

Reise nach Danzig  
*Rilke und das Drama*

Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft  
herausgegeben von  
Jörg Paulus und Erich Unglaub



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

Simona Noreik  
Bauhaus-Universität Weimar  
Fakultät Medien  
Bauhausstraße 11  
99423 Weimar  
E-Mail: [simona.noreik@uni-weimar.de](mailto:simona.noreik@uni-weimar.de)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2018  
[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)  
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond  
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen  
ISBN 978-3-8353-3323-9

## Inhalt

Vorbemerkung . . . . .	7
------------------------	---

### Reise nach Danzig

Barbara Surowska: Rilkes Wenden ins Eigentliche . . . . .	11
Jan Zieliński: Rilke und das Erlebnis der Ostsee. Einige Stationen . . . . .	22
Gísli Magnússon: Die Erzählung <i>Das Haus</i> im Lichte der Esoterik-Rezeption des frühen Rilke . . . . .	30
Cornelia Pechota: Rilke, Lou und die Danziger Schriftstellerin Johanna Niemann . . . . .	40
Torsten Hoffmann: Frei schwimmen. Rilkes poetologischer Sommer 1898 . . . . .	58
Witold Hulewicz: Für den Weg. . . . .	75
Adam Gorlikowski: Kommentar zu Witold Hulewicz' polnischer Übersetzung der <i>Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i> . . . . .	79
Tomasz Osośniński: Rilke und Hulewicz. Die Freundschaft des Dichters mit seinem Übersetzer . . . . .	83
Ślawomir Leśniak: Kassner, Rilke und Zen. Zu einem Fall einer »exzentrischen« Rilke-Rezeption . . . . .	94

### Rilke und das Theater

Peter Sprengel: Rilke und das Drama und Theater des Naturalismus . . . . .	101
<i>Moderní revue</i> . . . . .	118
Rezensionen zum Prager Theater . . . . .	119
Monika Ritzer: Rilkes Dramaturgie . . . . .	121
Winfried Eckel: Kritik des Ästhetizismus. Rilkes <i>Die weiße Fürstin</i> in der Tradition symbolistischer Einakter. . . . .	136
Jana Schuster: Lob des Transitorischen: Rilke und der moderne Tanz . . . . .	155
Wilfried Eberts: Rilke und Goethe – Bemerkungen zu einem etwas schwierigen Verhältnis . . . . .	170

### Beiträge

Ernst-Ullrich Pinkert: »Ich vertraue Ihnen ganz.« – Rilkes Briefwechsel mit Arthur Schnitzler . . . . .	177
Lucie Merhautová: Vermittelte Bilder – noch einmal zum Thema »Der junge Rilke und die tschechische Literatur« . . . . .	189
Laura Catania: München statt Paris – Rilkes Annäherung an den Kubismus . . . . .	198

Hannah Klima: Auf dem Weg zu den Elegien. Poetologische Reflexionen in Rilkes epistolaren Reisebeschreibungen der Krisenjahre 1912-22 . . . . .	204
--	-----

### Dokumentation

Über das Entz'sche Haus in der Herrengasse in Prag . . . . .	217
Rilke an Jaroslav Vrchlický . . . . .	218
Lucie Merhautová: René Maria Rilke und Jaroslav Vrchlický . . . . .	220
Klaus E. Bohnenkamp: Ein Brief der Fürstin Marie von Thurn und Taxis über Hugo von Hofmannsthals Verhältnis zu Rainer Maria Rilke . . . . .	223
René Madeleyn: Briefwechsel Rainer Maria Rilke – Alexander von Bernus . . . . .	230

### Literatur

Werner Liersch: Das Ereignis der Saison . . . . .	253
Wolfgang Conrad: Rilke in Rügen (DDR) . . . . .	256
Mark Axelrod: Rodin's Ladies Apparel™ . . . . .	259
M. Allen Cunningham: Ainmillerstraße 34 . . . . .	261

### Nachrufe und Mitteilungen

Curdin Ebnetter: Nachruf auf Ralph Freedman (1920-2016) . . . . .	265
Brigitte Hartung: Nachruf auf Cornelia Nass (1937-2016) . . . . .	268
Gabriele Werner: Locarno (Oktober 2016) . . . . .	269
Michel Itty: Um die Gedenktafel . . . . .	273

### Rezensionen

Roland Ruffini: »O reine Übersteigung!« Rilkes programmatisches Einleitungsgedicht zu den »Sonetten an Orpheus«. . . . .	285
Birgit Haustedt: Das schöne Gegengewicht der Welt. Mit Rilke durch Venedig. . . . .	286
Kurz angezeigt . . . . .	289

Verzeichnis der Abbildungen . . . . .	298
---------------------------------------	-----

Über die Autorinnen und Autoren . . . . .	299
---	-----

## Vorbemerkung

Dieser vierunddreißigste Band der *Rilke-Blätter* enthält Aufsätze, Editionsbeiträge, Materialien, Rezensionen, kurze literarische Texte und Miscellen, die sich in das Spektrum der gegenwärtig sehr intensiven Rezeption und Erforschung von Rilkes Leben und Werk fügen. Im Zentrum stehen zwei Veranstaltungen der Internationalen Rilke-Gesellschaft in den Jahren 2016 und 2017, die jeweils in Kooperation mit ortsansässigen Institutionen durchgeführt wurden: In Zusammenarbeit mit dem Germanistischen Institut der Universität Gdańsk fand vom 21. bis 24. September 2016 in Gdańsk/Danzig die Tagung des Jahres 2016 statt – auf sie gehen die unter der Überschrift »Reise nach Danzig« versammelten Beiträge zurück. Intensiv und fruchtbar trugen die sehr lebendige polnische Germanistik und Komparatistik zu dieser Sektion bei. Unser herzlicher Dank gilt an dieser Stelle den Veranstaltern für Durchführung und Rahmung der Tagung.

Beiträge zum Rilke-Treffen 2017 in Bad Harzburg bilden die Grundlage der Abteilung »Rilke und das Theater«. In diesem Falle gilt unser Dank dem Niedersächsischen Internatsgymnasium als Gastgeber des Treffens, das in Zusammenarbeit mit der Bad Harzburger Goethe-Gesellschaft und ihrem Präsidenten, Wilfried Eberts, durchgeführt worden ist. Wir freuen uns, dass wir auch in diesem Falle einen Beitrag von Veranstalterseite aufnehmen konnten. Zu beiden Tagungen sind bisher wenig bekannte Materialien (Berichte, Zeitungsartikel) eingefügt, die Schlaglichter auf den historischen Hintergrund der behandelten Themen werfen.

Briefe, Bilder, Berichte über Reisen und Orte enthält auch der Dokumentations- teil des Bandes.

Erstmals wird der vorliegende Band von Simona Noreik (Weimar) als Redakteurin betreut, die ihre wissenschaftlich-redaktionellen Erfahrungen aus dem Bereich der Leibniz-Forschung nunmehr in den Dienst der Rilke-Forschung stellt. Ihr sowie Philipp Mickat auf Seiten des Lektorats im Wallstein Verlag danken wir sehr herzlich.

Der Dank der Herausgeber gilt weiterhin für vielfältige Unterstützung Dr. Ludger Hagedorn (Berlin/Wien) und Lea Klafack (Weimar) sowie ganz besonders Michel Itty (Paris), auf dessen Beitrag zum Dokumentationsteil sich die beigelegte Bildkarte bezieht. Leser der *Rilke-Blätter* kennen diese Form des herausnehmbaren »Attachments« bereits, die in älteren Zeiten wohl durch die Titelerweiterung »nebst einer Beilage« angezeigt worden wäre.

Weimar und Bad Harzburg im Mai 2018

Jörg Paulus und Erich Unglaub

WINFRIED ECKEL

*Kritik des Ästhetizismus. Rilkes Die weiße Fürstin  
in der Tradition symbolistischer Einakter*

Rilke gehört zu den in hohem Maß wiedererkennbaren Autoren. Wer sich je auf das Werk zumindest des etwas reiferen Dichters eingelassen hat, wird ungekennzeichnete Auszüge aus Versen oder Prosa des Autors sicher mit größerer Wahrscheinlichkeit dem richtigen Verfasser zuordnen können als dies unter analogen Bedingungen bei anderen Autoren der Fall ist. Die beinahe Unverwechselbarkeit, um nicht zu sagen: Unvergleichlichkeit Rilkes mag einer der Gründe dafür sein, dass, von bedeutenden Ausnahmen abgesehen, bis heute die Komparatistik sich eher selten des Dichters angenommen hat und dezidiert vergleichende Studien hinter germanistischen Arbeiten deutlich zurückstehen. Dabei gibt es in thematologischer, form- und gattungsbezogener oder auch literaturtheoretischer Hinsicht Ansatzpunkte für komparatistische Untersuchungen zuhauf. Doch gerade bei Liebhabern eines Autors hat der Vergleich oft einen schweren Stand.

