit der Zeit, da zwischen dem ersten und dem zweiten Akt etwa ein halbes Jahr liegt. Im ersten Akt ist es gerade Frühling, im zweiten Akt ist es Oktober, also Herbst, der den Figuren jedoch bereits wie Winter vorkommt.⁶⁰³

Auch das Wetter hat symbolische Bedeutung. Rilke schreibt für den zweiten Akt einen Nebeltag vor,⁶⁰⁴ ein Akt, in dem Sophie und Ernst nicht mehr wissen, wie es weitergehen soll, sie haben jegliche Orientierung verloren, was Ernst auch ausdrückt: „[...] es giebt etwas, das ich nicht verstehe. Darüber komm ich nicht hinaus. Ich glaube mir nichts mehr. [...] Ich

⁶⁰¹ Dirk Strohmann: Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891 – 1914), Peter Lang: Bern, 2006, S. 312.

⁶⁰² Ebda., S. 72.

⁶⁰³ Vgl. Rainer Maria Rilke: Ohne Gegenwart, in: Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, S. 853.

⁶⁰⁴ Vgl. ebda., S. 852.

bin ja widerlegt. Ich kann von vorn anfangen.“⁶⁰⁵ Der Techniker, der Ingenieur Ernst Erben, dem bis dahin alles klar gewesen war, steht durch den Selbstmord seiner Schwägerin Agla vor einem für ihn nicht zu lösenden Rätsel. Ein Rätsel solcher Größe, dass es ihn und seine Frau Sophie völlig aus der Bahn wirft.

Zunächst beginnt alles durchaus zuversichtlich: Zu Beginn des Stücks präsentiert Rilke uns das frisch vermählte Ehepaar Erben, Ernst und Sophie. Ernst hat es durch zähe, intensive Arbeit geschafft, zum Ingenieur zu werden. Sein Werben um Sophie war erfolgreich, auch wenn es die Widerstände von Sophies Vater zu überwinden galt. Das neue Haus, modern eingerichtet und von einer Sauberkeit und Helligkeit, die Sophies Mutter nahezu befremdet, ist Zeugnis der gesicherten Existenz und der durchaus begründeten Zuversicht des Paares. Auch hier bricht Rilke mit einer seiner Dramenregeln: in den sozusagen naturalistischen Stücken Rilkes war es nie möglich, dass jemand seine Schicht verlässt, zumindest nicht nach oben. Der Weg hinunter war immer eine Option: entweder als vermeintliche Prostituierte („Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“), als Verlassene („Im Frühfrost“) oder als Alleinstehende mit Kind („Höhenluft“). Aber bis zu „Ohne Gegenwart“ war keiner Figur der soziale Aufstieg gegönnt.

Allerdings liegt ein Schatten über dem Glück: Wie sich erst nach und nach – von Rilke sehr geschickt gemacht – herausstellt, ist Sophies jüngere Schwester Agla in Ernst verliebt und geht sogar so weit, ihn als ihr Eigentum zu betrachten. Offensichtlich droht Agla mit ihrem Selbstmord, wenn die Verbindung zwischen Sophie und Ernst aufrecht bleibt. Agla, eine Person von scheinbar erschreckender Intensität und Überzeugungskraft, flößt ihrer Schwester und wohl auch Ernst Angst ein (Sophie: „Ich fürcht mich vor ihr.“⁶⁰⁶)

Agla selbst offenbart ihre Ansichten und Absichten in Briefen an Ernst, von denen er seiner Aussage nach die meisten ungelesen vernichtet hat. Ein solcher Brief bestimmt auch das Ende des ersten Aktes, offensichtlich enthält er die Mitteilung Aglas, dass sie sich töten werde. „Sie hat es heute getan“, ⁶⁰⁷ sagt Sophie nach Lektüre des Briefes, ohne nur eine Sekunde an der Umsetzung des Vorhabens zu zweifeln. Ernst will sich zunächst dagegen verwehren, hält dies alles für Unsinn und will zum Nachtmahl übergehen. Es gelingt ihm aber nicht, die Stimmung zu ändern. Mit der bangen Frage, ob nicht jemand vor der Tür sei, endet der erste Akt.

⁶⁰⁵ Ebda., S. 855.

⁶⁰⁶ Ebda., S. 843.

⁶⁰⁷ Ebda., S. 851.

Der zweite Akt zeigt sowohl Sophie wie auch Ernst gefesselt in den Fängen einer Depression. Sophie ist schwanger, zugleich auch krank auf nicht näher bezeichnete Weise. Ernst selbst sieht krank aus und vergräbt sich in seiner Arbeit, um sich von Aglas Tod abzulenken. Das vernünftige Zureden der Schwiegermutter zeigt keine Wirkung. Zwar bleibt Ernst auf ihre Bitte hin von der Arbeit zuhause, um sich um Sophie zu kümmern, doch es kommt zum Streit. Sophies Beschwörung der Figur und des Körpers Aglas führt zu einer unheimlichen Entrückung Ernsts und festigt in ihr den Glauben, dass Ernst Agla liebt oder geliebt hat. Ernst streitet dies ab. Beide gestehen sich ihre Hilflosigkeit ein, ihre Furcht und scheinen für einen Moment zu überlegen, ob sie nicht Selbstmord begehen wollen. Was sie zurückhält ist offensichtlich die Furcht, im Totenreich, im Jenseits Agla zu treffen. Sie lassen von ihrem Plan ab. Hoffnung besteht nur in Ernsts letzten Worten: „Es⁶⁰⁸ wird uns retten“ Womit nur das zu erwartende Kind gemeint sein kann. Sophie antwortet „leise, innig“⁶⁰⁹ mit: „Vielleicht.“⁶¹⁰

Rilke bricht in diesem Stück auch mit einer weiteren der von ihm sehr geschätzten drei Einheiten: der Einheit der Handlung. Gab es bisher immer einen klar definierten Handlungsbogen, der sich in kurzer Zeit vollzog, so haben wir nun eine Handlung, die praktisch gar keine äußeren Anteile mehr hat, die sich über Monate erstreckt (die Liebe Aglas zu Ernst) und die über einen längeren Zeitraum die zunehmende Zerrüttung eines Paares zeigt.

166

17.3 Fortführung der Themen

Obwohl „Ohne Gegenwart“ neue Aspekte für den Dramatiker Rilke aufweist, gibt es auch andere Aspekte, die für Rilke als Dramatiker typisch sind. So bleibt Rilke auch in diesem Stück dem Thema „Familie“ verbunden. Wie schon in „Mütterchen“ spielt sich das Stück aber in derselben Generation ab. Ein Konflikt zwischen den Generationen, wie er in „Im Frühfrost“ oder in „Höhenluft“ vorkommt, fehlt hier.

Eine inhaltliche Fortführung eines der Lieblingsthemen Rilkes besteht in der erneuten Darstellung der Bedrohung durch die liebende, begehrende Frau. Der Antrieb zu Sexualität und Liebe geht in Rilkes Werken immer von der Frau aus und führt unweigerlich ins Verderben. Wie schon in seiner Erzählung „Die Näherin“ bestraft sich die weibliche Figur für

⁶⁰⁸ Ebda., S. 866. Hervorhebung wie im Original.

⁶⁰⁹ Ebda., S. 866.

⁶¹⁰ Ebda., S. 866.

ihr Begehren und ihre Liebe mit dem Selbstmord. In „Ohne Gegenwart“ besteht das Verderben für Sophie und Ernst nicht darin, dass eine Hochzeit abgesagt wird, sondern in etwas Immateriellem: Das Paar verliert den Glauben an sich und seine Liebe und empfindet sich durch die ständige Präsenz Aglas als verflucht, obwohl Agla tot ist. Und gerade weil Agla tot ist, kann ihre Präsenz nicht verdrängt oder aufgearbeitet werden. Agla bekommt etwas Geisterhaftes, Rilke beschreibt ihre Präsenz sogar als „Phantom“. ⁶¹¹ Unklar bleibt letztlich, was Agla wollte: Sie wollte Ernst haben, aber als was? Als Liebhaber? Zum Mann?

Dass Agla gar keine Figur im eigentlich Sinn ist, sondern nur eine undefinierte Gefahr, wird auch belegt dadurch, dass Ernst sich gar nicht an sie erinnern kann. Das Publikum erhält den Eindruck, Agla wäre noch ein Kind, denn Sophie betont an zwei Stellen, sie sähe gar nicht aus wie ein Kind. Ein eigenartiger Widerspruch, denn schon im ersten Akt erfährt das Publikum beiläufig, dass Agla in Kürze 18 Jahre alt wird. Ihr Aussehen erinnert an das eines Vamps: gelöstes, schönes, schweres, schwarzes Haar. Blass. Blutrote Lippen. Schwarze Augen. Sie trägt ein grünes Kleid. ⁶¹² Für ihre Mutter wirkt Agla „doch noch so zart“. ⁶¹³ Eindeutig wird der kindliche Aspekt Aglas betont, obwohl dieser ihrem Alter widerspricht. Agla wird von ihrer Mutter auch immer wieder als „Kind“ bezeichnet, ⁶¹⁴ während die Mutter ihre ältere Tochter Sophie als „Frauchen“ titulierte. ⁶¹⁵ Auch von Ernst wird Sophie so bezeichnet. ⁶¹⁶

167

Trotzdem scheint Agla über eine erstaunliche Überzeugungskraft zu verfügen, über etwas geradezu Hinreißend-Visionäres, wenn man der Mutter glauben darf. Ein Gespräch zwischen Agla und ihrem Vater, in dem dieser seiner Tochter die Leviten hätte lesen sollen, endet damit, dass der Vater „mit leuchtenden Augen“ ⁶¹⁷ da sitzt und seiner Tochter lauscht. Diese quasireligiöse Komponente, typisch für Rilke (der in „Ohne Gegenwart“ auch einen Priester als ehemaligen Lehrer Sophies vorkommen lässt), lässt sich auch im Namen Agla festmachen. Dieser ist nämlich ein Akronym für „Atha gibbor leolam adonai“ und bedeutet „Du Held in Ewigkeit, mein Herr!“ und bezieht sich auf den letzten Vers in Psalm 89, wie Friedhelm Sauerhoff schreibt. ⁶¹⁸

⁶¹¹ Ebda., S. 864.

⁶¹² Vgl. ebda., S. 864.

⁶¹³ Ebda., S. 837.

⁶¹⁴ Z. B. ebda., S. 836., S. 837.

⁶¹⁵ Z. B. ebda., S. 838 u. S. 858.

⁶¹⁶ Ebda., S. 839.

⁶¹⁷ Ebda., S. 836.

⁶¹⁸ Vgl. Friedhelm Sauerhoff: Pflanzennamen im Vergleich. Studien zur Benennungstheorie und Etymologie, Franz Steiner Verlag: Stuttgart, 2001, 1. Aufl. S. 71.

Mit der Figur des Priesters, die erwähnt wird, jedoch nicht auf der Bühne zu sehen ist, greift Rilke wieder auf einen bewährten Figurentyp aus seinem Dramenrepertoire zurück: Der studierte Mann, der von außen kommt und versucht, die Situation positiv zu beeinflussen, aber nichts ändern kann. Eine Figur wie Dr. Bauer in „Im Frühfrost“.

Es handelt sich nicht um die einzige Fortführung bezüglich Rilkes Dramen. Natürlich ist auch „Ohne Gegenwart“ ein Familiendrama, allerdings stellt es zum ersten Mal ein verheiratetes Paar der zweiten Generation in den Mittelpunkt. Natürlich gibt es auch hier eine starke Mutter, wenn auch in abgeschwächter Form. Frau Gerth ist in charakterlicher Hinsicht kein Vergleich zu Clementine Girding aus „Im Frühfrost“. Frau Gerth fehlt alles Dämonische, Böse. Sie versucht nicht zu manipulieren und zu verkuppeln, ist auch nicht auf ihren materiellen Vorteil bedacht. Im Gegenteil: Das Wohl ihrer Tochter und die Sorge, dass diese eine glückliche Ehe führt, sind ihr Hauptanliegen.

Im Gegensatz zu Frau Girding im „Im Frühfrost“ gelingt Frau Gerth etwas, woran Girding existenziell scheitert: Der soziale Aufstieg der Kinder. Sophie hat tatsächlich den vielversprechenden jungen Mann geheiratet. Die Böden in Sophies Haus sind so sauber, „Strudelteig könnt man auf den Dielen rollen“, ⁶¹⁹ so Frau Gerth.

Der Wohnort ist wie schon in „Höhenluft“ ein wichtiges Thema. Neben der Sauberkeit steht das Haus der Erben auch für Modernität und einen sozialen Wandel, was das Verhältnis zur Arbeit betrifft. Die Modernität drückt sich in der Couchette aus, die für Frau Gerth „überall im Weg“ ⁶²⁰ steht. Die gehobene Position in der Arbeitswelt wiederum bringt auch einen erhöhten privaten Arbeitseinsatz mit sich. Für Frau Gerth ist der Schreibtisch völlig unnötig, eine Einstellung, die ihre Tochter Sophie mit Unglauben registriert, denn tatsächlich ist ihr Mann auch zu Hause beruflich tätig. ⁶²¹ Rilke beschreibt hier den Umbruch in der Arbeitswelt, den der soziale Aufstieg mit sich bringt, weg von der handwerklichen Tätigkeit zur Bürotätigkeit.

Ein geographischer Hinweis sei angebracht: Frau Gerth deutet gleich zu Beginn des Stücks an, dass sie in der Spornergasse lebt. Diese Gasse existiert tatsächlich und befindet sich in Prag auf der sogenannten Kleinseite, einem heute von Touristen gern aufgesuchten Teil Prags, der mit seinen altertümlichen, pittoresken, verwinkelten Straßen lockt. Der tschechische

⁶¹⁹ Rainer Maria Rilke: Ohne Gegenwart, in: Rainer Maria Rilke, Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, S. 831.

⁶²⁰ Ebda., S. 830.

⁶²¹ Vgl. ebda., S. 831.

Name ist Nerudova ulice. Diesen Namen verdankt sie dem tschechischen Schriftsteller Jan Neruda, der 1834 in der Spornergasse geboren wurde und 1891 starb.

Zu einem Familiendrama gehört natürlich auch ein Vater. Dieser ist zwar vorübergehend Thema im Stück, ist aber wie schon in „Höhenluft“ gar nicht präsent auf der Bühne. Typisch für Rilke ist, dass er als schwacher Mann beschrieben wird. Einerseits charakterlich, denn Agla ist es ohne Mühe möglich, ihn für sich und ihre Ansichten einzunehmen. Andererseits körperlich, denn Herr Gerth, der bezeichnenderweise keinen Vornamen hat, leidet unter der Gicht und „er ist ganz klein, wenn er Schmerzen hat“, ⁶²² so seine Frau.

17.4 Die Verwendung von Symbolen

So wie die Lage der Wohnung in „Höhenluft“ eine symbolische Funktion auf mehreren Ebenen hat, so verwendet Rilke in „Ohne Gegenwart“ die Natur bzw. deren Einschränkung als Symbol. So deutet Aglas Name auf die Blume Akelei hin, deren mittelalterlicher Name Aglaja war und eine religiöse Bedeutung als Marienblume hatte und für die intensive Verehrung Gottes stand. Eine zweite Blume, die im Stück erwähnt wird, ist die Aster. ⁶²³ Diese waren im Garten der Erbens gewachsen. Nun, Ende Oktober, ist aber auch die letzte Aster verwelkt. Die Aster ist ein Todessymbol in der Literatur und wurde so auch schon von Johann Wolfgang von Goethe ⁶²⁴ verwendet. Auch die weibliche Hauptfigur in Gottfried Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ trägt einen Strauß Rosen und Asten bei sich, während das Paar seinen Selbstmordplan Schritt für Schritt umsetzt. Wie auch bei Agla geschieht der Selbstmord durch Ertränken, bei Keller in einem Fluss.

Aber nicht nur die einzelne Blume hat eine Bedeutung, der Garten des Ehepaars Erben selbst hat eine spezielle Bedeutung: Dieser steht einerseits für den sozialen Aufstieg, denn es ist Sophie gelungen, die hässliche Enge der elterlichen Wohnung gegen das Haus mit Garten zu tauschen und damit gegen die Weite, gegen die schöne, zivilisierte Form der Natur.

⁶²² Ebda., S. 835.

⁶²³ Vgl. Rainer Maria Rilke: Ohne Gegenwart, in: Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, S. 859.

⁶²⁴ Vgl. Elisabeth Herrmann: Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, Erich Schmidt: Berlin, 1998, S. 82.

Tatsächlich kommt Sophie der Garten nahezu unermesslich vor: „Unser Garten reicht weit, weit bis an die Türme.“⁶²⁵ (Interessanterweise ist der Turm hier die Begrenzung des Erbens-Reichs. Ein Turm spielt auch eine wesentliche architektonische Rolle in Rilkes späterem Versdrama „Die weiße Fürstin“.) Im Gegensatz zu Ernst: „Ich seh ganz deutlich, wo unser Garten zu Ende ist.“⁶²⁶ Ein wesentlicher Charakterunterschied zwischen Sophie und Ernst: Ernst bleibt immer realistisch, Sophie idealistisch.

Die Ambivalenz der Natur wird aber auch deutlich: „Schau wie schön das draußen ist“,⁶²⁷ heißt es im ersten Akt. „Es ist ja häßlich draußen“⁶²⁸ im zweiten Akt. Die Todessymbolik der Natur wird verstärkt durch Aglas Selbstmord: Sie ertränkt sich. (Eine Todesart, die schon Ophelia in „Hamlet“.) Die Ambivalenz erstreckt sich auch auf die Freiheit. Zwar hat Sophie sich von den elterlichen Einflüssen und der Enge der Wohnung gelöst, in dem nun alleinstehenden Haus sind sie und ihr Mann Ernst aber auch schutzlos und allein. Die Folge ist das Gefühl von Furcht, dass sich dominant im zweiten Akt des Stücks in ihnen festsetzt. Und auch gesellschaftlich ist das Ehepaar losgelöst. Die Verbindungen zur Gesellschaft, von denen Sophies Mutter behauptet, sie gehabt zu haben,⁶²⁹ gibt es für Sophie und Ernst scheinbar nicht. Nur der Priester besucht sie mitunter.

17.5 Literarische Einflüsse

„Ohne Gegenwart“ kann durchaus als naturalistisches Drama gesehen werden, allerdings entbehrt es jeglicher äußeren Handlung, was dem naturalistischen Drama widerspricht. Auch gibt es, wie im naturalistischen Drama üblich, keine äußeren Einflüsse auf eine bestimmte, verhältnismäßig stark abgeschlossene Gesellschaft oder den Teil einer Gesellschaft. Dirk Strohmann versucht in „Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891 – 1914)“ den ohne Zweifel vorhandenen Einfluss Maeterlincks auf Rilkes Dramen nachzuweisen, so auch in „Ohne Gegenwart“. Speziell Maeterlincks „Aglavaine et Sélysette“, so Strohmann, wäre ein Anstoß zu „Ohne Gegenwart“ gewesen (allerdings kann Strohmann nicht belegen, dass Rilke „Aglavaine et Sélysette“, dass 1896, ein Jahr vor „Ohne Gegenwart“ erstveröffentlicht wurde, tatsächlich gekannt hat). Strohmann listet folgende Punkte als Belege auf:

⁶²⁵ Rainer Maria Rilke: Ohne Gegenwart, in: Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, S. 847.

⁶²⁶ Ebda., S. 849.

⁶²⁷ Ebda., S. 847.

⁶²⁸ Ebda., S. 859.

⁶²⁹ Vgl. ebda., S. 837.

- Die Ähnlichkeit der Namen von Agla und Aglavaine.
- Die Konstellation der Stücke: In beiden Fällen geht es um einen Mann, der zwischen zwei Frauen steht.
- In beiden Stücken verliebt sich die jüngere Schwester in den Mann der älteren.
- Und: „An Maeterlinck gemahnt vor allem die Atmosphäre von Rilkes Drama: die spannungsgeladene Erwartung drohenden Unheils“, ⁶³⁰ so Strohmann.

Weiters könnte noch angeführt werden:

Die Kommunikation zwischen Agla und dem Ehepaar Erben verläuft über Briefe. Der Brief ist auch das Medium, mit dem Aglavaine ihre Kommunikation mit Meleander und Selysette aufrecht erhielt. Ein Brief Aglavaines eröffnet Maeterlincks Stück. In eben jenem Brief ist auch – wie bei Rilke – von Türmen die Rede. ⁶³¹ Der Turm gehört Selysette. In beiden Stücken stirbt eine der beiden Frauen durch Selbstmord: Agla ertränkt sich, Selysette stürzt sich von ihrem Turm. (Ein Indiz, dass Strohmanns These, Rilke hätte Aglas Namen von Aglavaine übernommen, schwächt: Agla ist es, die sich tötet, aber nicht Aglavaine.) Sowohl Agla wie auch Aglavaine sind außergewöhnlich: Agla aufgrund ihrer intellektuellen Intensität; Aglavaine aufgrund ihrer atemberaubenden Schönheit (tatsächlich lässt sich Aglavaines Name auch als Zusammensetzung von vaine (frz.) = eitel und Aglaia, der Göttin der Anmut deuten).

171

Strohmann geht sogar so weit, den Selbstmord Selysettes mit dem Ausgang von „Ohne Gegenwart“ in Beziehung zu setzen. Für Selysette, so Strohmann, ist der Selbstmord eine Erlösung. Das Ende von „Ohne Gegenwart“ deutet Strohmann als optimistisch im Sinne Maeterlincks, „ein Reflex Rilkes auf die Wendung des belgischen Dramatikers zu einer optimistischeren Beurteilung der menschlichen Existenz“. ⁶³²

Auch Monika Ritzer geht in ihrem Beitrag zu Rilkes dramatischen Dichtungen davon aus, dass Maeterlinck einen wesentlichen Einfluss auf Rilkes Dramen darstellt und betont, man müsse „die Lektüre des Stücks aufgrund szenischer Reminiszenzen bereits für sein im Spätherbst 1897 geschriebenes Drama *Ohne Gegenwart* voraussetzen“. ⁶³³ Mit „des Stücks“

⁶³⁰ Dirk Strohmann: Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891 – 1914), Peter Lang: Bern, 2006, S. 646.

