

Anthony Stephens

Das Janusgesicht des Momentanen: Rilkes Einakter »Die weiße Fürstin«

Die folgenden Überlegungen zu einem vernachlässigten Werk Rilkes verdanken sich zwei Anregungen aus der Hofmannsthal-Forschung: zum einen Gerhard Neumanns Profilierung der Thematik des Augenblicks im Kontext der dramatischen Gattung des Einakters; zum anderen Waltraud Wiethölters Studie über die »Geometrie des Subjekts« bei Hofmannsthal.¹ Obwohl Wiethölters Aufmerksamkeit vornehmlich dem Prosawerk Hofmannsthals gilt, ist die »Geometrie des Subjekts« ein für den lyrischen Einakter der Jahrhundertwende außerordentlich ergiebiger Begriff. Wie die später nachzuzeichnenden Parallelen zwischen Rilkes Drama »Die Weiße Fürstin« und seinem »Malte«-Roman bezeugen, ist in dieser Epoche, die im Zeichen der Abrechnung mit dem europäischen Ästhetizismus steht, eine ähnliche Problematik, was die Beschaffenheit und Darstellungsmodalitäten des Subjekts angeht, beiden Gattungen gemeinsam. Wiethölters Kommentar zu einer Anmerkung Hofmannsthals über sein »Andreas«-Fragment lässt sich dement sprechend ohne weiteres auf das vertrackte Verhältnis von Zeit und Raum bei der Gestaltung subjektiven Erlebens in Rilkes Einakter aus dem Jahre 1904 übertragen:

Das Subjekt als Ort zu denken, bedeutet nicht allein, es zu verräumlichen, seiner wie immer behaupteten Selbstpräsenz zu entreißen und das Außen, die Veräußerung als das ihm Wesentliche zu begreifen; es bedeutet ferner, einen Raum anzunehmen, der dem Subjekt wenn nicht vorgängig, so doch gleichursprünglich ist, indem er es im Verweis auf andere Orte lokalisiert und an seinen Platz stellt. [...] Sein und Zeichen verschränken sich also, Ort und Zeit durchkreuzen sich derart, daß sie einander endlos dividieren, was für das Subjekt schließlich bedeutet, daß es nicht anders zu sich selbst kommt als auf dem Wege seiner *Darstellung* [...] Das hat zweifellos nicht mehr viel mit dem überkommenen Subjektbegriff [...] zu tun und läßt hier vielleicht schon

¹ Vgl. Gerhard Neumann, Proverb in Versen oder Schöpfungsmysterium? Hofmannsthals Einakter zwischen Sprach-Spiel und Augen-Blick. In diesem Band S. 183–234. Waltraud Wiethölder, Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen 1990, insbes. S. 17–22.

ahnens, warum Hofmannsthal – ebenfalls im ›Andreas‹-Fragment – das ›gewöhnliche Ich eine unbedeutende Aufrichtung – eine Vogelscheuche‹ nennt (RN 36): Das vermeintlich autonome Subjekt ist ihm offenbar suspekt geworden.²

Die Vorstellung eines dimensionalen, durch Raum und Zeit eher aufgespaltenen als homogenisierten Ichmodells ist seit zwei Jahrzehnten in der Rilke-Forschung gang und gäbe. Der Ansatz von Wiethölters Hofmannsthal-Studie macht jedoch auf zwei Faktoren aufmerksam, die eine erneute Untersuchung von Rilkes letztem dramatischen Versuch nahelegen: zum einen auf das Potential des lyrischen Einakters der Jahrhundertwende, durch die »Vorwände« des Bühnengeschehens hindurch die Strukturen eines in Auflösung begriffenen, »überkommenen« Subjekts durchscheinen zu lassen; zum anderen auf das Erfordernis, den Blick für die Ambivalenzen im Prozeß der »Veräußerung« zu schärfen, der, an seinem Ende, einerseits die Usurpierung des Bühnengeschehens durch eine ästhetizistisch fundierte, narzißtische Totalität zur Schau stellt – andererseits jedoch in das hilflose Ausgesetzte sein der Figuren in eine feindliche und bruchstückhafte Wirklichkeit einmündet. Daß sich solche Spannungen um die Achse jenes für die Gattung des Einakters wesentlichen Themas des ›Augen-Blicks‹ lagern, soll im folgenden aufzuzeigen sein.

»Die Weiße Fürstin« liegt in zwei Fassungen vor. Die erste Fassung entstand Ende 1898, als Rilke knapp 23 Jahre alt war, und erschien im Jahre 1900.³ Die zweite, längere und neu ausgearbeitete Fassung wurde Ende 1904 niedergeschrieben, sechs Jahre später also und zu einer Zeit, da Rilke bereits das »Stunden-Buch« abgeschlossen, sein berühmtes »Panther«-Gedicht geschrieben und die Arbeit an seinem Roman »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« begonnen hatte. Die zweite Fassung entstand somit in einem Kontext, der nicht mehr zum Frühwerk Rilkes gehört. Daß »Die Weiße Fürstin« seitdem in der Rilke-Forschung kaum Beachtung fand, hängt wohl mit dem Zufall zusammen, daß die zweite Fassung erst 1909 erschien und auch dann in denkbar ungünsti-

² Wiethölter (Anm. 1), S. 17f.

³ Rilkes Werke werden nach folgender Ausgabe zitiert: Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv. Besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 1–6, Wiesbaden/Frankfurt/Main 1955–1966, im folgenden abgekürzt: (SW I usw.)

gem Zusammenhang, nämlich ganz am Schluß einer Neuauflage von Rilkes »Frühen Gedichten«.

Die Rezeption Rilkes ist sehr lange und nachhaltig durch die von ihm selbst betriebene Ablehnung seiner frühen Schriften beeinflußt worden. Als der Insel-Verlag anfing, seine Veröffentlichungen aus den Jahren 1894–1900 zu sammeln und neu aufzulegen, hat sich Rilke mit allen Kräften dagegen gewehrt. Um nur eine aus vielen solchen Äußerungen zum eigenen Frühwerk zu zitieren: Rilke schreibt 1920 an seinen Herausgeber im Verlag:

...leider ist das Material, das beim Abbruch meiner Jugend etwa zur Versteigerung freiliegt, gipsiges Überbleibsel eines mit geringen Mitteln höchst nachlässig ausgeführten Notbaus. Halten Sie solche Verurteilung *nicht* für eine Phrase privater Bescheidenheit; ich wüßte nicht, was meine Arbeit angeht, irgendwie bescheiden zu sein –, ich bins ganz gewiß auch zur Zeit jener Elaborata nicht gewesen, nur daß meine halbwüchsige Unbescheidenheit, infolge einer Unterernährtheit meines eigentlichen Wesens, kraftlos und daher meistens unwahr war.⁴

Durch solche Verurteilungen wollte Rilke in erster Linie seine frühe *Lyrik* mit einem Bannfluch belegen und hatte dabei nicht ganz unrecht. Es ist aber nur zu bedauern, daß andere frühe Schriften unter dieser Pauschalablehnung gelitten haben. Ich denke hier vor allem an seine frühe Essayistik. Dazu kämen noch einige Erzählungen aus dieser Zeit, wie etwa »König Bohusch« oder »Die Geschwister«, und eben auch die zweite Fassung der »Weißen Fürstin«.⁵ Eine gewisse Ironie liegt darin, daß diese Fassung in der gleichen Arbeitsphase wie andere Texte entstand, die Rilke als Anfang seiner reifen Produktion durchaus anerkannt hat. Die spätere Fassung der »Weißen Fürstin« mußte jedoch unter dem Stigma seiner Geringschätzung der eigenen frühen Lyrik leiden. Die Rilke-Forschung ist dem Urteil des Dichters im allgemeinen blindlings gefolgt und hat dabei übersehen, daß diese zweite Fassung ein hervorragendes Beispiel des lyrischen Dramas der Jahrhundertwende

⁴ Brief vom 1. Dezember 1920 an Fritz Adolf Hünich, zitiert in: Ingeborg Schnack, Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1975, S. 712.