Der Vergleich verlangt, den Blick zu weiten, und hat deshalb unvermeidlich auch eine distanzierende, oftmals kritische Wirkung. Sofern er das zwei Autoren oder Werke Verbindende, das der Konvention, der kollektiven Überlieferung oder dem Zeitgeschmack Geschuldete hervortreten lässt, vermag er, den Bann durch die vermeintliche Einzigartigkeit zu brechen. Andererseits aber kann gerade das Unvergleichliche im Sinne des Einmaligen, Individuellen, Inkommensurablen durch den Vergleich schärfer zu Tage treten. Vergleichen heißt dann nicht einfach Gleichsetzen, wie die Rede von der Unvergleichlichkeit voraussetzt, sondern Herausarbeiten von Gemeinsamkeiten und Unterschieden. Das vergleichende Hin und Her ist zudem unverzichtbar, wo es gilt, das Beziehungsnetz zwischen Texten sichtbar zu machen. Es lässt die kritische oder affirmative Bezugnahme auf Vorgängertexte deutlich werden und erlaubt, Innovationen, Variationen, Überarbeitungen usw. überhaupt erst als solche zu erkennen. Es liegt als Methode besonders dort nahe, wo sich bei einem Autor oder Werk allgemein Typisches und individuell Eigentümliches in interessanter Verschränkung begegnen und Texte in engen Kommunikationsverhältnissen stehen. Bei Rilkes *Die weiße Fürstin* ist dies zweifellos der Fall.

*1. Ästhetizismus als Problem*

Der symbolistische Einakter, der mit seiner ersten Fassung aus dem Jahr 1898 noch in Rilkes Frühwerk gehört, mit seiner Ende 1904 in Schweden abgeschlossenen zweiten Fassung aber schon in die Zeit der *Neuen Gedichte* und des entstehenden *Malte*-Romans hineinragt, hat lange Zeit nur wenig Aufmerksamkeit der Forschung gefunden.<sup>1</sup> Das Stück dürfte, wie schon Anthony Stephens gemutmaßt

<sup>1</sup> Rilke-Zitate folgen der Ausgabe: RMR: *Sämtliche Werke*. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbin-

hat,<sup>2</sup> Opfer des Umstands geworden sein, dass die stark umgearbeitete zweite Fassung erst 1909 ganz am Schluss des Bandes *Frühe Gedichte*, der Neuausgabe von *Mir zur Feier*, erschien und Rilke überdies in späteren Jahren sein eigenes Frühwerk, zu welchem durch die Publikation in gewisser Weise auch die zweite Fassung geschlagen wurde, schroff verurteilt hat.

Spätestens mit Stephens' eigenen Analysen (1980/81 und 1993),<sup>3</sup> dann durch die Erläuterungen Manfred Engels im Rahmen der Kommentierten Ausgabe (1996)<sup>4</sup> und schließlich den eindringlichen Untersuchungen von Monika Ritzer zu Rilkes dramatischem Werk insgesamt (1999 und 2004),<sup>5</sup> hat sich die Lage jedoch verändert und ist die Bedeutung und der Stellenwert der *Weißten Fürstin* in der Werkentwicklung Rilkes zunehmend deutlich geworden. Fokussierte Stephens auf die in der zweiten Fassung sichtbar werdende strukturelle Grundspannung zwischen der Zurschaustellung eines narzisstischen Totalitätsphantasmas einerseits und dem hilflosen Ausgesetztsein der Figuren in eine feindliche und bruchstückhafte Wirklichkeit andererseits, konnte Engel diese Grundspannung durch Nietzsches Begriffe des Apollinischen und Dionysischen reformulieren und das Stück insgesamt von Rilkes *Marginalien* (1900) zu Nietzsches *Geburt der Tragödie* her neu perspektivieren. Ritzer schließlich konnte zeigen, wie sehr mit der stückimmanenten Kritik an Totalitätsphantasmen und apollinischen Traumwelten auch weitreichende ethische Fragen verbunden sind, die seit den Pariser Jahren drängend geworden waren und in der Fassung von 1904 sich unter anderem in der Aufwertung Laras zu einer eigenständigen Gegenfigur zur Protagonistin reflektieren.

Angesichts so viel einsichtsvoller Beiträge der Forschung mag man fragen, ob sich im isolierten Blick auf das Stück und das Werk Rilkes allein überhaupt noch Neues über die *Weisse Fürstin* sagen lässt. Erweitert man dagegen den Kontext und lenkt die Aufmerksamkeit auch auf die zeitgenössische europäische Literatur, insbesondere die Tradition symbolistischer Einakter, an die der Dichter bewusst anknüpft, lässt sich manches anders und vieles schärfer als bisher sehen. In komparatistischer Perspektive werden nicht nur besondere Eigentümlichkeiten des Rilke'schen Stücks

mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1955-1997. Verweise auf diese Ausgabe unter Verwendung der Sigle SW sowie der Angabe von Band- und Seitenzahl. Die erste Fassung der *Weißten Fürstin* in: SW III, S. 265-287; die zweite Fassung in: SW I, S. 201-231.

- 2 Anthony Stephens: »Das Janusgesicht des Momentanen: Rilkes Einakter ›Die weiße Fürstin‹« (1993). In: *Rilke heute*. Redaktion: Vera Hauschild. Frankfurt a.M. 1997, S. 115-139, hier: S. 116f.
- 3 Anthony Stephens: »Die zwei Fassungen von Rilkes ›Die weiße Fürstin‹«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 7/8 (1980/81), S. 102-110; ders.: »Das Janusgesicht« (wie Anm. 2).
- 4 Manfred Engel: »Deutungsaspekte«. In: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Bd. 1: *Gedichte 1895 bis 1910*. Hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 688-699.
- 5 Monika Ritzer: »Rilke und Maeterlinck«. In: *Rilke und die Weltliteratur*. Hg. von Manfred Engel und Dieter Lamping. Düsseldorf/Zürich 1999, S. 66-84; dies.: »Dramatische Dichtungen« und »›Die weiße Fürstin‹ (2. Fassung, 1904)«. In: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Manfred Engel unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart/Weimar 2004, S. 264-282 [zur 1. Fassung der *Weißten Fürstin*: S. 278f.] und S. 283-290.

erkennbar, sondern lässt es sich überdies als gezielte Auseinandersetzung mit einzelnen, dem Autor bekannten Dramen jener Tradition verstehen. Insbesondere im Hinblick auf das in den vorliegenden Deutungen eher nur beiläufig thematisierte Problem des Ästhetizismus und der Ästhetizismuskritik, das in der zweiten Fassung der *Weißten Fürstin* ebenso wie in anderen symbolistischen Einaktern eine wichtige Rolle spielt, ist eine vergleichende Studie aufschlussreich. Auf den europäischen Ästhetizismus wie auch auf das Werk Rilkes insgesamt kann so neues Licht fallen.

Am deutlichsten spricht Stephens davon, dass das Totalitätsphantasma der Fürstin, das als Illusion narzisstischer Vollkommenheit und als Vorstellung von der Einheit von Leben und Tod im Zeichen des Schönen im Stück einer sich sperrenden Wirklichkeit konfrontiert wird, »ästhetizistisch fundiert« sei.<sup>6</sup> Er sieht daher in der Thematisierung des durch die Pest verursachten Massensterbens im Mittelteil und im Auftreten der beiden schreckenerregenden Fratres als Todesboten am Schluss »eine ›Kritik‹ der Tradition des lyrischen Einakters ästhetizistischen Einschlags« formuliert.<sup>7</sup> Dies bringt er in Verbindung mit der Tatsache, dass die *Weißte Fürstin* Rilkes letzten dramatischen Versuch überhaupt darstellt und er sich danach von dieser Gattung verabschiedet hat, denn Rilke führe »die Tendenzen des lyrischen Dramas des Fin-de-siècle konsequent an ihre Grenze«,<sup>8</sup> die er selbst, so wird man den Gedanken ergänzen müssen, übersteigt und hinter sich lässt. Damit wird das lyrische Drama oder der Einakter des Symbolismus<sup>9</sup> zumindest der Tendenz nach und in bestimmten Spielarten auf Ästhetizismus festgelegt, die Werkentwicklung Rilkes dagegen auf die letztliche Verabschiedung und Überwindung des Ästhetizismus, die sich in dessen Infragestellung in der *Weißten Fürstin* schon andeutet.

So zustimmungsfähig eine solche Formulierung mit ihren Nuancierungen und Einschränkungen auch scheint, so sehr droht sie, in falsche oder doch überzeichnete Entgegensetzungen zu führen und die großen Gemeinsamkeiten, die die *Weißte Fürstin* mit der Tradition der symbolistischen Einakter seit Mallarmé unterhält, zu verdecken. Denn es gibt, wie sich im Folgenden wenigstens exemplarisch zeigen lässt, in dieser Tradition kein einziges Stück, das sich auf eine ungebrochene Affirmation des Ästhetizismus festlegen ließe, so wie andererseits für Rilke gilt, dass die Versuchung des Ästhetizismus trotz der mit der *Weißten Fürstin* vorgebrachten Kritik daran auch in seinem späteren Werk fortbesteht und selbst im *Malte*, der mit am entschiedensten die Erfahrungen formuliert, aus denen die Kritik inspiriert ist, mit Händen zu greifen ist.<sup>10</sup> Definiert man den Ästhetizismus im vorliegenden Zusam-

6 Stephens: »Das Janusgesicht« (wie Anm. 2), S. 116.

7 Ebenda, S. 127.

8 Ebenda, S. 133.

9 Aufgrund der konstitutiven Unschärfe des Begriffs »lyrisches Drama« bevorzuge ich hier den gattungssystematisch und literaturhistorisch präziseren Begriff »Einakter des Symbolismus«. Vgl. Winfried Eckel: »Lyrisches Drama«. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping, Stuttgart 2009, S. 498-507.

