

Maria im Experiment: Rilkes Hellerau[1]

Für Theresia Birkenhauer †

1. Die Kunstutopie in der Werkstatt der Lebens- und Sozialreform

Künstlerkolonien sind ein gesamteuropäisches Phänomen: Seit der Romantik verbreiten sie sich über die Sprach- und Staatsgrenzen hinweg und vernetzen sich miteinander. Im Deutschland der Jahrhundertwende florieren kleine und große Künstlergemeinschaften,[2] seien es städtische wie Berlin-Wilmersdorf und die Darmstädter Mathildenhöhe, seien es ländliche wie Rilkes Worpswede oder Goppeln und Hellerau bei Dresden. Vom Elan der Lebensreform getragen, werden sie zu Wiegen der Avantgarde. Die Verschränkung von sozialem Reformwillen und Jugendkult, künstlerischem Experiment im Geist der Sezession und europäischer Ausrichtung prägt das seinerzeit berühmte, bis in die 1990er Jahre jedoch eher vergessene Hellerau in besonderer Weise.[3]

In der Gründungsphase geht es zunächst um die ‚gesunde‘ Lebensweise des modernen Menschen im umfassenden Sinn, um seine geistig-soziale Orientierung: Pädagogik, das Verhältnis zum Körper und das der Geschlechter untereinander werden neu durchdacht. Es handelt sich um eine lebensreformerische Vision, die über ein rousseauistisches ‚Zurück zur Natur‘ hinaus einer Lösung der sozialen Frage zustrebt. Als eines der ersten Projekte des *Deutschen Werkbunds* (1907-1934), der die Kooperation von Kunst, Industrie und Handwerk fördert, um die Entfremdungseffekte der Massenproduktion zu mildern, entsteht zwischen 1909 und 1913 unweit von Dresden die erste deutsche Gartenstadt. Der Möbelfabrikant Karl Schmidt, der Gründer der *Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst* und Mitbegründer des *Werkbunds*, will die Hinterhofexistenzen seiner Arbeiter durch das Wohnen im Grünen ersetzen und zugleich Arbeitswelt und Lebensraum eng aneinander binden. In unmittelbarer Reaktion auf die englische Gartenstadt-Bewegung, wie sie Ebenezer Howard schon 1902 in seiner Abhandlung *Garden Cities of To-Morrow* beschreibt, plant Schmidt seit 1908 den Neubau seiner Fabrik in Kombination mit einer Holzhaus-Siedlung. Diese soll Wohnungen für bis zu 500 Familien samt Reformgasthof, Autostation und Ledigenwohnheim umfassen, einen Markt mit Geschäften und Gemeindehaus, Luftbäder und medizinische Einrichtungen, Spielplätze und einen Kindergarten sowie ein Naturtheater.[4] Ziel dieser Gründung ist die „Überwindung geistiger Anarchie“ auf seiten der Arbeiterschaft durch den Ansporn zu bürgerlichen Kulturleistungen.[5] Ein Achteinhalb-Stunden-Tag an sorgfältig ausgestalteten Arbeitsplätzen mit vergleichsweise hohem Lohn, unbezahlter Urlaub sowie Fortbildungen in

Modellier- und Zeichenkursen und kostenlose Rhythmik-Stunden für die Kinder sind die Konditionen. Lohnkämpfe bleiben jedoch auch in Hellerau nicht aus. Den Künstlern, die Schmidt damit beauftragt, funktional schlichte und moderne, aber dennoch gediegene „Kunstgegenstände“ für das Wohnen zu entwerfen, werden bis dato einmalige Bedingungen geboten: ein Vertrag ohne inhaltliche Auflagen, ein Produkt mit eigener Signatur und eine Gewinnbeteiligung bis zu zehn Prozent. Die Architekten Richard Riemerschmid, Hermann Muthesius und der noch unbekanntere Heinrich Tessenow bauen und gestalten die *Deutschen Werkstätten*, die für ihre Holzveredelungsverfahren berühmt werden, nach ganzheitlichen Maßstäben. Räume, Wände, Möbel und Geschirr erhalten ein einheitliches Design.[6] In der Planung der zugehörigen Kleinhausviertel setzen sie in je individueller Handschrift die neuesten englischen Bauideen um.