⁵ Zur Neuwertung dieser Aspekte des Rilkeschen Frühwerks, vgl. vom Verfasser: Ästhetik und Existenzentwurf beim frühen Rilke. In: Rilke Heute. Beziehungen und Wirkungen. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1975, S. 96f., und weiter: König Bohusch im Umkreis der frühen Prosa Rilkes. In: Rilke Symposion. Rainer Maria Rilke und Österreich. Hg. von Joachim Storck. Linz 1987, S. 39–47.

darstellt, das zugleich das Ende dieser Variante des Einakters ansagt und auch begründet. Auf die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen will ich hier nicht im einzelnen eingehen, weil ich bereits in den »Rilke-Blättern« für die Jahre 1980/81 einen kurzen Aufsatz zu diesem Thema veröffentlicht habe.⁶

Wie in anderen lyrischen Dramen der Zeit – man denke an Hofmannsthals »Gestern« –, wird die Szenerie mit großer Sorgfalt beschrieben und minutiös in Hinterbühne, Mittelbühne und Vorderbühne aufgeteilt. Im Hintergrund steht »eine fürstliche Villa« mit einer Terrasse, vielen Statuen und einer großen Treppe; davor liegt ein sehr ausführlich beschriebener Garten, in dem die Dialoge stattfinden; zwischen dem Garten und dem Zuschauerraum hat der Bühnenbildner nicht nur für einen Strand zu sorgen, sondern er muß auch »das Meer« in Szene setzen, »welches von der Seite des Zuschauers her gegen die Szene wogt, in gleichmäßig langer Bewegung.« (SW I, 203) Einige Bühnenanweisungen sind kaum realisierbar, wie z.B.: »Die Villa spiegelt den Himmel und die Weite des Meeres« (ebd.) oder »Das Meer atmet langsamer und schwerer.« (SW I, 228)

Für den lyrischen Einakter um die Jahrhundertwende ist außerdem noch typisch, daß die Handlung auf ein Minimum reduziert wird. Man erfährt zunächst, daß an diesem Tag der »Gemahl« der Fürstin die Villa verlassen hat. Die Fürstin sucht sich ihrerseits der Dienerschaft zu entledigen und ihre jüngere Schwester, Monna Lara, fortzuschicken. Ungeachtet dessen bleibt Monna Lara, und aus dem Dialog der beiden Schwestern geht hervor, daß die Fürstin heute zum ersten Mal, seit sie verheiratet ist, den Besuch ihres Geliebten erwartet. Der Dialog wird durch die Ankunft eines Boten unterbrochen, der einen Brief des fernen Liebhabers überbringt. Die Fürstin kennt dessen Inhalt bereits und hört kaum zu, während der Bote seine Reise durch eine Landschaft des Leidens und des Todes beschreibt. Die Pest breitet sich in dieser Gegend aus:

Der Weg war gut, erlauchte Frau. Er bot
zwar wenig Schatten. Aber das war besser
als durch die Dörfer kommen. Wie durch Messer
so ging man durch den Aufschrei ihrer Not.

⁶ Vgl. Anthony Stephens, Die zwei Fassungen von Rilkes »Die Weiße Fürstin«. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft 81, 1980, H.7/8, S. 102–110.

Da ist der Tod, erlauchte Frau, der Tod.
Ich sah ein Haus, in seiner Türe schrie
ein schwangres Weib und riß sich an den Haaren.
Und viele Frauen, die nicht schwanger waren –
das macht die Angst, so denk ich – schrien wie sie.
Und da und dort ging einer mir vorbei
und griff auf einmal so ins Ungewisse
und biß die Luft, und plötzlich durch die Bisse
des blauen Mundes drängte sich ein Schrei.
Ein Schrei, das sagt man so, wer läßt sich stören?
Ich habe viele Männer schreien hören,
und es kam vor, ich habe selbst geschrien;
doch niemals hört ich einen schrein wie ihn.
(SW I, 215)

Noch bedrohlicher als die Pest sind die schwarz gekleideten Mönche, die »Frates der Misericordia«, die die Leichen aus den Häusern holen. Von diesen Mönchen heißt es schon zuvor in dem Bericht des Boten:

Da denk ich mir, verzeiht, es kann geschehen,
daß diese Hunde kommen; nah von hier
gehn sie schon um. Da sah ich ihrer vier
raubvogelhaft vor einem Haus gespenstern;
sie warten überall und dauern aus,
und winkt man ihnen furchtsam aus den Fenstern,
so kommen sie und holen aus dem Haus,
was Totes da ist: Kinder, Männer, Frauen, –
sie nehmen alles, ohne Unterschied.
Man sagt, daß sie auch nach den Kranken schauen;
doch *wie* sie schauen? Ja, weiß Gott, man sieht
nicht ihr Gesicht. Es geht ein kaltes Grauen
von ihnen aus. Ich könnte keinem trauen.
Das, was sie tun, mag ja barmherzig sein
und christlich gut: sie sorgen für die Toten
und tragen sie heraus, so ists geboten,
was aber tragen sie ins Haus hinein?
Und wenn sie draußē stehn im Feuerschein,
und wenn von ihren hohen Leichenhaufen
aus Rauch und Schauder sich die Flamme hebt,
dann gehn sie in dem Feuer aus und ein.
Es ist, als hätte, wer noch lebt,
die Pflicht, sich von den Brüdern freizukaufen...
(SW I, 214f.)

Die Fürstin verspricht dem Boten ein »Lösegeld«, und in ihrem nun anschließenden Dialog mit der Schwester kreist das Gespräch um Abhilfen gegen die Ausbreitung der Pest.

Monna Lara wird durch den Bericht des Boten zum ersten Mal in ihrem Leben für die Wirklichkeit des Leidens und des Todes empfänglich und will den Opfern dieser Seuche helfen. Die Fürstin willigt ein, behält sich aber vor, sich erst *nach* ihrer lange ersehnten Begegnung mit dem Geliebten der Kranken anzunehmen: »Von morgen an wird das mein Tagwerk sein – / und meiner langen Nächte Werk.« (SW I, 222) Sie teilt ihrer jüngeren Schwester mit, daß sie seit elf Jahren in einer Josefsehe gelebt habe und jetzt endlich ihren »späten Hochzeitstag« mit dem Geliebten erleben wolle. Monna Lara besteht darauf, alle Vorbereitungen für den Empfang des Gastes zu treffen und holt einen großen silbernen Spiegel aus der Villa, damit die Fürstin ihr Haar ordnen kann. Nachdem sie sich lächelnd im Spiegel betrachtet hat, verstummt die Fürstin; sie spricht im ganzen Drama kein einziges Wort mehr. Die Sonne geht unter, das Boot ihres Geliebten wird auf dem Meer draußen für das Publikum hörbar, aber nicht sichtbar. Die Fürstin versucht durch Winken das vereinbarte Signal zu geben, »erstarrt jedoch »im Schrecken«, als sie im Garten plötzlich zwei Mönche erblickt, und verharrt bewegungslos. Das unsichtbare Boot fährt vorüber und im Glanz des Sonnenuntergangs erscheint in den letzten Augenblicken des Dramas die jüngere Schwester an einem Fenster der Villa und »winkt erst rufend; hält einen Augenblick ein und winkt dann anders: schwer und langsam, in zögernden Zügen, wie man zum Abschied winkt«. (SW I, 231)

Die Tradition, in der Rilkes »Weiße Fürstin« steht, beginnt – in der französischen Literatur – im Jahr 1864, als der junge Stéphane Mallarmé die Arbeit an seiner »Hérodiade« aufnimmt, von deren Text zunächst nur ein kurzes Fragment im Jahre 1871 erschien. Weitere Fragmente sind erst in diesem Jahrhundert veröffentlicht worden, aber das eine, kurze Fragment hat das lyrische Drama des Symbolismus begründet und – wenn wohl auch nur auf indirekte Weise – auf Rilkes »Weiße Fürstin« eingewirkt. Peter Szondi hat in seinen in Buchform veröffentlichten Vorlesungen über das lyrische Drama der Jahrhundert-

wende eine wertvolle Übersicht über die Entwicklung dieser Gattung gegeben, ohne jedoch auf Rilke einzugehen.⁷