10 Wenn im Prosabuch die ideale Einstellung zur Negativität menschlichen Elends an einem literarischen Text wie Baudelaires *Une Charogne* abgelesen wird (SW IV, S. 775) oder Krankheit und Tod durch Metapher, Vergleich und andere Mittel ästhetisiert werden wie bei der Beschreibung des Veitstänzers, der in einem Krampfanfall orgiastisch »Tanzkraft« unter die Menge schleudern soll (SW VI, S. 774), oder des Sterbenden in der Crémérie, dem

menhang als die Verabsolutierung des Schönen gegenüber dem Guten und Wahren und als Betrachtung der Welt aus ästhetischer Distanz, als handele es sich bei ihr um ein Kunstwerk, bezeichnet der Begriff keine literarische Strömung oder gar Epoche des 19. Jahrhunderts, sondern eine Haltung, mit der als einem *Problem* ein Großteil nicht nur der symbolistischen Literatur dieser Zeit sich in sich kontrovers auseinandersetzt. Romane wie Huysmans' *À rebours* (1884), Oscar Wildes *Dorian Gray* (1890/91) oder D'Annunzios *Il piacere* (1890) sind nur die bekanntesten Belege dafür. Als Faszinosum und zugleich Aporie steht der so verstandene Ästhetizismus auch im Zentrum einer Reihe symbolistischer Einakter von Mallarmés *Hérodiade* (1871) über Hofmannsthals *Der Tor und der Tod* (1894) bis hin zur *Weißten Fürstin* (1904). Rilkes Einakter erscheint in dieser Reihe weniger als der unüberbietbare Grenzwert und Endpunkt, wie dies Stephens nahelegt, denn als eine weitere Variation von Motiven, die schon am Anfang der Reihe, bei Mallarmé, angelegt waren.

## 2. Das Modell Maeterlincks

Doch nicht nur über die Problematik des Ästhetizismus und seiner Kritik ist die *Weißte Fürstin* eng mit der europäischen Literatur des Fin de Siècle verknüpft, sondern auch über eine eher existentielle Problematik, das Thema des Todes, so wie es in den neunziger Jahren der französisch schreibende Flame Maurice Maeterlinck in Stücken wie *L'Intruse* (1890), *Les Aveugles* (1890), *Intérieur* (1894), *La Mort de Tintagiles* (1894) u.a. gestaltet hatte. Man kann sagen, dass Rilke in der *Weißten Fürstin* beide Problematiken, das in der Tradition symbolistischer Einakter zuerst von Mallarmé bearbeitete Thema der ästhetizistischen Verabsolutierung des Schönen und Distanznahme vom Leben einerseits und das besonders von Maeterlinck behandelte Thema des Todes andererseits, auf eine originelle Weise verknüpft, dergestalt, dass gerade der Tod als unumgänglicher Fluchtpunkt des Lebens es ist, an dem der Ästhetizismus zerbricht. In der Fassung von 1904 wird deutlich, dass sich in gewisser Weise zwar auch der Tod noch ästhetisieren lässt, diese Ästhetisierung angesichts der ungeschönten Realität des Todes aber hinfällig wird. Die *Weißte Fürstin* kann so geradezu als Synthese von Motiven erscheinen, die bei den beiden symbolistischen Vorgänger-Autoren getrennt und unabhängig voneinander anzutreffen waren, wobei allerdings nicht sicher ist, ob der spätere Mallarmé-Übersetzer Rilke dessen *Hérodiade*-Fragment gekannt hat.

Dagegen steht außer Frage, dass Rilke schon früh die dramatische und später auch essayistische Produktion Maeterlincks sehr aufmerksam verfolgt hat. Dies bezeugen nicht nur diverse Besprechungen und Aufsätze Rilkes zu einzelnen Dramen und Aufführungen sowie dem Werk des belgischen Autors insgesamt,<sup>11</sup> sondern

in Maltes Vermutung ein »großes Geschwür auf[ging] in seinem Gehirn wie eine Sonne« (SW VI, S. 754), dann erinnert dies an genuin ästhetizistische Texte. Doch unterscheidet Maltes Haltung das Moment existentieller Betroffenheit.

<sup>11</sup> Die wichtigsten Stellungnahmen sind: *Der Wert des Monologs* (1898, SW V, S. 434-439); *Pelleas und Melisande* (1899, SW V, S. 456-460); *Maurice Maeterlinck, Der Tod des Tintagiles* (1900, SW V, S. 476-479); *Das Theater des Maeterlinck* (1901, SW V, S. 479-482); *Brief*

auch schon die Absicht des gerade mal Einundzwanzigjährigen, Maeterlincks *Les Aveugles* in Prag auf die Bühne zu bringen<sup>12</sup> (ein Plan, der offenbar nicht verwirklicht wurde), oder die im Februar 1902 an der Kunsthalle Bremen unter der Leitung Rilkes zusammen mit Heinrich Vogeler realisierte Inszenierung von Maeterlincks *Schwester Beatrix* (1900) in der Übersetzung von Friedrich von Oppeln-Bronikowski.<sup>13</sup>

In Bezug auf die frühen Dramen des Belgieers (zu denen *Sœur Béatrice* schon nicht mehr gehört) hat Rilke in seinem Porträt *Maurice Maeterlinck* von 1902 von »Todesdramen« gesprochen, da diese »nichts als Sterbestunden« enthielten und das Bekenntnis eines Dichters seien, der »im Tod das einzig Gewisse« sehe.<sup>14</sup> Tatsächlich ist ein gewisses existentialistisches Timbre all diesen Stücken nicht abzuspüren. Was Rilke an anderer Stelle einmal zu *La Mort de Tintagiles* bemerkt, das Stück sei in eine »große graue Angst hineinkomponiert«,<sup>15</sup> gilt tendenziell auch von den anderen Dramen.

In dramaturgischer Hinsicht zeugen Maeterlincks Stücke aus der ersten Hälfte der neunziger Jahre von der Krise des traditionellen Handlungsdramas aristotelischer Prägung, eines Dramas mit Exposition, Peripetie und Schluss, mit Haupt- und Nebenhandlungen, Intrigen, handlungsmächtigen Charakteren usw., wie es zuletzt 1863 Gustav Freytag in seinem einflussreichen Lehrbuch *Die Technik des Dramas* beschrieben hatte. Sie berühren sich darin mit Tendenzen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert gesamteuropäisch etwa auch bei Ibsen, Strindberg oder Tschekow erkennbar werden und auf die dramatische Moderne des 20. Jahrhunderts vorausweisen.<sup>16</sup> Sogar zu den Reduktionsstücken eines Samuel Beckett ist es von Maeterlinck aus nicht mehr weit.<sup>17</sup> An die Stelle einer mehrgliedrigen dramatischen Handlung in drei oder fünf Akten ist in *L'Intruse*, *Les Aveugles* oder *Intérieur* die Exposition einer von Anfang bis Ende im Grunde gleichbleibenden Situation getreten, und das Tun der weitgehend entindividualisierten oder typisierten Figuren – kaum eine trägt einmal einen Namen – beschränkt sich im Wesentlichen auf Warten.<sup>18</sup>

So warten in *L'Intruse* die in dem Saal eines alten Schlosses versammelten Familienmitglieder auf die Ankunft einer Ordensschwester, die zu kommen versprochen

*an eine Schauspielerin* [Else Vönhoff] (1901, SW VI, S. 1178-1191); *Maurice Maeterlinck* (1902, SW V, S. 527-549).

12 An Láska van Oestéren, 6. 5. 1896. Zit. in: Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1990, S. 45.

13 Vgl. Hans W. Panthel: *RMR und Maurice Maeterlinck*. Berlin 1973; Claude David: »Rilke et Maeterlinck«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 19 (1992), S. 99-108; Ritzer: »Rilke und Maeterlinck« (wie Anm. 5).

14 SW V, S. 536.

15 SW V, S. 477.

16 Vgl. Peter Szondi: »Theorie des modernen Dramas« (1956). In: Ders.: *Schriften*. Bd. 1. Hg. von Jean Bollack. Frankfurt a.M. 1978, S. 9-148.

17 H.L. Sutcliffe: »Maeterlinck's ›Les Aveugles‹ and Beckett's ›En attendant Godot‹«. In: *Essays in French Literature* 12 (1975), S. 1-21; ders.: »Beckett and Maeterlinck«. In: *Essays in French Literature* 18 (1981), S. 10-21.

18 Vgl. Patrick McGuinness: *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre*. Oxford 2000.

hat, um nach der im Nebenzimmer, unsichtbar für den Zuschauer, erkrankt im Wochenbett liegenden Mutter zu schauen, der es nach Tagen ernster Gefahr erstmals wieder etwas besser geht. Und in *Les Aveugles* warten in einem Wald sechs männliche und sechs weibliche Blinde auf die Rückkehr eines Priesters, der sie zurück in ihr Heim bringen soll, nachdem er sie vor dem nahenden Wintereinbruch noch einmal ins Freie geführt hat, um die letzten Sonnenstrahlen zu genießen.