⁶³¹ Vgl. Maurice Maeterlinck: Aglavaine und Selysette, in: Maurice Maeterlinck: Die frühen Stücke. Band 2, Hg. v. Stefan Gross, edition text + kritik: München, 1983, S. 75.

⁶³² Dirk Strohmann: Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891 – 1914), Peter Lang: Bern, 2006, S. 649.

⁶³³ Monika Ritzer: Dramatische Dichtungen, in: Manfred Engel (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, J. B. Metzler: Weimar u. Stuttgart, 2004, S. 271.

meint Ritzer allerdings nicht „Aglavaine und Selysette“, sondern „L’Intruse“, dessen Aufführung Rilke am 23. Jänner 1898 gesehen hat.

In Zusammenhang mit Rilkes Maeterlinck-Rezeption steht natürlich erneut die Frage, ob es sich bei Rilkes „Ohne Gegenwart“ tatsächlich um ein naturalistisches Drama handelt. Rilke beschreitet mit diesem Stück tatsächlich bereits einen Grenzweg. Handlung und Dialog können durchwegs naturalistisch aufgefasst werden. Was jedoch bereits wegfällt, ist die soziale Frage, diese wirft keinen Konflikt mehr auf. Und trotz der naturalistischen Dialoge lässt sich an den Texten eine Verinnerlichung feststellen. Der Dialog dient nicht mehr zum Vorantreiben der Handlung, wie dies in „Im Frühfrost“ noch durchaus der Fall war, sondern in zunehmendem Maße zu einer Verdeutlichung und Erklärung des Innenlebens der Figuren, in erster Linie Ernsts und Sophies (es ist sicher kein Zufall, dass Rilke für seine Hauptfiguren sprechende Namen verwendet hat, die Charaktereigenschaften bezeichnen: Ernst und Weisheit). Äußerlich versteinert die Handlung nahezu. Rilke befindet sich dramentechnisch also bereits auf dem Weg zu seinem späteren Ideal, der Darstellung des Seelenlebens. Ritzer spricht in Zusammenhang mit „Ohne Gegenwart“ daher auch nicht von einem naturalistischen Drama, sondern ordnet „Ohne Gegenwart“ in die Rubrik „Problemstücke“ ein, in denen naturalistische Stilmittel verwendet werden. Und trotz aller Differenzen, die es zwischen den Dramen Maeterlincks und den klassischen Dramen des Naturalismus gibt, so weist Strohmann daraufhin, dass Maeterlinck durchaus auch von Naturalisten wie Johannes Schlaf als ein Abkömmling des Naturalismus aufgefasst wurde.⁶³⁴

17.6 „Ewald Tragy“

„Ohne Gegenwart“ ist vermutlich im Herbst 1897 entstanden. Wahrscheinlich 1898, vielleicht aber auch schon Ende 1897, entstand Rilkes Prosawerk „Ewald Tragy“,⁶³⁵ das - vermutlich aufgrund der deutlichen autobiographischen Bezüge und der Darstellung realer Personen – erst nach Rilkes Tod veröffentlicht wurde. Die relative Gleichzeitigkeit oder zeitliche Nähe der beiden Werke ist auch insofern bemerkenswert, als sich einige wenige thematische Parallelen abzeichnen. So ist „Ewald Tragy“ die Darstellung einer zunehmenden Isolation. Tragy vereinsamt in seiner Münchener Wohnung immer stärker, bis er sich völlig verlassen fühlt, von allen. Dies ist auch die Entwicklung, die Sophie und Ernst in „Ohne Gegenwart“

⁶³⁴ Vgl. Dirk Strohmann: Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891 – 1914), Peter Lang: Bern, 2006, S. 51.

⁶³⁵ Rainer Maria Rilke: Ewald Tragy, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Werke IV Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 512 – 567.

durchlaufen müssen. In beiden Werken handelt es sich um Figuren, die ihrer eigentlichen Heimat entwurzelt sind: das Ehepaar in „Ohne Gegenwart“ ist in einen Vorort gezogen, der das Paar isoliert von allen. Tragy hat seine Heimatstadt verlassen, um nach München zu gehen. In beiden Werken spielt die Natur insofern eine Rolle, als der Garten in „Ohne Gegenwart“ auch das Grenzgebiet zu anderen Menschen darstellt, durch seine Ausdehnung aber letztlich leer und bedrohlich wirkt. Tragy begreift sich in seiner die Isolierung begleitenden Depression als jemand, der sich im Wald verloren hat und nur noch „Stämme, Stämme, Stämme“ sieht. Leiden Sophie und Ernst unter der gespenstischen Anwesenheit Aglas, so lebt Tragy – ausgelöst durch eine Fiebererkrankung – zunehmend in einer Traumwelt, ja er glaubt sogar „eigentlich für den Traum gemacht“⁶³⁶ zu sein. Interessant ist auch, dass es gerade in dieser Phase, die wenigen Jahre vor 1900, bereits drei Werke gibt, in denen eine Sophie auftaucht. In „Ohne Gegenwart“, in „Ewald Tragy“ (Sophie ist die Tochter der Vermieterin und hat eine heimliche Affäre, die Tragy nicht öffentlich zu machen verspricht) und im unmittelbar darauffolgenden letzten größeren dramatischen Werk Rilkes: „Das tägliche Leben“. Da „Ewald Tragy“ Fragment geblieben ist, lässt sich durch einen Vergleich dieser Figuren wenig belegen, auffallend ist die Vorliebe Rilkes für diesen sprechenden Namen (Weisheit) aber doch.

Tatsache ist auch, dass das Phänomen der Isolation in Rilkes Werk um 1898 nicht nur auf das Theater beschränkt ist, sondern sozusagen spartenübergreifend zu betrachten ist. Diese Isolation, die Zuspitzung auf die Darstellung innerer Vorgänge, die sich später vehement in Rilkes „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ abzeichnet, ist gewiss auch einer der Gründe, warum Rilke sich immer weiter vom Drama entfernt und nach „Ohne Gegenwart“ nur noch ein großes Stück schreiben wird um später – abseits der Wiederaufnahme von „Die weiße Fürstin“ – als Dramatiker zu verstummen.

⁶³⁶ Ebda., S. 563.

18 „Fragment“

18.1 Entstehung

Vermutlich im November 1899 schreibt Rilke die erste Szene eines Stückes, das ohne Titel bleiben wird und mit der Bezeichnung „Brautpaar-Stoff“ in den „Sämtliche Werke“ versehen wird.⁶³⁷ Dieses Dramenfragment ist laut Zinn in einer Handschrift von vermutlich Herbst 1901 erhalten, Zinn geht jedoch aufgrund des Stils und des Inhalts davon aus, dass der Text mit einer im Schmargendorfer Tagebuch bezeugten Arbeit identisch ist. Passend dazu zitiert Zinn Passagen aus Rilkes Tagebuch, in denen dieser darauf hinweist, dass er gedanklich mit dem „Brautpaar“-Stoff nicht weiterkomme, jedoch die ersten Szenen angehen wolle.⁶³⁸

Offensichtlich ist das Drama nie über diese erhaltene erste Szene hinausgekommen. Das Stück⁶³⁹ umfasst in den „Sämtliche Werke“ nicht einmal 9 Seiten, wie wenig Rilke sich damit beschäftigt hat, lässt sich auch daran ermessen, dass er nicht einmal ein Personenverzeichnis erstellt hat. Tatsächlich wird im Stück zwar auf andere Figuren verwiesen (Mama, Tante Sophie, der Großvater, Tante Hermine, Robert), in der ersten Szene treten allerdings nur Luise und ihre Freundin Zenaïde Stolbow, kurz Zena, auf. Und gegen Ende des Fragments Tante Hermine. Es existiert – unüblich für Rilke – keinerlei Charakterisierung Zenas oder Luises, dafür ist es interessant zu sehen, dass Rilke in großer Detailfreudigkeit die Bühne, in der sich das Drama entfalten soll, beschreibt. Ein Indiz dafür, wie wichtig Rilke die physische Präsenz der Bühne und der Ausstattung sind und dass Rilke das Schreiben seiner Stücke tatsächlich offensichtlich damit begonnen hat, das exakte Aussehen der Bühne in Worte zu fassen.

Was die Bühne betrifft, so schien Rilke dort fortsetzen zu wollen, wo er in „Ohne Gegenwart“ aufgehört hatte: Die Figuren des Stücks sind nun endlich vollkommen in der Bürgerschicht angekommen, und zwar die ganze Familie mit ihren drei Generationen. Zwar ist die Einrichtung altmodisch, aber es gibt Schränke mit Glastüren, Silberleuchter, Porzellan und einer Schiller-Büste – Hinweis darauf, dass auch das Bildungsniveau der Figuren sich im Vergleich zu „Im Frühfrost“ deutlich gehoben hat. Erstmals besteht die Familie aus drei Generationen, im Stück wird angedeutet, dass der Großvater eine dominante Stellung einnimmt. Dies charakterisiert Rilke auf der Bühne dadurch, dass der Großvater im linken

⁶³⁷ Vgl. dazu Ernst Zinn: Anmerkungen des Herausgebers, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 1053.

⁶³⁸ Ebda., S. 1053f.

⁶³⁹ Rainer Maria Rilke: Fragment, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 867 – 875.

Teil der Bühne einen eigenen, breiten Sessel „mit gesticktem Bezug“⁶⁴⁰ zugewiesen bekommt. Was den Großvater betrifft, so empfindet die Enkelin Luise diesen als „sehr streng“, Zena hingegen denkt, er wäre „gar nicht so böse“, ja sogar ein „prachtvoller alter Herr“. ⁶⁴¹ Es ist übrigens nicht uninteressant zu sehen, dass Rilke in diesem Fragment – das wie alle Stücke Rilkes wohl auch ein Familiendrama werden sollte – endlich Schluss macht mit den schwachen Vater-Figuren, und zwar buchstäblich. Luises Vater ist nämlich gestorben, als diese sieben Jahre alt war. ⁶⁴² Rilke greift auch wieder auf die böse Mutter-Figur zurück. „Es ist soviel Feindschaft in ihr ...“, ⁶⁴³ sagt Luise über ihre Mutter.

Worauf Rilke inhaltlich mit diesem Stück hinaus wollte, bleibt unklar. Der provisorische Titel „Brautpaar-Stoff“ ergibt sich daraus, dass Luise sich mit Robert verlobt hat und eine Phase innigster Liebe zu diesem durchlebt. Ihre gegenseitige Offenheit geht so weit, dass Robert ihr sogar sein Tagebuch zum Lesen gegeben hat, was Zena durchaus nachdenklich stimmt, besonders als Luise beginnt, ihr daraus vorzulesen. Klar wird auch, dass Luise sich als Gefangene der strengen sittlichen Ansprüche ihrer Familie sieht. Zena stellt in dieser Hinsicht einen Gegenpol dar. Luise bewundert an ihr, dass Zena tun kann, was sie will. Zena kontert, indem sie erklärt: „Das kann *jeder*.“ ⁶⁴⁴ Luise leidet besonders darunter, dass sie mit Robert nie allein sein kann. Zena hilft ihr, indem sie Luise und Robert täglich für drei Stunde ihre Arbeitsstube zur Verfügung stellt. Allerdings erschrickt sogar Zena, als sie von Luise erfährt, dass diese Robert in seiner Wohnung besucht habe, allein. Vor allem deswegen, weil ihr klar ist, dass Roberts und Luises Verhalten noch von großer Naivität geprägt ist. Offensichtlich war es Zena, die Luise erst vor drei Wochen über die körperlichen Aspekte der Sexualität aufgeklärt hatte, bis dahin hatte Luise wohl geglaubt, dass „die Kinder vom Storch kommen oder sonst woher“. ⁶⁴⁵ Es ist charakteristisch für Rilke, dass er sogar in den wenigen Seiten dieses Stückes sofort einen körperlichen Aspekt in der Liebesbeziehung zwischen Robert und Luise anspricht und im Grunde schon buchstäblich den Samen für eine zukünftige Tragödie legt. (Eine Tragödie, die Frank Wedekind bereits acht Jahre vor Niederschrift von „Fragment“ mit „Frühlings Erwachen“ 1891 veröffentlicht hatte.)

Es ist offensichtlich, dass Zena die erfahrenere, vermutlich auch ältere, direkt im Leben stehende der beiden Freundinnen ist. Luise präsentiert sich tatsächlich noch als halbes Kind (so wie auch Agla in „Ohne Gegenwart“ trotz ihrer direkten sexuellen Absichten immer

⁶⁴⁰ Ebda., S. 867.

⁶⁴¹ Ebda., S. 869.

⁶⁴² Vgl. ebda., S. 873.

⁶⁴³ Ebda., S. 873.

⁶⁴⁴ Ebda., S. 870, die Kursivsetzung laut Textvorlage.

⁶⁴⁵ Ebda., S. 871.

wieder als Kind wahrgenommen wird). Luise selbst sieht sich als „doch noch sehr unfertig und oft so unbedeutend“. ⁶⁴⁶ Und sie macht ihre Familie dafür verantwortlich, dass sie noch in diesem halbfertigen Zustand ist, sie denkt, dass ihre Familie sie bewusst in der Unwissenheit und einem starren Regelgeflecht hält.

18.1 Literarische und biographische Verweise

Wie in allen anderen Stücken Rilkes gibt es auch – natürlich dem Umfang entsprechend weniger – literarische Verweise. Dies beginnt mit der Friedrich Schiller-Büste als Wohnzimmerdekoration. Es ist auffällig, dass Rilke seine weibliche Hauptfigur Luise nennt, derselbe Vorname schmückt auch die weibliche Hauptfigur in einem der bekanntesten Stücke Schillers, „Kabale und Liebe“ mit Luise Miller. Ein Stück, das ebenfalls eine Sophie aufweist, nämlich die Kammerjungfer von Lady Milford. Beide sind die Protagonistinnen einer wesentlichen Szene des Stücks, in der Sophie die Lady auf die tyrannischen Ungerechtigkeiten im Herzogtum hinweist und ihr sozusagen die Augen öffnet. Die Annahme, dass Rilke scheinbar plante, das Stück zu einem Drama im Bürgertum zu machen, wird auch durch den Verweis auf „Kabale und Liebe“ gestützt, nennt Schiller sein Stück doch ein „bürgerliches Trauerspiel“. Dies ist insofern von Interesse, als Rilke sich 1899 im Grunde schon längst auf dem Weg zu einem Theater maeterlinckscher Prägung befindet, das sich von den großen äußeren Handlungen gelöst hat und die Konflikte nach innen verlegt. „Fragment“ ist so in gewisser Weise ein Vorgriff auf Rilkes letztes abendfüllendes Stück „Das tägliche Leben“, das 1900 entsteht und Rilkes letzten ernsthaften Versuch darstellt, das Publikum für sich zu gewinnen.

Es gibt noch eine weitere Verbindung zu Schiller, und zwar den eigenartigen Namen von Luisas Freundin Zenaïde betreffend. Dieser äußerst seltene Name war zugleich der Name der Tochter Joseph Bonapartes, des älteren Bruders Napoleons I. Nach dem Ende der napoleonischen Ära ging Joseph ins Exil. Seine Tochter Zenaïde Julie wurde später Schriftstellerin und Übersetzerin, und zwar der Werke Schillers ins Französische. ⁶⁴⁷ Zenaïde Julie wurde 1821 übrigens gemeinsam mit ihrer Schwester Charlotte von Jacques-Louis David porträtiert.

⁶⁴⁶ Ebda., S. 873.

⁶⁴⁷ Vgl. J. Paul Getty Museum (Hg.): Masterpieces of Painting in the J. Paul Getty Museum, Getty Publications: Los Angeles, 2003 (revised ed.), S. 85.



Abbildung 32: Jacques-Louis David: "Die Schwestern Zénaïde und Charlotte Bonaparte". ⁶⁴⁸ Zénaïde ist rechts zu sehen.

Es mag abwegig klingen, aber wenn man bedenkt, dass Zénaïde auf die Familie Bonaparte und auf Schiller verweist, Luise ein Verweis auf „Kabale und Liebe“ ist, es sich bei eben diesem Stück auch um den Gegensatz von Bürgertum und Adel dreht und Rilke sein Leben lang von der Idee, selbst adeliger Abkunft zu sein, fasziniert war, dann ergibt sich durchaus die Möglichkeit, dass Rilke plante, „Fragment“ zu einem Stück zu machen, in dem auf nicht näher zu klärende Weise der Adel ebenfalls eine Rolle spielen könnte. Rilke wäre dann deutlich über seinen bisherigen in den Dramen vorgegebenen gesellschaftlichen Rahmen hinausgegangen. Der Gedanke ist auch deswegen nicht so abwegig, wie es klingt, weil 1899, das Entstehungsjahr von „Fragment“, auch das Jahr ist, in dem Rilke sich am Höhepunkt seiner Adelsfixierung befindet und die erste Fassung von „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ schreibt.

Ein weiterer im Stück vorkommender Name ist Woermann, der Familienname Tante Hermine (von Zénaïde „Fräulein Woermann“ genannt). Tatsächlich gab es eine Woermann in

⁶⁴⁸ Das Bild stammt von <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=923&handle=li>, 29.12.2014

Rilkes Leben, die Malerin Hedwig Woermann (1879 – 1960), deren Bekanntschaft Rilke über die Kolonie Worpswede machte und zu der er über Jahrzehnte hinweg Briefkontakt hielt.

19 „Das tägliche Leben“

19.1 Entstehung und Hintergründe

„Das tägliche Leben“ ist nach „Die weiße Fürstin“ wohl Rilkes erfolgreichstes Theaterstück, was die Zahl der Inszenierungen betrifft. Nach der Uraufführung am 20. Dezember 1901 in Berlin (Residenztheater) kam es zu Darbietungen in Breslau (1907), in Weimar (1937), in Wien (1947), in Graz (1948) und in Mainz (1952). Das Stück wurde außerdem vom Reichssender Leipzig (1936) ausgestrahlt, die Grazer Aufführung wurde vom Grazer Rundfunk übertragen. Auffällig ist das Interesse an „Das tägliche Leben“ in den Jahren um 1950 herum. (1955 erschien sogar in der Regie von Walter Reisch der Spielfilm „Der Cornet“, basierend auf „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“.) Dies mag vielleicht auch daran liegen, dass Rilke in „Das tägliche Leben“ die sozialen Aspekte seiner frühen Dramen in den Hintergrund verbannt, dafür aber ein – nicht unbedingt typisches, aber doch – Künstlerdrama verfasst hat. Auffällig ist auch, dass es „Das tägliche Leben“ nicht auf die großen Bühnen geschafft hat, was wohl an der relativen Kürze des Stücks liegen mag.

Rilke musste Ende 1901 erleben, dass „Das tägliche Leben“ am Residenztheater ein Misserfolg wurde, so groß, dass eine schon geplante Inszenierung in Hamburg gar nicht erst zustande kam.⁶⁴⁹ Schlimmer traf Rilke zwei Wochen später wohl die Nachricht, dass er die finanzielle Unterstützung durch seinen bereits verstorbenen Prager Onkel Heinrich verlieren würde. Rilke, Mitte Dezember 1901 Vater geworden, war damit praktisch mittellos und nun gezwungen, sich journalistisch zu betätigen. Rilke bewarb sich für die Stelle eines Kunstkorrespondenten in Wien – ohne Erfolg.

In der Folge nahm er auch zwei Aufträge für künstlerische Monographien an, die in seinen Schriften zu den Künstlern der Worpswede-Kolonie und zu Auguste Rodin resultierten. Den Auftrag zu „Worpswede“ hatte Gustav Pauli, Direktor der Bremer Kunsthalle gegeben, was insofern von Interesse ist, als Rilke bei der feierlichen Einweihung des Museumsneubaus beteiligt ist. Einerseits als Regisseur von „Schwester Beatrix“ von Maeterlinck, andererseits als Regisseur und Autor einer eigenen Festspielszene.⁶⁵⁰

⁶⁴⁹ Vgl. Ralph Freedman: Rainer Maria Rilke, Der junge Dichter, 1875 – 1906, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig: 2001, S. 230.

⁶⁵⁰ Vgl. Rilke-Handbuch, S. 5.

Das Stück, von Freedman als „harmlose, epigonale Dreiecksgeschichte, in deren Mittelpunkt ein junger Maler steht“⁶⁵¹ bezeichnet, ist im Grunde nichts anderes als die logische Weiterentwicklung der Dramen Rilkes, vom fast reinen Naturalismus in wenigen Jahren zum symbolistischen Theater nach dem Vorbild Maeterlincks. Es ist schwer zu verstehen wie Rilke glauben konnte, gerade mit diesem Stück den großen Erfolg auf der Bühne schaffen zu können, mit einem Stück, das fast gar keine äußere Handlung hat und dessen innere Handlung – die geistige Entwicklung oder Darstellung der Figuren – Rilke mitunter rätselhafte, scheinbar widersinnige Dialoge schreiben ließ.

Das Stück entstand laut „Rilke-Chronik“ am 15. April 1900 und hieß zunächst „Anfänger. Zwei Akte. Dram. Skizze“.⁶⁵² Im April und Mai 1900 widmet die Prager Zeitschrift „Der Frühling“ Rilke ein Sonderheft, in dem auch als nächste Veröffentlichung Rilkes „Das tägliche Leben“ angekündigt wird.⁶⁵³

Bei der Premiere in Berlin ist Rilke nicht anwesend. Der Misserfolg scheint ihn nicht zu berühren, am 6. Jänner 1902 schreibt Rilke in einem Brief an Carl Mönckeberg, sein Gewissen in Bezug auf das Stück sei „gut und rein; es ist eine gute Arbeit“.⁶⁵⁴ Die Buchausgabe erscheint sofort nach der Uraufführung im Verlag Albert Langen.⁶⁵⁵

Monika Ritzer sieht aber gerade im Scheitern von „Das tägliche Leben“ einen Wendepunkt in Rilkes Haltung gegenüber dem Publikum. Sie führt an, dass einer der Kritikpunkte Rilkes am Theater sei, dass dieses die Inszenierung auf der Bühne brauche und damit sich dem Urteil des Publikums, der Menge ausliefere. „Diese Skepsis gegen die >Menge< wird für R. unabweisbar mit dem Mißerfolg seines letzten naturalistischen Stücks *Das tägliche Leben*, dessen Berliner Uraufführung im Gelächter des Publikums unterging. (Von daher rührt wohl auch R.s Aversion gegen das >Lachen<, das nun nicht mehr Lebenslust meint, sondern Negation.)“,⁶⁵⁶ so Ritzer.