Drei Aspekte von Mallarmés »Hérodiade«-Fragment sind für die spätere Entwicklung des lyrischen Einakters ausschlaggebend. An erster Stelle ist zu berücksichtigen, daß Mallarmé ursprünglich sein Drama für die Bühne konzipiert hatte, bald aber im eigenen Werk den Konflikt zwischen der Bühnenwirksamkeit und der poetischen Dichte des Textes erkannte und sich 1865 dafür entschied, aus der Tragödie doch lieber ein vorwiegend monologisches Gedicht zu machen.⁸

An zweiter Stelle ist darauf zu verweisen, daß Mallarmé für die geplante Tragödie einen traditionellen und sehr handlungsreichen Stoff wählte, nämlich die biblische Legende der Hinrichtung Johannis des Täufers, sich jedoch bereits in der ersten Arbeitsphase von den Ereignissen in seiner Vorlage distanzierte. Obwohl er bis zu seinem Tode im Jahre 1899 am Text weiter arbeitete, konzentrierte er sich in zunehmendem Maße auf die Selbstdarstellung der Hauptfigur auf Kosten jeglicher anderen Handlung. Der Text sträubt sich gleichsam gegen den sich anbahnenden, linearen Geschehensablauf und bekennt sich zu einer Statik, die zudem noch zum ausdrücklichen Thema wird: nichts kann der Hérodiade widerfahren, was nicht bereits in ihrem Wesen enthalten wäre.

An dritter Stelle ergibt sich als Folge dieser für das lyrische Drama des *Fin-de-Siècle* zukunftsträchtigen Tendenz, daß das Thema der Selbstbespiegelung im Text dominiert: Hérodiade erlebt ihr Spiegelbild als eine Wirklichkeit, die ihr mehr bedeutet als irgendein Äußeres, und der ganze Text ist vom Ideal einer narzißtischen Vollkommenheit und Selbstgenügsamkeit durchdrungen. Der Spiegel ist vor allem der Ort einer Selbstbegegnung, und daß Rilkes Weiße Fürstin am Ende des Dramas sich lächelnd in einem silbernen Spiegel betrachtet, darf geradezu als wesentlicher Topos des lyrischen Einakters der Epoche des Ästhetizismus betrachtet werden.

Ein von lebendigen Schatten wimmelndes Spiegelparadies wird in ähnlichem Sinne von Andrea in Hofmannsthals dramatischem Erstling »Gestern« zum Ideal erhoben:

⁷ Peter Szondi, Das lyrische Drama des Fin de siècle. Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4. Frankfurt a. M. 1975, S. 15–30.

⁸ Ebd. S.51.

Es ist ja Leben stummes Weiterwandern
Von Millionen, die noch nicht verstehn,
Und, wenn sich jemals zwei ins Auge sehn,
So sieht ein jeder sich nur in dem andern.

ARLETTÉ

Und was sind jene, die wir Freunde nennen?

ANDREA

Die, drin wir klarer unser Selbst erkennen.
... Es gärt in mir ein ungestümes Wollen,
Nach einem Ritt, nach einem wilden tollen...
So werde ich nach meinem Pferde rufen:
[...] Das Roß, das Geigenspiel, die Degenklinge,
Lebendig nur durch unsrer Laune Leben,
Des Lebens wert, solang sie uns es geben,
Sie sind im Grunde tote, leere Dinge!
Die Freunde so, ihr Leben ist ein Schein,
Ich lebe, der sie brauche, ich allein!⁹

Kein direkter Weg führt jedoch – soviel wir wissen – von Mallarmés »Hérodiade« oder von Hofmannsthals Einaktern der 1890er Jahre zu Rilkes »Weißen Fürstin«. Vielmehr hat Rilke das Drama des französischen Symbolismus und damit des ausklingenden Ästhetizismus am Beispiel der Dramen des durch Mallarmé stark beeinflußten flämischen Dichters Maurice Maeterlinck kennengelernt, die er bereits ab 1896 liest und kommentiert.¹⁰

Der 23jährige Rilke bekennt sich zum Werk Maeterlincks auf eine ähnliche Art und Weise, wie er sich später zu Rodin und Cézanne bekennen sollte. Die vorbehaltlose Verehrung hält gut acht Jahre an, was im Falle Rilkes vor allem eines bedeutet, nämlich daß Aspekte der künstlerischen Leistung des anderen für den eigenen Fortschritt als wegweisend anerkannt werden.

Erst nach der Vollendung der »Weißen Fürstin« im Jahre 1904 fängt Rilke an, sich von Maeterlinck zu distanzieren. Es ist außerdem bezeichnend, daß die »Weiße Fürstin« zugleich Rilkes Abschied von der dramatischen Form markiert. Rilke hat nicht nur die Dramen Maeterlincks bewundert, sondern er fand sie auch von Nutzen für seine

⁹ SW III Dramen 1, S.17.

¹⁰ Vgl. Rilke-Chronik (Anm.2), S. 45, wo von Rilkes Absicht, bereits im Jahre 1896 Maeterlincks »Les Aveugles« in Prag aufzuführen, berichtet wird.

Poetologie. Ein Grund für Rilkes allzu strenge Verurteilung des eigenen Frühwerks war dessen Eklektizismus. Der junge Rilke hat sich in allen Gattungen versucht und zeigte sich dabei als Parteigänger vieler damals herrschender literarischer Moden. Er sah sich vor die Aufgabe der Selbstfindung gestellt, wie er offen zugab, zeigte sich jedoch manchmal als recht unsicher über die Art und Weise, wie er diese Aufgabe bewältigen sollte.¹¹ Daraus ergaben sich in späteren Jahren Schamgefühle, wenn der Dichter, der nun seinen eigenen Weg gefunden hatte, mit den Beweisen seiner frühen Ratlosigkeit oder übereilten Entscheidungen konfrontiert wurde. Das Werk Maeterlincks war jedoch für Rilke in erster Linie ein wirksames Mittel, sich der Beschaffenheit des eigenen Künstlertums zu vergewissern. Was er an diesem Beispiel zu erkennen meinte, sollte nicht nur seine Auffassung des Dramas maßgeblich bestimmen, sondern prägte außerdem noch die Ästhetik seiner mittleren Periode.

Rilkes Anfänge als Dramatiker liegen im tiefsten Naturalismus und er brachte es in dieser Phase zu keinem Bühnenerfolg. Die Dramen des Maeterlinck boten eine Alternative zum Naturalismus, die ebenfalls der Endzeitstimmung des ausgehenden 19. Jahrhunderts entsprach. Rilke teilte mit vielen Zeitgenossen das Gefühl von der Wertlosigkeit der Gegenwart, der Dekadenz der damaligen Gesellschaft, der Hilflosigkeit des Individuums angesichts der Zukunft. Bei Maeterlinck fand er eine vergleichbare Negativität des Gefühls vor, nur erschöpfte sich diese nicht in einer den Zerfall der Gesellschaft darstellenden Handlung. Vielmehr verzichtet das Drama Maeterlincks gerade auf Handlungen zugunsten der Vermittlung einfacher, dominanter Gefühle:

Und sollte das nicht Aufgabe der Bühne sein; einfache, große, weithin erkennbare Gebärden zu geben? Ist es also nicht grade im Sinne des Theaters gedacht, wenn Maeterlinck Handlungen erfindet, welche sich in solcher Art ausdrücken lassen? Und welches sind diese Handlungen? Man kennt sie; ich muß keine Inhaltsangaben versuchen. Es ist ihm nicht darum zu tun, für diese Inhalte zu interessieren, die ausgedacht und Vorwände sind wie jeder Stoff. Er weiß, daß eine Handlung auf eine Menge um so

¹¹ So im 1898 entstandenen Vortrag »Moderne Lyrik«: »Sehen Sie: seit den ersten Versuchen des Einzelnen, unter der Flut flüchtiger Ereignisse sich selbst zu finden, seit dem ersten Bestreben, mitten im Gelärm des Tages hineinzuhorchen bis in die tiefsten Einsamkeiten des eigenen Wesens, – gibt es eine ›Moderne Lyrik.‹« (SW V, 360); vgl. dazu: Ästhetik und Existenzentwurf (Ann. 3), S. 102ff.

zusammenfassender wirkt, je einfacher sie ist. Aber er weiß auch, daß auch die einfachste Handlung aus der Fülle der Zuschauer, die sich doch an jedem speziellen Fall individuell färben, nicht in dem Maße *einen* macht, wie die ideale Bühne es will. Er strebt also danach, den Aufmerksamen und Schauenden noch eine zweite, tiefere Gemeinsamkeit zu geben hinter der Handlung. So ein unwillkürliches Zusammentreffen vieler Menschen ist aber nur möglich in einem großen, primären *Gefühl*. So komponiert Maeterlinck seine Dramen in solche Gefühle. »Der Tod des Tintagiles« zum Beispiel ist in eine Angst hineingedichtet. Sie ist da, wenn der Vorhang sich aufschlägt, und bleibt über das Stück hinaus; sie ist die Szene, sie ist die Welt. In ihr geschieht alles. (SW V, 480f.)