Die Grundsituation des Wartens verleiht beiden Stücken einen ausgesprochen statischen Charakter. Wenn es am Ende sowohl in *L'Intruse* wie in *Les Aveugles* zu einer zumindest für die Figuren überraschenden Wendung kommt, so besteht diese nur darin, dass diese erkennen, was für den Zuschauer schon sehr früh, ja eigentlich von Beginn an mehr oder weniger klar ist. Statt der Personen, die erwartet werden – der Ordensschwester in *L'Intruse*, des Priesters in *Les Aveugles* – kommt in beiden Stücken am Ende der Tod: In *L'Intruse* stirbt, trotz des forcierten Aufatmens der Figuren über die einstweilen eingetretene Besserung, am Schluss die im Nebenzimmer liegende Mutter. Und in *Les Aveugles* müssen die Blinden am Ende erkennen, dass der Priester, auf dessen Rückkehr sie warteten, an einen Baum gelehnt und tot mitten unter ihnen sitzt, so dass klar wird, dass die Hoffnung auf Rückführung ins rettende Heim hinfällig ist und die Blinden in dem nächtlichen Wald, in dem es zu schneien begonnen hat, umkommen werden.

In beiden Kurzdramen kann der Zuschauer den Ausgang frühzeitig erahnen: Vom plötzlichen Schweigen der Vögel im Garten über das Nichtschließenkönnen einer Tür und auf einmal das Gefühl von Kälte im Zimmer bis hin zu traditionellen Todesmotiven wie dem Schärfen einer Sense mitten in der Nacht oder dem Verlöschen der schlechtbrennenden Kerze gibt es in *L'Intruse* eine Fülle von Indizien, die von den Figuren systematisch missdeutet werden, dem Zuschauer aber deutliche Hinweise auf den zu erwartenden Ausgang geben. Und in *Les Aveugles* ist der tote Priester, der alle Hoffnungen der Blinden auf Rückkehr ins Heim zunichtemacht, zusammen mit den vorausdeutenden Todesbäumen (Eiben, Trauerweiden, Zypressen) und Todesblumen (Affodillen) des Bühnenbildes für den Zuschauer von Beginn des Stücks an deutlich zu sehen.

Die Spannung, die beide Einakter trotz des erkennbaren Ausgangs erzeugen, besteht in der Frage, ob und wie die Figuren trotz ihrer Neigung, das von Anfang an feststehende und sich ankündigende Ende zu verdrängen, zu der Einsicht gelangen, die der Zuschauer längst hat. Das Ausmaß des sich Verschließens und der Abschottung gegenüber der Präsenz des Unbekannten in Gestalt des Todes ist bei den einzelnen Figuren durchaus unterschiedlich. Während die Blinden in *Les Aveugles* nicht nur in wörtlichem, sondern auch im übertragenden Sinn blind sind, registriert gerade der blinde Großvater in *L'Intruse*, dass etwas nicht stimmt: »Il y a des moments où je suis moins aveugle que vous«,<sup>19</sup> ruft er den anderen Familienmitgliedern zu. Aber auch seine Fähigkeit und Bereitschaft, sich für das Unbekannte zu öffnen, sind begrenzt.

19 Maurice Maeterlinck: »L'Intruse«. In: Ders.: *Œuvres II: Théâtre 1*. Hg. von Paul Gorceix. Bruxelles 1999, S. 241-280, hier: S. 273.

Das Maximum an Einsicht kommt dem Zuschauer zu, auf den hin die Maeterlinck'sche Dramaturgie programmatisch ausgerichtet ist. Indem der Fortriss der Handlung gemäß dem Ideal eines »théâtre statique« gleichsam arretiert wird, sollen für den Betrachter alle Momente des Bühnengeschehens eine auf das Unbekannte (»l'inconnu«) verweisende Bedeutsamkeit erhalten. Die Absicht ist, die rezeptive Aufmerksamkeit von der horizontalen Verknüpfung von Begebenheiten im traditionellen Theater zu verlagern auf eine in der Vertikalen sich eröffnende symbolistische Tiefendimension. Jenseits des vordergründigen Redens der Figuren soll so ein »dialogue du second degré« vernehmbar werden, das Gespräch der Figuren mit ihrem Schicksal (»le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée«).<sup>20</sup>

### 3. Die Fürstin und das Unbekannte

Auch wenn die *Weißer Fürstin* ein durchaus charakteristisches Drama ihres Verfassers ist, liegt auf der Hand, dass Rilke sich hier in mehrfacher Hinsicht an Maeterlincks frühen Stücken inspiriert hat. Rilkes Einakter schreibt sich ein in eine Gattungstradition, die dem Autor allerdings außer durch Maeterlinck auch noch anders bekannt war: wenn nicht direkt durch Mallarmé, der mit seiner 1871 veröffentlichten Scène aus dem unvollendeten *Hérodiade*-Komplex ganz unbeabsichtigt das Modell für Maeterlinck selbst geliefert hatte und so zum eigentlichen Begründer der symbolistischen Traditionslinie geworden ist,<sup>21</sup> mindestens auch durch Hofmannsthal's Kurzdrama *Der Tor und der Tod* (Erstdruck 1894; Buchausgabe 1900), das seinerseits an Maeterlinck anknüpfte und das Rilke im Oktober 1900 auf der Berliner Sezessionsbühne gesehen hatte. Rilke übernimmt nicht nur die für die Gattungstradition insgesamt typische Form des Einakters, mit der er schon in seinen Psychodramen *Murillo* (1894) und *Das Hochzeitsmenuett* (1895) sowie etwas später auch in den naturalistischen Stücken *Mütterchen* (1896/97) und *Höhenluft* (1897) experimentiert hatte. Er übernimmt vor allem auch die für den frühen Maeterlinck so charakteristische Grundsituation der Erwartung und des Wartens und damit den Abbau der äußeren Handlung, die in seinen naturalistischen Kurzdramen ihre Bedeutung noch behalten hatte. Auch die *Weißer Fürstin* ist der Grundidee eines »théâtre statique« und dem Konzept eines »dialogue du second degré« verpflichtet, auch in ihr soll die Arretierung der Geschehnisse eine symbolistische Tiefendimen-

<sup>20</sup> Maurice Maeterlinck: »À propos de ›Solness le Constructeur‹ (Le Tragique quotidien)«. In: Ders.: *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1865-1896*. Hg. und kommentiert von Stefan Gross. Bruxelles 1985, S. 96-102, hier: S. 101.

<sup>21</sup> Die Bedeutung Mallarmés für Maeterlinck bezeugt ein Tagebucheintrag des belgischen Symbolisten Charles Van Lerberghe aus dem Jahr 1889: »Le Faune avait été rapporté de Paris par Maeterlinck. Ce fut lui aussi qui apporta un soir au grand café dans une gazette la splendide *Hérodiade*. [...] Pour Maeterlinck et moi le dieu de la Poésie nouvelle devint Mallarmé.« Zitiert nach Maria de Jesus Cabral: *Mallarmé hors frontières. Des défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*. Amsterdam/New York 2007, S. 256.

sion eröffnen und dem Zuschauer Einsichten in das Verhältnis des Menschen zum Unbekannten ermöglichen. Die auf den Rezipienten zugeschnittene Dramaturgie übernimmt Rilke also ebenfalls von Maeterlinck.

Gleichwohl wäre es falsch zu vermuten, Rilke habe ein Maeterlinck'sches Schema, das, wie die von Stefan Gross zusammengestellten Rezeptionszeugnisse zeigen,<sup>22</sup> um 1900 gerade im deutschen Sprachraum ungeheuer erfolgreich war, einfach noch einmal wiederholt. Darauf deutet schon, dass er sein Stück mit einer Protagonistin ausgestattet hat, die mit ihren Verlautbarungen ziemlich genau für das Gegenteil dessen eintritt, wofür die Figuren Maeterlincks stehen. Gemäß dem Grundzug der Angst, der die frühen Stücke des Belgiers prägt, setzen dessen Figuren mit Energie auf die klare Unterscheidung von Eigenem und Fremden, Bekanntem und Unbekanntem, Drinnen und Draußen. Sie sind durch die Neigung bestimmt, sich aus einer feindlichen äußeren Welt nach drinnen, in eine scheinbar gesicherte Eigenwelt, zurückzuziehen. Besonders an den Stücken *L'Intruse* und *Intérieur* ist diese Tendenz deutlich abzulesen. Hier steht das Zimmer, das Interieur, für den vermeintlichen Schutzraum, und Fenster und Türen erscheinen als bedrohliche Öffnungen nach draußen, die es zumindest nachts oder bei Kälte geschlossen zu halten gilt. So urteilt der Alte in *Intérieur* über die im abendlichen Haus versammelte Familie, die er von außen durch die erleuchteten Fenster beobachtet:

Ils se croient à l'abri ... Ils ont fermé les portes; et les fenêtres ont des barreaux de fer ... Ils ont consolidé les murs de la vieille maison; ils ont mis des verrous aux trois portes de chêne ... Ils ont prévu tout ce qu'on peut prévoir ...<sup>23</sup>

Demgegenüber glaubt die Protagonistin in *Die weiße Fürstin* nicht an die Möglichkeit, sich gegenüber dem Unbekannten und möglicherweise Bedrohlichen draußen abzuschotten. Mindestens im Schlaf scheinen für sie die Grenzen zwischen Drinnen und Draußen aufgehoben:

Du schläfst, allein. Die Türe ist verriegelt.  
Nichts kann geschehn. Und doch, von dir gespiegelt,  
hängt eine fremde Welt in dich hinein.