Am 18. Jänner 1902 sendet Rilke ein Exemplar von „Das tägliche Leben“ an Arthur Schnitzler, mit folgender Bemerkung:

⁶⁵¹ Ralph Freedman: Rainer Maria Rilke, Der junge Dichter, 1875 – 1906, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig: 2001, S. 231.

⁶⁵² Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke, Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875 – 1926, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2009, S. 107.

⁶⁵³ Vgl. ebda., S. 131.

⁶⁵⁴ Ebda., S. 140.

⁶⁵⁵ Vgl. ebda., S. 140. Ein eingescanntes Exemplar der Originalausgabe von Langen unter http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/1780742/1/LOG_0000/, 10. 01. 2015

⁶⁵⁶ Monika Ritzer: Dramatische Dichtungen, in: Manfred Engel (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, J. B. Metzler: Stuttgart u. Weimar, 2004, S. 281.

„Nach dem berliner (sic!) Lacherfolg haben mir Direktor Lautenburg und der Regisseur Dr. Zickel sehr liebe Briefe geschrieben voll Vertrauen und Freude an meiner Arbeit. Und in mir selbst ist das treue-zu-meinem-Stücke-halten auch nicht einen Augenblick erschüttert worden. Es ist mir lieb, wie vorher, und deshalb sende ich es ihnen.“ ⁶⁵⁷

Ebenfalls 1902 übermittelt Rilke an Georg Brandes, einer zentralen Figur des Realismus und Naturalismus, ein Exemplar von „Das tägliche Leben“, erhält aber wohl keine Reaktion darauf, was Rilke veranlasst, am 3. April 1903 in einem Brief an Ellen Key diese zu bitten, Kontakt zu Brandes herzustellen. Rilke ist zu diesem Zeitpunkt, so Martina King, bereits in eine mystische Phase getreten, stilisiert sich auch bewusst so und wird von Teilen der Kritik auch als Mystiker aufgefasst. ⁶⁵⁸ Ein Umstand, der in Bezug auf die religiösen Aspekte von „Das tägliche Leben“ und Rilkes doch recht starrsinnige, erstaunlich anhängliche Haltung diesem Stück gegenüber, nicht außer Acht gelassen werden sollte.

In einem Brief vom 27. August 1907 - also drei Monate nach der Breslauer Aufführung - bedankt Rilke sich mehr oder weniger bei Zickel für eben diese Aufführung. Rilke, mit Abstand von nun fast sechs Jahren, hält „Das tägliche Leben“ jetzt für ein Stück „gegen welches sich ja so viel einwenden läßt und thatsächlich einwendet“. ⁶⁵⁹

181

1913 kauft der Insel Verlag die Rechte an „Das tägliche Leben“, das Stück soll im Kleinen Theater in Berlin aufgeführt werden. ⁶⁶⁰ Dazu kommt es aber nicht.

Am 17. Oktober 1917 wird „Das tägliche Leben“ zum ersten Mal in Wien aufgeführt, in den Kammerspielen, wo das Stück auch mehrmals wiederholt wird. ⁶⁶¹ Zu diesem Zeitpunkt hat Rilke sich von seinem Werk innerlich bereits völlig gelöst. In einem Brief bezeichnet er die Wiener Aufführungen von „Das tägliche Leben“ mit dem Ausdruck „ganz überflüssigen Spielereien“. ⁶⁶²

⁶⁵⁷ Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke, Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875 – 1926, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2009, S. 145.

⁶⁵⁸ Vgl. Martina King: Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2009, S. 206.

⁶⁵⁹ Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke, Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875 – 1926, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2009, S. 278.

⁶⁶⁰ Vgl. ebda., S. 428.

⁶⁶¹ Vgl. ebda., S. 569.

⁶⁶² Ebda., S. 571.

19.2 Inszenierungen

Für „Das tägliche Leben“ lassen sich folgende Inszenierungen festmachen:

Theater /Sender	Regie	Darsteller/innen	Datum und Anmerkungen
Residenztheater (Berlin)			20. 12. 1901
Lobe-Theater (Breslau)	Dr. Zickel		Mai 1907, es handelte sich um eine Matinée-Aufführung der „Freien literarischen Vereinigung“, die „freundliche Aufnahme“ erfuhr. ^{663 664}
Reichssender Leipzig			28. Dezember 1936 ⁶⁶⁵
Kammerspiele des Deutschen Nationaltheaters in der Weimarahalle ⁶⁶⁶	Walter Grüntzig	Walter Grüntzig (Georg), Anne-Liese Johow (Sophie), Kurt Bertschee (Dr. Leuthold), Margarete Schulze (Mascha), Herta Ritter (Helene), Berta Böswirth (Frau Weber)	Premiere am Mittwoch, 7. April 1937 (Beginn um 20:00 Uhr, Ende um 22:15 Uhr), weitere Aufführungen am 11. April und am 14. April 1937. Das Stück wurde zum „ersten Male“ gezeigt, und zwar, ebenfalls zum „ersten Male“ gemeinsam mit „Die weiße Fürstin“. Die Regie bei „Die weiße Fürstin“ lag ebenfalls bei Walter Grüntzig. Die Fürstin spielte Herta Ritter, Mona Lara [sic!] war Margarete Schulze, Kurt Bertschee gab Amadeo und Grüntzig selber spielte den Boten. „Die Weiße Fürstin“ wurde jeweils zuerst gespielt, dann folgte „Das tägliche Leben“, im Anschluss an die Rilke-Stücke fand die Aufführung von „Trioserenade“ von Hansgerhard Weiß statt (Regie: Walter Grüntzig). Das Bühnenbild stammte jeweils von Moritz Schmidt, die technische Einrichtung lag bei Curt Röldner.
München			1937 ⁶⁶⁷
Stadttheater Salzburg			Aufführung durch die Wiener Kleinkunsthöhle „Die Insel“, gemeinsam mit „Ohne Gegenwart“. ⁶⁶⁸
Grazer Hochschulstudio ⁶⁶⁹ , Grazer Rundfunk			1948. Übertragen wurde die Aufführung des Hochschulstudios.
„Die Insel“ in der	Leon Epp	Helmut Janatsch	Premiere am 12. November 1947, 9

⁶⁶³ O.A., in: Rainer Maria Rilke: Briefe aus den Jahren 1892 bis 1904, Salzwasser Verlag: Paderborn, 2014. Nachdruck des Originals von 1939, S. 499.

⁶⁶⁴ Vgl. Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke, Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875 – 1926, hg. V. Renate Scharffenberg, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2009, S. 268f.

⁶⁶⁵ O.A., in: Rainer Maria Rilke: Briefe aus den Jahren 1892 bis 1904, Salzwasser Verlag: Paderborn, 2014. Nachdruck des Originals von 1939, S. 499.

⁶⁶⁶ http://archive.thulb.uni-jena.de/ThHStAW/rsc/viewer/ThHStAW_derivate_00043168/032643.tif, 10. 01. 2015 und http://archive.thulb.uni-jena.de/ThHStAW/receive/ThHStAW_opus_00003106#tab1, 10. 01. 2015

⁶⁶⁷ O.A., in: Rainer Maria Rilke: Briefe aus den Jahren 1892 bis 1904, Salzwasser Verlag: Paderborn, 2014. Nachdruck des Originals von 1939, S. 499.

⁶⁶⁸ Quelle: https://www.stadt-salzburg.at/pdf/zeitungsdokumentation_1938.pdf, 29. 01. 2015.

Rezension in „Salzburger Volksblatt“, 30. 5. 1938.

⁶⁶⁹ http://de.wikipedia.org/wiki/Grazer_Hochschulstudio, 10. 01. 2015.

Komödie (Wien) ⁶⁷⁰		(Georg), Elisabeth Epp (Sophie), Hugo Lessing (Dr. Leutnold), Eva Peyrer (Mascha), Eva Zilcher (Helene), Lotte Becher (Frau Weber)	Aufführungen. Das Stück wurde jeweils gemeinsam mit Arthur Schnitzlers „Die Gefährtin“ aufgeführt.
Zimmerspiele Mainz im Haus am Dom ⁶⁷¹	Herbert Hartmann	Erna Buck (Sophie), Lili Berghäuser (Mascha), Helen Leeuwerik (Helene), Rolf Bindseil (Dr. Leuthold), Daniel Christoff (Georg) und Dieter Scherbing (Georg). Christoff und Scherbing spielten abwechselnd ihre Rolle. Eine Rolle wurde gestrichen.	1952

Interessant ist, dass „Das tägliche Leben“ sehr früh in das Japanische übersetzt wurde, und zwar bereits 1909 durch Mori Ôgai. ⁶⁷²

19.3 Das Stück

„Das tägliche Leben“ ist ein Drama in zwei Akten. Rilke befreit sich darin von allen Zwängen hinsichtlich einer äußeren Handlung. An Geschehen passiert im Grunde nichts

Nennenswertes: Gespräche zwischen Georg und Mascha, Georg und seiner Schwester Sophie, Georg und Dr. Leuthold im ersten Akt; im zweiten Akt Gespräche zwischen Georg und Mascha, dann – der Höhepunkt des Stücks – zwischen Georg und Helene und schließlich

⁶⁷⁰ <http://www.artminutes.com/forschung/insel4.html>, 10. 01. 2015

Rezension dazu: Friedrich Heer: „Wiener Vorweihnachtspremier“, in: „Die Furche“, Wien (Nr. 50) v. 20. 12. 1947, S. 7.

⁶⁷¹ Walter Schmidt: Zimmerspiele Mainz / Haus am Dom. Ein Zimmertheater der Nachkriegszeit (1950-1959/60) oder Der Versuch, poetische Schwingungen zu erzeugen, Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften: Frankfurt / Main, 2010 (=Studien zur deutschen und europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 66), S. 116.

Rezensionen dazu: Werner Hanfgarn: Rilke sprach zu uns, in: Die Freiheit (Mainz); Max Geisenheyner: Dramatische Szene von Rainer Maria Rilke, in: Allgemeine Zeitung (Mainz)

⁶⁷² <https://iaaw.hu-berlin.de/seminar-fuer-ostasien-studien/japan/mori-ogai-gedenkstaette/veranstaltungen/bisherige-sonderausstellungen/uwe-krieger>, 10. 01. 2015

wieder zwischen Georg und Mascha. Das Stück kann durchaus als Konversationsstück bezeichnet werden, die einzige dramatische Erhebung, das rauschhafte Kennenlernen zwischen Georg und Helene, wird im Nachhinein erzählt. Rilke war keineswegs der erste Dramatiker, der die äußere Handlung so stark ausdünnte, dass sie kaum mehr vorhanden ist. Bereits 1894, sieben Jahre vor der Uraufführung von „Das tägliche Leben“, schreibt zum Beispiel Arthur Schnitzler sein Stück „Liebelei“, ein Stück, dessen einzige wahrhaft dramatische Szene an äußerer Handlung darin besteht, dass der betrogene Ehemann seinen Nebenbuhler Fritz in dessen Wohnung aufsucht und zum Duell fordert. Trotzdem könnte der Unterschied zwischen „Das tägliche Leben“ und „Liebelei“ kaum größer sein.

Alles Dramatische, alles Konfliktreiche in „Das tägliche Leben“ fällt in das Innere der Figuren. Mascha leidet innerlich darunter, dass Georg nicht ihre Liebe erwidert. Sie wäre durchaus bereit, sich für ihn aufzugeben, vielleicht sogar aufzuopfern, wenn er nur ihre Liebe zu ihm erkennen würde. Dies geschieht jedoch erst am Schluss des Stücks, und auch nur deshalb, weil Helene ihm diesbezüglich die Augen öffnet. Der Dialog, der sich zwischen Georg und Mascha dann entwickelt und zum Happy End führen soll, ist allerdings nicht frei von Grausamkeit. Mascha willigt ein, die ganze Nacht Modell zu sitzen, starr und mit einem Blumenkranz im Haar, der nicht verrutschen darf.

19.4 Die Figuren

Im Mittelpunkt des Stücks stehen drei Figuren: der Maler Georg Millner, Mascha, das Modell, und Helene. Es fällt schwer, in Georg Millner nicht ein Selbstporträt Rilkes zu sehen, die Beschreibung seines Äußeren zielt zumindest darauf ab, denn er ist „nicht sehr groß, etwa 24 Jahre alt, blond, mit weichem Haar und kleinem Schnurrbart“, ⁶⁷³ ein Abbild Rilkes also. Das Stück spielt in Georgs Atelier, das mit diversen Requisiten ausgestattet ist, darunter ein Totenkopf und eine Krone, Symbole für Macht und Vergänglichkeit. Eine japanische Schale verrät die um die Entstehungszeit des Stücks unter Malern gängige Vorliebe für japanische Artefakte. Georgs Außenseitertum wird von Rilke wie schon in „Ohne Gegenwart“ auch geographisch festgemacht: das Atelier liegt am Stadtrand, durch das Fenster kann man den Wipfel einer Kiefer sehen, das Atelier liegt also vermutlich im zweiten oder dritten Stock. Sozial besser gestellte Menschen würden zu dieser Zeit im Erdgeschoß leben.

⁶⁷³ Rainer Maria Rilke: Das tägliche Leben, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV, Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt 7 Main, 1987, S. 878.

Georg ist in einer Krise, er kommt in seiner Arbeit nicht voran. Menschen sind ihm suspekt, dass er die Hochzeit eines Freundes als Gast besuchen soll, ist ihm zuwider. Georg leidet unter der Entfremdung, die zwischen den Menschen herrscht, gleichzeitig unter den gesellschaftlichen Konventionen, die ihn diese Beziehungen hineinspielen. Als seine Schwester beklagt, dass es keine Verkehrsform gibt für „solche, die sich einmal nicht geheiratet haben“ (sie bezieht sich auf ihren Ex-Verlobten) und es gerade deshalb möglich wäre, „da eine Beziehung zu begründen, für welche keine Maßregeln vorgesehen sind, ein Verhältnis außer aller Konvention“, ⁶⁷⁴ da ist Georg begeistert und erklärt diese Idee zu seiner Lebensaufgabe. Für Georg bestehen alle Beziehungen nur aus Schutz und Verlogenheit, um den wahren Menschen sehen und mit ihm in Kontakt treten zu können, muss Folgendes passieren:

„Erschütterungen, Mißverständnisse, Todesfälle womöglich sind nötig. Einbrechen muß man bei jemandem, überfallen muß man ihn in einer Stunde, wo er sich nicht verteidigt. Eintreten muß man rasch und gewaltsam, mit einem Ereignisse zugleich, für welches er gerade seine Türen offen hält.“ ⁶⁷⁵

Aus Georgs Worten spricht eine Art kalter Verzweiflung, die sich in extremen Feststellungen wie der oben Zitierten äußert. Umso erfreuter ist Georg, als er auf der Hochzeit Helene kennen lernt, einen Menschen, zu dem er sofort Kontakt herstellen kann. „In seinen Frieden kommen, in seinen Mittag, wie einer für den alles vorbereitet ist“, ⁶⁷⁶ das bedeutet ihm diese neue Bekanntschaft.

Georgs Tragik ist ein Beispiel für Rilkes Ansicht dessen, was als dramatisch gelten soll: Das Tragische spielt sich inzwischen komplett im Inneren der Figuren ab. In Georgs Fall äußert sich die Tragik gleichzeitig auf zwei Ebenen: Zum einen, dass Georg nicht in der Lage ist, Kontakt zu anderen herzustellen, dabei aber völlig übersieht, dass Mascha auf nichts anderes wartet, als mit ihm in diesen Kontakt treten zu können. Zum anderen, dass Georg mit Helene nun eben diesen ersehnten Menschen findet, ihn aber gleich darauf wieder verliert. Es ist nicht ohne Ironie, dass Georg gerade durch Helene die Augen in Bezug auf Mascha geöffnet werden. Helene leitet so ein glückliches Ende ein, das allerdings bereits von Anfang an brüchig zu sein scheint. Zum einen, weil die Beziehung zwischen Georg und Mascha nicht ohne sadomasochistische Aspekte zu sein scheint, was offenbar wird, als Mascha und Georg darüber reden, wie qualvoll es für Mascha werden könnte, Georgs Arbeit zu ermöglichen: die

⁶⁷⁴ Ebda., S. 889.

⁶⁷⁵ Ebda., S. 899.

⁶⁷⁶ Ebda., S. 899.

ganze Nacht starr mit einem Blumenkranz im Haar da zu sitzen, nicht einzuschlafen – und Mascha zu erkennen gibt, dass sie diese Qual – nichts anderes ist es – nur zu gerne auf sich nehmen würde.⁶⁷⁷ Zum anderen gibt Maschas Schlussbemerkung im Stück zu denken: „Oft war schon alles, alles bereit für dich. Und nun kommst du grad zur Unzeit ...“⁶⁷⁸ Rilke scheint selbst nicht an dieses schöne Ende zu glauben, dieses Ende wirkt aufgesetzt, man kann sich des Verdachts nicht erwehren, dass er es nur geschrieben hat, um dem Publikum gefälliger zu sein und endlich Erfolg zu haben.

19.5 Symbole

Dass der Beziehung zwischen Georg und Mascha keine große Zukunft bevorsteht, macht Rilke auch auf symbolischer Ebene deutlich. Als Georg Mascha bittet, Blumen zu besorgen, kehrt diese mit Anemonen zurück. Anemonen sind jedoch Blumen, deren Pracht sich nicht lange hält und deren Namen daher folgerichtig auf das griechische Wort für Wind zurück zu führen ist. Dementsprechend waren Anemonen in der Antike ein Symbol der Vergänglichkeit. In der christlichen Kunst wiederum symbolisieren Anemonen das vergossene Blut der Heiligen,⁶⁷⁹ sind also ein Todessymbol, wie es im Stück mehrere gibt.

Auch eine andere Blumenart wird im Stück genannt. Georg beschwert sich bei Mascha darüber, dass, sobald er Frau Weber losschicke, Blumen zu besorgen, diese stets mit Goldlack zurückkäme. Goldlack hat nun aber zwei Bedeutungen. „Von unsern vaterländischen Dichtern ist der Goldlack als Symbol der Liebesflammen benutzt worden“,⁶⁸⁰ heißt es in Johann Daniel Symanskis „Selam, oder die Sprache der Blumen“. Symanski weist darauf hin, dass Goldlack früher ein Symbol unwandelbarer Zuneigung gewesen sei, aber auch als Symbol der Treue im Unglück.⁶⁸¹ Heute wird Goldlack als Symbol der Sehnsucht bei der Grabpflege verwendet und zeigt an, dass man jemanden vermisst.⁶⁸²

Die Blumensymbolik im Stück dreht sich also um starke Emotionen wie Liebe, Treue, Verlust und Tod. Rilke greift hier zu widersprüchlichen Signalen, so wie auch der Verlauf des Stücks und das Ende Widersprüche in sich tragen.

⁶⁷⁷ Vgl. ebda., S. 916f.

⁶⁷⁸ Ebda., S. 918.

⁶⁷⁹ Vgl. <http://www.kunstdirekt.net/Symbole/symbole/blumen.htm>, 22. 04. 2015

⁶⁸⁰ Johann Daniel Symanski: Selam, oder die Sprache der Blumen, Mich. Lechner: Wien, 1832, 2. verbesserte u. vermehrte Aufl., S. 187.

⁶⁸¹ Ebda., S. 187.

⁶⁸² Vgl. http://trauer.sueddeutsche.de/data/trauer.sueddeutsche.de/editor/file/Helfer_20150318_Erding.pdf, 22. 04. 2015

Bereits angesprochen wurden die Symbole des Todes und als eines davon wurde die Anemone genannt. Darüber hinaus ist zu beobachten, dass Rilke zum durchaus zahlreichen Inventar Georgs, das dieser in seinem Atelier bereithält, auch einen Totenkopf mit Mütze zählt.⁶⁸³ Der vorhandene Schrank ist von schwarzer Farbe.⁶⁸⁴ Georg trägt zunächst einen schwarzen Gesellschaftsrock, als er die Bühne betritt.⁶⁸⁵ Mascha ist in ein schwarzes Kleid gehüllt, als sie zum ersten Mal auftritt.⁶⁸⁶ (Eigenartigerweise geht Rilke auf Georgs und Maschas Kleidung im zweiten Akt mit keinem Wort ein.⁶⁸⁷) Georgs Mutter schickt seine Schwester zu ihm, da sie von ihm geträumt hat und nun denkt, es wäre ihm etwas zugestoßen.⁶⁸⁸ Die Beziehung zwischen Mascha und Georg hatte scheinbar im November ihren Höhepunkt, auch Georgs Schwester weist darauf hin, dass Georg im Winter viel von ihr gesprochen habe,⁶⁸⁹ also gerade in der Jahreszeit, die auf symbolischer Ebene mit dem Tod assoziiert wird. Der Tod hat auch in den Familien der Beteiligten eingegriffen: Helenes Eltern sind tot, Georgs Vater ist vermutlich tot, dies gilt wohl auch für Maschas Vater. Eine sicher nicht zufällige Anordnung – Helene ist somit völlig frei; Mascha und Georg sind noch an die Lebenden gebunden. Auch Helenes Name ist nicht zufällig. Maschas und Georgs Beziehung ist vom Winter, Helene tritt aber im Frühling (das Stück spielt im Frühling) in Georgs Leben. Es ist nur folgerichtig, dass Helenes Name die Strahlende, Leuchtende bedeutet.