Dem „Holz-Goethe“, wie man Schmidt wegen seiner dezidierten Förderung der Zusammenarbeit von Kunst und Handwerk nennt,[7] steht bei seinen Planungen der promovierte Germanist und Ökonom Wolf Dohrn zur Seite.[8] Dohrn ist zu dieser Zeit erster Geschäftsführer des *Werkbunds*. Sozialreform und Pädagogik sind ihm ein besonderes Anliegen. Er möchte eine eigene kulturelle Lebensform schaffen und betrachtet Hellerau als ›Laboratorium neuer Menschlichkeit‹, in dem die Kunst das Wesentliche zur Lösung der sozialen Aufgaben beitragen soll. Ohne die Unterstützung Schmidts installieren er und sein Bruder Harald 1910 auf dem von der Stadt Dresden zur Verfügung gestellten und mit 75.000 Reichsmark subventionierten Hellerauer Baugelände auf eigene Kosten die Bildungsanstalt für rhythmische Erziehung von Émile Jaques-Dalcroze.[9] Als Teil dieser Anstalt läßt Wolf Dohrn 1911 das Festspielhaus mit dem daran anschließenden Schulgebäude errichten. In seiner neoklassizistischen Monumentalität und Schmucklosigkeit hebt sich Tessenows Gebäude von der zeitgenössischen Architektur ebenso ab wie von der dörflichen Gartensiedlung. Architekten wie Le Corbusier, Erich Mendelsohn und Walter Gropius haben es besichtigt. Die Bildungsanstalt wird zum künstlerisch-pädagogischen Gegenstück[10] der sozialreformerischen Arbeitersiedlung. Mit ihr erhält die grüne Kunsthandwerkerkolonie ihr artistisches Gesicht und zieht bald nicht nur Dresdner Künstler an.

Internationale Bedeutung erlangen die künstlerischen Sommerakademien und vor allem die „Schulfeste“ der Bildungsanstalt Dalcroze, obwohl sie von Rhythmik-Schülern, Laien des Gesangs und Schauspiels, bestritten werden und nur 1912 und 1913 stattfinden. Die rhythmisch-chorischen Körperbewegungen im symbolisch gestalteten Bühnenraum sollen das altgriechische Theaterfest mit der rituellen Einheit von Orchestermusik, Tanz-Chor und Dichtung erneuern. Dieser weitverbreitete Gedanke wird auf der Festspielbühne in Hellerau konkret. Während Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal am Dresdner Hoftheater den *Rosenkavalier* inszenieren, wird das Festspielhaus zum Treffpunkt der Avantgarden. Sein Gästebuch liest sich wie ein *Who is Who* nicht nur der europäischen Künstler, Pädagogen und Intellektuellen.[11] Die Schulaufführung des Jahres 1913, Glucks *Orpheus und Eurydike*

mit den rhythmischen Gruppen von Dalcroze und einem revolutionären Bühnenbild von Appia, schreibt Bühnengeschichte:[12]

„Von den Chorszenen und Tänzen [ging] eine Wirkung aus, wie sie auch die begeistertsten Dalcroze-Anhänger schwerlich erwartet haben dürften. Nicht zu übersehen war dabei [...], daß die strenge Einfachheit der Bühne, die wunderbar weichen Farbenübergänge der Beleuchtung, die fein abgestimmten Töne der Kostüme, die ruhige Führung der schreitenden Chöre und noch mancherlei anderes in geradezu einzigartiger Harmonie sich zu einem Gesamteindrucke des Erhabenen zusammenschloß, wie er auf der Opernbühne heute nicht zu Hause ist.“[13]