Die Reduzierung und Vereinfachung der dramatischen Handlung stellt also für Rilke eine positive Errungenschaft dieses Dramas dar. Indem der Dramatiker von den Nebensächlichkeiten einer naturalistischen Handlung Abstand nimmt, wird die Bühne für die Darstellung rein psychischer Vorgänge frei. Die Bühne kann auf diese Weise zum Schauplatz einer Selbstbegegnung werden, indem die Metaphorik der Bühne beim Wort genommen wird. Wenn man die Tiefe der Bühne, also den Hintergrund, mit den Tiefen der Psyche gleichsetzt – nicht minder handfest argumentiert Rilke –, dann läßt die radikale Vereinfachung der vordergründigen Bühnenhandlung jene »große Melodie des Hintergrundes« vernehmbar werden.

Das ermöglicht wiederum eine Begegnung zwischen dem oberflächlichen Bewußtsein einer Hauptfigur und der bisher verborgenen Tiefe der eigenen Psyche. Eine andere, aber dennoch verwandte »Geometrie des Subjekts« als jene, die Waltraud Wiethölter anhand der Prosa-Schriften Hofmannsthals entwickelt, wird hier in deren ersten groben Unmrissen sichtbar, welche außerdem durch eine immer noch unproblematische Neigung zum Solipsismus gekennzeichnet sind.

Die dramatische Entfaltung der Strukturen eines komplexen Subjekts – und dies bedeutet deren Veräußerung ins Zeitliche und Räumliche des Bühnengeschehens – sollte zum ständig wiederkehrenden Thema des lyrischen Einakters des *Fin-de-siècle* werden: Selbstbegegnung als Selbstentdeckung; Selbstfindung als das einzige noch fesselnde Bühnenereignis, auch wenn dieses direkt in den Tod einmündet. Die Prägnanz des Momentanen, des *Augenblicks* im zweifachen Sinne, nämlich als Quintessenz aller zeitlichen Geschehens und zugleich auch als Apotheose der visuellen Wahrnehmung des Selbst, verdankt dem überaus spannungs-

reichen Solipsismus von Mallarmés »Hérodiade« sehr viel. Die Emanzipation vom Nur-Menschlichen, die Erhebung des Selbst zum Kunstobjekt im Moment reinster Hingabe an das eigene Spiegelbild wäre ohne Mallarmés bewußte Abkehr von der Verpflichtung zum Austragen einer allzu bekannten, tragischen Handlung kaum denkbar. Um das Fazit dieser Entwicklung auf eine Formel zu bringen: die starke Tendenz zur Ereignislosigkeit auf der Bühne erschafft die metaphorische Vorstufe zur Regression in eine durch die Kunst geheilige, infantile Großartigkeit, wie sie heutzutage in den gängigen Narzißmus-Theorien Kohuts und Kernbergs beschrieben wird.¹²

In zweierlei Hinsicht schreibt Rilke dem Drama des Maeterlinck Leistungen zu, die zuletzt eher aus seiner eigenen dichterischen Praxis heraus auf Maeterlinck projiziert werden.

Zum einen mußte Rilke nicht erst auf Hofmannsthals »Chandos-Brief« warten, um für sich die Sprachskepsis zu entdecken. Vielmehr ist er von Anfang an und allem Anschein nach ohne fremden Einfluß von dem Uneigentlichkeitscharakter der Sprache überzeugt.¹³ Für den jungen Rilke sind die Themen eines Gedichts oder eines Dramas in dem Sinne uneigentlich, daß sie nur »Vorwände« für implizite und wichtigere Bedeutungen sind. Für den jungen Rilke ist die Sprache *nicht* imstande, die Wirklichkeit direkt zu erfassen; sie kann lediglich auf verborgene oder latente Bedeutungen verweisen. Indem man die vordergründige Handlung des Dramas radikal vereinfacht, macht man die »gestalthaften Vorwände« gleichsam transparent, so daß der Zuschauer durch das Geschehen auf der Bühne hindurch etwas von dessen eigentlichem, verborgenem Sinne zu erkennen vermag.

Zum anderen ist daran festzuhalten, daß Rilke von Anfang an und in völliger Unabhängigkeit von Freud allmählich eine eigene Psychologie entwickelt, zu der auch ein dimensionales Modell des Selbst gehört.¹⁴

¹² Vgl. Heinz Kohut, Narzißmus. Frankfurt a. M. 1976, S. 129ff. und Otto F. Kernberg, Borderline-Störungen und pathologischer Narzißmus. Frankfurt a. M. 1983, S. 47–55 und 291–296.

¹³ Vgl. Anthony Stephens, »Alles ist nicht es selbst« – Zu den Duineser Elegien. In: Rilkes Duineser Elegien. Bd. 2. Hg. von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel. Frankfurt a. M. 1982, S. 327ff.

¹⁴ Vgl. Anthony Stephens, Rilkes »Malte Laurids Brigge«. Strukturanalyse des erzählerischen Bewußtseins. Bern und Frankfurt a. M. 1974, S. 65–131, für eine umfassende Beschreibung des dem Roman zugrundeliegenden, dimensionalen Modells des Selbst. Die

Die Metaphorik des Geschehens auf der Bühne lässt sich am Beispiel des symbolistischen Dramas auf das psychologische Modell übertragen: die vordergründigen Handlungen entsprechen der oberflächlichen, alltäglichen Persönlichkeit; die Verweise auf einen verborgenen Hintergrund der Handlung deuten zugleich auf Vorgänge im Unbewußten hin. Dieses Modell ist romantischen Ursprungs, sollte jedoch auch dem kanonischen Ich-Roman der Moderne, »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, zugrunde gelegt werden.

Rilkes bewußte Nachahmung Maeterlincks steht also im Zeichen einer Aufwertung des Gefühlslebens des Einzelnen zur einzig noch Interesse weckenden Bühnenhandlung. Wird im Drama des Naturalismus das Individuum immer wieder von der Handlung aufgerieben und letztlich zerstört, so soll dagegen das neue Theater jene inneren Vorgänge für das Publikum sichtbar machen, die nach Rilkes Auffassung im Naturalismus nur verdeckt und verschüttet werden konnten. Ich zitiere aus seinem letzten Aufsatz über Maeterlinck aus dem Jahre 1902:

Man sagt nichts gegen ihn, wenn man betont, daß auf die Bühne vor allem Handlung gehöre. Das weiß Maeterlinck ebenso gut wie wir. Er leugnet nur, daß die Handlung im Stoffe läge, in den äußerlichen Katastrophen und Abenteuern, mit denen die Höhepunkte unseres wirklichen inneren Lebens gar nicht mehr zusammenfallen. Er weist (in einem neuen Essay über »Das moderne Drama«) nach, daß in allen wahrhaft großen Werken, neben der äußeren Fabel, eine zweite, von dem sogenannten inneren Dialog getragene Handlung vorhanden war, die aber nebensächlich schien und sich dem nicht aufdrängte, der sie nicht suchte. Diese zweite Handlung in den Vordergrund zu stellen, ist Absicht und Aufgabe des maeterlinck'schen Dramas. Sie ist in den Stücken dieses Dichters auch wirklich vorhanden, sie beherrscht diese Stücke, aber es bleibt freilich abzuwarten, ob es Maeterlinck selbst schon gelingt, sie so sichtbar zu machen, wie jene alte äußere Handlung es war, ja, womöglich noch sichtbarer. (SW V, 548)