187

In gewisser Weise ist „Das tägliche Leben“ Rilkes radikalstes Stück. Ganz offensichtlich wird dies, wenn Rilke kurz vor Ende des ersten Akts postuliert: „Einige Minuten bleibt die Bühne leer.“⁶⁹⁰ Ein Affront, der sogar heute das Publikum zu einer gewissen Unruhe veranlassen würde. Radikal ist auch, dass Rilke mit Helene eine Figur auftreten lässt, die auf symbolische Weise in rasender Geschwindigkeit mit Georg Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft durchläuft. Georg erzählt Helene, was er gemalt hat und auch, was er noch malen werde. „Aber um die Bilder, die ich noch malen werde, handelte es sich, um die Zukunft: Die mußten wir uns noch erzählen.“⁶⁹¹ In gewisser Weise ändert Rilke hier den zeitlichen Ablauf: erst die

⁶⁸³ Vgl. Rainer Maria Rilke: Das tägliche Leben, in: Rainer Maria Rilke: Werke IV, Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt 7 Main, 1987, S. 877.

⁶⁸⁴ Vgl. ebda., S. 877.

⁶⁸⁵ Vgl. ebda., S. 878.

⁶⁸⁶ Vgl. ebda., S. 879.

⁶⁸⁷ Man mag daran erkennen, dass Rilke seine Stücke in kurzer Zeit schrieb, ohne sie grundlegend zu überarbeiten oder durchzugehen. Ein zweiter Fehler Rilkes besteht darin, dass er bei Mascha als Rollenname immer „Modell“ verwendet, im zweiten Akt aber plötzlich zu „Mascha“ übergeht.

⁶⁸⁸ Vgl. Rainer Maria Rilke: Das tägliche Leben, in: Rainer Maria Rilke: Werke IV, Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt 7 Main, 1987, S. 886.

⁶⁸⁹ Vgl. ebda., S. 888.

⁶⁹⁰ Ebda., S. 895.

⁶⁹¹ Ebda., S. 901.

Zukunft, dann, beim eigentlichen Treffen im zweiten Akt die Aufarbeitung der bereits vergangenen Zukunft. Georg denkt zunächst, er habe bei der Hochzeitsfeier die Grundlage für ein zukünftiges Leben mit Helene gelegt. Tatsächlich war diese gemeinsame Zukunft mit Ende des ersten Treffens bereits vorbei. Das zweite Treffen dient nur der Aufklärung Georgs. Es gibt übrigens eine andere, wesentlich berühmtere Dramenfigur, die auf einen Autor trifft, der sich in seinem Werk mit der Zukunft auseinandersetzt: Hedda Gabler von Henrik Ibsen. „Hedda Gabler“ stammt von 1890 und ist damit 10 Jahre älter als „Das tägliche Leben“. Sie spielt eine zentrale Rolle im Geschehen um den labilen Wissenschaftler Ejler Løvborg. Dass Rilke bereits 1897/98 mit dem Werk Ibsens durchaus vertraut war, belegt Matthias Sträßner in seinem Buch „Flöte und Pistole. Anmerkungen zum Verhältnis von Nietzsche und Ibsen“.⁶⁹²

Obwohl Helene für das Stück von großer Bedeutung ist, ist sie die einzige Figur, die im Grunde keine Charaktereigenschaften hat. Sie bleibt blass, was die Traumhaftigkeit der Szene zwischen ihr und Helene unterstreicht. Mit der Beschreibung einer irrealen, unmöglichen gemeinsamen Vergangenheit gleitet das Stück in das Fantastische: „Wir haben zusammen auf einer Insel gelebt lange, lange?“⁶⁹³ Rilke löst völlig den Zeitbegriff und auch den Begriff des Ortes völlig auf. (Was auch Monika Ritzer in ihren Ausführungen im „Rilke-Handbuch“ in Bezug auf „Das tägliche Leben“ feststellt.⁶⁹⁴) „Als Sie mich mitnahmen in dieses fliegende Leben, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht mehr zu unterscheiden waren, wie die einzelnen Scheite in einer großen Flamme.“⁶⁹⁵ Beide waren völlig offen füreinander, beide haben einander alles – was auch immer dieses „alles“ sein mag – gegeben. Nun, wieder in der Realität von Georgs Atelier, bleibt nur noch eines: Der Abschied. „Der gehört her in die Zeit“,⁶⁹⁶ so Helene. Aus der irrealen gemeinsamen Zeit ergeben sich für Georg allerdings verschiedene neue Einsichten: Zum einen, dass es durch die Aufhebung der Zeit möglich ist, viele Leben zu haben, was gleichzeitig Kunst und Aufgabe des neuen Menschen (wir erinnern uns an das Heraufsteigen des Neuen aus dem Meere in Leutholds Vision) ist.⁶⁹⁷ Zum anderen erklärt sich Helene gegenüber Georg zu einem seiner Kunstwerke, er habe aus dem

⁶⁹² Vgl. Matthias Sträßner: Flöte und Pistole. Anmerkungen zum Verhältnis von Nietzsche und Ibsen, Königshausen und Neumann: Würzburg, 2003, S. 11. Sträßner weist dabei auf Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen Dramen Ibsens und Rilkes Erzählungen „Einig“ und „Die Letzten“.

⁶⁹³ Rainer Maria Rilke: Das tägliche Leben, in: Rainer Maria Rilke: Werke IV, Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt 7 Main, 1987, S. 909.

⁶⁹⁴ Vgl. Monika Ritzer: Dramatische Dichtungen, in: Manfred Engel (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, J. B. Metzler: Stuttgart u. Weimar, 2004, S. 269.

⁶⁹⁵ Rainer Maria Rilke: Das tägliche Leben, in: Rainer Maria Rilke: Werke IV, Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt 7 Main, 1987, S. 909.

⁶⁹⁶ Ebda., S. 909.

⁶⁹⁷ Vgl. ebda., S. 911.

gemeinsam Wir ein Werk gemacht und so ein „Ewiges“ geschaffen.⁶⁹⁸ Helene wird so von einer realen Figur zu einer Vision, zu einem Kunstwerk übersteigert, was wohl der Grund dafür ist, dass Rilke sich gar keine Mühe macht, ihr erkennbare Eigenschaften zu verleihen, sie eine Geschichte haben zu lassen oder eine Verwurzelung in der Gegenwart. Helene ist so eine Symbolfigur für das nichtgelebte Leben Georgs, ein Leben der Erfüllung, in emotionaler und künstlerischer Hinsicht, ein perfektes Leben mit Verständnis und Einfühlung, das er im realen Leben nicht haben kann. Denn im wahren Leben ist Georg nicht mehr als einer der Anfänger, von denen Helene spricht: Jene Menschen, die nur wenige Taktmaße kennen, obwohl es Tausende gibt und die bei kleinen Probleme sehr schnell auf die üblichen gesellschaftlichen Konventionen zurückgreifen. Eben jene „Anfänger“ sind es auch, die Rilke als Titel für sein Stück vorgesehen hatte.⁶⁹⁹ Helene erkennt, dass Georg diesen Konventionen immer noch verhaftet ist. Ihrem Hinweis verdankt Georg, dass er Mascha nun die Beachtung entgegenbringt, die sie verdient. Es ist sozusagen Helenes Abschiedsgeschenk.

19.6 Religion

Wie in allen Stücken Rilkes bildet die Religion auch hier einen nur halb wahrnehmbaren, aber doch vorhandenen Untergrund. Dies beginnt bereits bei der Namenswahl der wesentlichen Figuren: Georg ist ein bekannter Heiligennamen, Mascha ist eine russische Version von Maria, Helene verweist auf die heilige Helena, die Mutter Konstantin des Großen, auch Sophie wird als Heilige verehrt. Vermutlich fanden übrigens sowohl Sophie wie auch Georg ihren Tod als Opfer der Christenverfolgung unter Diokletian zu Beginn des 4. Jahrhunderts.

Ein konkreterer Hinweis auf Religion bildet Georgs Arbeitsethos in Bezug auf sein Malen. Ist er nämlich als Künstler tätig, dann trägt er sein Arbeitsgesicht, wie Sophie es nennt. Und dieses vermittelt einen besonderen Ausdruck: den der Frömmigkeit und der Demut.⁷⁰⁰

Weiters erzählt Georg, er habe mit Helene über zukünftige Bilder gesprochen, eines davon trage den Titel „Christus“, sei jedoch ein Landschaftsbild. „Das Kommende verkündet von der Erwartung“,⁷⁰¹ so Georg. Rilke schlägt hier einen Bogen zu seinem ersten Theaterstück, „Murillo“, in dessen Mittelpunkt ein sterbender Maler steht, der ein letztes Gemälde hervorbringt, und dessen Bestreben es gewesen ist, die Menschen zum wahren Christentum zu bekehren. Rilke verbindet hier also erneut Kunst und Religion, und er tut dies

⁶⁹⁸ Ebda., S. 912.

⁶⁹⁹ Vgl. ebda., S. 913.

⁷⁰⁰ Vgl. ebda., S. 882.

⁷⁰¹ Ebda., S. 902.

ausdrücklich in Zusammenhang mit bildender Kunst. Möglicherweise ist hier ein Einfluss von Rilkes Interesse an Russland auszumachen. In der orthodoxen Ausrichtung des Christentums hat das Bild einen noch höheren Stellenwert als in der katholischen Ausrichtung. Das Bild selbst, die Ikone, das Ding an sich ist bereits heilig, während in der katholischen Kirche nur das auf dem Bild zu sehende heilig ist. Für Rilke scheint in dieser frühen Phase seines Lebens festzustehen, dass der bildende Künstler Gott so näher kommen kann als der Dichter.

Tatsächlich gibt es mit „Murillo“ und „Das tägliche Leben“ also zwei Stücke Rilkes über Maler, aber keines über einen Schriftsteller. Erst in „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, begonnen 1904, vier Jahre nach Entstehung von „Das tägliche Leben“, hat Rilke das Selbstbewusstsein, einen Dichter in das Zentrum einer größeren Arbeit zu stellen.

Was die Verbindung zur orthodoxen Kunst der religiösen Malerei betrifft, ist es nicht uninteressant zu sehen, dass Mascha einerseits den Gesichtsausdruck Georgs thematisiert, wenn dieser arbeitet, und sich kurz darauf mit den Worten anbietet: „Aber vielleicht brauchen Sie diesmal eine mit Gesicht?“⁷⁰² (Wobei im Text die Worte „im Gesicht“ von Rilke kursiv hervorgehoben wurden.) An anderer Stelle spricht Sophie davon, wie sie sich Maschas Gesicht vorgestellt habe: ernst, still, bleich, ein schöner, schweigsamer Mund, stolze Stirn.⁷⁰³ Worauf Georg erwidert, vielleicht sei das Gesicht ihrer Seele so.⁷⁰⁴ Die Ikonenmalerei stellt das Gesicht der Porträtierten in den Mittelpunkt. Alles andere, die Kleidung, ist nur schematisch und häufig sogar zweidimensional. Auch bei Rilke spielt das Gesicht eine besondere Rolle: es ist die direkte Verbindung zur Seele und damit zu Gott.

In Zusammenhang damit – von Rilke klug zu Beginn des Wiedersehens zwischen Helene und Georg gesetzt – steht auch das Missverständnis des gegenseitigen Erkennens zwischen den beiden. Helene erkennt Georg sofort, dieser sie jedoch nicht.

Ein weiteres Motiv, das Rilke mit dem Thema der Religion verbindet, ist die Heirat. Georg war nie verheiratet und steht der Ehe skeptisch gegenüber. Georgs Schwester war offensichtlich mit Dr. Leuthold verlobt oder zumindest fast verlobt. Der erste Akt spielt vor der Hochzeit des jungen Rolf Malling, zu der Leuthold und Georg eingeladen sind. Deshalb entspinnt sich auch ein Gedankenaustausch zwischen beiden diesbezüglich. Georg geht nicht zur Hochzeit, weil „ich diese Zeremonien nicht liebe“, ⁷⁰⁵ wie er sagt. Seine Einladung ist nicht mehr als eine soziale Verpflichtung, der er nachkommt. Leutholds Ansicht ist ähnlich. Auch er ist nicht bei der Zeremonie dabei, er „kann niemanden heiraten sehen“. Und: „Das

⁷⁰² Ebda., S. 883.

⁷⁰³ Vgl. ebda., S. 888.

⁷⁰⁴ Vgl. ebda., S. 889.

⁷⁰⁵ Vgl. ebda., S. 886.

Laute, das Betonte daran ist mir unangenehm.“ Geheiratet werden sollte „möglichst unauffällig“. ⁷⁰⁶ Das Thema der Hochzeit wird aber erst als drittes Thema angeschnitten, der Gedankenaustausch zwischen Georg und Leuthold beginnt mit einer Frage, die durchaus mit Bezug zur Kunst gelesen werden sollte: Gehört Leuthold der alten Generation an oder nicht. Leuthold zählt sich zur alten Generation, er verneint, dass das „zerstörte Alte schon etwas Neues ist“. ⁷⁰⁷ Sophie und Georg wollen aber bestätigt wissen, dass „man mit dem Alten aufräumt“ ⁷⁰⁸ und zwar zu Recht. Leuthold ist skeptisch: „Es kann sein, daß es ganz überflüssig ist umzureißen, weil das Neue vielleicht auf diesem ausgenützten, von Trümmern belasteten Boden überhaupt nicht aufgeht, - sondern irgendwo auf neuer jugendlicher Erde [...] Oh – und wenn einmal kein Land mehr da ist – kein unberührtes, so wird es aus dem Meere steigen, das Neue“ ⁷⁰⁹ Georg bezeichnet Leuthold aufgrund dieser Sätze als Dichter, aber im Grunde betätigt sich Leuthold hier als Prophet. Georg beginnt daraufhin von seinen Lieblingsgedichten zu reden, diese scheinen ihm von einem Dichter zu stammen. Leuthold: „Schließlich ist ja auch ein Dichter hinter allen.“ ⁷¹⁰ Georgs ängstliche Frage, ob Leuthold Gott meine, beantwortet dieser mit der Gegenfrage, ob *er* Gott meine. Die Frage bleibt unbeantwortet. Rilke befindet sich hier am Höhepunkt seiner Dialogkunst. In weniger als drei Seiten verknüpft Rilke die Generationenfrage, das Thema der neuen Kunst, der Dichtung, der Religion und der Heirat in schlüssiger Folge miteinander, bedient sich gleichzeitig eines fast plaudernden Tones, einer einfachen Sprache und gedanklicher Klarheit. Einer Klarheit, die im zweiten Aufzug beim Gespräch zwischen Georg und Helene einer mystischen Verschlüsselung weichen muss.

19.7 Die Kritiken zur Aufführung im Residenz-Theater (Berlin)

19.7.1 Die Kritik im „Berliner- Börsen-Courier“

Isidor Landaus Kritik zur Aufführung von „Das tägliche Leben“, die durchaus wohlwollend ausgefallen ist, wurde am 21. Dezember 1901 unter dem Titel „Vor den Coulissen“ ⁷¹¹ veröffentlicht. Landau nennt das Stück „ein Stimmungsbild“ und kommt schnell auf die

⁷⁰⁶ Alle drei Zitate ebda., S. 894.

⁷⁰⁷ Ebda., S. 892.

⁷⁰⁸ Ebda., S. 892.

⁷⁰⁹ Ebda., S. 892.

⁷¹⁰ Ebda., S. 893.

⁷¹¹ Isidor Landau: Vor den Coulissen, in: Berliner Börsen-Courier, Beilage zu Nr. 597, 21. 12. 1901, zitiert nach: Isidor Landau: Vor den Coulissen, in: Rainer Maria Rilke: Briefe an Axel Juncker, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel: Frankfurt / Main, 1979, 1. Aufl., S. 311.

ablehnende Reaktion des Publikums zu sprechen: „Das Publikum hat das Werk ausgelacht, verhöhnt, erdrosselt. Und doch haben wir das Gefühl, daß da eine zarte poetische Stimmung von einem gewissen duftigen Reiz vorliegt. Nur gehören diese Träumereien nicht ins grelle Lampenlicht der Bühne.“⁷¹² Landau schreibt über die Handlung, sie bewege sich in „leichten Andeutungen“, ⁷¹³ woraufhin er eine kurze Zusammenfassung des Inhalts gibt. Interessant ist, dass die zentrale Figur der Helene ihm nicht mehr scheint als eines von „den vorbeihuschenden Phantomen“. ⁷¹⁴ Wieder ein Kommentar zu den Publikumsreaktionen: „Die stilisierten [sic!], phantastischen Redebäumen kamen der Zuhörerschaft komisch vor, man lachte in den allzu secessionistischen Dialog hinein.“⁷¹⁵ Landau bestärkt den bereits gewonnenen Eindruck, dass es sich bei „Das tägliche Leben“ um ein interessantes Stück handelt, das aber nicht für die Bühne geeignet sei: „Wir sind auf die Buchausgabe begierig.“⁷¹⁶ Zu den Darsteller/innen:

*„Fräulein Sorger traf den Ton verhaltener Empfindung, scheuer, heimlicher Leidenschaft recht glücklich. Für die in den höchsten Höhen moralisierende [sic!] und philosophierende [sic!] Helene ist Fräulein Rita Léon natürlich nicht die berufene Vertreterin, sie hielt aber dem Sturme tapfer Stand. Herr Spira war auf der rechten Spur nach dem nervös-decadenten Wesen des Malers! Schade um alle Mühe!“*⁷¹⁷

192

19.7.2 Die Kritik in der „Berliner Börsen-Zeitung“

Am 21. 12. 1901 erscheint die von V. A. geschriebene Kritik zu „Das tägliche Leben“ in der „Berliner Börsen-Zeitung“ unter dem Rubriktitel „Kunst und Wissenschaft.“⁷¹⁸ Der Autor begeistert sich zunächst an den drei an diesem Abend dargebotenen Stücken, sie wären „eins immer schöner wie das andere“ gewesen“. Die drei Stücke bildeten den „litterarischen Abend“ des Residenztheaters, eröffnet wurde er mit „Hindernisse“ von Siddy Pál (ein Stück von etwa 10 Minuten Länge, wie V. A. schreibt). Es folgte „Die Vergangenheit“ von K. von der Gruben. Was Rilkes Stück betrifft, bleibt nur die Feststellung, dass V. A. nicht einmal Verachtung dafür empfindet. „Zum Schluß wurde es wieder lustiger; allerdings ganz wider die Absicht des Herrn Rainer Maria Rilke, der das dritte Stück, die secessionistisch

⁷¹² Ebda., S. 311.

⁷¹³ Ebda., S. 311.

⁷¹⁴ Ebda., S. 311.

⁷¹⁵ Ebda., S. 311.

⁷¹⁶ Ebda., S. 311.

⁷¹⁷ Ebda., S. 311.

⁷¹⁸ V. A.: Kunst und Wissenschaften., in: Berliner Börsen-Zeitung: Berlin, 21. 12. 1901 (Morgenausgabe), Nr. 597, S. 6.

angehauchte Skizze „Das tägliche Leben“ fabelhaft erst [sic!] gemeint.“⁷¹⁹ In weiterer Folge fasst V. A. den Inhalt des Stücks auf durchwegs abwertende Weise zusammen. Sein Urteil: „Das ist der allmodernste Uebertext, den man nur mit dem bekannten Fremdwort bezeichnen kann, das mit Qu anfängt und mit tsch endigt. Rainer Maria Rilke hatte einen riesigen Heiterkeitserfolg.“⁷²⁰ Abschließend zitiert V. A. eine Stelle aus dem Text, eine durchaus passende Stelle, um zu belegen, dass Rilke „Quatsch“ schreibt. Denn es fällt nicht schwer, sich über Rilkes Stil lustig zu machen und über dessen ernste Absicht, Dinge auszudrücken, die das Innerste der Seele betreffen und über übliche Begriffe von Zeit und Raum hinausgehen. Als Leser / Leserin der Kritik von V. A. wird man kaum den Eindruck los, dass der Rezensent selber zu dem Teil des Publikums gehörte, das für einen riesigen Heiterkeitserfolg sorgte.

19.7.3 Die Kritik in „Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung“

P. B. verfasste unter dem Titel „Literarischer Abend im Residenztheater.“⁷²¹ eine Kritik zu „Das tägliche Leben“, die am 21. 12. 1901 erschien. Die Kritik ist ausführlich und negativ, allerdings weist P. B. einen beträchtlichen Teil des Misserfolgs Regisseur Dr. Zickel zu. P. B.:

*„[...] diesmal aber wäre es besser gewesen, wenn er auch gegen den Willen des Dichters manches gefährliche Wort getilgt hätte. Auch daß ganze Szenen sich im Hintergrund der Bühne, in einer an sich sehr schönen Fensternische abspielten, hätte wohl vermieden werden können. Vor allem aber war es verkehrt, zwei Damen, die sich in manchem lustigen Stück des Residenztheaters schon bewährt haben, ganz innerliche, ganz auf Herz und Geist gestellte Rollen spiele zu lassen. Fräulein Rita Léon, die fesche Crevette, und Fräulein Leuchtmann, die elegante, aber eiskalte Salondame in einer Dumont- und einer Sauer-Rolle: das war weder für das Publikum, noch sicherlich auch für die Darstellerinnen selbst ein Genuß. Auch Herr Spira reichte trotz aller Mühe für seine Aufgabe nicht aus. Fräulein Sorger gefiel, weil sie die einzige sympathische Rolle des Stückes mit einfacher Herzlichkeit spielte“.*⁷²²

⁷¹⁹ Ebda., S. 6, Spalte 2.

⁷²⁰ Ebda., S. 6, Spalte 2.

⁷²¹ P. B.: Literarischer Abend im Residenztheater., in: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, Rudolf Mosse: Berlin, 21. 12. 1901, Nr. 647, XXX. Jg., Morgenausgabe, S. 2.

⁷²² Ebda., S. 2, Spalte 1f.

Zu Beginn der Kritik stellt P. B. fest, dass Rilke für „seine völlig theaterfremde Skizze [...] beinahe ausgelacht“⁷²³ worden war. P. B. Generalvorwurf ist, dass Rilke versucht habe, aus inneren Erlebnissen ein Theaterstück zu formen, was aber nicht möglich sei.