Auch Paul Claudel, der zu dieser Zeit in Hellerau an der Inszenierung seines Mysterienspiels *Mariä Verkündigung* arbeitet, berichtet dem Komponisten Darius Milhaud von einem überwältigenden Erlebnis und verschiebt die eigene Premiere: „Nie erlebte ich eine solche Einheit von Musik, Körpern und Licht. Das erste Mal seit der Zeit des Griechentums gibt es wieder eine wahre Schönheit des Theaters.“[14] Tanz-Größen wie Laban und Nijinsky lassen sich in Hellerau inspirieren. Die Dalcroze-Schülerin Marie Rambert (d. i. die Warschauerin Miriam Ramberg), mit Mary Wigman und Suzanne Perrotet[15] eine der herausragenden Absolventinnen, wird als Nijinskys Assistentin engagiert. Sie arbeitet mit ihm in Paris die Choreographie des *Sacre du printemps* aus,[16] die als Geburtsstunde des modernen Tanzes gilt.[17] Daß die Rhythmische Gymnastik, die sich nicht als Tanz, sondern als ganzheitliche Eurhythmik[18] versteht, mit der Erneuerungsbewegung des Tanzes zusammengeht und zudem weitreichende Konsequenzen für die Reform des Theaters hat, ist für den ästhetisch konservativen Jaques-Dalcroze jedoch ein unerwarteter Effekt,[19] ebenso wie die langanhaltende Wirkung der drei experimentellen Bühnenjahre in Hellerau. [20] Sie ermöglichen ihm die volle pädagogische und kreative Entfaltung seines Ansatzes. [21]

Wolf Dohrn gestaltet seine Pläne für die musikalische Erziehung in Hellerau bereits in Anlehnung an Jaques-Dalcroze, bevor er ihn und seine Methode persönlich kennenlernt.[22] Als Dalcroze 1909 mit seinen Schülerinnen durch Europa tourt, lädt Dohrn ihn ein, Hellerau zu besichtigen.[23] Er ist begeistert vom Erlebnis der rhythmischen Bewegungen. Dalcroze läßt sich vom Projekt einer konservativen Sozial- und Kulturreform ansprechen und entscheidet sich gegen eine Lehrtätigkeit in Berlin. Dohrn beauftragt ihn mit der Einrichtung einer eigenen Ausbildungsschule für pädagogische und musikpädagogische Berufe und setzt damit seinen Plan einer umfassenden Musikalisierung der Gartenstadt-Gemeinschaft in die Tat um. Es entsteht eine bis dahin einzigartige Schule für das Studium von Musik und Bewegung. Dalcroze ist im Sinne eines populären Platonismus im Reformkleid zutiefst von der sittlich ordnenden und heilenden Kraft der Musik überzeugt. Zusammen mit dem Genfer Bühnenreformer Adolphe Appia, mit dem er von 1906 bis 1923 intensiv zusammenarbeitet, will er in der Gartenstadt nicht nur ein Musikdrama im Geist der antiken *musiké*, sondern ein umfassendes Reformprogramm schaffen. Nach dem externen Kursbeginn 1910 (darunter auch ein Kurs für Mitglieder der Dresdner Oper)[24] wird die Schule im Frühjahr 1912 fertig-

gestellt; damals gibt es bereits 495 Schüler[25]. Die Ideen von Dohrn, Appia und Dalcroze finden in Tessenows Festspielhausarchitektur und der Beleuchtungstechnik des georgischen Bühnenmalers Alexander von Salzmann kongeniale Entsprechungen. Nicht der temperamentvoll-mitreibende Dalcroze, sondern der menschenscheue Appia bildet das Bindeglied zwischen der Rhythmusschule und dem Festspielhaus, dessen Konzeption er technisch und architektonisch prägt. Als Wolf Dohrn im Februar 1914 tödlich verunglückt, kehrt Dalcroze nicht mehr nach Hellerau zurück. Er unterzeichnet nach Kriegsbeginn den Genfer Protest gegen die deutsche Bombardierung der Kathedrale von Reims und wird zur *persona non grata* erklärt. 1915 eröffnet er in Genf ein eigenes Institut. Damit muß das Hellerauer Schulprojekt mit seiner internationalen Schülerschaft schon nach vier Unterrichtsjahren vorläufig schließen, um nach dem Krieg den Neubeginn zu wagen. Die Hellerauer Kohabitation von Kunsthandwerk, Rhythmusschule und Reformpädagogik entwickelt sich nach 1918 zum multikulturellen Treffpunkt von Künstlern, Pädagogen und Intellektuellen aus aller Welt. 1925 zieht die Tanz- und Rhythmikschule nach Laxenburg bei Wien um. Nach der Machtergreifung versuchen nationalsozialistische Kräfte vergeblich, das internationale Kunstprojekt als „Prototypen nationalsozialistischer Baugesinnung, in dem der griechische Tempel endgültig eingedeutscht“ sei und zur „artgemäße[n] Weihebühne des völkischen Dramas“ umzufunktionieren – Hellerau avanciert jedoch nicht zum „Opernfestspiel-Ort“ wie Bayreuth.[26] Das Festspielhaus wird 1938 zur Polizei- und dann zur SA- und SS-Kaserne. Nach Kriegsende übernimmt die Sowjetarmee das Objekt, das bis 1992 als Lazarett, Sporthalle und Kaserne dient.