*Pause.*

So lag ich oft. Und draußen war ein Wandern,  
da nahte, da entfernte sich ein Schritt;  
mir aber wars der Herzschlag eines andern,  
der draußen schlug und den ich drinnen litt.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> *Maurice Maeterlinck und die deutschsprachige Literatur. Eine Dokumentation.* Hg. von Stefan Gross. Mindelheim 1985.

<sup>23</sup> Maurice Maeterlinck: »L'Intérieur«. In: Ders.: *Œuvres* II (wie Anm. 19), S. 501–520, hier: S. 508. Auch die Blinden in *Les Aveugles*, die von dem Priester aus ihrem Heim noch einmal ins Freie geführt wurden, wären eigentlich lieber zu Hause geblieben.

<sup>24</sup> SW I, S. 208f.

Nicht von ungefähr spielt die *Weißer Fürstin* außerhalb schützender Mauern unter freiem Himmel und am offenen Meer. Die Titelfigur hält sich draußen auf, weil sie, von ihrem Mann zum ersten Mal alleine gelassen, vom Meer her die Ankunft ihres Geliebten erwartet: »In ihren Augen ist Warten und Lauschen«,<sup>25</sup> heißt es gleich in der ersten Bemerkung des Nebentexts. Statt sich im Haus oder in sich selbst zu verschließen wie die Figuren Maeterlincks, zeigt sie sich von Anfang an offen und sehnsuchtsvoll in Bezug auf etwas anderes. Nicht Angst, sondern Begehren gegenüber dem Unbekannten ist das dominierende Grundgefühl.

Zu diesem Unbekannten gehört für die Fürstin, die seit elf Jahren in einer Josefs-ehe lebt und noch nie mit einem Mann geschlafen hat, vor allem auch ihr Geliebter. Ja, man kann sagen, das Unbekannte, von dem sie spürt, dass es auf sie zukommt (»Hundert Boten habe / ich heute schon empfangen«;<sup>26</sup> »Heute bin ich sein, / des Kommenden«),<sup>27</sup> wird von ihr immer wieder mit ihrem Geliebten identifiziert. Dabei wird bis zum Ende nicht klar – und in dieser Unklarheit liegt eines der irritierendsten Momente dieses Stücks, das in fast allen mir bekannten Deutungen eskamotiert wird –, ob es innerhalb des Realitätssystems des Dramas diesen Geliebten wirklich gibt, oder ob es sich dabei nur um ein erotisches Wunschbild der sexuell unerfüllten Gattin des Fürsten handelt. Auffällig ist die Unbestimmtheit und Zweideutigkeit vieler ihrer Äußerungen, die sich als Ausdruck einer Ahnung interpretieren lassen, dass das, was »endlich kommt«, vielleicht gar keine Person, sondern – mit dem auch von Maeterlinck verwendeten Begriff – das »Schicksal« ist.<sup>28</sup> Es gibt keine Figur in diesem Stück, die die Existenz des Geliebten unabhängig von der Fürstin zweifelsfrei bezeugen könnte. Zwar behauptet die Fürstin zu Beginn gegenüber ihrer Schwester:

Er hat dich einmal bei an der Hand gehalten,  
(da warst du klein).  
Dir war er Gestalt unter großen Gestalten,  
mir war er nicht mein.<sup>29</sup>

Aber Laras späte Replik bleibt, da kein Name genannt wird, vieldeutig:

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 ...<sup>30</sup>

Auch der Bote schafft hier keine Gewissheit, der in der Mitte des Stücks einen Brief übergibt, den die Fürstin anders als in der ersten Fassung, ohne ihn zu lesen, gleich

25 SW I, S. 203.

26 SW I, S. 213.

27 SW I, S. 222.

28 SW I, S. 209.

29 SW I, S. 210.

30 SW I, S. 229.

als Nachricht ihres Geliebten erkennt und an ihre Schwester weiterreicht mit den Worten: »Ich weiß die Botschaft. Lange. Aber lies.«<sup>31</sup> Denn der Überbringer des Briefs verliert kein einziges Wort über seinen Auftraggeber, sondern berichtet nur bewegt über die Schrecken der Pest, denen er unterwegs begegnet ist, so dass es durchaus denkbar ist und sogar eine gewisse Wahrscheinlichkeit besitzt, dass der Brief von jemand anderem als dem Geliebten stammt und statt über ein zwischen den Liebenden verabredetes Winksignal, dessen Bedeutung die Fürstin ohnehin schon zu kennen glaubt, über ein ganz anderes Winksignal informiert, eben jenes, von dem wenig später auch der Bote selbst spricht, wenn er davor warnt, den im Land umherziehenden Fratres zu winken, die auf dieses Signal hin in die Häuser kommen, um die Toten herauszutragen, aber Tod und Entsetzen ins Haus hineinbringen.

Wie bei Maeterlinck ahnt insbesondere der Zuschauer schon früh, dass das Erwartete nicht eintreffen wird, sondern vielmehr etwas anderes, Unheilvolles. Ob es den Geliebten anders als in der Phantasie der Hauptfigur wirklich gibt, bleibt fraglich. Die Fürstin selbst gesteht, dass ihr Kontakt mit dem Geliebten ein wesentlich imaginärer ist:

[...] 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.<sup>32</sup>

Und später:

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.<sup>33</sup>

Die Zweifel am Status des Geliebten werden durch verschiedene andere Äußerungen der Fürstin verstärkt, die alle darauf hindeuten, dass sie, die an der Seite ihres Mannes ein einsam-unerfülltes Leben führt, sich ganz bewusst in eine Eigenwelt der Träume und Imaginationen zurückgezogen hat und den Kontakt mit der Wirklichkeit ein Stück weit nicht nur verloren, sondern von sich aus abgebrochen hat. Die

<sup>31</sup> SW I, S. 213. Vgl. SW III, S. 273.

<sup>32</sup> SW I, S. 210.

<sup>33</sup> SW I, S. 224. Stephens: »Das Janusgesicht« (wie Anm. 2), S. 129, interpretiert diese Stelle als Vorwegnahme der sexuellen Erfüllung im Traum.

Aufwertung der Innenwelt gegenüber der Außenwelt, des Traums gegenüber dem Leben, der Imagination gegenüber der Wirklichkeit vertritt die Fürstin geradezu als Programm. Laras nüchterner Feststellung: »Traum ist Traum. Das kommt und das vergeht«, hält sie entgegen, Träume seien »ewig in uns eingewebt«, um hinzuzufügen: »Bedenk, ist irgend Leben *mehr* erlebt / als deiner Träume Bilder? und mehr dein?«<sup>34</sup> »Die Welt ist groß«, erklärt sie der Schwester, »doch in uns wird sie tief.«<sup>35</sup>

Die Abkoppelung der Fürstin von der Wirklichkeit zeigt sich in vielen ihrer Bekundungen. Schon ihre erste Äußerung im Stück überhaupt berührt seltsam:

*in Gedanken*

Es ist zum erstenmal, daß uns der Fürst verläßt,  
nicht wahr?<sup>36</sup>

Wenn der Fürst tatsächlich zum ersten Mal seit vielen Jahren das Haus verläßt, sollte das ein Ereignis sein, das deutlich wahrgenommen wird. Doch die wirkliche Welt scheint so sehr an Gewicht verloren zu haben, dass die Frage der Anwesenheit oder Abwesenheit des Fürsten schon fast keine Bedeutung mehr hat. Seltsam deplatziert wirkt es auch, wenn kurz darauf die Fürstin dem Diener, den sie vorübergehend zu den Seinen schickt, um allein sein zu können, aufträgt, für seine Verwandten »Seide und Linnen« mitzunehmen, wo diese doch vermutlich anderes sehr viel nötiger hätten. Doch um soziales Engagement geht es der Fürstin nicht:

Wer hat denn Zeit – das Leben ist so viel –,  
an Not zu denken, an die kleinen Sachen,  
da doch in uns die großen Dinge wachen.  
Man soll nicht weinen und nicht lachen;  
hingleiten soll man wie ein sanfter Nachen  
und horchen auf des eignen Kieles Spiel.<sup>37</sup>

Diese Äußerung der Fürstin gegenüber dem Diener über das gemeine Leben wirkt fast schon herablassend. Selbstbezogenheit und Selbstgenügsamkeit werden hier tatsächlich Programm, und zu Recht spricht Monika Ritzer in Bezug auf die Titelfigur von der »Saturiertheit ihrer Seelenwelt« und von »Wirklichkeitsverlust«.<sup>38</sup> Nicht ohne Sarkasmus möchte man sagen, dass das »Unbekannte«, von dem Rilke selbst im Anschluss an Maeterlinck spricht,<sup>39</sup> für die Fürstin gerade auch in der sozialen Wirklichkeit außerhalb ihres Hauses besteht.

<sup>34</sup> SW I, S. 208.

<sup>35</sup> SW I, S. 209.

<sup>36</sup> SW I, S. 204.

<sup>37</sup> SW I, S. 206.

<sup>38</sup> Ritzer: »Die weiße Fürstin« (2. Fassung, 1904)« (wie Anm. 5), S. 287.