Die Entscheidung des *lyrischen* Dramas der Jahrhundertwende für die dramatische Form des Einakters kann kaum als eine vorbehaltlos freie bezeichnet werden. Die Reduzierung der Handlung und das problema-

Grundzüge dieses Modells sind vor jeder möglichen Beeinflussung durch Freud in frühen Schriften Rilkes vorzufinden. Auch wenn man die Hypothese Erich Simenauers (in seinem Buch: Rainer Maria Rilke. Legende und Mythos. Bern 1953, S. 133f.) gelten lässt, Rilke habe in den Jahren 1907–1908 die Psychoanalyse bereits kennengelernt (für die freilich keine konkreten Beweise vorliegen), so ändert sich dadurch nichts am Tatbestand, daß die Entstehung des spezifisch Rilkeschen Modells in den Jahren 1898–1904 anzusiedeln ist.

tische Verhältnis der reduzierten Handlung zur Zeit im Drama lassen kaum eine andere Wahl zu. Wenn man die unausweichliche Prozeßhaftigkeit des naturalistischen Dramas als einen künstlerischen Fehlgriff abtut, so erheben sich damit gravierende Probleme, was die Bühnenwirksamkeit eines ausgesprochen lyrischen Dramas anbetrifft. Geradezu zwangsläufig werden die Autoren mit der Möglichkeit einer beliebigen Ausdehnung des Augenblicks konfrontiert. Wenn Rilke vom »Tod des Tintagiles« behauptet, das Stück sei »in eine Angst hineingedichtet. Sie ist da, wenn der Vorhang sich aufschiebt, und bleibt über das Stück hinaus [...]« (SW V, 481), dann liegt die Frage nahe, ob nicht eine jegliche Zeitfolge auf der Bühne von einem solchen »großen, primären Gefühl« restlos vereinnahmt werden könnte, ob das Momentane und das Statische nicht zuletzt austauschbar wären.

Lange bevor er den Versuch gemacht hatte, das symbolistische Drama französischen Ursprungs zu imitieren, schrieb Rilke von der Wirkung eines Gedichts auf den Leser, »daß darin die große, vielleicht mächtigste Bedeutung der Lyrik besteht, daß sie dem Schaffenden ermöglicht, unbegrenzte Geständnisse über sich und sein Verhältnis zur Welt abzulegen [...]« (SW V, 368). Ein solches Prinzip könnte dem lyrischen *Drama* sehr leicht zum Verhängnis werden. Angesichts der gesteigerten Selbsterfahrung der einen, dominanten Figur bedarf das Abenteuer der Selbstfindung vielleicht auch keiner dramatischen Exposition mehr: es kann im wesentlichen durch metaphorische oder metonymische Substitutionen vermittelt werden, die der diskursiven Entfaltung entbehren.

Diese Gefahr wird am Ende der »Weißen Fürstin« spürbar: die Hauptfigur hat kaum Neues über sich selbst in Erfahrung gebracht – es sei denn, daß erotisches Verlangen, narzistische Vollkommenheit und Auslöschung des Subjekts im Grunde eins seien. Allein ihre jüngere Schwester Monna Lara erwirbt im Verlauf der Handlung neue Erkenntnisse. Aber es fragt sich auch in bezug auf diese Gestalt, ob sie nicht letztlich nur eine in der Zeit verschobene Spiegelung der älteren Schwester darstellt. Wenn dem so ist, so wären ihre ›Entdeckungen‹ lediglich als eine Klärung der Selbstreflexionen der Hauptgestalt zu bezeichnen. Eine solche Verdeutlichung bereits bestehender Muster erfordert kaum eine dramatische Entfaltung, sondern lässt sich ohne weiteres als momentane Anschauung vergegenwärtigen.

Da die zweite Fassung der »Weißen Fürstin« Rilkes letzten dramatischen Versuch überhaupt darstellt, ist die Frage angebracht, ob sein Abschied vom Drama nicht zugleich eine *Kritik* der Tradition des lyrischen Einakters ästhetizistischen Einschlags mit einschließt. Rilkes traumatische Erfahrung der Armut und des Elends in Paris in den Jahren 1902–1903 liegt zwischen den beiden Fassungen. Wenn man bedenkt, daß der dritte Teil des »Stunden-Buchs« im Jahre vor dieser zweiten Fassung der »Weißen Fürstin« entsteht und daß dort die Wirklichkeit der Großstadt der poetischen ›Verwandlung‹ einen erheblichen Widerstand leistet, so liegt der Schluß nahe, daß die Vision des Massensterbens im Bericht des Boten in der »Weißen Fürstin« und die Wirkung, die von der Erscheinung der beiden Todesboten am Ende des Stücks ausgeht, auf einen Bruch im Konzept der ästhetizistischen Abart des lyrischen Dramas selbst hinweisen könnten.

Die sehr starke Ausrichtung auf eine narzißtische Selbstgenügsamkeit, die von Mallarmés erstem »Hérodiade«-Fragment an für das lyrische Drama des Symbolismus ausschlaggebend war, feiert in Rilkes »Weißer Fürstin« ihre verspätete Apotheose, aber man darf niemals aus den Augen verlieren, daß vor dem Abschluß des Dramas im November 1904 die ersten Entwürfe zum »Malte Laurids Brigge« bereits im Februar in Rom niedergeschrieben worden waren. (SW VI, 1452) In der Welt des Romans steht von vornherein der narzißtische Bezug nur noch im Zeichen der Fragmentierung von Ich und Welt. Rilkes Pariser Briefe aus dem Jahre 1902 sind als Vorwegnahme dieser Wandlung in seinem künstlerischen Schaffen zu lesen, so daß das Schlußtableau seines letzten Dramas auch in werkgeschichtlicher Hinsicht von der Übermacht des »fremden Todes« (SW I, 217) überschattet wird. Im »Malte Laurids Brigge« werden schließlich alle Träume, alle Kindheitsszenen und alle Leseerfahrungen zu kunstvoll gestalteten Alpträumen, und sowohl die Reise des Boten durch eine Landschaft des Todes als auch die »Erstarzung« der Hauptfigur beim Anblick der schwarzen Mönche nehmen in werkgeschichtlicher Hinsicht diesen ›Umschlag‹ vorweg.

Das Thema des Augenblicks steht in der »Weißen Fürstin« sehr deutlich im Vordergrund – und wird doch zugleich vom Stück auf seltsame Weise abgewertet. Die Fürstin hat elf Jahre einer lieblosen und niemals vollzogenen Ehe in der Hoffnung auf den einen Augenblick der erotischen Erfüllung ertragen. Wie sie in der zweiten Fassung sagt: »So

blieb ich Braut. Dem Weitesten verlobt.« (SW I, 223) In der ersten Fassung lautet diese Zeile jedoch anders. Im Hinblick auf die eigene Jungfräulichkeit und ihre unbefriedigte Begierde sagt die Fürstin: »Ich bin noch unerlöst.« (SW III, 279) In beiden Fassungen scheint alles auf den Augenblick der Erfüllung, der »Erlösung« anzukommen, und dennoch wird dieser Augenblick auf eigentümliche Weise aus dem Drama ausgeklammert: die Fürstin kann das Signal nicht geben; der mysteriöse Geliebte rudert am Strand vorbei; das Stück endet in Erstarrung, Todesahnungen, Abschied. Es gehört zu den Rätseln des Stücks, daß das Thema der erotischen Sehnsucht viel stärker in der ersten Fassung ausgeprägt ist als in der zweiten. Mit Hinweisen auf Rilkes Doktrin der »besitzlosen Liebe« ist sehr wenig getan, weil die Weiße Fürstin selbst auch in der zweiten Fassung auf dem besitzergreifenden Charakter der Liebe besteht:

Heute bin ich sein,
des Kommenden.
Wie seiner Väter Erbschaft
ihm zugefallen, reich für ihn allein. (SW I, 222)

Das Neue an der zweiten Fassung besteht vielmehr darin, daß die faktische Liebesbegegnung fast irrelevant geworden ist, weil die Fürstin sie in ihren Träumen immer wieder vorweggenommen hat. Daß sie den Geliebten seit elf Jahren nicht einmal gesehen hat, fällt für sie kaum mehr ins Gewicht, weil er in ihrer inneren Erfahrung stets vorhanden ist:

Aber in einer Nacht, in der einen,
da ich lange und ungestillt
weinte, da bildete sich sein Bild
aus meinen Händen unter dem Weinen.
Und seither wuchs es in mir heran
wie Knaben wachsen;
und ist ein Mann. (SW I, 210)

Mehr noch: im Traum hat die sexuelle Vereinigung bereits stattgefunden:

Mit einem senkte sich der Himmel näher,
und durch das andre ward die Weite weit.
Und ich war wach und frei und ohne Späher
und eingeweiht in diese Einsamkeit.
Mir war, als ginge dieses von mir aus,

was sich so traumhaft durch den Raum bewegte.
Ich streckte mich, und wenn mein Leib sich regte,
entstand ein Duft und duftete hinaus.
Und wie sich Blumen geben an den Raum,
daß jeder Lufthauch mit Geruch beladen
von ihnen fortgeht, – gab ich mich in Gnaden
meinem Geliebten in den Traum.
Mit diesen Stunden hielt ich ihn. (SW I, 224)

Es fragt sich, was vom wirklichen Augenblick der Erfüllung noch zu erhoffen wäre, wenn die Fürstin in vielen Äußerungen den Traum höher einstuft als das Leben. Dieses Geständnis der Fürstin, daß ihr nämlich die erotische Erfüllung bereits zuteil geworden sei, wird erst gegen Ende des Stücks abgelegt, aber es hat wiederum für sie keine neue Einsicht in ihr innerstes Selbst zur Folge. Der Augenblick, auf den scheinbar alles ankam, erweist sich also als trügerisch, als ein »Vorwand« im spezifisch Rilkeschen Sinne.

Die eigentümliche Doppelbödigkeit der Zeitdimension des Stücks gibt sich in der Antithetik von linearer Handlung und antizipierender Bildhaftigkeit zu erkennen. Eine teleologische Ausrichtung auf das Schlußtableau trägt den Dialog und gewährleistet die Wirksamkeit des Textes als eines dramatischen Gebildes. Im Gegensatz zu dieser Handlungslinie insistiert der Dialog jedoch wiederholt auf einer im Grunde statischen Konstellation, deren Einzelheiten lediglich im Momentanen des Bildwechsels verdeutlicht werden.

Eine Metaphorisierung der konventionellen Zeit-Raum-Verhältnisse ist die einzige Konsequenz, die Rilke aus solcher gegenseitigen Relativierung herkömmlicher Techniken des Dramas ziehen konnte, so daß die eigentliche Dramatik des Stücks in der Spannung zwischen imaginärer narzißtischer Vollkommenheit und restloser Kapitulation vor einer Bedrohung von außen besteht, die in der »Rede des anderen«, nämlich im Bericht des Boten über den Triumphzug des »fremden Todes«, artikuliert wird.

Nach der nicht zu bewältigenden Erfahrung der Großstadtrealität im Jahre 1902, als Rilke zum ersten Mal in Paris wohnte, erwartet man in einem Text von 1904 eher das Gegenteil einer deutlichen Verstärkung des Traummotivs. Sie ist jedoch in dem Sinne verständlich, daß der »Traum« in der zweiten Fassung im wesentlichen ein träges Beharren,

einen Widerstand gegen den linearen Zeitablauf darstellt. Folgende Zeilen, die von der Weißen Fürstin gesprochen werden, sind gegen allen Anschein dennoch wörtlich zu nehmen und für ein Verständnis des ganzen Stücks wesentlich:

Du liebe kleine Schwester, sei nicht bange;
bedenke das ist alles unser Traum;
da kann das Kurze lang sein, und das Lange
ist ohne Ende. Und die Zeit ist Raum. (SW I, 211)

In diesem Einakter ist die Zeit so sehr zum Raum geworden, daß man kaum mehr von Ereignissen, lediglich von zeiträumlichen Konstellationen sprechen darf – solange, aber nur solange dem »Traum« als Inbegriff narzißtischer Vollkommenheit nichts widerspricht. Das eigentlich *kritische* Moment an diesem Drama wäre dann eben im Widerspruch zu diesem Traum zu suchen, nämlich in den Motiven, die sich um das Thema des »fremden Todes« gruppieren.

Es lohnt sich, bei dieser Gleichsetzung von Zeit und Raum zu verweilen, um erneut nach dem Stellenwert des »Augenblicks« zu fragen. Was immer die Fürstin im Traum auch erlebt haben mag, dieser erste Tag, der sie von ihrem »Gemahl« befreit hat, ist ihr alles andere als gleichgültig. Sie leidet am Anfang des Dramas an einem schmerzlichen Mangel, und beharrt darauf, erst die Ankunft des Geliebten zu erleben, ehe sie bereit sein wird, zusammen mit Monna Lara den Pestkranken zu helfen. Wie ist es aber um den Schluß des Dramas bestellt? Er wird durch eine seltsame Ambivalenz gekennzeichnet:

DIE WEISSE FÜRSTIN

Deine Augen sind tief und neu.

Ich sehe mein ganzes Glück in ihnen.

Sie küßt sie auf den Mund. Monna Lara macht sich schnell los und eilt ins Haus hinein. Die Fürstin schreitet jetzt die letzten Stufen empor, wendet sich und sieht in großem Erwarten auf das Meer hinaus. –

Nach einer Weile erscheint Monna Lara, einen silbernen Spiegel tragend, den sie, indem sie niederkniet, der Fürstin vorhält.

Langsam ordnet die Fürstin ihr schweres Haar.

MONNA LARA unter dem Spiegel, leise

Jetzt ist er in mir wiedergekommen.

Er hat mich einmal an der Hand genommen.

Jetzt fühl ich es wieder in meiner Hand.

Sieh, so hab ich ihn doch gekannt...

*Die Fürstin lächelt in den Spiegel hinein, zerstreut hinhörend.
Gleich darauf richtet sie sich, ausblickend, auf. (SW I, 229)*

Einerseits könnte man meinen, der Augenblick der Erfüllung wäre bereits in diesem Tableau enthalten, das schon auf die Beschreibung der Wandteppiche der Dame mit dem Einhorn im »Malte Laurids Brigge« vorausdeutet (SW VI, 826ff.). Warum würde die Fürstin sonst behaupten: »Deine Augen sind tief und neu. / Ich sehe mein ganzes Glück in ihnen?« (SW I, 229) Der Augenblick der Erfüllung wäre in diesem Sinne nichts anderes als die Bestätigung jener narzißtischen Ganzheit, die von Anfang des Stücks an präsent ist: und zwar dadurch, daß sich die Fürstin ständig in ihrer jüngeren Schwester bespiegelt. Das »Glück« und die »Erfüllung« wären also nichts anderes als die Epiphanie jener von Anfang an vorhandenen Konstellation.

Wenn somit der »Augenblick« dadurch an Bedeutung zu verlieren scheint, daß der Traum die lineare Zeitfolge vorwegnimmt und aufhebt, so könnte man mit gutem Grund auch das Gegenteil behaupten. Da sich in Wirklichkeit nichts geändert hat, sondern nur schon bestehende Verhältnisse verdeutlicht werden, ist die ganze Handlung des Dramas gleichsam in diesem einen Augenblick enthalten: als »Raum« ist die Zeit buchstäblich in jede Richtung beliebig ›ausdehnbar‹ – solange die Hauptfigur in der imaginären Geborgenheit eines ungetrübten narzißtischen Bezugs verbleiben darf.