*„Statt des rothen [sic!] Blutes, das die Schemen der Bühne brauchen, wenn wir ihnen glauben sollen, goß der Poet wässerige Philosophie in die Adern seiner Gedankenkinder. Und in dem Bestreben, seine Geschöpfe so reden zu lassen, wie er sie in seinem Inneren wohl reden hörte [...], vergaß er ganz, daß im Lichte der Bühne da klaffende Spalten gähnen müßten, wo er kühn gebaute Uebergänge [sic!] sah; er blieb unverständlich, und das bedeutet dem Dramatiker Tod – vorausgesetzt, daß er noch kein berühmter Dramatiker ist!“*⁷²⁴

19.7.4 Die Kritik in der „Volkszeitung“

Es ist schwer vorstellbar, dass ein Stück eine schlechtere Kritik erfahren könnte, als es „Das tägliche Leben“ am 21. 12. 1901 in der „Volkszeitung“ durch G. S.⁷²⁵ in dem Artikel mit der Überschrift „Residenz-Theater.“⁷²⁶ erfahren hat.

Rilkes Stück ist für G. S. ...

194

*„[...] ein entsetzliches, nerventödtendes Hin- und Hergerede über das Erhabensein ob dem Konventionellen. Der zumeist in hohlem Flüstertone von fünf Personen hervorgebrachte unverdaute Phrasenschwallwirke schließlich erheiternd auf einen großen Theil des Publikums, das erlöst aufathmete, als die überlebensgroße Skizze endlich ein Ende genommen hatte, das natürlich kein Ende war. Als Verulkung der Maeterlinck-Nachbeter könnte sie allenfalls passiren, sofern der Verfasser aber ernsthaft Räthsel des Lebens lösen wollte, hat er arg vorbei philosophirt. [...] Zu bedauern waren die Künstler, die sich mit der unlösbaren Aufgabe, des Herrn Rilke zu Papier gebrachte Empfindungen zu interpretieren, abquälen mußten, die Damen Leuchtmann, Léon, Sorger, die Herren Spira und Seldeneck.“*⁷²⁷

⁷²³ Ebda., S. 2, Spalte 1.

⁷²⁴ Ebda., S. 2, Spalte 1.

⁷²⁵ Es ist nicht klar erkennbar, ob der erste Buchstabe tatsächlich ein G ist, der Druck ist von schlechter Qualität.

⁷²⁶ G. S.: Residenz-Theater., in: Volkszeitung. Organ für Jedermann aus dem Volke, Gutenberg: Berlin, 21. 12. 1901, Nr. 597, Morgenblatt, 49. Jg., S. 2, Spalte 2.

⁷²⁷ Ebda., S. 2, Spalte 2.

Der letzte Satz der Kritik stellt die Regisseure der Stücke in den Mittelpunkt: „Um die Inszenierung der drei Werke machten sich die Herren Werner und Zickel wohlverdient.“⁷²⁸ G. S. sieht also davon ab, den Misserfolg von „Das tägliche Leben“ teilweise in der Inszenierung oder der Rollenbesetzung zu suchen.

19.7.5 Die Kritik in der „Norddeutsche Allgemeine Zeitung“

Die Kritik zu „Das tägliche Leben“ erschien am 22. 12. 1901 in der „Norddeutsche Allgemeine Zeitung“ unter dem Titel „Theater und Musik.“⁷²⁹ und wurde von L-o verfasst. Man muss dem Verfasser zu Gute halten, dass er nicht um eine eindeutige Haltung verlegen ist. Das Stück „Hindernisse“ ist eine „Dilettantenarbeit, die niemals das Licht der Rampen hätte erblicken sollen“. Auch „Die Vergangenheit“ hat mit Literatur nichts zu thun. Es ist eine die Nerven peitschende Episode aus dem Leben.“ Sollte Rilke diese Kritik gelesen haben, wird ihm vermutlich spätestens an dieser Stelle nichts Gutes geschwant haben. Zu Recht:

„Das Stück hat keine Handlung; es besteht nur aus Ideen. Pathe zu diesen hat D’Annunzio und Ibsen gestanden. Ibsen giebt den Kern, D’Annunzio den Rahmen. Vielleicht ist es auch anders. Klar darüber dürfte Niemand im Zuschauerraum geworden sein. Auch die Darsteller nicht, noch weniger der Regisseur und am allerwenigsten der Dichter. Verworren und verquickt und unbühnenmäßig empfunden ist Alles. Als Buchdrama dürfte das Stück durch Einzelheiten fesseln. [...] Das Schicksal, angeulkt zu werden, hatte das Stück, das trotz aller Verworrenheit Geist und tiefes poetisches Empfinden verräth, nicht verdient. Aber die Darstellung wirkte wie eine Parodie und zwang auch Diejenigen zum Lachen, die Achtung vor den Schönheiten hatten, die in Einzelheiten zum Ausdruck gelangten. Der größte Vorwurf für den Mißerfolg gebührte dem Regisseur.“

In weiterer Folge geht L-o darauf ein, dass Léon als Helene eine Fehlbesetzung sei, sinnlich statt sinnig. Spira sei ebenfalls der Falsche für die Rolle des Malers gewesen. Zwar zeige er, dass er Zukunft habe, ...

„[...] aber noch unterstreicht er zu viel und entwickelt noch zu viel Pathos. Diese Rolle verlangt einen gereiften Schauspieler, der auch in den glühendsten Schilderungen den Ton des rein natürlichen niemals überschreitet. Bei einer solchen

⁷²⁸ Ebda., S. 2, Spalte 2.

⁷²⁹ L-o: Theater und Musik., in: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, o. V.: Berlin, 22. 12. 1901, Nr. 300, 41. Jg., S. 8, Spalte 1f.

Dichtung muß Alles zart angefaßt werden, es darf nur angedeutet, nicht wuchtig zugeschlagen werden.“

Für L-o hätte die Regie hier korrigierend eingreifen müssen. Als Beispiel für einen der Regieeinfälle, die bedauerlicherweise für Heiterkeit im Publikum sorgten, kommt L-o auf das Ende des ersten Aktes zu sprechen, als Mascha und die Hausmeisterin das Atelier zu putzen beginnen. Offensichtlich wurde die Szene nicht beendet, als die Hausmeisterin mit dem Kübel die Bühne betritt, sondern es wurde tatsächlich der Boden geschrubbt. Mit der Folge, „daß das Publikum über die Wirklichkeitstreue in lautes Lachen ausbricht“. Es scheint offensichtlich, dass die Inszenierung einerseits auf Maßstäbe des Naturalismus hin ausgerichtet war, andererseits den Darstellern wie Spira ein relativ hohes Maß an Pathos erlaubte, was natürlich völlig vorbei geht an den Intentionen des Stücks. Positiv urteilt der / die Verfasserin über die übrigen Mitwirkenden: „Ihren Aufgaben gerecht wurden Fräulein Leuchtmann als Sophie und Herr Seldeneck als Dr. Leuthold und vor Allem Frl. Sorger, die als Sascha [sic!] anmuthig und geradezu rührend wirkte.“⁷³⁰

19.7.6 Die Kritik in „Der Tag“

Heinrich Hart verfasst für den Berliner „Der Tag“ zwei Kritiken zu „Das tägliche Leben“, die am 21. 12. 1901 unter „Theater und Musik“⁷³¹ und einen Tag später am 22. 12. 1901 unter „Litterarischer Abend im Residenz-Theater.“⁷³² erscheinen.

In „Theater und Musik“ heißt es zum Stück:

*„Betrachtungen über den neuen Menschen im Stil Peter Altenbergs und Stefan Georges. Die Menschen reden, wie lilientragende präraffelitische Engel reden würden, wenn sie unglücklicherweise lebendig würden. Feine lyrische Momente. Aber wer stellt solche Intimitäten ins Licht der heutigen Bühne! [...] Das Publikum wand sich denn auch beinahe vor Lachen.“*⁷³³

⁷³⁰ Sämtliche Zitate aus der Kritik: Ebda., S. 8, Spalte 1.

⁷³¹ Heinrich Hart: Theater und Musik, in: Der Tag, o. V.: Berlin, 21. 12. 1901, Nr. 569, Morgenausgabe, zitiert nach: Heinrich Hart: Theater und Musik, in: Rainer Maria Rilke: Briefe an Axel Juncker, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel: Frankfurt / Main, 1979, 1. Aufl., S. 312.

⁷³² Heinrich Hart: Litterarischer Abend im Residenz-Theater., in: Der Tag, o. V.: Berlin, 22. 12. 1901, Nr. 571, zitiert nach: Heinrich Hart: Litterarischer Abend im Residenz-Theater., in: Rainer Maria Rilke: Briefe an Axel Juncker, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel: Frankfurt / Main, 1979, 1. Aufl., S. 312f.

⁷³³ Heinrich Hart: Theater und Musik, in: Der Tag, o. V.: Berlin, 21. 12. 1901, Nr. 569, Morgenausgabe, zitiert nach: Heinrich Hart: Theater und Musik, in: Rainer Maria Rilke: Briefe an Axel Juncker, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel: Frankfurt / Main, 1979, 1. Aufl., S. 312.

In der zweiten Kritik nimmt Hart den Kern seiner Kritik von tags zuvor wieder auf und baut ihn weiter aus. Wieder setzt Hart Rilke in eine geistige Beziehung zu Maeterlinck, Altenberg, George und den Präraffaeliten. Obwohl Hart einerseits Positives an „Das tägliche Leben“ entdecken kann, scheint ihm das Werk dann doch

*„[...] so zart, so andeutungsvoll, so gespreizt, daß keiner den andern durch die Worte, sondern nur von Seele zu Seele versteht. [...] Sein Drama „das tägliche Leben“ rührt hier und da an die innersten Tiefen der Seele, es leuchtet wie mit einem Blitz in die entlegensten Winkel. Aber die Gegensätze im Menschlichen stellt es doch mit einer etwas zu plumpen Deutlichkeit gegeneinander, und zuweilen wirkt das Gespreizte in der Sprache fast unerträglich. [...] Das Äußerliche bedeutet bei dem Werke nichts, der Ton, die Innerlichkeit alles. Wie aber kommt der Dichter dazu, diese seelischen Intimitäten auf den lauten Markt der heutigen Bühne zu bringen? Vor ein Publikum, das für die Einsamen seiner Art nur ein selbstzufriedenes Lachen hat.“*⁷³⁴

19.7.7 Die Kritik in den „Bremer Nachrichten“

Die Besprechung in den „Bremer Nachrichten“ vom 15. 9. 1902 (etwa 9 Monate nach der Uraufführung von „Das tägliche Leben“) stellt Rilkes damals neuen Gedichtband „Das Buch der Bilder“ in den Mittelpunkt, geht aber auch auf „Das tägliche Leben“ ein. Johannes August Wiegand schreibt dazu:

*„Trotzdem es als Bühnenwerk verfehlt ist, enthält es doch eine Scene, die tief gedacht und durchgeführt ist: die Resignation zweier Menschen, die nach einer großen, gnadenvollen Stunde, in der sie sich alles anvertrauten, was ihr Wesen umfaßte, von einander scheiden, in dem Bewußtsein, daß es eine Entheiligung ihres Verhältnisses sei, wenn sie nun doch miteinander, nur sich wiederholend, im Alltagstrott vereinigt blieben.“*⁷³⁵

Interessant ist, dass Wiegand, wie auch andere Kritiker, Rilke als Teil der Wiener Moderne sieht, mit Altenberg, Hofmannsthal, Andrian. Mit diesen hätte er, so Wiegand, „genau dieselbe nervöse, überfeine, feminine Veranlagung gemein, doch unterscheidet er sich von

⁷³⁴ Heinrich Hart: Litterarischer Abend im Residenz-Theater., in: Der Tag, o. V.: Berlin, 22. 12. 1901, Nr. 571, zitiert nach: Heinrich Hart: Litterarischer Abend im Residenz-Theater., in: Rainer Maria Rilke: Briefe an Axel Juncker, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel: Frankfurt / Main, 1979, 1. Aufl., S. 312f.

⁷³⁵ Johannes August Wiegand: „Ich liebe Dich“ und Anderes. Über neue Lyrik., in: Bremer Nachrichten, o. V.: Bremen, 15. 9. 1902, 160. Jg., Nr. 255, S. 2, zitiert nach: Johannes August Wiegand: „Ich liebe Dich“ und Anderes. Über Lyrik, in: Rainer Maria Rilke: Briefe an Axel Juncker, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel: Frankfurt / Main, 1979, 1. Aufl., S. 323.

ihnen durch die Art, wie er die Sprache handhabt und ferner durch seine Weltanschauung“.⁷³⁶ Für Wiegand ist Rilke ein Neuromantiker und Mystiker, was durch Maeterlincks Einfluss noch verschärft wurde und zwar „zum Unheil des Dichters“.⁷³⁷ Dass es Rilke schwer fällt, Dinge beim Namen zu nennen, macht für Wiegand den wunden Punkt in Rilkes Dichtung aus. Rilke hasse „die Beschreibung von Einzelheiten und die ausschöpfende Deutlichkeit“.⁷³⁸ Wiegand beurteilt Rilkes Hang zur Verbildlichung negativ, die „Bilder und Vergleiche ersticken einander“.⁷³⁹ Letztlich rät Wiegand Rilke, sich von dieser Art von Dichtung abzuwenden: „Diese Art führt direct zum Schwulst, zur Gespreiztheit, zum Unsinn. Das alles soll der begabte Dichter ruhig ändern überlassen.“⁷⁴⁰ Wie gesagt, Wiegand spricht hier in erster Linie über „Buch der Bilder“, aber es sind Sätze, die auch auf „Das tägliche Leben“ durchaus zutreffen könnten und die Rilke vielleicht auch dazu bewogen haben mochten, seine Karriere als Dramatiker kurz nach „Das tägliche Leben“ aufzugeben. Das Verständnis des Publikums und der Kritik waren einfach nicht vorhanden.

19.8 Rilkes Einstellung zu „Das tägliche Leben“

Durch den ausführlichen Briefwechsel⁷⁴¹, den Rilke um 1900 mit seinem Verleger Axel Juncker unterhält, sind wir gut informiert, was die zeitlichen Abläufe rund um die Aufführung von „Das tägliche Leben“ und Rilkes Reaktion auf die Kritiken betrifft. Rilke spricht erstmals am 29. Oktober 1901 Juncker gegenüber von der bevorstehenden Aufführung von „Das tägliche Leben“ in Berlin. (Im selben Brief, in dem er Juncker ankündigt, eine Inszenierung von Maeterlincks „Schwester Beatrix“ in Bremen durchsetzen zu wollen.⁷⁴²) Zu diesem Zeitpunkt war Rilke über die Berliner Inszenierung nichts Näheres bekannt. Das Residenztheater war für ihn unbedeutend, die dort veranstalteten literarischen Abende, in dessen Rahmen „Das tägliche Leben“ gezeigt werden sollte, „sind sehr fremdartige Inseln auf dieser banalen Bühne“.⁷⁴³ Rilke freut sich allerdings darüber, dass Dr. Zickel, „den ich für den besten modernen Regisseur halte“, ⁷⁴⁴ das Stück inszenieren werde.

⁷³⁶ Ebda., S. 323.

⁷³⁷ Ebda., S. 323f.

⁷³⁸ Ebda., S. 324.

⁷³⁹ Ebda., S. 324.

⁷⁴⁰ Ebda., S. 324.

⁷⁴¹ Rainer Maria Rilke: Briefe an Axel Juncker, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel: Frankfurt / Main, 1979, 1. Aufl.

⁷⁴² Vgl. ebda., S. 27.

⁷⁴³ Ebda., S. 28.

⁷⁴⁴ Ebda., S. 28.

In einem Brief an Juncker, der zwischen 3. und 6. November geschrieben worden ist, berichtet Rilke, er habe in der Zeitung gelesen, dass „Das tägliche Leben“ „am hamburger [sic!] Schauspielhause von Baron von Berger angenommen worden ist“. ⁷⁴⁵ Eine Nachricht, über die Rilke sich sehr freut, das „hamburger Schauspielhaus ist eines der wenigen Theater, denen ich gerne das Beste anvertraue“. ⁷⁴⁶

Drei Wochen später, am 22. November 1901, teilt Rilke Juncker kurz mit, „Das tägliche Leben“ sei für Italien erworben worden und werde übersetzt. ⁷⁴⁷

Am 26. November 1901 berichtet Rilke, Langen, der Verleger von „Das tägliche Leben“, habe scheinbar die Absicht, das Stück „erst am Tage der Erstaufführung in den Handel zu geben“. ⁷⁴⁸ Rilke begeistert sich auch für den Gedanken, dass Juncker, ein Däne, das Stück übersetzen solle, denn vor „diesem Publikum möchte ich besonders gern bekannt werden, wie es auch ein großer Wunsch von mir ist, einmal nach Kopenhagen zu kommen!“ ⁷⁴⁹

Ein Monat später, am 26. Dezember 1901, hat Rilke bereits zwei Kritiken zur Aufführung von „Das tägliche Leben“ gelesen, und zwar die Kritiken im „Börsencourier“ und im „Tag“. Er bittet Juncker, die von diesem gesammelten Kritiken an ihn weiterzuleiten. Rilke ist klar, dass die Aufführung ein völliger Misserfolg ist:

„[...] da empfand ich, wie viel angenehmer ein Mißerfolg wirkt, denn ein halber, lauer Erfolg und hatte im übrigen das Gefühl, daß das Publikum sich benommen hat wie einer, der ein Buch ärgerlich fortwirft weil er es nicht lesen kann. Und sieht man ruhig zu, weshalb er es nicht lesen konnte, stellt sich heraus, daß er es verkehrt gehalten hat.“ ⁷⁵⁰

In Rilkes Augen ist also das Publikum vor dem Stück durchgefallen, nicht umgekehrt. Die negative Meinung habe den Glauben an seine Arbeit und seinen Weg „auch nicht einen Moment ins Schwanken gebracht“. ⁷⁵¹ Darüber hinaus habe er einen „wunderschönen“ ⁷⁵² Brief von Dr. Zickel erhalten, ...

⁷⁴⁵ Ebda., S. 31.

⁷⁴⁶ Ebda., S. 32.

⁷⁴⁷ Vgl. ebda., S. 39.

⁷⁴⁸ Ebda., S. 43.

⁷⁴⁹ Ebda., S. 43f. Anm.: Rilke lebt zu diesem Zeitpunkt in Westerwede, etwa 420 Kilometer von Kopenhagen entfernt.

⁷⁵⁰ Ebda., S. 47.

⁷⁵¹ Ebda., S. 48.

⁷⁵² Ebda., S. 48.

*„[...] aus dem ich nicht nur sehe, was mein Stück den Beteiligten [sic!] war und daß die Generalprobe ihnen „eine Stunde der weihe“ bedeutete, sondern auch die Versicherung erhielt, daß Doctor Zickel auf seinem Wege „ein Begleiter der einsamen zu sein“ allem zum Trotz weitergehen will –“*⁷⁵³

Zu Beginn des letzten Briefdrittels versichert Rilke Juncker erneut seiner Unverwundbarkeit gegen Kritik.

„Auch Harden hat mir einige freundliche Worte, sozusagen einen Glückwunsch zu dem Mißerfolg geschickt! Ich bin also nach allen Seiten hin unverwundbar gegen Presseurtheile und Sie können mir ganz getrost die Zeitungen schicken. [...] aber das ist der Vortheil den mein geringer Zusammenhang mit der Zeit und ihren Werten hat, daß ich die Stimmen der Tagesblätter immer wie Worte höre, die zufällig von den Vorübergehenden vor meinem Fenster gesprochen werden. Es rührt mich nicht an ...“

754

Was den Brief Hardens an Rilke betrifft, so enthält er unter anderem diese Stelle: „Ihr Drama sah ich leider nicht, kann Ihnen also auch nichts davon berichten. Aber: Dramatiker sein, heißt heute: Industrieller sein. Anders geht es nicht.“⁷⁵⁵

200

Natürlich bleibt die Frage offen, warum Rilke mehrmals Juncker bittet, ihm die gesammelten Kritiken zuzusenden, wenn ihn die Tagespresse ohnehin nicht anrührt. Und warum Rilke über Jahre hinweg ein Publikum zu erobern versuchte, dass ihm nun einer Menge von Analphabeten gleicht. Und weshalb er überhaupt einer Aufführung am Berliner Residenztheater zustimmte, wenn diese Bühne ihm banal dünkte. Es erstaunt, dass Rilke sich nicht die Mühe gemacht hat, zur Uraufführung seines Stückes zu kommen. Von Westerwede nach Berlin sind es nicht ganz 400 Kilometer. Allerdings wurde acht Tage vor der Aufführung Rilkes einziges Kind Ruth geboren.

⁷⁵³ Ebda., S. 48.

⁷⁵⁴ Ebda., S. 48.

⁷⁵⁵ Zitiert nach: ebda., S. 228.

20 „Waisenkinder“

20.1 Entstehung

Es ist unklar, wann genau „Waisenkinder. Eine Szene“ entstanden ist, veröffentlicht wurde das kurze Stück zum ersten Mal im Mai 1901 in der „Revue Franco-Allemande“ und dann erst wieder in der sechsbändigen Ausgabe von „Werke“ des Insel-Verlags 1987. Aufgrund der Ähnlichkeit der Beschreibung der Kinderwelt und einem Offenen Brief Rilkes an Maximilian Harden vom 9. Februar 1901 geht Ernst Zinn davon aus, dass „Waisenkinder“ zu Beginn des Jahres 1901 entstanden ist. Zinn vermutet, dass dies eventuell kurz vor der Veröffentlichung des Stücks geschah,⁷⁵⁶ eine Annahme, die durchaus richtig sein könnte, wenn man bedenkt, dass Rilke seine Stücke im Allgemeinen in kurzer Zeit schrieb. „Die weiße Fürstin“ ist das einzige Stück, das Rilke im Abstand von einigen Jahren wieder bearbeitete und umformte und bildet damit den einzigen dramatischen Stoff, der Rilke dauerhaft beschäftigte, was aber wohl auch an Rilkes Faszination in Bezug auf Eleonora Duse gelegen haben mag. Sicher ist, so Zinn, dass „Waisenkinder“ nach „Das tägliche Leben“ entstanden ist.