2. Das rhythmische Gesamtkunstwerk – ein Reformfragment im ‚antiken‘ Gewand [27]

Wie Ted Shawn, der zusammen mit Ruth St. Denis den amerikanischen Tanz revolutioniert, erhält auch Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) Anstöße von François Delsarte, bei dem er als schauspielbegeisterter Musikstudent in Paris die Klasse für Ausdrucksübungen besucht. [28] Der Sänger und Musiker Delsarte (1811-1871) entwickelt für die Pariser Oper Mitte des 19. Jahrhunderts nach leidvollen Erfahrungen am eigenen Leib ein System, das eine natürlichere Interaktion zwischen Stimme, Körper und Geste fördert und als Universal-schlüssel für alle Ausdruckskünste gedacht ist. Er ist als Wegbereiter der Ausdruckssysteme von Laban und Steiner zu betrachten.[29] Richtungsweisend ist für Dalcroze jedoch der aus Genf stammende Klavierpädagoge und Musiktheoretiker Mathis Lussy (1828-1910), der eine streng physiologisch fundierte Theorie des musikalischen Ausdrucks entwirft.[30] Lussy weckt bei dem Kompositionsschüler von Fauré, Bruckner und Délibes das profunde Interesse an musikpädagogischen Reformversuchen. Ab 1896 entwickelt Dalcroze als Genfer Dozent für Harmonielehre eine eigene Methode, mit der er von 1902 an in Vorträgen und Reformschriften, Demonstrationen und Kursen schrittweise an die Öffentlichkeit tritt.

Zunächst geht es ihm darum, das mangelnde Rhythmusgefühl seiner Schüler im Fach Gehörbildung (*Solfège*) zu schulen. Dies tut er, Lussys Lehre von der Muskelinnervation folgend, über die Körpererfahrung mit gymnastischen Übungen zur Musik. Rhythmus ist für ihn, über Klang und Gehör hinaus, vor allem aktive Bewegung. Der Rhythmusbegriff wird um 1900 als Elementarform des Zeitbewußtseins vielfach zum Ganzheitsprinzip des ‚Lebens‘ und des ‚Kosmos‘ mythisiert:[31] „Es gilt mitzuschwingen, es gilt teilzunehmen mit eigenem Nerv und eigenem Sinn an dem Wellenschlag des Alls.“[32], ist die Maxime von Dalcroze, der sich diesbezüglich an Henri Bergson orientiert. Für ihn führt fehlendes Rhythmusbewußtsein zur Trennung von Körper und Geist und zur mangelnden Entfaltung des Seelisch-Geistigen. Konkret sieht Dalcroze die natürlichen Körperrhythmen und die damit verbundenen authentischen Emotionen durch das technische Virtuositum des Balletts und turnerischen Drill unterdrückt. Musik und Tanz sollen dem psychophysiologischen Ansatz gemäß wieder ganz von den vitalen Rhythmen des Körpers her gestaltet werden. Daher ist der Bewegungsfluß der Dalcroze-Figuren, verglichen mit den fixen Linien und Spannungsbögen des Balletts, einerseits relativ weich und variabel und vermittelt ein bewußtes und ungezwungenes Körpergefühl. Andererseits steht er quer zu den visionären, frei improvisierenden Tanz-Choreographien der konkurrierenden Laban-Schule und zum Grundanliegen des ekstatischen Ausdruckstanzes Isadora Duncans:[33] Dalcroze ordnet die streng disziplinierte Bewegung des Körpers stets der Musik unter und favorisiert statische Bewegungsabläufe. Diese stehen der im 19. Jahrhundert beliebten Tradition der ‚lebenden Bilder‘ nahe und können als dynamisches Tanz-Kunstwerk nicht überzeugen. Tanz interessiert Dalcroze nur als klar analysierbares musikerhythmische Phänomen, nicht aber als spontanes seelisches Ausdrucksbedürfnis.[34]