<sup>39</sup> Vgl. insbesondere den großen Aufsatz *Maurice Maeterlinck* (1902), wo es über die frühen Stücke des Flamen heißt: »Das Unbekannte war der eigentliche Handelnde, die Hauptperson in diesen Dramen, und wenn es manches Mal geradezu »der Tod« heißt, wird es dadurch nicht weniger bedrückend und rätselhaft« (SW V, S. 536).

Gegen Schluss imaginiert die Fürstin die Begegnung mit dem Geliebten, ihren »späten Hochzeitstag« (»Nun ist er da«),<sup>40</sup> in einer abgeschlossenen Sphäre jenseits alles Irdischen, jenseits auch von Sprache und Zeit. Diese Selbstbeschreibung belegt den Verlust ihrer »Bodenhaftung« auch aus der Außenperspektive:

[...] ich bin reif.  
Mein Haupt ist schön, und unter meine leichten Füße  
schiebt sich die Erde wie ein Wolkenstreif.

-----<sup>41</sup>

#### 4. Ästhetizismuskritik bei Rilke, Mallarmé und Hofmannsthal

Dieser Wirklichkeitsverlust, oder schärfer noch: diese Wirklichkeitsverweigerung zeigt sich im Stück nirgends deutlicher als dort, wo die rohe Wirklichkeit auf ganz unvorhergesehene Weise in die schöne Palastwelt der Fürstin einbricht – so wie der Tod in die Interieurs der Stücke Maeterlincks. Es ist dies die Stelle, an der Nähe und Ferne des Rilke'schen Einakters zu den frühen Stücken Maeterlincks pointiert erkennbar werden und an der zugleich, über den Ästhetizismus der Fürstin, die Verwandtschaft mit Mallarmés *Hérodiade* und Hofmannsthals *Der Tor und der Tod* sich fassen lässt. Dieser Einbruch der Wirklichkeit erfolgt zunächst durch den Bericht des Boten über das Wüten der Pest in der Mitte des Dramas und dann vor allem durch das plötzliche Auftauchen der *Fratres Misericordiae* am Schluss. Man könnte demgemäß von einem Einbruch in zwei Stufen oder sogar von zwei Einbrüchen sprechen, wobei allerdings der erste von der Fürstin bezeichnenderweise gar nicht recht wahrgenommen wird und erst der zweite dazu führt, dass sie am ganzen Körper schockhaft erstarrt und die Immanenz ihres Bewusstseins gesprengt wird. Damit kommt es auch hier zu einer *L'Intruse* oder *Les Aveugles* vergleichbaren Schlusswendung, durch die klar wird, dass anstelle des Erwarteten tatsächlich etwas ganz anderes eingetroffen ist.

Es lohnt sich, die Stellen genauer zu betrachten. Interessant ist, dass der erste Einbruch, der zumindest Lara, die jüngere Schwester, ganz verstört zurücklässt, an der Fürstin selbst zunächst ganz vorbeizugehen scheint. Kurz nachdem der Bote seinen schreckensvollen Bericht begonnen hat, heißt es über die Fürstin im Nebentext: »während des Folgenden hört sie immer weniger auf die Worte des Boten und versinkt in sich selbst«.<sup>42</sup> Nach der Verabschiedung des Boten nötigt sie erst das plötzliche Weinen Laras zu einer Reaktion. Dabei tut sie den Bericht zuerst als »Geschwätz, geschart / um feige Furcht« ab. Als Lara jedoch auf dem Ernst des Berichteten besteht – »ich ahne jetzt erst, daß das Leben droht«<sup>43</sup> –, geht die Fürstin dazu über, die von Lara erkannte Negativität des Lebens – »Sorge, Angst, Gefahr

<sup>40</sup> SW I, S. 227.

<sup>41</sup> Ebenda.

<sup>42</sup> SW I, S. 215.

<sup>43</sup> SW I, S. 220.

und Tod«<sup>44</sup> – dadurch zu entschärfen, dass sie diese als integralen Bestandteil eines schönen Ganzen begreift:

glaubst du, die Tage, welche trostlos waren,  
dürften mir fehlen in der Melodie  
der großen Freude, die ich heute trage?  
Sie sagen: Tod, – doch hör, wenn ich es sage:  
Tod – ist es dann nicht wie aus anderm Klang?  
Nur ausgelöst, vereinzelt macht es bang.  
Nimm sie im ganzen – alle, als das Deine  
die vielen Worte, nimm sie in Gebrauch<sup>45</sup>

Und:

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.  
[...]  
Leid und Freude sind  
nur Farben für den Fremden, der uns schaut.  
Darum bedeutet es für uns so viel,  
den Schauenden zu finden, ihn, der sieht,  
der uns zusammenfaßt in seinem Schauen<sup>46</sup>

In der Vorstellung einer »Melodie« oder eines »Teppichs« wird hier das Leben insgesamt zu einem Kunstwerk umgedeutet, in dem alles Negative, selbst der Tod, seine »ästhetische Rechtfertigung« (Nietzsche) findet. Was in sozialer oder ethischer Hinsicht bedauerlich sein mag, kann unter dem Gesichtspunkt des Schönen als unverzichtbar erscheinen. Aus ästhetischer Distanz betrachtet – darauf deutet der Hinweis auf den fremden »Schauenden«<sup>47</sup> – gibt das Kunstwerk des Lebens seine innere Harmonie und Vollständigkeit, eben seine Schönheit, zu erkennen, die bei allzu großer Nähe, wenn nur Einzelnes zu sehen ist, verloren gehen muss. Der Tod erfährt so in den Worten der Fürstin eine Positivierung, die den ganzen Abstand Rilkes zu Maeterlinck deutlich macht: Statt auf Ausblendung oder Verdrängung des Todes wie die Figuren im Frühwerk des Belgiers setzt die Fürstin gerade umgekehrt auf dessen Integration. Die vom Boten berichteten Geschehnisse scheinen sie nicht

44 Ebenda.

45 Ebenda.

46 SW I, S. 225.

47 Engel: »Deutungsaspekte« (wie Anm. 4), S. 693f., bezieht die Rede vom »Schauenden« auf Lara, in letzter Instanz aber auf den Zuschauer; Ritzer: »Die weiße Fürstin« (2. Fassung, 1904)« (wie Anm. 5), S. 288, bezieht sie auf den erwarteten Geliebten. Mir scheint es eher um ein abstraktes Prinzip zu gehen, wie gerade die Vielfalt der Auslegungsmöglichkeiten nahelegt.

zu schrecken, und seine Warnung vor den umherschweifenden Fratres – »Ihr seid so unbewacht. Das ist nicht recht. / Der Park ist offen [...]«,<sup>48</sup> »stellt Wachen auf«<sup>49</sup> – veranlasst sie nicht zu überstürztem Tun.

Tatsächlich äußert die Fürstin hier Auffassungen, die an anderen Stellen als Meinung des Autors selbst begegnen. Bekanntlich geht die Initialidee zur *Weißten Fürstin* zurück auf eine im Mai 1898 im italienischen Tagebuch festgehaltene, teils beobachtete, teils imaginär ergänzte Szene, die später für die Ausgestaltung des Dramenendes verwendet wurde und die bereits die Begegnung beinhaltet zwischen einem schwarz gekleideten Mönchsbruder, der »wie der Tod selbst« erscheint,<sup>50</sup> und einem »weißen jungen Mädchen«, das nicht sterben will (»Ich kann noch nicht«),<sup>51</sup> obwohl es den fremden Besucher selbst gerufen hat. Im Zusammenhang mit der Wiedergabe seiner »Vision«<sup>52</sup> notiert der Tagebuchschreiber:

Das Leben in seiner friedlichen Festlichkeit schien mir in dieser Stunde wie ein weiter Rahmen, in welchem alles Raum hat, und das Ende verlor seine Furcht, weil nahe neben ihm der Beginn stand und der Ausgleich der beiden wie in leiser und lächelnder Verabredung und nicht anders wie ein wiegendes Wellenschlages geschah.<sup>53</sup>

Darauf kommt es schließlich an: alles, eines des anderen wert, *im* Leben zu sehen; auch das Mystische, auch den Tod. Keines darf über das zweite hinausragen, ein jedes das nachbarliche bezähmen. Dann hat jedes seine Bedeutung und, was die Hauptsache ist: ihre Gesamtheit ist ein harmonisches Ganze voll Ruhe und Sicherheit und Gleichgewicht.<sup>54</sup>

Jeder Rilke-Leser weiß, welche große Bedeutung die Lehre von der Einheit von Leben und Tod bis in Rilkes Spätwerk besitzt: »Lebens- *und* Todesbejahung erweist sich als Eines in den »Elegien«, heißt es, um nur ein Zeugnis von vielen zu zitieren, etwa in dem großen Brief an Witold Hulewicz vom 13. November 1925.<sup>55</sup>

Das alles müsste kaum in Erinnerung gerufen werden, wenn die Fürstin, der Rilke also eine seiner teuersten Auffassungen in den Mund legt, am Ende mit ihrer Theorie nicht scheitern würde – genau in dem Moment, als sie, die sich beim Untergang der Sonne schon ganz auf die Ankunft des Geliebten einstellt und das verabredete Winkzeichen geben will, plötzlich von der Seite den schwarzmaskierten Frater erkennt: »Von diesem Augenblick an sieht sie nur ihn; ihre Gestalt erstarrt in

48 SW I, S. 218.

49 SW I, S. 219.

50 RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Frankfurt a.M. 1973, S. 71.

51 Ebenda, S. 72.

52 Ebenda, S. 73.

53 Ebenda, S. 71.

54 Ebenda, S. 74.

55 RMR: *Briefe in zwei Bänden*. Bd. 2. Hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a.M./Leipzig 1991, S. 374.

Schrecken«,<sup>56</sup> heißt es im Nebentext. Die Theorie von der Einheit von Leben und Tod im Zeichen des Schönen zerplatzt angesichts des real drohenden Todes wie ein schöner Traum und sieht sich geradezu als Ideologie entlarvt. Der Ästhetizismus der Fürstin wird durch die erschreckende Begegnung brutal dementiert. Das Treffen mit dem Geliebten – das erübrigt sich hinzuzufügen – findet nicht statt, das stellvertretend von Lara gegebene Winksignal kommt zu spät.