„Waisenkinder“ ist das letzte Stück Rilkes, das dem naturalistischen Drama verpflichtet ist, wie Monika Ritzer meint,⁷⁵⁷ es ist überhaupt eines der letzten Stücke Rilkes. Danach entstehen nur noch das kurze „Zur Einweihung der Kunsthalle“ von 1902 und 1904 die zweite und endgültige Fassung von „Die weiße Fürstin“. Ritzer selbst schränkt allerdings die Zuordnung des Stücks zum naturalistischen Drama ein, indem sie darauf hinweist, dass die Artifizialität des Bühnenbildes (dessen Beschreibung sich Rilke ausführlich widmet), „die Stilisierung des Ensembles [...] und seine rhythmisch geprägte Gruppierung auf erste Einflüsse eines neuen dramatischen Stils“⁷⁵⁸ schließen lassen. Das würde allerdings erfordern, „Spiel“, „Die weiße Fürstin“ und „Das tägliche Leben“ völlig außer Acht zu lassen und auch Rilke theoretische Überlegungen zum Theater und dessen Auseinandersetzung mit den Stücken Maeterlincks zu ignorieren. Welche Elemente im Stück tatsächlich vorkommen, die Ritzer davon abhalten, „Waisenkinder“ als naturalistisches Stück zu sehen, wird noch zu besprechen sein.

⁷⁵⁶ Alle Angaben vgl. Ernst Zinn: Anmerkungen des Herausgebers, in: Rainer Maria Rilke: Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, 1. Aufl., S. 1056.

⁷⁵⁷ Vgl. Monika Ritzer: Dramatische Dichtungen, in: Manfred Engel (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, J. B. Metzler: Stuttgart u. Weimar, 2004, S. 270.

⁷⁵⁸ Ebda., S. 270.

20.2 Inszenierung des Stücks

„Waisenkinder“ ist in der Sekundärliteratur im Grunde ignoriert worden. Ralph Freedman erwähnt das Stück nicht einmal. An Aufführungen lässt sich nur eine Inszenierung festmachen, im Jahr 2010 durch das Winterreise Compagnie Théâtre. Dreizehn Kinder führten mit zwei Schauspielern und fünf Musikern das Stück „Orphelins“ unter der Leitung von Olivier Dhénin (Regie und Dramaturgie) und mit der Musik von Franz Schubert und Anton Webern im 140 Sitzplätze umfassenden Théâtre du Chaudron im 12. Pariser Bezirk in La Cartoucherie de Vincennes auf. Das Stück wird als „Poème dramatique d'après Rainer-Maria Rilke“ bezeichnet.⁷⁵⁹ Die Aufführung lief am 4., 5. und 11. Dezember 2010 und am 26. und 30. Juli 2011 im *Cloître des Capucins in Rochefort*. Das Winterreise Compagnie Théâtre hatte auch ein zweites Rilke-Stück im Repertoire: „Absence“ (Rilkes „Ohne Gegenwart“), aufgeführt von 8. bis 17. Dezember 2010 in der Chapelle du Lycée Montaigne in Paris. Im Juli 2011 spielte die Truppe übrigens auch ein Puppentheaterstück von Maeterlinck, nämlich „Intérieur“ (ebenfalls im *Cloître des Capucins in Rochefort*). „Orphelins“ wurde 2014 wieder ins Repertoire aufgenommen und am 24. und 26. Juli erneut gezeigt, wieder im *im Cloître des Capucins in Rochefort*.⁷⁶⁰ Erfreulicherweise ist die Inszenierung von „Orphelins“ durch zahlreiche Fotos sowohl von der Probenarbeit⁷⁶¹ wie auch von der Aufführung⁷⁶² gut dokumentiert, auch ein kurzes Video⁷⁶³ ist verfügbar.

202

Das Video zeigt zu einem beträchtlichen Teil Fotos der Proben und der Aufführung, die bewegten Bilder sind nur zum Teil ergiebig, da die Tonspur von klassischer Musik belegt wird. Auffällig ist, dass Dhénin eine Figur auftreten lässt, die einen Wolfskopf trägt, vermutlich handelt es sich dabei um den Gärtner. Außerdem wurden auch Tanzeinlagen einstudiert, wobei ein Kreis von Tänzern und Tänzerinnen um einige Kinder in der Mitte tanzt. Die Aufführung wirkt durch ihre Kargheit an Ausstattung stilisiert. Die Schüler und Schülerinnen sind realistisch und uniform gekleidet, wie es Rilke in den szenischen Anweisungen verlangt. Die Bühne ist praktisch leer, im Hintergrund ist die weiße Wand einer Kapelle zu sehen, mit Fensteröffnungen. Den Infoblättern ist zu entnehmen, dass Lieder von Franz Schubert und Musik von Anton von Webern verwendet werden. (Webern hat übrigens für sein Werk „2 Lieder“ – op. 8. - zwei Gedichte von Rilke aus „Die Aufzeichnungen des

⁷⁵⁹ Alle Angaben zu dieser Inszenierung vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=CbRofJmqy-I>, 06. 05. 2015

⁷⁶⁰ Alle Informationen bezüglich der Aufführungsdaten von „Orphelins“: <http://www.winterreise.fr/>, Unterpunkt „Calendrier“, 06. 05. 2015

⁷⁶¹ http://winterreise.fr/galleries/#/content/Orphelins_en%20jeu/, 06. 05. 2015

⁷⁶² http://winterreise.fr/galleries/#/content/Orphelins_travail%20en%20salle/, 06. 05. 2015

⁷⁶³ <https://www.youtube.com/watch?v=CbRofJmqy-I>, 06. 05. 2015

Malte Laurids Brigge“ vertont.) Dem Presse-Dossiers ist zu entnehmen, dass die Aufführungsdauer bei etwa 1 Stunde lag (wie auch beim zweiten Rilke-Stück „Absence“).⁷⁶⁴

20.3 Fotos der Inszenierungen von „Orphelins“



Abbildung 33: "Orphelins".



Abbildung 34: "Orphelins".

⁷⁶⁴ Vgl. http://www.winterreise.fr/docs/DP/Rilke_DP.pdf, 12. 05. 2015



Abbildung 35: "Orphelins".



Abbildung 36: "Orphelins".



Abbildung 37: "Orphelins".



Abbildung 38: "Orphelins".



Abbildung 39: "Orphelins".



Abbildung 40: "Orphelins".



Abbildung 41: "Orphelins".



Abbildung 42: "Orphelins".



Abbildung 43: "Orphelins".



Abbildung 44: "Orphelins".



Abbildung 45: "Orphelins".



Abbildung 46: "Orphelins".



Abbildung 47: "Orphelins".

Quelle: Alle Fotos von http://winterreise.fr/galleries/#/content/Orphelins_en%20jeu/, 12. 05. 2015

210

20.4 Das Stück

„Waisenkinder“⁷⁶⁵ ist eines der kürzeren Stücke Rilkes und geht in seinem Umfang nicht über 13 Seiten hinaus. Das Stück besteht aus einer Szene, was gleichzeitig der Untertitel des Stücks ist. Es ist zweifelhaft, ob Rilke tatsächlich damit rechnete, das Stück aufgeführt zu sehen.

Zum einen wendet Rilke immerhin 15 Figuren auf, 7 Waisenknaben im Alter von etwa 12 Jahren und 6 Waisenmädchen im Alter zwischen 10 und 12 Jahren. Darüber hinaus gibt es eine blonde Nonne und einen alten Gärtner. Für ein Stück dieser Länge ein erstaunlicher Personenaufwand und wenig effizient, wenn es Rilke tatsächlich um eine Aufführung gegangen wäre.

Ein zweiter Grund anzunehmen, dass „Waisenkinder“ vermutlich als Lesedrama konzipiert war, besteht in der poetischen Ausführlichkeit der szenischen Anweisungen und des

⁷⁶⁵ Rainer Maria Rilke: Waisenkinder, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, Insel: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, 1. Aufl., S. 919 – 931.

Bühnenbilds. „Die breite Allee tastet mit hundert welken Händen, wie weit es zur Erde ist“⁷⁶⁶ – realistisch gemeinte Bühnenbeschreibungen lesen sich anders, auch bei Rilke, der bei anderen Stücken sogar Pläne skizziert hat, wie das Mobiliar auf der Bühne zu stehen hat (zum Beispiel für „Höhenluft“).

Anzuführen ist auch, dass Rilke eine breite Allee für seine Bühne vorsieht, dazu noch eine „kleine gotische Kapelle“.⁷⁶⁷ Rilke, der von 1895 an im Grunde kaum dramatische Erfolge vorzuweisen hat, konnte nicht davon ausgehen, dass er ausgerechnet mit „Waisenkinder“ an einer großen Bühne unterkommen würde – ein derart raumgreifendes Konzept wie das Bühnenbild für „Waisenkinder“ kann aus seiner Perspektive nicht realistisch gewesen sein.

Es ist nicht ohne Grund, dass Rilke sich so detailliert dem Bühnenbild widmet. Das Bühnenbild hat eine bzw. mehrere symbolische Funktionen, die allesamt religiös motiviert sind. Zum einen ist es einerseits durch die Aufbahrung der toten Betty ein Friedhof, zum anderen ist es durch die Kapelle ein Platz religiöser Ausübung. Hinzu kommen noch Anspielungen auf Himmel, Hölle und Totenreich, betont durch die Totengräber- und Pförtnerfunktion des alten Gärtners. Die farbliche Komposition des Lichts ist Rilke so wichtig, dass er diese extra beschreibt in seinen Anweisungen. Neben den Linden werden Birken und Eichen erwähnt, die Farben changieren zwischen Grau und Bronze.⁷⁶⁸ Rilke verlangt – im Grunde widersinnig – dass der Garten sich verdunkelt, wenn das Kapellentor sich öffnet und das Kerzenlicht nach draußen dringt.⁷⁶⁹ Kurze Zeit später „glüht der Abend“ durch die Bäume hindurch, „in schmale Streifen das Grau zerschneidend“, ⁷⁷⁰ was nur bedeuten kann, dass die untergehende Sonne rot leuchtet, während die davorstehenden Bäume grau wirken. Am Ende des Stücks hat sich die Finsternis über den Park gelegt. Das letzte bisschen Licht kommt aus der Kapelle und geht verloren, als die Tür geschlossen wird.⁷⁷¹

Der symbolhafte, zeremonienhafte und auch irrealer Charakter des Stücks wird durch die Waisenknaben unterstrichen, der Abzug unter der Leitung des älteren Knaben erfolgt schweigend, durch „übermäßig große Bewegungen und sehr weite Schritte“, was wohl auch eine erhebliche Langsamkeit voraussetzt.

⁷⁶⁶ Ebda., S. 919.

⁷⁶⁷ Ebda., S. 919.

⁷⁶⁸ Vgl. ebda., S. 919.

⁷⁶⁹ Vgl. ebda., S. 925.

⁷⁷⁰ Vgl. ebda., S. 927.

⁷⁷¹ Vgl. ebda., S. 931.

Die Handlung des Stücks lässt sich in wenigen Sätzen zusammenfassen. Eine Gruppe von Waisenkindern kondoliert dem toten Mädchen Betty. Jérôme, traumatisiert vom Selbstmord seiner Mutter, zweifelt, dass Betty tatsächlich tot ist. Der ältere Knabe macht sich lustig über ihn und seine tote Mutter. Jérôme schlägt ihn. Der ältere Knabe stößt Jérôme zurück, beschimpft ihn und erklärt ihm, dass Jérôme sich schon umbringen müsse, wenn er zu seiner Mutter in den Himmel wolle, wobei klar ist, dass der ältere Knabe mit „Himmel“ die Hölle meint. Der ältere Knabe führt die übrigen Knaben fort. Jérôme bleibt ratlos zurück. Das Stück endet, indem der Gärtner den Sarg der toten Betty fortträgt. Jérôme läuft ihm nach. Soweit die Oberfläche der Handlung.

20.5 Die Figuren

Nur drei Figuren in diesem Stück tragen Namen: Jérôme, Betty und Paul (der ältere Knabe). Jérôme ist die französische Variante von Hieronymus und bedeutet „heiliger Name“. Betty bzw. Elisabeth leitet sich in seiner Bedeutung von „die Gott Geweihte“ ab. Ganz anders im Fall von Paul: dies bedeutet nichts anderes als der Kleine, Geringe, Junge. Es kann kein Zufall sein, dass Rilke die Bedeutung der Vornamen gerade so verteilt, dass sie auf das unschuldig früh verstorbene Mädchen und auf den durch den Selbstmord seiner Mutter traumatisierten Jungen mit seinem naiven Glauben zutreffen, während der besserwisserische, laute, unsympathisch wirkende Paul mit der Bedeutung seines Namens versehen wird. Paul ist sich auch der Geläufigkeit seines Namens bewusst: „Es giebt viele Paul [...]“, ⁷⁷² sagt er zu einem Knaben, als es um die Einzigartigkeit von Namen geht. Nur der Kaiser habe einen Namen, alle anderen zwei. ⁷⁷³

212

20.5.1 Jérôme

Der Umfang des Stücks ist sehr kurz, und obwohl die Handlung sich sehr plötzlich dramatisch und konfliktreich zuspitzt, bleiben die Figuren blass gezeichnet. Die einzigen Figuren, die Charaktereigenschaften entwickeln, sind Jérôme und Paul. Paul als wichtigtuerischer, sich in der Rolle des Anführers gefallender, auch etwas lebenserfahrener Knabe ohne jede Sensibilität den Toten und Lebenden gegenüber. Und Jérôme, der durch den Selbstmord seiner Mutter traumatisiert ist und nur sehr kindliche Vorstellungen von Tod hat. Offensichtlich hat er den Selbstmord seiner Mutter mitangesehen und beschreibt die Szene in eigenen Worten. Sterben bedeutet für ihn „ein furchtbar hohes, gelbes, häßliches Haus“, ⁷⁷⁴

⁷⁷² Ebda., S. 924.

⁷⁷³ Vgl. ebda., S. 924.

⁷⁷⁴ Ebda., S. 929.

von dessen oberstem Stockwerk man sich in den Hof hinunter stürzt. (Ein hohes Haus, nämlich ein Turm, spielt auch in „Die weiße Fürstin“ eine wesentliche Rolle.) Aus diesem Grund kann Jerôme auch nicht nachvollziehen, dass Betty tot sein soll: der Ort entspricht nicht seiner Vorstellung von Sterben.

Paul nutzt dieses Wissen vom Selbstmord von Jerômes Mutter augenblicklich, um diesen zu demütigen, zu beleidigen und zu drohen. Seim Motiv dafür ist offensichtlich, dass Jerôme sich aus Pauls Sicht bei der Nonne eingeschmeichelt hat.⁷⁷⁵ Paul fällt auch das theologische Urteil über Jerômes Mutter: diese wäre durch ihre Tat zur Hölle verurteilt.

Dass Jerôme nicht nur zurückhaltend und naiv ist, zeigt sein nun folgender Wutausbruch, bei dem er Paul niederschlägt. Paul reagiert erstaunlich zurückhaltend. Er stößt Jerôme „voll Verachtung fort“,⁷⁷⁶ wie Rilke schreibt. Pauls letzte Worte⁷⁷⁷ schließen Jerôme nicht nur endgültig aus der Familie aus, sondern weisen ihm auch den Weg, wie er zu seiner Mutter in den Himmel kommt: ebenfalls durch Selbstmord. Paul verurteilt Jerôme sozusagen symbolisch zum Tod. Die übrigen Knaben unterstützen schweigend dieses Urteil dadurch, dass sie Paul folgen und Jerôme zurücklassen. Der Gegensatz zwischen Paul – der älter als die übrigen Knaben ist – und Jerôme wird auch körperlich ausgedrückt: Paul ist der größte, Jerôme der Kleinste unter den 7 Knaben.⁷⁷⁸

213

Jerômes letzte Handlung besteht darin, dass er dem Gärtner, der gerade Bettys Sarg wegträgt, „in den schwarzen Park“ folgt. Jerôme geht so symbolisch in das Totenreich über. Denn der Gärtner ist natürlich alles andere als ein Gärtner, er wird von Rilke auch bei keiner für Gärtner typische Arbeit gezeigt. Stattdessen öffnet und schließt er die Kapelle, kümmert sich um den Sarg und um die Kerzen. Das Äußere des Gärtners ist bezeichnend: er ist alt, gebückt, wurzelhaft.⁷⁷⁹ An anderer Stelle beschreibt Rilke den Gärtner mit folgenden Worten: „Ein kleiner, verwitterter Greis, - Gesicht und Hände sind wie aus Erde und Wurzeln. Die Schlüssel klirren ihm ans Knie.“⁷⁸⁰ Wozu braucht ein Gärtner Schlüssel? Offensichtlich hat der Gärtner eine Pförtnerfunktion. Dass Rilke hier einen Gärtner als Figur wählt, ist kein Zufall. Im zwanzigsten Kapitel des Johannes-Evangeliums, Vers 15, tritt eine verzweifelte Maria an das leere Grab von Jesus und redet mit diesem, ohne zunächst zu erkennen, dass es

⁷⁷⁵ Vgl. ebda., S. 929.

⁷⁷⁶ Ebda., S. 930.

⁷⁷⁷ Ebda., S. 930.

⁷⁷⁸ Vgl. ebda., S. 919.

⁷⁷⁹ Vgl. ebda., S. 931.

⁷⁸⁰ Ebda., S. 925.

sich dabei tatsächlich um ihren Sohn handelt. Sie hält die Person zunächst für den Gärtner.⁷⁸¹ Zurück zu den Schlüsseln: In der Offenbarung des Johannes finden wir im ersten Buch eine Stelle, an der Johannes davon berichtet, wie Jesus Johannes erscheint und ihm den Auftrag gibt, die Offenbarung zu schreiben. Dabei sagt Jesus, er „habe die Schlüssel der Hölle und des Todes“. ⁷⁸² Eben jene Schlüssel sind es wohl, die dem Gärtner – offensichtlich einer Jesus-Figur – klirrend an das Knie schlagen. Das Stück erweist sich auf symbolischer Ebene daher als die Überführung Jerômes in das Totenreich durch Jesus.

Jerôme ist auch der Name einer Nebenfigur in Rilkes Erzählung „Die Turnstunde“, ⁷⁸³ die in zwei sehr ähnlichen Fassungen von 1899 und 1902 vorliegt. In dieser kurzen Erzählung geht es um den Militärschüler Gruber, der in einer Turnstunde über sich hinauswächst und eine erstaunliche Leistung an den Stangen vollbringt. Kurz darauf fällt Gruber allerdings in Ohnmacht und stirbt an einem Herzschlag. Jerôme ist der einzige, der während dieser Phase mit ihm redet oder besser: auf ihn einredet und sieht, wie er in Ohnmacht fällt. Nach der kalten, brutalen Verkündigung des Todes von Gruber verlassen die Schüler den Turnsaal. Jerôme geht als Letzter hinaus, begleitet vom kichernden Krix, der sich in Jerômes Ärmel buchstäblich festbeißt.

Rilke hatte mit „Die Turnstunde“ im Grunde einen ersten Schritt zu einem Roman über Schüler in einer Militärschule getan, diesen Plan jedoch nie realisiert. Der nächste Schritt in der Niederschrift – und hier der erste Bezug zu „Waisenkinder“ – wäre die Schilderung von Grubers Begräbnis gewesen. ⁷⁸⁴ Der zweite Bezug besteht in einem Aspekt, den Rilke offensichtlich für „Waisenkinder“ wieder aufgriff: die Darstellung von Kindern, die zu Rohheit und Grausamkeit neigen. So schreibt Rilke über seinen Militär-Roman: „[...] *diese Gesellschaft von Knaben in ihrer ganzen Roheit [sic!] und Entartung, in dieser hoffnungslosen und traurigen Heiterkeit zu zeigen [...] Denn der Einzelne ist ja eben, - auch der verdorbenste – Kind, was aber aus der Gemeinsamkeit dieser Kinder sich ergibt – das wäre der herrschende Eindruck -, eine schreckliche Gesamtheit, die wie ein fürchterliches Wesen wirkt [...]*“ ⁷⁸⁵

⁷⁸¹ Vgl. http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/johannes/20/#1, 07. 05. 2015

⁷⁸² http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/offenbarung/1/#9, 07. 05. 2015

⁷⁸³ Rainer Maria Rilke: Die Turnstunde, in Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, 1. Aufl., S. 594 – 601 u. S. 601 – 609.

⁷⁸⁴ Vgl. Ernst Zinn: Anmerkungen des Herausgebers, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, 1. Aufl., S. 1020.

⁷⁸⁵ Ebda., S. 1020.

Es überrascht nicht, Beispiele für Grausamkeit in „Die Turnstunde“ zu finden, aber sie wird eher von den Erwachsenen ausgeführt, etwa durch Unteroffizier Jasterski, der bis zum letzten Moment überzeugt ist, Gruber wäre ein Simulant, und dies auch lautstark verkündet. Bezeichnend für Rilke und sein Verhältnis zum Tod ist – und hier der dritte Bezug zu „Waisenkinder“ – das Mitleidlose, mit dem dem toten Gruber gegenübergetreten wird. Wie in „Waisenkinder“ äußert keines der Kinder ein Wort des Mitleids oder des Bedauerns. Nicht einmal Jérôme ist dazu in der Lage, das äußerste, was die Kinder körperlich ausdrücken können, ist das Gefühl von Stillstand: „[...] es scheint etwas Lähmendes in der Luft zu liegen“. ⁷⁸⁶ Ihre Aktionen hören langsam auf, sie konzentrieren sich ganz auf das unsichtbare Geschehen in der Kammer. Es ist Neugier, die sie dazu antreibt, aber nicht Mitleid oder Sympathie. Rilke beschreibt den Schüler Baum, als er seine Turnübung beendet: „Und mit einem Ruck bringt sich der kleine Mensch zum Stehen, läßt sich unwillig in die Knie fallen und macht ein Gesicht, als ob er alle verachte.“ ⁷⁸⁷ Verachtung sich und den anderen gegenüber ist das, was das Innere dieser Kinder ausmacht. Das Verlangsamen der Aktionen verwendet Rilke übrigens auch auf effektvolle Weise zum Schluss von „Waisenkinder“: die Kinder entfernen sich unter Leitung von Paul, aber sehr zögerlich, mit großen, langsamen Schritten. Die Erzählung spielt übrigens in derselben Jahreszeit wie „Waisenkinder“: Herbst.