Die zentrale Gestaltungsform seiner Methode, die er 1906 in seinem Werk *Die Methode Jacques-Dalcroze. Rhythmische Gymnastik* darstellt, ist das unmittelbare Übersetzen von Musik in Bewegung mit dem Ziel der maximalen Koordination von Muskel- und Nervensystem.[35] Dies wird durch die Entkoppelung von Kopf-, Arm- und Beinbewegungen und die Schulung der rhythmischen Virtuosität erreicht. Die rhythmische Entautomatisierung geht mit der Sensibilisierung durch musikalische Schwingungen einher, die im Körpergewebe und im Nervensystem Resonanz finden und systematisch in Bewegungen übersetzt werden. Diese biokybernetische[36] *culture nervo-musculaire* soll so weit gefördert werden, daß selbst vielstimmige Musik spontan in dezentrale Bewegungen umgesetzt werden kann.[37] Die Genfer Studenten beginnen zunächst im Raum herumzugehen und lernen, Kopf, Hände, Stimme, Arme und Beine unabhängig voneinander zu gebrauchen; in Hellerau werden auch Hüpfarten und Sprünge mit einbezogen. Jedem Notenwert wird eine bestimmte Bewegung und jeder Tonlage eine bestimmte Körperhaltung zugeordnet. Auf diese Weise entstehen rhythmische Automatismen, welche die ungesunden Routinen zerstören. Dalcroze spricht diesbezüglich vom Aufbrechen der „Arhythmie“, die durch eine intakte rhythmische Wahrnehmung („Eurhythmie“) ersetzt werde, in der auslösender Nervenreiz und

Muskelreaktion ausgeglichen seien; Resultat sei die Harmonisierung der Gesamtbewegung. [38] Die Psyche spielt in diesem Konzept keine eigenständige Rolle. Die Verbindung zwischen Körper und Geist ist nach Dalcroze wiederhergestellt, wenn die Rhythmusübungen „neue motorische Gewohnheiten und neue Reflexe erzeugen, mit einem Mindestmaß von Anstrengung ein Höchstmaß von Wirkung [...] erreichen, den Geist dadurch beruhigen, den Willen kräftigen und im ganzen Organismus Ordnung und Klarheit stiften.“[39] Der durchschlagende Effekt der rhythmischen Übungen und Improvisationen, die den Körper in Verbindung mit der Musik auch in seinen Alltagsbewegungen von zivilisationsbedingten Blockaden befreien sollen, wird von Komponisten wie Sergej Rachmaninow oder modernen Autoren wie George Bernard Shaw und Upton Sinclair gepriesen. Sinclair setzt der Hellerauer Künstler-Idylle in seinem Feuilleton-Roman *World's End* (1940) ein Denkmal. Im ersten Kapitel mit dem Titel *God's in His Heaven* schildert die Hauptfigur Lanny Budd – ein begeisterter Internatsschüler, der Dalcroze-Lehrer werden will – die spektakuläre Gluck-Aufführung und beschreibt die Methode der Rhythmusschule:

„In Hellerau lehrte man das Alphabet und die Grammatik der Bewegung. Man schlug den Takt mit den Armen; es gab Bewegungssätze im Drei-, im Viervierteltakt und so fort. Mit den Füßen und dem Körper gab man die Notendauer an. Es war eine Art rhythmischer Gymnastik, so angelegt, dass der Körper trainiert wurde, schnell und genau auf geistige Eindrücke zu reagieren. Wenn man die Bewegungen der verschiedenen Tempi beherrschte, dann schritt man zu immer komplizierteren Aufgaben. Man gab mit den Füßen Dreiviertel- und mit den Armen Viervierteltakt an, man zergliederte und reproduzierte verwickelte musikalische Gebilde und stellte den Rhythmus eines dreiteiligen Kanons dar, indem man die eine Stimme sang, die zweite mit den Armen und die dritte mit den Füßen wiedergab.“[40]