Das Scheitern der Fürstin lässt die Frage nach dem Verhältnis des Rilke'schen Einakters zu den frühen Dramen Maeterlincks noch einmal neu stellen. Zwar ist deutlich, dass Rilkes Protagonistin eine gegen die Todesverdrängung der Maeterlinck-Figuren gerichtete Programmatik verfolgt, doch ist andererseits auch klar, dass gerade die Theorie von der ästhetischen Notwendigkeit des Todes als Bestandteil eines schönen Ganzen nur eine verfeinerte Form der Todesverdrängung darstellt und die Fürstin sich gerade mit Hilfe ihrer Theorie gegenüber der ungeschminkten Realität des Todes und des menschlichen Elends gleichsam verschanzt. Wenn sie in einer Passage in nüchterner Prosa erklärt:

Ich will mich zu denen legen, die frieren. Ich will die Stirnen der Sterbenden halten. [...] Heiter will ich zu den Kindern hinüberschauen und die Frauen erleichtern, und ihre blauen Nägel und ihr Eiter soll mich nicht schrecken.<sup>57</sup>

– dann täuschen, trotz des Verzichts auf den Vers, die Alliteration »Stirnen der Sterbenden«, der Reim »heiter« / »Eiter« und der schöne Farbkontrast der »blauen Nägel« mit dem weißen »Eiter« über die nicht-ästhetische Natur des Leidens gerade hinweg. Die Hässlichkeit des Elends wird ausgeblendet. Sofern genau diese Täuschung der sozusagen pragmatische Sinn ihrer Theorie ist, bleibt die Fürstin deshalb trotz ihrer anderslautenden Erklärungen mit den Figuren Maeterlincks verwandt.

Rilke wiederholt damit letztlich doch eine aus den frühen Stücken des belgischen Dramatikers bekannte Konstellation. Dabei verknüpft er indes die in Stücken wie *L'Intruse* oder *Les Aveugles* entfaltete existenzielle Problematik mit der Problematik des Ästhetizismus, die in der Gattungstradition der symbolistischen Einakter am schärfsten in Mallarmés *Hérodiade* formuliert wurde.<sup>58</sup> Tatsächlich benutzt schon die Titelfigur der aus einem größeren Tragödienplan herausgelösten und 1871 separat veröffentlichten Expositionsszene des französischen Meistersymbolisten den Ästhetizismus als eine Art Schutzschild gegenüber dem Leben. Die auf der Schwelle zwischen Kind- und Frausein stehende Protagonistin entwirft sich selbst auf das Ideal eines erstarrten Kunstwerks und einer rein selbstbezüglichen Schönheit hin, um vor den Anwandlungen des erwachenden erotischen Begehrens gefeit zu sein. Nach dem Vorbild der nutzlos in den Bergen verschlossenen Edelsteine und Metalle will auch sie nur für sich (»pour moi«, V. 86) schön sein. In dem Schlussbild der sich auflösenden Geschmeide deutet sich allerdings an, dass schon bei Mallarmé das

<sup>56</sup> SW I, S. 230.

<sup>57</sup> SW I, S. 222.

<sup>58</sup> Stéphane Mallarmé: *Œuvres complètes*. Bd. 1. Hg. und kommentiert von Bertrand Marchal. Paris 1998, S. 17-22.

Vorhaben scheitern muss: »J'attends une chose inconnue« (V. 130), bekennt Hérodiade zuletzt und widerruft damit ihren zuvor zur Schau getragenen Solipsismus.<sup>59</sup> Wie später bei Rilke erscheint das Unbekannte als die Möglichkeit eines Geliebten, aber anders als bei diesem wird es weniger ersehnt als vielmehr wie später bei Maeterlinck gefürchtet. Schon bei Mallarmé begegnet das für die Stücke des Flamen so wichtige Motiv des sich Verschließens und Verbarrikadierens: »clos les volets« (V. 120) befiehlt Hérodiade am Ende der Amme und schickt sie fort.

Die *Weißer Fürstin* teilt mit Mallarmés *Hérodiade* neben der relativen Statik der Ausgangssituation und der zwischen Angst und Begehren changierenden erotischen Grundstimmung vor allem die Fokussierung auf eine über den negativen bzw. positiven Bezug auf einen Mann definierte junge Frau – im Dialog mit einer ungleich bodenständigeren Vertrauten, das eine Mal der Amme, das andere Mal der Schwester, die beide, bei allen Unterschieden zur Protagonistin, jeweils auch die Funktion haben, der Hauptfigur sowohl buchstäblich als auch metaphorisch den Spiegel vorzuhalten. Wie das Spiegelmotiv andeutet, erscheinen die Protagonistinnen beide Male gefangen in einer narzisstischen Eigenwelt von Vorstellungen, die der Wirklichkeit ihrer Situation wenig angemessen sind. Inwiefern diese Verwandtschaft zwischen den Stücken eine bewusst gesuchte oder doch nur zufällige ist, kann angesichts der Überlieferungslage indes nicht entschieden werden.

Als sicher kann dagegen gelten, dass Rilke Hofmannsthals allegorisches Kurzdrama *Der Tor und der Tod*, das seinerseits unmittelbar an Maeterlinck, indirekt damit auch an Mallarmé anknüpft, gut gekannt hat.<sup>60</sup> Sein einen Vorschlag seines Verlegers aufgreifender Wunsch, die *Weißer Fürstin* in einer ähnlichen Aufmachung wie *Der Tor und der Tod* als Buch herauszubringen, kann sogar als Aufforderung begriffen werden, das eigene Drama geradezu als Antwort auf das Vorgängerstück zu verstehen.<sup>61</sup>

Schon Hofmannsthal verbindet das von Maeterlinck übernommene Thema des Todes als Eindringlings in eine scheinbar abgeschlossene Eigenwelt mit dem Thema des Ästhetizismus als unbedingter Wertschätzung der Kunst und Haltung gegenüber dem Leben. Aus Enttäuschung vom Leben hat sich der Protagonist Claudio (von lat. »claudere« = verschließen, wie Hofmannsthal betont)<sup>62</sup> in eine selbstgeschaffene Umgebung schöner Dinge zurückgezogen. Sein Studierzimmer erscheint wie ein Museum, ein Ort im Zeichen der Kunst und der Künstlichkeit. Doch ist

59 Vgl. die Deutung von Peter Szondi: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Frankfurt a.M. 1975, S. 99: »Das Unbekannte, in dessen Erwartung [...] Hérodiade lebt, kommt nicht auf sie zu, sondern aus ihr heraus. Es ist der Abschied von der Kindheit [...].«

60 Wenige Tage nachdem er am 23. 10. 1900 das Stück auf der Berliner Sezessionsbühne gesehen hat, bestellt Rilke mit Brief vom 28. 10. 1900 das Buch »in der von Vogeler geschmückten Ausgabe des Insel-Verlages« in der Buchhandlung seines Verlegers Axel Juncker. In: RMR: *Briefe an Axel Juncker*. Hg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a.M. 1979, S. 15.

61 An Axel Juncker, 2.9.1902, ebenda, S. 80. Vgl. ebenda, S. 244. Die Idee einer separaten Buchausgabe wurde zu Lebzeiten Rilkes nicht realisiert.