⁷⁸⁸

215

20.5.2 Rilkes Erzählung „Der Totengräber“

In Zusammenhang mit der Symbolik in Bezug auf Jérôme ist es nicht uninteressant zu wissen, dass Rilke eine Erzählung namens „Der Totengräber“ ⁷⁸⁹ verfasst hat, die ursprünglich den Titel „Der Grabgärtner“ trug. Die Erzählung ist in zeitlicher Nähe zu „Waisenkinder“ entstanden und geht auf eine erste Niederschrift vom November 1899 zurück. Wann sie endgültig abgeschlossen wurde, ist unklar, Zinn geht von 1901 oder spätestens Sommer 1902 aus. ⁷⁹⁰

⁷⁸⁶ Rainer Maria Rilke: Die Turnstunde, in Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, 1. Aufl., S. 599.

⁷⁸⁷ Ebda., S. 600.

⁷⁸⁸ Vgl. ebda., S. 604.

⁷⁸⁹ Rainer Maria Rilke: Der Totengräber, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, 1. Aufl., S. 688 – 703.

⁷⁹⁰ Ernst Zinn: Anmerkungen des Herausgebers, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, 1. Aufl., S. 1031f.

Wie in „Waisenkinder“ ist der Totengräber zunächst ein sehr alter Mann, der allerdings gleich zu Beginn durch einen neuen Totengräber ersetzt wird.⁷⁹¹ Auch in der Erzählung scheint der Friedhof eher ein Garten als eine Friedhofanlage, so wie der Park und die Allee in „Waisenkinder“ den Friedhof völlig verdrängt haben. Deutlich tritt die Wichtigkeit der Blumen für Rilke in symbolischer Hinsicht hervor: Blumen bedeuten für Rilke prinzipiell Leben.⁷⁹² Dies geht so weit, dass das restliche Leben, das der Totengräber in seiner gerade verstorbenen Frau zu spüren glaubt, sich auf die Rosen überträgt, die dieser auf die Augen seiner Frau gelegt hat.⁷⁹³ Die Rosen öffnen sich. Rosen sind es auch, die der toten Betty in „Waisenkinder“ beigelegt werden. Jerômes Annahme, dass Betty noch lebt, ist zwar falsch, passt aber zu den Ansichten der Titelfigur in „Der Totengräber“. Die Frau des Totengräbers ist übrigens im Herbst gestorben, derselben Jahreszeit, in der auch Betty stirbt.

Interessant ist, dass auch in „Der Totengräber“ ein Turm erwähnt wird. Rilke beschreibt Gitas Innenleben in einem Moment der Not und der Furcht in folgenden Worten: „[...] als stürzte sie von der Höhe eines Turmes“.⁷⁹⁴

Auch die Anzahl der Waisenknaben taucht wieder auf: sieben. „Sieben Särge stehen noch unbeerdigt [...]“ heißt es in „Der Totengräber“. In „Waisenkinder“ sind es sieben Knaben, die von der Nonne zwar an den Rand des Totenreichs geführt, aber nicht mehr abgeholt werden.

Dass der Totengräber in der gleichnamigen Erzählung ebenfalls eine Figur ist, die den Weg zum Tod und in das Totenreich weist, wird klar, wenn man liest, woher er kommt: von einer Insel im Norden, die im Winter wegen des Eises völlig abgeschnitten ist vom Rest der Welt und an deren Strand das Meer in der Nacht „sehr viele Tote“⁷⁹⁵ schwemmt. Es ist klar, dass der namenlose Totengräber, ein Fremder, von einer Toteninsel stammt.

20.5.3 Die Nonne

Die blonde Nonne ist eine weitere Figur im Stück, die eine rein symbolische Funktion hat. Es gibt im Grunde keine Notwendigkeit für diese Figur, was den Konflikt oder den symbolischen Inhalt betrifft. Dafür spricht auch, dass Rilke sie nicht mit einem Namen ausgestattet hat.

Aber einerseits passt die Nonne, von der wir nur wissen, dass sie blond und jung ist, in den Alterszyklus, der durch die Figuren gebildet wird: Kinder, Erwachsene, Greis. Andererseits

⁷⁹¹ Vgl. Rainer Maria Rilke: Der Totengräber, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, 1. Aufl., S. 690.

⁷⁹² Vgl. ebda., S. 691.

⁷⁹³ Vgl. ebda., S. 697.

⁷⁹⁴ Ebda., S. 701.

⁷⁹⁵ Ebda., S. 693.

führt die Nonne die Kinder buchstäblich einerseits zum Glauben hin, andererseits an den Rand des Totenreichs. Die Mädchen werden nach dem Besuch der Kapelle von der Nonne fortgeführt, weder sie noch die Nonne kommen wieder zurück. Obwohl sie Paul bittet, die Kinder dann auf die Wiese zu führen, scheint sie ein gewisses Naheverhältnis zu Jerôme zu haben. Er geht an ihrer Hand aus der Kapelle und wird von ihr auch zu Beginn auf die Bühne geführt.

Die Nonne unterstützt den noch naiven Glauben der Kinder, die zwar schon beginnen, Dinge zu hinterfragen, aber noch auf einer unlogischen, mythischen Ebene. Begriffe wie Seele, Kadaver, Kalk und Käse werden assoziativ benutzt, die Realität des Todes in Form von Bettys Leichnam ist einerseits abstoßend, andererseits anziehend. Die tote Betty wiederum, so die Nonne, sei gerade ein Engel geworden. Die Nonne weist Jerôme auch ausdrücklich darauf hin, dass er nicht die Abendluft haben dürfe. Und dass alle Blumen, die Jerôme zu finden beabsichtige, wohl tot seien. (Zu Recht: das Stück spielt im Herbst.)

20.5.4 Betty

Betty ist ein wichtiger Angelpunkt und Auslöser für das Stück. Ihr Tod ist der Grund, warum die Kinder in die Kapelle gehen, ihre Leiche der Grund, warum es zu Spekulationen über Namen und Seele kommt und über den Zustand ihres Körpers, ihr Forttragen durch den Gärtner ist der symbolische Beweis dafür, dass der Gärtner dem Totenreich angehört. Rilke zeichnet Betty mit einem Namen aus, aber er verwendet die Kurzform von Elisabeth, ein Name, der natürlich auch ein Heiligennamen ist (so hieß unter anderem die Mutter von Johannes dem Täufer). Es ist bezeichnend für Rilke, dass es sich bei der Toten um eine Frau handelt, es sind im Allgemeinen Frauen, die in Rilkes Werk ums Leben kommen. Dass Rilke die Kurzform Betty verwendet, deutet daraufhin, dass er wenig Achtung für seine Figur hatte. Es gibt eine andere Betty in Rilkes Werk, die Hauptfigur in „Bettys Sonntagstraum“, ⁷⁹⁶ einer Erzählung von etwa 1895, die zu dem nicht veröffentlichten Novellenband „Was toben die Heiden“ gehört hätte. Besagte Betty ist eine Näherin (eine verkommene Näherin voll sexueller Gier gibt es in der gleichnamigen Erzählung Rilkes), eine oberflächliche, naive junge Frau, die sich billig kleidet, auf den erstbesten Mann reinfällt, sich nicht zu benehmen weiß und ohne jede Reflexion dem Zauber des Theaters erliegt. Erstaunlicherweise wird Betty in „Waisenkinder“ keinerlei Mitleid entgegengebracht, niemand sagt etwas Nettes über sie.

⁷⁹⁶ „Bettys Sonntagstraum“ ist nicht einmal in „Sämtliche Werke“ aufgenommen. Ein Abdruck befindet sich in: Rainer Maria Rilke: Silberne Schlangen. Die frühen Erzählungen aus dem Nachlaß, hg. v. Rilke-Archiv in Zusammenarbeit mit Hella Sieber-Rilke, Insel: Frankfurt / Main, 2004, S. 102 – 109.

Die tote Betty ist hässlich, „ganz gelb“, ⁷⁹⁷ „sie war so dumm“ ⁷⁹⁸ sagt ein Knabe, auch die Nonne sagt nichts Positives über sie. Rilke verschwendet keinen Satz daran, uns Betty sympathisch zu machen, im Gegenteil.

20.6 Literarische Verweise

Die einzige belegbare Inszenierung von „Waisenkinder“ fand durch die bereits erwähnte „Winterreise“-Compagnie statt. Deren künstlerischer Leiter Olivier Dhénin verweist im September 2010 in einem Presse-Dossier zu den Rilke-Stücken „Absence“ und „Orphelins“ auf Bezüge zum antiken griechischen Drama und zu Maeterlinck. Interessanterweise schlägt Dhénin den Bogen von Rilke bis in die Theatralische Gegenwart zu Edward Bond:

„Alors que chez les Tragiques Grecs l'enfant impuissant était conduit à la mort (Astyanax) ou sauvagement assassiné (les enfants d'Héraclès), on assiste chez les auteurs contemporains à la transposition de l'enfant sur la scène du meurtre, métaphore d'une civilisation qui n'a plus foi en l'avenir. En ce sens, Rilke est précurseur en mettant en scène les pensionnaires d'un orphelinat. Un siècle avant Edward Bond, l'auteur des Sonnets à Orphée laisse le temps d'une courte pièce s'épancher la violence de l'enfance. Dans la lignée du symbolisme, il crée un drame statique où les enfants questionnent la vie et la mort. Treize enfants, sept garçons et six filles sont réunis dans un parc septentrional. On est très proche du premier théâtre de Maeterlinck : lieu perdu et indéfini, symbolique des nombres (on pense aux treize personnages des Aveugles abandonnés sur une île, ou aux Sept princesses endormies), dialogues brefs, onomatopées, action invisible, ellipses, anaphores, ponctuation délétère.“ ⁷⁹⁹

218

Für Dhénin stellt „Waisenkinder“ eine Auseinandersetzung völlig allein gelassener Kinder mit dem Tod dar, eine schlüssige Deutung, denn es ist gewiss kein Zufall, dass Rilke sich dazu entschieden hat, Kinder zu porträtieren, die keine Eltern, also keine nahestehenden Bezugspersonen und dadurch auch viel weniger Schutz als andere Kinder haben. Diese Kinder sind buchstäblich allein, besonders die Knaben, die sich am Ende selbst überlassen bleiben. „Waisenkinder“ ist Rilkes einziges Stück, in dem ein totes Kind eine Rolle spielt, es bildet unter diesem Aspekt eine Ausnahme unter Rilkes Dramen.

⁷⁹⁷ Rainer Maria Rilke: Waisenkinder, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, Insel: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, 1. Aufl., S. 921.

⁷⁹⁸ Ebda., S. 922.

⁷⁹⁹ http://winterreise.fr/docs/DP/Rilke_DP.pdf, 08. 05. 2015, S. 7 des Dokuments.

21 Conclusio

Mit dieser Arbeit wurde erstmals ein umfassender Überblick über Rilkes literarische Produktion auf dem Gebiet des Theaters vorgestellt.

Die besprochenen Werke hat Rilke zum Zeitpunkt der Niederschrift klar dem Theater zugeordnet. Nach der Zuwendung und Entscheidung, sich ausschließlich dem lyrischen Ausdrucksmittel zu widmen, war es ihm wichtig, sich seiner frühen Werke zu entsagen. Bis dato wurde dies auch weitgehend von der Rezeption akzeptiert.

Die vorliegende Arbeit wirft einen historischen, kritischen Blick auf einen Teil der Frühwerke des Autors, der mit seiner lyrischen Produktion im Laufe der Jahre zunehmend Aufmerksamkeit für sich gewinnen konnte, während seine dramatischen Produktionen negative Kritiken ernteten oder gar nicht aufgeführt wurden.

Es ist interessant zu sehen, dass der frühe Rilke eindeutig auf der Suche nach der ihm gemäßen literarischen Form ist. Das Drama ist es nicht. Dafür spricht eindeutig, dass Rilke sich im Gegensatz zu der intensiven Auseinandersetzung mit dem Drama die beiden letzten Jahrzehnte seines Lebens gar nicht mehr damit beschäftigt.

Untersucht werden könnte allerdings noch, was das eigentlich Faszinierende für Rilke am Drama ist. Warum gerade der Griff nach der Bühne, die Sehnsucht, auch praktisch mit Menschen am Theater zu arbeiten (die sich für Rilke im Grunde nicht erfüllt hat).

219

Folgende Punkte sind es wert, eingehend untersucht zu werden:

Rilkes Beschäftigung mit dem Psychodrama

Richard von Meerheimb hat diese literarische Gattung begründet und überlebt. Das Erscheinen der Zeitschrift „Psychodrama“ (als Beilage der „Neuen Litterarischen Blätter. Monatsschrift für zeitgenössische Litteratur und Künste“) wurde noch zu seinen Lebzeiten eingestellt. Rilke hat das Psychodrama aufgegriffen, die beiden in der vorliegenden Arbeit besprochenen Werke geschaffen und sich auch eingehend mit dieser Ausdrucksform beschäftigt. Die darin auftauchenden Themen haben ihn sein ganzes Leben begleitet.

Rilkes Beschäftigung mit Nietzsche

Rilkes „Marginalien zu Friedrich Nietzsches „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik““ wären einer genaueren Betrachtung mehr als würdig, haben aber in dieser Arbeit keinen Raum gefunden, da es sich hier eher um den Versuch der Entwicklung einer Theatertheorie handelt.

Rilke und Gerhart Hauptmann

Rilke widmete Gerhart Hauptmann die ersten Auflagen von „Buch der Bilder“ als Dank für dessen „Michael Kramer“. Was hat der persönliche Kontakt und die Auseinandersetzung mit dem Werk des übergroßen Schriftstellerkollegen bei Rilke ausgelöst, welche Werke und welche Teile seines Denkens wurden durch Hauptmann und sein Werk beeinflusst?

Rilke und Maurice Maeterlinck

Rilke hat schon früh Maeterlincks Werk eingehend kommentiert, was bis zu einem gewissen Grad auch in die vorliegende Arbeit Eingang gefunden hat. Die Texte zu und über Maeterlinck lassen Rückschlüsse auf eine Entwicklung einer – wenn auch fragmentarischen – Theatertheorie Rilkes zu. Der Einfluss des Symbolisten Maeterlinck auf Rilkes Werk ist erheblich und unbestreitbar, aber nicht nur im dramatischen Werk Rilkes, sondern auch in dessen lyrischen Werken gut nachvollziehbar.

Rilkes Frauenbild

Das Bild, das Rilke in seinen Dramen von den darin auftretenden Frauen entwirft, ist ein durchwegs negatives. Frauen leiden unter einer psychischen Störung oder haben sich eines sexuellen Vergehens schuldig gemacht, für das sie die bitteren Konsequenzen tragen müssen. Hand in Hand damit geht auch, dass es keine gesunden, vitalen und lebensbejahenden Beziehungen zwischen Männern und Frauen in Rilkes Dramen gibt. Sind Beziehungen überhaupt vorhanden, scheitern diese oder erweisen sich als Illusion.

Interessant wäre es, in Zusammenhang damit auch das Bild der Frauen in den Gedichten und insbesondere in der Prosa zu untersuchen um herauszufinden, ob es im gesamten Werk Rilkes ein (wie anzunehmen ist) dominierendes Frauenbild gibt.

Die Beziehung zwischen Prosa, Lyrik und Drama in Rilkes Werk

In Rilkes frühen kleinen Prosatexten finden sich viele Stellen, denen eine gewisse Bühnensehnsucht zu unterstellen ist. Auffällig ist jedenfalls, dass es nicht Rilkes Dramen sind, die heute auf den Bühnen gespielt werden, sondern Dramatisierungen der erzählenden oder sogar lyrischen Werke Rilkes.

Als Beispiel sei „Frau Blahas Magd“ genannt, eine Erzählung, die in all ihrer realistischen Tragik auf die Bühne gestellt wurde, von Christoph Bochdansky und Rose Breuss etwa als Tanz und Puppenspiel. Was aber ist das Faszinierende an diesen Werken, was war der Ausgangspunkt für die Dramatisierungen dieser Werke und warum wurden gerade diese ausgewählt?

Auch in Rilkes einzigem umfangreichen Prosawerk „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ finden sich nicht zu übersehende Ansätze zur Entwicklung einer Theatertheorie, dazu Bezüge und Anspielungen zu eigenen dramatischen Werken und Plänen.

Ebenfalls untersuchenswert ist der Umstand, dass lyrische Werke Rilkes als Grundlage für Bühnendarbietungen verwendet wurden. Die Lebendigkeit der Dinggedichte entsteht wohl aus Beobachtung und Beschreibung eines bühnenwirksamen Geschehens. Wie in den dem Psychodrama zuzuordnenden Werken soll durch die Lektüre des Gedichtes im Rezipienten ein Drama entstehen. Ein Drama im Kopf, das mehr Leben in sich hat, als die Konsumation einer auf die Bühne gestellten Handlung. Auch die „Duineser Elegien“, wohl das Hauptwerk Rilkes, weisen gattungsübergreifende Züge auf. Es würde sich lohnen, die Bezüge zum Drama genau herauszuarbeiten und zu untersuchen.

Das „Thema ´Rilke´“ ist trotz des enormen Umfangs der dazu vorhandenen Sekundärliteratur noch lange nicht erschöpft.

22 Literaturverzeichnis

23.1 Primärliteratur

Hugo von **Hofmannsthal**: Der Tod des Tizian, in: Hugo von Hofmannsthal: Gedichte und kleine Dramen, Suhrkamp: Frankfurt / Main, 1994, 11. Aufl., S. 59 – 73

Hugo von **Hofmannsthal**: Die Frau im Fenster, in: Hugo von Hofmannsthal: Gedichte und kleine Dramen, Suhrkamp: Frankfurt / Main, 1994, 11. Aufl., S. 177 – 199

Rudolph Christoph **Jenny**: Noth kennt kein Gebot. Ein Volksstück in 3 Acten, Entsch: Prag u. Berlin, 1895

Maurice **Maeterlinck**: Aglavaine und Selysette, in: Maurice Maeterlinck: Die frühen Stücke. Band 2, Hg. v. Stefan Gross, edition text + kritik: München, 1983, S. 73 - 137

Maurice **Maeterlinck**: Schwester Beatrix. Nach einer alten Klosterlegende, in: Maurice Maeterlinck: Zwei Singspiele. Blaubart und Ariadne. Schwester Beatrix. Nach einer alten Klosterlegende, Eugen Diederichs Verlag: Jena u. Leipzig, 1904, 2. Aufl., S. 41 – 84

Rainer Maria **Rilke**: Bettys Sonntagstraum, in: Rainer Maria Rilke: Silberne Schlangen. Die frühen Erzählungen aus dem Nachlaß, hg. v. Rilke-Archiv in Zusammenarbeit mit Hella Sieber-Rilke, Insel: Frankfurt / Main, 2004, S. 102 – 109

Rainer Maria **Rilke**: Bodo Wildberg (Harry Louis von Dickinson), in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke V. Worpswede, Auguste Rodin, Aufsätze, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 311 – 315

Rainer Maria **Rilke**: Brief an eine Schauspielerin, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke VI, hg. v. Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 1178 – 1191

Rainer Maria **Rilke**: Briefe an Axel Juncker, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel: Frankfurt / Main, 1979, 1. Aufl.

Rainer Maria **Rilke**: Briefe aus den Jahren 1892 bis 1904, Salzwasser: Paderborn, 2014, 1. Aufl., Nachdruck des Originals von 1939

Rainer Maria **Rilke**: Briefe in zwei Bänden. Erster Band 1896 bis 1919, hg. v. Horst Nalewski, Insel: Frankfurt / Main u. Leipzig, 1991

Rainer Maria **Rilke**: Bücher, Theater, Kunst. Aufsätze 1896 – 1906, hg. v. Richard von Mises, Suhrkamp: Frankfurt / Main, 1991 (= Bibliothek Suhrkamp 1068)

Rainer Maria **Rilke**: Das tägliche Leben, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV, Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 877 - 918

Rainer Maria **Rilke**: Demnächst und gestern, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke V. Worpswede, Auguste Rodin, Aufsätze, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 345 – 350

Rainer Maria **Rilke**: Der Cornet, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III. Jugendgedichte, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, S. 289 – 304

Rainer Maria **Rilke**: Der Totengräber, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, 1. Aufl., S. 688 – 703

Rainer Maria **Rilke**: Die Blinde, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke I. Gedichte. Erster Teil, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, S. 465 – 469

223

Rainer Maria **Rilke**: Die Hochzeitsmenuett, in: Sämtliche Werke III, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 101 – 109

Rainer Maria **Rilke**: Die Näherin, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV, Frühe Erzählungen und Dramen, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, 1. Auflage, S. 414 – 421

Rainer Maria **Rilke**: Die neue Kunst in Berlin, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke V, Insel: Frankfurt / Main, 1987, S. 442 – 446

Rainer Maria **Rilke**: Die Turnstunde, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, 1. Aufl., S. 594 – 601 u. S. 601 – 609

Rainer Maria **Rilke**: Die weiße Fürstin, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke I, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 201 – 231

Rainer Maria **Rilke**: Die weiße Fürstin. Eine Scene am Meer, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 265 – 287

Rainer Maria **Rilke**: Drei Spiele, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III. Jugendgedichte, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, S. 387 – 402

Rainer Maria **Rilke**: Ewald Tragy, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Werke IV Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 512 – 567

Rainer Maria **Rilke**: Fragment, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 867 – 875

Rainer Maria **Rilke**: Georg Hirschfeld und Agnes Jordan, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke V. Worpsswede, Auguste Rodin, Aufsätze, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 334 -345

Rainer Maria **Rilke**: Höhenluft, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 813 – 827

Rainer Maria **Rilke**: Im Frühfrost, Ein Stück Dämmerung, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV, Frühe Erzählungen und Dramen, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv, Ruth Sieber-Rilke u. Ernst Zinn, S. 707 – 773

Rainer Maria **Rilke**: Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV, Frühe Erzählungen und Dramen, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, S. 775 – 796.