Die fortgeschrittenere choreographische Umsetzung des rhythmischen Bewegungssystems erfolgt anhand eines Gesten-Alphabets aus zwanzig Armbewegungen, mit dem Gefühle und Erlebnisse ausbuchstabiert werden. Ganze Musikstücke werden in komplexe Bewegungsmuster und Gruppenchoreographien übersetzt. Dalcroze bevorzugt dafür die Musik Strawinskis, mit dem er die Transformationswege von Gefühl und Bewegung erkundet.[41] Hans Brandenburg, ein Kenner und Kritiker von Dalcroze, beschreibt die Bewegungsgestaltung einer Mendelssohn-Fuge folgendermaßen:

„Da wird die Führung der Stimmen, ihr Auseinander- und Gegeneinanderschreiten [...] zu starkem räumlichem Leben, besonders wenn sich die Oberstimmen bereits auf den Treppenstufen des Hintergrundes zum Choral aufgestellt haben und nur die Bässe noch in eiligem Lauf ein paar Figuren vollenden, bis sie sich auch zu den andern gesellen, dann der mächtige Chor, der nun gesungen wird, von den plötzlich hereintrappelnden Girlanden eines Kinderreigens umspielt ist und am Schluß das Ganze beim nochmaligen Erklingen des Fugenthemas in nachdenklichen Gruppen auseinandergeht.“[42]

Dalcroze betrachtet die Musik als rhythmische Sequenzkette, deren Zeitmaß zu befolgen und regelmäßig in Bewegungen zu übersetzen ist. Aus deren räumlicher Koordination entsteht ein vielstimmiges Bewegungsbild, die *plastique animée*. Im Gegensatz zur Orientierung der Bewegung an der Musik fordert Brandenburg eine spezifische Musik für die Tanz-Choreographie als eigenständige Kunstform. Beide Positionen stehen jedoch im

Kontext der von Isadora Duncan eröffneten Debatte um das Verhältnis von Tanz und Instrumentalmusik, die an den Gitterstäben der bildungsbürgerliche Dichotomie von ‚erotischer‘ Körperlichkeit und seelisch-geistiger ‚Reinheit‘ rüttelt. Mit ihren sehr unterschiedlichen Versuchen, absolute Musik zu tanzen, stellen Duncan, Jaques-Dalcroze, Brandenburg und andere die etablierten passiven Rezeptionsmuster von Kunstmusik mit ihrer Verdrängung emotionaler Bewegungserfahrungen gründlich in Frage.[43]

Noch nachhaltiger löst sich der aus Genf stammende Bühnenbildner und Theatertheoretiker Adolphe Appia (1862-1928), der ursprünglich Musik studiert, von den Konventionen. Anders als seinen Kollegen Copeau, Reinhardt, Stanislawski, Craig [44] und Meyerhold ist Appia, der vor allem als Homosexueller unter seiner Außenseiterposition leidet, keine unmittelbare Wirkung beschieden. Dennoch ist er als der große Visionär des modernen Theaters zu betrachten, dessen Theorieschriften und Bühnenexperimente die Grundlagen der modernen Inszenierungspraxis schaffen.[45] Anhand einer dezidierten Kritik der naturalistischen Wagnerbühne in Bayreuth, die den Stimmungswechseln der Opernpartituren und dem Programm des Gesamtkunstwerks nicht gerecht wird, entwickelt Appia seine revolutionäre Bühnenreform. Im Zentrum steht der singende Schauspieler, dessen Körper als Übersetzungsmedium zwischen Musik und Raum fungiert: Er ist es, der die Bühnenatmosphäre kreiert, nicht die Illusionsmalerei der zweidimensionalen Kulissen. Appia beschreibt ihn in seinem Hauptwerk *Die Musik und die Inszenierung* (1899) [46] als neuen Typus des musikalischen Turners und fordert ein choreographisches Notationssystem für seine Bewegungen. Der Opernschauspieler soll so trainiert sein, daß er die Musik über sein Körperempfinden in quasi marionettenhaftem Automatismus in Gesten und Bewegungen umsetzt.[47] Damit konkretisiert Appia weit über Wagners und Nietzsches vage Ansätze hinaus, was Dalcroze bereits als musikpädagogische Methode, jedoch ohne jeden Bezug zu Theater und Musikdrama praktiziert.[48] Dalcroze zufolge müssen Künstler aller Richtungen ihr Gleichgewicht und ihre Bewegungen rhythmisch schulen, um dem Gefühl angemessenen Ausdruck verleihen zu können, da die Körpererfahrung das Bewußtsein formt.[49] Letztlich soll dies auch ohne stimulierende Musik möglich sein. Appia und Dalcroze entwickeln ein gemeinsames musikalisches Bewegungs- und Raumkonzept. Der Bühnenreformer schlägt vor, den Schülern Treppen und Stufen als Hindernisse entgegenzustellen, um ihre Bewegungsabläufe zu koordinieren und rhythmisch zu gliedern. So entstehen aus beweglichen Tableaus plastische Bewegungsfolgen. Appia konzipiert dafür schon 1909 entsprechende Bühnenräume, welche durch die Licht- und Schatteneffekte an den geometrischen Kulissenelementen rhythmisiert sind. Diese streng harmonisch proportionierten ‚rhythmischen Räume‘ lassen die Synästhesie eines neuhellenischen Theaterfests für den historischen Augenblick der Hellerauer Bühnenjahre Wirklichkeit werden.[50] Dieses Ziel verfolgt Appia schon in *Die Musik und die Inszenierung*. Auf seiner Traumbildbühne, deren Konzept kurz vor Freuds *Traumdeutung* (1899) entsteht, sollen alle Künste gleichberechtigt zusammenwirken.[51] Voraussetzung dafür ist die Eliminierung der