62 Hugo von Hofmannsthal: »Ad me ipsum«. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Bd. X: *Reden und Aufsätze III: 1925-1929. Aufzeichnungen*. Hg. von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a.M. 1980, S. 597-627, hier: S. 600.

diese Zuflucht zugleich ein Gefängnis, das Claudio sehnsuchtsvoll auf das einfache Leben der Anderen und bedauernd auf sein angeblich versäumtes eigenes Leben blicken lässt. Das Maeterlinck-Motiv der verschlossenen Tür findet sich in charakteristischer Umwertung.<sup>63</sup> Entsprechend begegnet auch der Tod, der wie in *L'Intruse* in diese Eigenwelt einbricht (anders als dort allerdings als äußerlich wahrnehmbare Gestalt, sogar mit einer Geige, auf der er spielt), in ambivalentem Licht, nicht nur als Zerstörer, sondern zugleich als Befreier. Der Tod selbst stellt sich mit den Worten vor:

Steh auf! Wirf dies ererbte Graun von dir!  
 Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gerippe!  
 Aus des Dionysos, der Venus Sippe,  
 Ein großer Gott der Seele steht vor dir.<sup>64</sup>

Tatsächlich erfährt Claudio die Nähe des Todes und den Vorgang des Sterbens als Augenblick höchster Lebensintensivierung und Erfüllung, in dem gleichsam sein ganzes Leben noch einmal an ihm vorbeizieht. So mit seinem Leben schließlich doch noch versöhnt, kann er sich mit einem schönen Chiasmus dem Eindringling in die Arme werfen: »Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!«<sup>65</sup>

*Der Tod des Ästheten*: Unter diese treffliche Überschrift hat in den 1940er Jahren Richard Alewyn seine mittlerweile klassisch gewordene Studie zu Hofmannsthals Einakter gestellt.<sup>66</sup> Von Rilkes *Weißer Fürstin* her gesehen ist es wichtig, klarer, als Alewyn selbst dies tut, den ganzen Doppelsinn dieser Formel zu betonen. Verkürzend wäre eine Lesart, die in *Der Tor und der Tod* nur die Darstellung vom Ende eines Ästheten in dem Sinne erkennen würde, dass hier der Ästhetizismus als Verabsolutierung der Kunst zugunsten einer Wiedergewinnung des Lebens gemäß der Auffassung eines dionysischen Vitalismus überwunden würde. Wichtig ist es demgegenüber vielmehr darauf hinzuweisen, dass in dem Stück das Sterben Claudios durch das Konzept des Dionysischen und andere literarische Versatzstücke überhöht, mithin selbst ästhetisiert wird. Claudios Tod ist ein schöner Tod, der, wie der Tod als Teil eines schönen Ganzen in der Theorie der Fürstin, seinen Schrecken verloren hat. Der Ästhetizismus wird so nicht überwunden, sondern weiter forciert. Kein anderer als der Tod selbst spricht in Hofmannsthals Stück die durch Claudio und seinen Autor geleistete Überhöhung und Sinngebung des Todes offen

63 »Laß noch die Türen offen ... Was schreckt dich?«, sagt Claudio zum Diener, der wegen der unheimlichen Gestalten im Garten die Balkontür schließen möchte, bevor er ihn dann doch gewähren lässt. Hugo von Hofmannsthal: »Der Tor und der Tod«. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Bd. I: *Gedichte. Dramen I. 1891-1898*. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a.M. 1979, S. 279-298, hier: S. 285. Vgl. auch die Rede von den »vernagelten Pforten« (S. 282) und den »Lebensgittern« (S. 289). Rilke, der seinerseits das Motiv mit einer eigenen Akzentsetzung versieht, wird diese Umwertung nicht entgangen sein.

64 Ebenda, S. 288.

65 Ebenda, S. 297.

66 Richard Alewyn: »Der Tod des Ästheten« (1944/49). In: Ders.: *Über Hugo von Hofmannsthal*. Göttingen 1967, S. 64-77.

aus, wenn er am Ende kopfschüttelnd von den wundervollen Wesen spricht, »Die, was nicht deutbar, dennoch deuten, / Was nie geschrieben wurde, lesen«. <sup>67</sup> Der Tod nimmt sich damit aus dem Spiel heraus, an dem er selbst zuvor teilgenommen hat und in dem er mit seiner Selbstvorstellung Claudios Deutung des Undeutbaren die Stichworte geliefert hat, und bezieht die Ebene eines Kommentators.

Mit der *Weißten Fürstin* knüpft Rilke in mehrfacher Weise an die Thematisierung des Ästhetizismus in Hofmannsthals Einakter an. Auch bei ihm ist es die Wirklichkeit des Todes, die die schöne Eigenwelt der Hauptfigur aufsprengt. Doch indem er die Fürstin gerade mit ihrer Theorie von der Schönheit des Todes im Rahmen des alles umschließenden Ganzen an der Wirklichkeit scheitern lässt, distanziert er sich kritisch auch von der Hofmannsthal'schen Ästhetisierung des Todes, die in der Stilisierung des Sterbens zum Ort rauschhaft gesteigerten Lebens liegt. Er besteht so auf der radikalen Alterität des Todes und unterstreicht positiv die Ästhetizismuskritik, die in den abschließenden Worten des Antagonisten über die Undeutbarkeit des Todes schon bei Hofmannsthal selbst zu finden ist.

### 5. Die Öffnung für Negativität

Obschon Rilke selbst sich später nur bedingt zur *Weißten Fürstin* bekannt hat und sie durch die eher versteckte Publikation 1909 am Ende seiner *Frühen Gedichte* von dem für ihn gültigen Werk unterschieden hat, teilt der Einakter in der zweiten Fassung von 1904 mit Rilkes späterem Werk ein wichtiges Merkmal: die Öffnung für Phänomene der Negativität wie Krankheit, Elend oder Tod. Bedingt durch die Erfahrung der Großstadt Paris, rücken diese Themen nach dem *Buch von der Armut und vom Tode* (1903), dem dritten Teil des *Stunden-Buchs*, bekanntlich vor allem mit dem *Malte*-Roman (1910) ins Zentrum der Rilke'schen Aufmerksamkeit und bleiben bis zu den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* beherrschend. Unter Berufung auf Baudelaires Gedicht *Une Charogne* sieht Rilke die Aufgabe darin, sich den menschlichen Erfahrungen der Negativität zu stellen, oder in den Worten seines Protagonisten Malte: »in diesem Schrecklichen, scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das unter allem Seienden gilt. Auswahl und Ablehnung giebt es nicht.« <sup>68</sup> Ausgehend von diesen Einsichten arbeitet noch das Spätwerk unter der Überschrift der »Rühmung« an dem Versuch einer umfassenden »Ontodizee« (Fülleborn).

Die werkgeschichtliche Bedeutung der *Weißten Fürstin* lässt sich vor diesem Hintergrund genauer bestimmen. Mit dem Einakter führt Rilke gleichsam den Nachweis, dass die Ontodizee nicht aus der Haltung des Ästhetizismus heraus geleistet werden kann, dadurch, dass die Welt aus ästhetischer Distanz als ein Kunstwerk wahrgenommen wird oder Negativität einfach zum Bestandteil eines schönen Ganzen erklärt wird. Genauso wie eine theologische, scheidet eine ästhetizistische Rechtfertigung des Bestehenden für den Dichter aus, zumal wo sie sich allein an der

<sup>67</sup> Hofmannsthal: »Der Tor und der Tod« (wie Anm. 63), S. 297f.

<sup>68</sup> SW VI, S. 775.

Kategorie des Schönen orientiert. Sich der Welt in ihrer Negativität stellen heißt, sie gerade auch in ihrem Elend, ihrer Hässlichkeit und Schrecklichkeit wahrnehmen, und heißt zudem, der direkten Konfrontation mit ihr nicht ausweichen. Dies hat für Rilke, vor einer literarischen, zunächst einmal eine existentielle Bedeutung. Dass Malte in den Straßen von Paris den »Fortgeworfenen« begegnet, ja sich selbst als ein solcher erfährt, unterscheidet ihn von der Fürstin, die aus ihrer Palastwelt nicht heraustritt.<sup>69</sup>

Zur Aufgabe gehört andererseits aber auch, dass der Schock, den die Fürstin am Ende beim Erblicken des Fraters erfährt und der ihr die Sprache verschlägt, literarisch produktiv gemacht wird. Angesichts dieser Herausforderung werden freilich die begrenzten Darstellungsmöglichkeiten des symbolistischen Einakters erkennbar. Während Rilke mit dem *Malte* eine sehr neue Form und Sprache für die ästhetische Integration von Negativität findet und damit im deutschen Sprachraum zum Begründer des modernen Romans wird, schreibt er sich in der *Weißten Fürstin* in eine bestehende Gattungstradition ein und greift, sei es auf eine eigene Weise, auf Schemata, Verfahren und Topoi zurück, die seit Mallarmé und Maeterlinck bereitstanden, für die literarische Verarbeitung der neuen Erfahrungen aber nur bedingt geeignet waren. Denn nicht um symbolistische Suggestion eines Unbekannten ging es, sondern um die präzise Beschreibung des Schreckenden. Die Möglichkeit und Notwendigkeit einer neuen Sprache lässt sich in Rilkes Kurzdrama vor allem an dem Bericht des Boten über die Schrecken der Pest ablesen, der durch seinen Expressionismus *avant la lettre* deutlich mit der Sprache der Fürstin und den Stilkonventionen des symbolistischen Einakters überhaupt bricht.

Zeigte die *Hérodiade* die Grenzen der ästhetizistischen Einstellung in Bezug auf die Realität des erotischen Begehrens, *Der Tor und der Tod* dagegen in Bezug auf die Realität des eigenen Todes, so entwickelt die *Weißten Fürstin* ihre massivere Ästhetizismuskritik im Blick auf das Elend und den Tod der anderen. Damit eröffnet sie zugleich die Aussicht auf ein neues, nach-symbolistisches Schreiben, das im Bemühen um eine genaue Erfassung der Wirklichkeit den Versuchungen des Ästhetizismus zu widerstehen sucht.

69 Insofern besteht auch ein Abstand zwischen der Erklärung der Fürstin: »Ich will mich zu denen legen, die frieren. Ich will die Stirnen der Sterbenden halten« (SW I, S. 222) und dem auf Antrieb ähnlich klingenden Satz Maltes: »Es kommt mir vor, als wäre das das Entscheidende: ob einer es über sich bringt, sich zu dem Aussätzigen zu legen und ihn zu erwärmen mit der Herzwärme der Liebesnächte« (SW VI, S. 775).