Rainer Maria **Rilke**: Maurice Maeterlinck, in: Rainer Maria Rilke: Bücher, Theater Kunst. Aufsätze 1896 – 1905, hg. v. Richard von Mises, Suhrkamp: Frankfurt / Main, 1991 (= Bibliothek Suhrkamp 1068), S. 156 - 173

Rainer Maria **Rilke**: Murillo, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III, Insel: Frankfurt / Main, 1987, S. 97 – 100

Rainer Maria **Rilke**: Mütterchen, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 797 – 811

Rainer Maria **Rilke**: Notizen zur Melodie der Dinge, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke V, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 412 – 425

Rainer Maria **Rilke**: Ohne Gegenwart, in: Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, S. 829 – 866.

Rainer Maria **Rilke**: Reflexe, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main: 1987, S. 630 – 643

Rainer Maria **Rilke**: Sämtliche Werke, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, 1. Aufl., Bd. I – VI

Rainer Maria **Rilke**: „Sieh dir die Liebenden an“. Briefe an Valerie von David-Rhonfeld, hg. v. Renate Scharffenberg u. August Stahl, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2003

Rainer Maria **Rilke**: Spiel, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 375 – 386

Rainer Maria **Rilke**: Vigilien. Ein Nachtstück, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke VI, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, S. 1249 – 1265

Rainer Maria **Rilke**: Waisenkinder, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen, Insel: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, 1. Aufl., S. 919 – 931

Rainer Maria **Rilke**: Zur Einweihung der Kunsthalle, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III. Jugendgedichte, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, 1. Aufl., S. 403 – 409

23.2 Sekundärliteratur

Bayer AG Communications, Bayer Kultur (Hg.): Schauspiel 10/11, o. V.: o. O., 2011

Otto Friedrich **Bollnow**: Rilke, Kohlhammer: Stuttgart, 1951

Manfred **Engel** (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Verlag J. B. Metzler: Stuttgart, Weimar, 2004

Ralph **Freedman**: Rainer Maria Rilke, Der junge Dichter 1875 – 1906, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 2001

J. Paul Getty Museum (Hg.): Masterpieces of Painting in the J. Paul Getty Museum, Getty Publications: Los Angeles, 2003 (revised ed.)

Klaus-Dieter **Hähnel**: Rainer Maria Rilke. Werk – Literaturgeschichte - Kunstanschauung, Aufbau-Verlag: Berlin u. Weimar, 2. Aufl. 1984

Elisabeth **Herrmann**: Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, Erich Schmidt: Berlin, 1998

Steven **Huebner**: Bruce Mather's Symbolist Théâtre de l'âme, in: Eleanor V. Stubbley: Compositional Crossroads. Music, McGill, Montreal, McGill-Queen's University Press: Montreal, 2008, S. 246 – 263

Angelika **Jacobs**: Maria im Experiment: Rilkes Hellerau, in. Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart, Jg. 8 (2007), Heft 5

Angelika **Jacobs**: Stimmungskunst von Novalis bis Hofmannsthal, IGEL Verlag Literatur & Wissenschaft: Hamburg, 2013

Martina **King**: Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2009

Anita **Kolbus**: Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere: „Pelléas et Mélisande“. Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas, Tectum: Marburg, 2001

Horst **Nalewski** (Hg.): Rilke. Leben, Werk und Zeit in Texten und Bildern, Insel Verlag: Frankfurt / Main u. Leipzig, 1992, 1. Aufl.

Monika **Ritzer**: Dramatische Dichtungen: in: Manfred Engel (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Verlag J. B. Metzler: Stuttgart, Weimar, 2004, 264 – 282.

Howard **Roman**: Rilke's Psychodramas, in: The Journal of English and Germanic Philology, University of Illinois Press: Illinois, 1944, Vol. 43, No. 4., pp. 402-410

Friedhelm **Sauerhoff**: Pflanzennamen im Vergleich. Studien zur Benennungstheorie und Etymologie, Franz Steiner Verlag: Stuttgart, 2001, 1. Aufl.

Walter **Schmidt**: Zimmerspiele Mainz / Haus am Dom. Ein Zimmertheater der Nachkriegszeit (1950-1959/60) oder Der Versuch, poetische Schwingungen zu erzeugen, Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften: Frankfurt / Main, 2010 (=Studien zur deutschen und europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 66

Ingeborg **Schnack**: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875 – 1926, hg. v. Renate Scharffenberg, Frankfurt / Main u. Leipzig: 2009, 1. Aufl.

George C. **Schoolfield**: Young Rilke And His Time, Camden House: Rochester, New York, 2009

Christiane **Schöne**: Schöne Brüche und der Bruch des Schönen, Eine Untersuchung zu Rainer Maria Rilkes Drama „Im Frühfrost – Ein Stück Dämmerung“, GRIN: München, 2008, (BAC-Arbeit), <http://www.grin.com/de/e-book/167902/schoene-brueche-und-der-bruch-des-schoenen>, 18. 5. 2014

Dirk **Strohm**: Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891 – 1914), Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften: Bern, 2006

Ingo **Stöckmann**: Entscheidungsspiele. Rainer Maria Rilkes Prager Einakter, in: Almut Todorow u. Manfred Weinberger (Hg.): Prag als Topos der Literatur, der Künste und der Politik, Olmütz: Olmützer Universitätsverlag, 2011, S. 103 – 116

Matthias **Sträßner**: Flöte und Pistole. Anmerkungen zum Verhältnis von Nietzsche und Ibsen, Königshausen und Neumann: Würzburg, 2003

Johann Daniel **Symanski**: Selam, oder die Sprache der Blumen, Mich. Lechner: Wien, 1832, 2. verbesserte u. vermehrte Aufl.

Peter **Szondi**: Theorie des modernen Dramas (1880 – 1950), Suhrkamp: Frankfurt / Main: 1963, 1. Aufl. (=edition suhrkamp 27)

Ernst **Zinn**: Nachwort des Herausgebers, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke I, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 777 – 794

Ernst **Zinn**: Anmerkungen des Herausgebers, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke III. Jugendgedichte, hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Insel: Frankfurt / Main, 1987, 1. Aufl., S. 785 – 857.

Ernst **Zinn**: Anmerkungen, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke IV, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, hg. v. Rilke-Archiv mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, S. 973 – 1056.

Ernst **Zinn**: Anmerkungen des Herausgebers, in: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke VI, hg. v. Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag: Frankfurt / Main, 1987, S. 1267 - 1543

23.3 Theaterkritiken

Hermann **Bahr**: „Noth kennt kein Gebot.“, in: Die Zeit, 19. 9. 1896 (= Nr. 103), S. 187 f.

Dr. A. G.: Theater, in: Prager Tagblatt, Nr. 202, 22. Juli 1897, S. 9 f.

G. S.: Residenz-Theater., in: Volkszeitung. Organ für Jedermann aus dem Volke, Gutenberg: Berlin, 21. 12. 1901, Nr. 597, Morgenblatt, 49. Jg., S. 2, Spalte 2

Heinrich **Hart**: Litterarischer Abend im Residenz-Theater., in: Der Tag, o. V.: Berlin, 22. 12. 1901, Nr. 571, zitiert nach: Heinrich Hart: Litterarischer Abend im Residenz-Theater., in: Rainer Maria

Rilke: Briefe an Axel Juncker, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel: Frankfurt / Main, 1979, 1. Aufl., S. 312f.

Heinrich **Hart**: Theater und Musik, in: Der Tag, o. V.: Berlin, 21. 12. 1901, Nr. 569, Morgenausgabe, zitiert nach: Heinrich Hart: Theater und Musik, in: Rainer Maria Rilke: Briefe an Axel Juncker, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel: Frankfurt / Main, 1979, 1. Aufl., S. 312

Friedrich **Heer**: „Wiener Vorweihnachtspremieren“, in: „Die Furche“, Wien (Nr. 50) v. 20. 12. 1947, S. 7

Isidor **Landau**: Vor den Coulissen, in: Berliner Börsen-Courier, Beilage zu Nr. 597, 21. 12. 1901, zitiert nach: Isidor Landau: Vor den Coulissen, in: Rainer Maria Rilke: Briefe an Axel Juncker, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel: Frankfurt / Main, 1979, 1. Aufl., S. 311

L-o: Theater und Musik., in: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, o. V.: Berlin, 22. 12. 1901, Nr. 300, 41. Jg., S. 8, Spalte 1f.

O. A.: Theater., in: Prager Tagblatt, 6. August 1896, S. 6, 3. Spalte (= Nr. 215).

O. A.: O. T., in: Prager Abendblatt, 8. August 1896, S. 2 (= Nr. 181), Sp. 3

-n.: Theater und Kunst., in: Prager Abendblatt, 21. Juli 1897, S. 3, Spalte 2 f.

P. B.: Literarischer Abend im Residenztheater., in: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, Rudolf Mosse: Berlin, 21. 12. 1901, Nr. 647, XXX. Jg., Morgenausgabe, S. 2

R. W.: Theater., in: Prager Tagblatt, 7. August 1896, S. 5. (=Nr. 216)

Johannes August Wiegand: „Ich liebe Dich“ und Anderes. Über neue Lyrik., in: Bremer Nachrichten, o. V.: Bremen, 15. 9. 1902, 160. Jg., Nr. 255, S. 2, zitiert nach: Johannes August Wiegand: „Ich liebe Dich“ und Anderes. Über Lyrik, in: Rainer Maria Rilke: Briefe an Axel Juncker, hg. v. Renate Scharffenberg, Insel: Frankfurt / Main, 1979, 1. Aufl., S. 323

V. A.: Kunst und Wissenschaften., in: Berliner Börsen-Zeitung: Berlin, 21. 12. 1901 (Morgenausgabe), Nr. 597, S. 6

23.4 Lexika

Kindlers neues Literatur-Lexikon, hg. v. Walter Jens, Kindler: München, 1996

23.5 Quellen aus dem Internet

anthroposophie.byu.edu/aufsaeetze/d219.pdf, 22. 7. 2014 (Rudolf Steiner über „Agnes Jordan“)

http://archive.thulb.uni-jena.de/ThHStAW/rsc/viewer/ThHStAW_derivate_00043168/032643.tif, 10. 01. 2015 (Plakat zur Aufführung von „Das tägliche Leben“ und „Die weiße Fürstin“)

<http://culture.pl/en/artist/krystian-lupa>, 23. 06. 2015 (Zur Aufführung von „Malte Laurids Brigge“ durch Krystian Lupa)

http://de.wikipedia.org/wiki/Grazer_Hochschulstudio, 10. 01. 2015 (Quelle zur Aufführung von „Das tägliche Leben“ 1948 durch das Grazer Hochschulstudio)

http://de.wikipedia.org/wiki/Kunsthalle_Bremen#Erweiterungsbau_1902, 2.12.2013 (Zur Erweiterung der Kunsthalle in Bremen)

http://de.wikipedia.org/wiki/Villa_am_Meer, 15. 05. 2015 (Zu Böcklins unterschiedlichen Bildern von „Villa am Meer“)

http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/1780742/1/LOG_0000/, 10. 01. 2015 (Eingescanntes Exemplar von „Das tägliche Leben“)

<http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/10186>, 26. 06. 2015 (Angelika Jacobs: „alles ist zur Stille um-gestaltet“)

http://staatsbibliothek-berlin.de/fileadmin/user_upload/zentrale_Seiten/ueber_uns/pdf/Bibliotheksmagazin/Magazin_lowRes_1_2011.pdf, 26. 05. 2015 (Hollender zum Erwerb von Rilkes „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“)

<http://titelmagazin.com/artikel/223/8575/rainer-maria-rilkes-%C2%BBdie-wei%C3%9Fe-f%C3%BCrstin%C2%AB-feiert-nach-%C3%BCber-100-jahren-urauff%C3%BChrung.html>, 25.10.2013 (Stefan Andres: „Nicht um Worte handelt sichs“)

http://trauer.sueddeutsche.de/data/trauer.sueddeutsche.de/editor/file/Helfer_20150318_Erding.pdf, 22. 04. 2015 (Zur Symbolik von Goldlack)

http://winterreise.fr/galleries/#/content/Orphelins_en%20jeu/, 06. 05. 2015 (Zu Rilkes „Orphelins“)

http://winterreise.fr/galleries/#/content/Orphelins_travail%20en%20salle/, 06. 05. 2015 (Zu Rilkes „Orphelins“)

<http://www.7mates.com/de/schloesser/europa/italien/toskana/viareggio.html#outro-localita>, 29. 10. 2013 (Informationen zu Viareggio)

<http://www.artminutes.com/forschung/insel4.html>, 10. 01. 2015 (Quelle zur Aufführung von „Das tägliche Leben“ 1948 durch „Die Insel“ 1947)

<http://www.berliner-zeitung.de/archiv/pantarhei-inszeniert--die-weiße-fürstin--von-rilke-meine-haende-sind-zugvoegel,10810590,9850034.html>, 25. 10. 2013 (Eva Corino: Meine Hände sind Zugvögel)

http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/johannes/20/#1, 07. 05. 2015 (Zum Johannes-Evangelium)

http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/offenbarung/1/#9, 07. 05. 2015 (Zur Offenbarung)

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/magazin/Geschaeftsbericht_04-05.pdf, 23. 06. 2015 (Geschäftsbericht des Burgtheaters Saison 2014/15)

<http://www.chantslibres.org/en/productions/princesse/calendrier/>, 28.12.2014 (Zu „La Princesse Blanche“ in Montreal)

<http://www.chantslibres.org/en/productions/princesse/photos/>, 28.12.2014 (Zu „La Princesse Blanche“ in Montreal)

<http://www.chantslibres.org/en/productions/princesse/presse/>, 28.12.2014 (Kritiken zu „La Princesse Blanche“ in Montreal)

<http://www.composers21.com/compdocs/matherb.htm>, 28.12.2014 (Zu Bruce Mather)

<http://www.echo-online.de/freizeit/kunstkultur/theater/tanztheater/Rilke-Elegien-Tanz-im-Spiegelkabinett;art1088,2621225>, 23. 06. 2015 (Zur Aufführung der „Duineser Elegien“ im Nationaltheater Mannheim)

http://www.eventszene.at/event/die-aufzeichnungen-des-malte-laurids-brigge-von-rainer-maria-rilke?en_id=128725, 23. 06. 2015 (Zur Aufführung von „Malte Laurids Brigge“ im Theater Brett)

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=923&handle=li>, 29.12.2014 (Zu Davids Bild)

<http://www.hanfriedschuettler.de/vita.html>, 11.11.2013 (Zu Hanfried Schüttler)

<http://www.heiligenlexikon.de/Glossar/Rosenkranz.html>, 15. 7. 2014 (Zur Bedeutung des Rosenkranzes)

<http://www.ksta.de/region/theater-schoenheit-hinter-der-haesslichen-fassade,15189102,12584932.html>, 11.11.2013 (O. A.: Schönheit hinter der hässlichen Fassade)

http://www.kultura-extra.de/theater/feull/rezension_die_weiße_fürstin_erholungshausleverkusen.php, 11.11.2013 (Karoline Bendig: Sterben in Schönheit)

<http://www.kunstdirekt.net/Symbole/symbole/blumen.htm>, 22. 04. 2015 (Zur Symbolik von Blumen)

<http://www.lagis-hessen.de/de/subjects/xsrec/current/1/sn/edb?q=YToxOntzOjQ6InplaXQiO3M6NjoiMS4xOTM3Ijt9>, 25. 10. 2013 (Zur Uraufführung von „Die weiße Fürstin“ in Gießen)

<http://www.rilke.de/phpBB3/viewtopic.php?f=11&t=4597>, 2.12.2013 (Zur Besetzung von „Schwester Beatrix)

http://www.sagen.at/texte/sagen/oesterreich/allgemein/fraungruber/Reiter_Bodensee.html, 26. 06. 2015 (Gustav Schwab: Der Reiter und der Bodensee)

<http://www.sheerpluck.de/composition-9115-1704-Bruce-Mather-Cycle-Rilke.htm>, 28.12.2014 (Zu Bruce Mather)

<http://www.simonekabst.de/theater/>, 11.11.2013 (Zu Simone Kabst)

<http://www.theaterbrett.at/chronologie/2004.htm>, 23. 06. 2015 (zur Aufführung von „Malte Laurids Brigge“ im Theater Brett)

<http://www.theaterkompass.at/news-einzelansicht+M5c0238cdeb4.html>, 11.1.2014 (Zur Aufführung der „Duineser Elegien“ im Theater Drachengasse)

http://www.tzf-berlin.eu/index.php?article_id=1, 11. 11. 2013 („Theater Zerbrochene Fenster“)

http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/literatur/tirol/lilit/zeitblende.html#Anton_Unterkircher, 15. 7. 2014 (Zu Rilkes Kontakt mit Ganghofer)

<http://www.winterreise.fr/>, Unterpunkt „Calendrier“, 06. 05. 2015 (Zu Rilkes „Orphelins“)

http://www.winterreise.fr/docs/DP/Rilke_DP.pdf, 12. 05. 2015 (Zu Rilke)

<https://archive.org/details/ohnegegenwartdr00rilkgoog>, 5.12.2014 (Abbildung des Originaldrucks von „Ohne Gegenwart“)

<https://de-de.facebook.com/events/186767988064486/>, 23. 06. 2015 (Zur Aufführung der „Duineser Elegien“ durch das Österreichische Kulturforum Brüssel)

<https://iaaw.hu-berlin.de/seminar-fuer-ostasien-studien/japan/mori-ogai-gedenkstaette/veranstaltungen/bisherige-sonderausstellungen/uwe-krieger>, 10. 01. 2015 (Quelle zur Übertragung von „Das tägliche Leben“ ins Japanische)

https://www.stadt-salzburg.at/pdf/zeitungsdokumentation_1938.pdf, 29. 01. 2015 (Quelle zur Aufführung von „Das tägliche Leben“ und „Ohne Gegenwart“ in Salzburg 1938)

<http://www.una-plant.at/buehnenschaetze/buehnenbilder/projekte/die-aufzeichnungen-des-malte-laurids-brigge.php#prettyPhoto>, 29. 06. 2015 (Bilder der Aufführung von „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ im Kasino am Schwarzenbergplatz)

<https://www.youtube.com/watch?v=nAI4Nmrq5o>, 14. 05. 2015 (Zur Ausgabe von „Ver Sacrum“)

<https://www.youtube.com/watch?v=CbRofJmqy-I>, 06. 05. 2015 (Zu Rilkes „Orphelins“)

www.numismatikforum.de/viewtopic.php?t=20435 , 9. 05. 2014 (Zur Umrechnung von Gulden in heutige Währung)

„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge", Kasino am Schwarzenbergplatz.	16
Abbildung 2: "Malte" im Kasino am Schwarzenbergplatz.	16
Abbildung 3: "Malte" im Kasino am Schwarzenbergplatz.	17
Abbildung 4: Bühnenbild zu "Malte" im Kasino am Schwarzenbergplatz.	17
Abbildung 5: "Malte" im Kasino am Schwarzenbergplatz.	18
Abbildung 6: Marie Simone Bascoul als Fürstin in der Leverkusener Aufführung 2011.	36
Abbildung 7: Fiona Metscher (Monna Lara) und Marie Simone Bascoul (Fürstin).	37
Abbildung 8: Flyer zur Aufführung von "Die weiße Fürstin" in Leverkusen.	40
Abbildung 9: Flyer, zweite Seite.	41
Abbildung 10: Bascoul und Metscher in "Die weiße Fürstin".	42
Abbildung 11: Metscher in der Rolle der Monna Lara.	42
Abbildung 12: Bascoul, Strobel.	43
Abbildung 13: Das Signum-Quartett, Metscher, Bascoul, Strobel.	43
Abbildung 14: Bockelmann, Bascoul.	43
Abbildung 15: Metscher, das Signum-Quartett.	43
Abbildung 16: Plakat zu "La Princesse Blanche" in Montreal.	52
Abbildung 17: Die weiße Fürstin, Monna Lara.	53
Abbildung 18: Monna Lara, die weiße Fürstin.	53
Abbildung 19: Monna Lara, der Bote, die weiße Fürstin.	54
Abbildung 20: Monna Lara, die weiße Fürstin.	54
Abbildung 21: Beachtenswert die zerklüftete Landschaft, in der "La Princesse Blanche" spielt.	55
Abbildung 22: Die Kostüme gehen in das Antikisierende, Archaische.	55
Abbildung 23: Die weiße Fürstin.	56
Abbildung 24: Die weiße Fürstin.	56
Abbildung 25: Die weiße Fürstin.	57
Abbildung 26: Theaterplakat der Aufführung zweier Stücke von Hofmannsthal am Burgtheater, die Rilke gesehen hat.	70
Abbildung 27: Böcklins "Villa am Meer".	81
Abbildung 28: Abbildung: Arnold Böcklin: "Villa am Meer". Böcklin hat 4 verschiedene Versionen des Bildes gemalt, es ist nicht klar, welche Version Rilke gesehen hat. Die obere Fassung entstand 1863, die zweite Variante 1864.	82
Abbildung 29: Koloman Mosers Illustration zu "Vorfrühling" aus "Ver Sacrum".	86
Abbildung 30: Darstellung des Beziehungsschemas in "Im Frühfrost".	109
Abbildung 31: Aus dem "Pragger Tagblatt", 6. August 1896.	118
Abbildung 32: Jacques-Louis David: "Die Schwestern Zénaïde und Charlotte Bonaparte". Zénaïde ist rechts zu sehen.	177
Abbildung 33: "Orphelins".	203
Abbildung 34: "Orphelins".	203
Abbildung 35: "Orphelins".	204
Abbildung 36: "Orphelins".	204
Abbildung 37: "Orphelins".	205
Abbildung 38: "Orphelins".	205
Abbildung 39: "Orphelins".	206
Abbildung 40: "Orphelins".	206
Abbildung 41: "Orphelins".	207
Abbildung 42: "Orphelins".	207

Abbildung 43: "Orphelins"	208
Abbildung 44: "Orphelins"	208
Abbildung 45: "Orphelins"	209
Abbildung 46: "Orphelins"	209
Abbildung 47: "Orphelins"	210