zweidimensionalen Kulissen, die den Bühnenraum von Illusionszwängen und perspektivischen Problemen entlastet. Damit wird ein völlig neues Gefühl für den Bühnenraum geschaffen, in dem geometrische Formen wie Kuben, Dreiecke, Podeste und Treppen als mobile Bühnenbild-Elemente dienen. Sie formen verschiedene Spielebenen, auf denen die Schauspieler agieren können. Das Licht avanciert zum vollwertigen Mitspieler.[52] Es wird vom Beleuchtungsmittel zum Ausdrucksmedium, das die geometrischen Flächen rhythmisiert, während die Musik dasselbe mit den Bewegungen der Darsteller tut. Licht und Musik laufen nach Appia im menschlichen Körper als lebendigem Fokus zusammen.[53] Der physische Rhythmus fungiert als Verbindungsprinzip zwischen Bewegung, plastischer Kulisse, Licht und Musik. Für Dalcroze stellt er das Heilmittel einer ganzheitlichen Reharmonisierung von Körper und Geist dar, für Appia den Königsweg zum unabhängigen, in sich harmonischen Gesamtkunstwerk.

Appia setzt eine entsprechende Ausgestaltung des Festspielhauses durch. Statt einer Guckkastenbühne entsteht ein durchgehend beleuchteter, undekoriertes Raum, der Zuschauer und Akteure gleichermaßen umfaßt und von jeder Stelle aus ganz einsehbar ist. Damit schafft der Genfer die erste völlig offene Spielfläche seit der Renaissance.[54] Durch den versenkbaren Orchestergraben – das einzige Element, das er aus Bayreuth übernimmt – gehen Zuschauer- und Spielraum nahtlos ineinander über. Die Möglichkeit, Sitze und Bühnenelemente frei im Raum zu bewegen, läßt experimentelle Anordnungen und neue Beziehungen zwischen Darstellern und Zuschauern denkbar werden. Körperbewegungen und Klänge werden durch die Lichtregie wirkungsvoll orchestriert. Die Möglichkeiten der Beleuchtungsanlage sind die avanciertesten überhaupt. Aus unzähligen technischen Experimenten entwickelt Alexander von Salzmann anstelle des verzerrenden Rampenlichts einen leuchtenden Gesamtraum mit gleichmäßig über die Flächen verteilten, verborgenen Lichtquellen.[55] Er versieht Wände und Decke des Spielbereichs mit einer äußerst aufwendigen Konstruktion, auf der 7000 teils farbige Glühbirnen installiert sind. Sie lassen sich über einen Schiebewiderstand stufenlos regeln und sind von lichtdurchlässigen Leinenvorhängen verdeckt, die das Licht streuen. Mit den verborgenen Lichtquellen sowie den kippbaren Scheinwerfern, die auf der parzellierten Decke montiert sind, können die unterschiedlichsten Raumqualitäten [56] („Stimmungen“) erzeugt werden, indem man das Licht mehr auf den Wänden reflektieren oder eher durchscheinen läßt. Punktbeleuchtung und diffuses Licht aus allen Richtungen, das Farben, Schatten und Konturen wirkungsvoll hervortreten läßt und eine homogene Atmosphäre schafft, sind nun möglich. Der Raum selbst ‚erzeugt‘ das Licht. [57] Appias dreidimensionale *espaces rythmiques* entfalten ihre volle Wirkung, Licht, Bühnenbild und Musik treten in symbolische Interaktion. Als Bühnenmaler betrachtet von Salzmann die Farbe als wesentliches Element der Lichtregie und möchte sie analog zur musikalischen Tonleiter wie eine Lichtorgel einsetzen, um den Ausdrucksgehalt der Musik oder der gesprochenen Texte dynamisch mitzuchoreographieren. Dieses anspruchsvolle Programm findet jedoch keine Umsetzung. Farben wie Lichtqualitäten lassen einen homoge-