Bevor auf die schwarzgekleideten Mönche und den »fremden Tod« eingegangen wird, ist einiges über die Gestalt der Monna Lara zu sagen. In der ersten Fassung, wo das Verlangen der Weißen Fürstin nach sexueller Erfüllung durch nichts relativiert wird, spielt die jüngere Schwester kaum eine Rolle. Am Ende verschwindet sie lediglich im Schloß, und es kommt eben nicht zu jenem grandiosen Tableau, in dem die Fürstin ihr »ganzes Glück« in den Augen der Schwester erkennt und Monna Lara die Gegenwart des Geliebten in sich selbst zu fühlen behauptet. Während in der zweiten Fassung die Fürstin beim Anblick der Mönche »erstarrt« und unbewegt verharrt, die Schwester dagegen ihre Rolle übernimmt und dem Geliebten noch zum Abschied winkt, fehlt in der ersten jeglicher Hinweis auf eine solche Komplementarität der beiden Schwestern. Rilke hat somit in der zweiten Fassung die Rolle der Monna

Lara konsequent erweitert, ohne sie jedoch zu einer eigenständigen Figur zu erheben.

Der vergebliche Versuch der Fürstin, die jüngere Schwester mit der Dienerschaft fortzuschicken, erhält dementsprechend eine völlig neue Bedeutung:

MONNA LARA

Soll ich hineingehn? Bist du gern allein?

DIE WEISSE FÜRSTIN

Nein. Wenn du gehst, so gehst du nur zum Schein.

Denn was bedeutet es, geht Baum nach Baum

an dir vorbei. Das, was du bist, das röhrt sich kaum.

Du bist nicht fort, und ich bin nicht allein. (SW I, 212)

Hierin dürfen wir eine bedeutende Variation über die Gleichsetzung von Raum und Zeit erkennen. Denn jetzt ist es der Raum, der auf einmal als »Schein«, als Täuschung, entlarvt wird. Auch wenn sich Monna Lara entfernen würde, so wäre ihre Abwesenheit nur scheinbar, weil sie ständig in der Fürstin selbst präsent ist, so wie der Geliebte der Fürstin nicht nur in ihrem Traum, sondern am Ende auch in Monna Lara sich vergegenwärtigt.

Aus dieser Perspektive gesehen kann die Individuation der Figuren nur als trügerisch bezeichnet werden. Am Anfang behauptet die Fürstin, daß ihre Identität sich erst in der Begegnung mit dem Geliebten bestätigen werde, gesteht aber an späterer Stelle ein, daß ihre Liebe längst im Traum erfüllt worden sei. Wenn Monna Lara ebenfalls nur eine Spiegelung ihrer Schwester darstellt, so ist der Dialog der Schwestern kaum mehr als ein Selbstgespräch, in dessen Verlauf Aspekte des *einen* Ich einander kommentieren und ergänzen. Die Selbstbespiegelung am Schluß mag sodann die Begegnung mit dem anderen als entbehrlich erscheinen lassen. Die Parallele zur solipsistischen Welt der »Hérodiade« ist unverkennbar, wenn man einmal davon absieht, daß Rilke hier mit der zu diesem Zeitpunkt schon obsoleten Thematik des »Traumes« arbeitet und nicht mit der erhabenen Obskunität der Mallarméschen Bildlichkeit.

Was Rilke hier gelingt, ist weitaus radikaler, als sein völlig konventionell anmutender Rekurs auf das Traummotiv vermuten läßt. Er führt nämlich die Tendenzen des lyrischen Dramas des *Fin-de-siècle* konsequent an ihre Grenze und stellt zugleich jene narzißtische Vollkommen-

heit in Frage, die die nächstliegende Lösung des Identitätsproblems für diese Tradition darstellt. Er zieht diese letzte Konsequenz, indem er sein Drama gleichsam mit zwei alternativen Schlüssen ausstattet.

Während das Bühnengeschehen sich nicht anders denn als Sequenz entfalten kann, ist die eigentliche Intention viel eher die, eine Gleichzeitigkeit von einander widersprechenden Bewußtseinszuständen zu suggerieren: das Janusgesicht des Momentanen.

Das Tableau um den silbernen Spiegel kann als der Schluß des Identitätsspieles aufgefaßt werden. Die Erwartung, die Sehnsucht nach dem Geliebten, die »das große, primäre Gefühl« (SW V, 480) im Sinne von Rilkes Auffassung Maeterlincks darstellt, findet als Augen-Blick in der doppelten Selbstreflexion – einmal im silbernen Spiegel, zum anderen in den Augen der jüngeren Schwester – ihre solipsistische Erfüllung. Was als »Traum« bezeichnet wird, schließt alle Aspekte des einen Selbst ein und gewährleistet dessen Einheitlichkeit, ohne einer Bestätigung durch die äußere Wirklichkeit oder durch den anderen zu bedürfen. In späteren Gedichten hat Rilke am Beispiel des antiken Mythos des Narziß eine restlose Abkapselung von der Welt durch die Schließung eines magischen Kreises, der das eigene Spiegelbild umfaßt, thematisiert.¹⁵

Er liebte, was ihm ausging, wieder ein
und war nicht mehr im offnen Wind enthalten
und schloß entzückt den Umkreis der Gestalten
und hob sich auf und konnte nicht mehr sein.

Aber Rilkes Drama endet gerade nicht mit diesem Tableau. Obwohl kein Wort mehr gesprochen wird, löst sich die Weiße Fürstin von ihrem Spiegelbild und blickt noch einmal auf das Meer, wird jedoch sogleich vom Auftreten der beiden Mönche im tiefsten beunruhigt. Es ist für ein Verständnis des Schlusses wesentlich, daß sie ihren Blick von dieser Erscheinung nicht mehr abzuwenden vermag:

Die weiße Fürstin steht jetzt allein, aufrecht und in gespanntem Schauen, auf der Terrasse. Die Villa hinter ihr wird immer strahlender (als leuchte ein großes Fest darin) vom Widerschein der sinkenden Sonne. Da erkennt die Fürstin, nach rechts blickend, etwas Fernes. Sie langt einmal flüchtig nach der Gürteltasche, wie um zum Winken bereit zu sein. Dann wartet sie. Endlich hört man Ruderschläge, die näher kommen. Während die Fürstin

¹⁵ Vgl. SW II, 56:

der Bewegung draußen mit ihrem ganzen Wesen folgt, ist den Strand entlang von rechts (vom Zuschauer aus gemeint) ein Frater der Misericordia, die schwarze Maske vor dem Gesicht, aufgetreten und bis an den Anfang der Allee gegangen. Ihm folgt ein zweiter. Sie sehen beide nach dem Haus und flüstern miteinander. Jetzt, da die Fürstin mit einer schnellen Gebärde nach ihrem Tuche greift, röhren sich beide, und der erste Mönch macht einige rasche Schritte vorwärts. Dann zögert er, wendet sich nach seinem Gefährten zurück, steht still. Die weiße Fürstin hat ihn bemerkt. Von diesem Augenblick an sieht sie nur ihn; ihre Gestalt erstarrt in Schrecken, sie verliert das Meer aus den Augen, aus dem Bewußtsein, während jetzt ganz laut die Ruderschläge von dort, langsam, zögernd, vernehmbar sind. Die Fürstin macht eine große Anstrengung, den entsetzlichen Bann zu brechen und dennoch zu winken. Eine Weile dauert dieser Kampf. Bei einer ihrer schweren, mühsamen Bewegungen macht der zweite Bruder ein paar Schritte, so daß er jetzt fast neben dem ersten in der Allee steht. – Die Fürstin röhrt sich nicht mehr. Die Fronte der Villa beginnt zu verlöschen. Das Boot muß vorbeigefahren sein; leiser, ferner und ferner verliert sich der Ruderschlag in dem schweren Branden des fast nächtlichen Meeres. (SW I, 230)

Das Auftreten der Mönche ist kaum anders denn als Einbruch einer feindlichen Wirklichkeit in den »Traum« der Erfüllung zu verstehen, und die Bühnenanweisung deutet dementsprechend zum ersten und einzigen Male im Stück auf einen »Kampf« im Verhalten der Fürstin hin. Dieser wortlose Kampf läßt sich im Rahmen der eigentümlichen Verhältnisse von Zeit und Raum im Drama als Agon zwischen zwei miteinander unverträglichen Diskursen begreifen: dem verinnerlichten, selbstbezogenen der Liebesthematik und dem rein äußerlichen des »fremden Todes«. Früher im Text wurde die Konfrontation beider Diskurse durch zwei Strategien verhindert: zum einen schenkt die Fürstin dem Bericht des Boten immer weniger Aufmerksamkeit: »während des Folgenden hört sie immer weniger auf die Worte des Boten und versinkt in sich selbst« (SW I, 215); zum anderen verspricht sie der Schwester, sie werde sich erst nach der langersehnten Liebesbegegnung der Pestkranken annehmen (SW I, 222). Daß es dennoch zu einem »Kampf« in ihr, also zu einer Simultanität der einander entgegengesetzten Diskurse kommt, ist wohl in dem Sinne zu verstehen, daß die Aussicht auf den »späten Hochzeitstag« immer schon den Keim zu einem Liebestod in sich barg, und daß im Momentanen dieses »Kampfes« beide Todesarten einander die Waage halten.

Mit der »Erstarrung« der Hauptfigur wird jedoch eine Umkehrung des sonst herrschenden Verhältnisses von »Traum« und Wirklichkeit in diesem Stück angezeigt. Denn der ganze Dialog der beiden Schwestern

hat die Tendenz, nach ästhetizistischem Muster die Überlegenheit des Traumes über das Leben zu behaupten. Der Einbruch einer fremden Wirklichkeit wird zwar durch den langen Bericht des Boten über die Ausbreitung der Pest antizipiert, doch gelingt es der Fürstin, wie wir gesehen haben, sich der Wirkung des Berichts weitgehend dadurch zu entziehen, daß sie dem Boten einfach kein Gehör schenkt. Diese Spannung zwischen Handlungsverlauf und Bewußtseinszustand wird zwar bei Mallarmé und Maeterlinck vorgeprägt; Rilke jedoch läßt in kunstvoller Weise Äußerung und Wahrnehmung auseinanderbrechen: die Hauptfigur nimmt die für das Publikum erschütternde Erzählung des Boten nicht mehr wahr. Daß sich die Rolle der Monna Lara am Ende des Stücks in eben jenem Augenblick verselbständigt, da das Selbst der Fürstin durch den »Kampf« zwischen dessen eigenen, einander widersprechenden Aufmerksamkeiten förmlich zerrissen wird, bricht gleichsam über den Mythos des einheitlichen, autonomen Subjekts den Stab.

Die Reden des Boten sind jedoch von solcher Ausdruckskraft, daß die Schreie der Sterbenden für das Ohr des Publikums gleichsam alles andere im Drama zu übertönen beginnen:

[...] Ich war ganz allein.
Doch in Sarzana, in der Kathedrale,
da sangen sie. Was sag ich, singen? Nein,
auch das war Schreien: wie mit einem male
an Siebenhundert und die Orgel schrien.
Sie knieten, Fräulein. Ihre Hälse waren
wie Stengel vom Rhabarber, stimmenstrotzend.
Die Augen waren bei den Männern glotzend,
wie Munde offen, bei den Frauen zu.
Sogar die Kinder hatten keine Ruh:
wie lange Hälse streckten sie die Arme
und hielten sie wie einen zweiten Mund
aus dem Gedränge, aus dem warmen Schwärme;
erbarme! brüllten sie, erbarme! Und:
erbarme! donnerte im Hintergrund
der breite Bischof vor dem Hochaltare
das Tabernakel an, so daß die klare
Monstranz erzitterte und schien, als sende
sie Blicke aus. Sie aber schrien, es war
als zöge Gott sie an dem obern Ende
der langen Stimmen wie an langem Haar. [...]

Ihr habt das nicht gesehen, wie der Tod
da kommt und geht, ganz wie im eignen Haus;
und ist nicht *unser* Tod, ein fremder, aus...
aus irgendeiner grundverhurten Stadt, kein Tod
von Gott besoldet... (SW I, 216f.)

In der ersten Fassung nimmt dieses Motiv nur eine einzige Zeile in Anspruch, während es sich in der zweiten über gut zwei Seiten ausbreitet. Eine solche Entwicklung des Motivs nimmt sich wohl beim ersten Hinsehen in der zweiten Fassung etwas paradox aus, weil die Fürstin durch diese lange Evokation des Schreckens allem Anschein nach kaum betroffen wird. Dagegen ist sie jedoch am Ende den schwarzgekleideten Mönchen gegenüber völlig wehrlos. Bedenkt man hierbei die eigentümlichen Zeitverhältnisse im Stück, so wird deutlich, daß die Fürstin im Modus einer gleichzeitigen Synästhesie beim Anblick der Mönche den Bericht des Boten erst richtig »hört«. Ihr »Erstarren« läßt die Handlungssequenz zum rein Momentanen werden, in dem ein jegliches Agon aufgehoben wird.

Wenn man im Werke Rilkes nach anderen Vergegenwärtigungen eines solchen Schreis sucht, so findet man eine frappante Parallele in einem zu Rilkes Lebzeiten unveröffentlichten Gedicht, das sein Entsetzen vor dem Elend in Paris bezeugt. Das bekannte Gedicht entstand Anfang 1903 in Paris, also etwa ein Jahr vor der zweiten Fassung der »Weißen Fürstin«.

Wenn in deinen weitbewegten Nächten
eine Stille plötzlich um sich greift
wird es bang, als ob die Häuser dächten
an das Elend, das in ihnen reift.
Diese Stille ist nicht wie das freie
weite Schweigen das auf Wäldern weht;
alles ängstigt sich vor einem Schrei
und der unerhörte Schrei entsteht.
Und er kommt heran die leeren Straßen
und er nährt sich wie <ein> großes Tier
von der Stille, wachsend ohne Maßen
ist er nah; als stiege er aus mir.
Er ist alles, schwingt um alle Dinge
und durch alle Fugen tritt er ein
und die Stadt ist nur ein Ding, geringe
und vergessen, in dem großen Schrein.

Schrein, schrein!
vielleicht wäre das Hülfe und brächte
den Retter herbei, den das Gebet nicht erreicht.
Steigender Schrei aus der Tiefe der Nächte
hört dich vielleicht
ein.... (SW III, 767f.)

In Hinblick auf Rilkes schöpferische Entwicklung wird ersichtlich, warum die narzißtische Vollkommenheit des »Traumes« am Ende des Stücks ein letztes Mal gefeiert, dann aber von dem Einbruch einer feindlichen, äußeren Wirklichkeit verdrängt wird. Im Rahmen der Textsemantik korreliert der »Traum« mit der trügerischen Selbstgenügsamkeit des europäischen Ästhetizismus, von dem Rilke Abschied nehmen mußte, um das in seiner Ästhetik des »Vorwands« angelegte Abenteuer zu beginnen. Der Bereich des »fremden Todes« sollte paradoxerweise die Voraussetzungen des entscheidenden künstlerischen Fortschritts in sich bergen. Denn der Bericht des Boten weist auf die Welt des »Malte Laurids Brigge« voraus, in der alle Träume unversehens zu Gesichten des Schreckens werden können und in der ausgerechnet die Wirklichkeit der Großstadt durch keinen Spiegelzauber mehr zu bannen ist. In diesem Sinne ist eine zweifache »Geometrie des Subjekts« in Rilkes letztem dramatischen Versuch wahrzunehmen: eine durch die Homogenisierung von Zeit und Raum zur Geschlossenheit tendierende einerseits und deren zukunftsträchtiges Gegenmodell andererseits, das beharrlich auf »zeitlose« Symmetrien verzichtet, um sich auf das Wagnis gefährlicher Offenheit einzustellen. Deutlicher noch als der dritte Teil des »Stunden-Buchs« vom Jahre 1903 markiert die zweite Fassung der »Weißen Fürstin« die wohl bedeutendste Zäsur in Rilkes Werk.