nen Stimmungsraum für die Bewegungen der Darsteller entstehen. Sie verbinden sich mit der Musik zur Kraft des „tönenden Lichts“, das die geometrischen Kulissenelemente und die tänzerischen Bewegungen rhythmisch modelliert und Spiel- und Zuschauerraum vereint.[58] Appia, von Salzmann und Dalcroze sind die Architekten des ‚plastischen Rhythmus‘, in dem alle Ausdrucksmittel so perfekt zur Stil-Einheit verschmelzen, daß das Publikum der *Orpheus*-Inszenierung das Bewußtsein verliert, einer Vorführung beizuwohnen.[59] Mit ihrer Experimentierbühne, die entweder als Weltflucht kritisiert oder als Realisierung der ästhetischen Gemeinschaftsutopie Helleraus bewundert wird,[60] legen sie die Fundamente für das moderne Theater weit über den Expressionismus hinaus, der sie direkt beerbt.[61] Daß die Verbindung des genuin musikalischen, zur Abstraktion neigenden Reformkonzepts mit dem reinen Sprechtheater keineswegs evident ist, zeigt jedoch die von Rilke besuchte Claudel-Inszenierung drei Monate nach dem Triumph des *Orpheus*.

3. Im Vorübergehn: Rilkes Hellerau

„Die Bestrebungen der Schule Dalcroze scheinen mir auf Zusammenfassung der Seelenkräfte gerichtet, auf ein unbedingt Höheres hinleitend, dem mechanisierenden Geist der Zeit entgegengestellt und somit in jedem Sinn der Förderung wert.“[62] So formuliert zunächst Hugo von Hofmannsthal, der sich selbst mit Plänen für eine Reformschule befaßt hat, seine knappe Stellungnahme in der Schulzeitschrift *Der Rhythmus* von 1912, zusammen mit vielen anderen Prominenten, Akademikern und Künstlern, die Dalcroze um ihr Urteil bittet.[63] Begeisterter klingen die Zeilen des Wiener Dichters an Mechtilde Lichnowski im Dezember 1912: „[D]ie Schule Dalcroze ist etwas wunderschönes, etwas das da sein muß, Reinhardt und ich sind ganz erfüllt von der Schönheit und den Möglichkeiten die darin liegen [...]“.[64] Zu dieser Zeit ist Hofmannsthal nach der Dresdner Uraufführung seiner *Ariadne-Oper* Ende Oktober im Kleinen Haus des Hoftheaters für einige Tage bei Helene von Nostitz im nahegelegenen Auerbach zu Gast. Frau von Nostitz hatte ihm schon 1910 enthusiastisch von Hellerau berichtet [65] und ihm später Alexander von Salzmann vorgestellt [66]. Sie ist auch die primäre Adressatin für die Eindrücke, die Rilke ein Jahr später gewinnt. Zusammen mit Lou Andreas-Salomé besucht er am 5. Oktober 1913 die deutsche Premiere von Paul Claudels Drama *Verkündigung*, zu der auch Max Reinhardt erscheint. Rilke trifft hier auf Annette Kolb, die Kippenbergs, Ellen Delp, Regina Ullmann, Henry van de Velde und lernt Franz Werfel kennen. Nach der anschließenden Erholungswoche im Riesengebirge wird nochmals in Dresden Station gemacht, bevor der Dichter nach Paris zurückreist. Rilke läßt sich zusammen mit Lou und Ellen Delp die Methode Dalcroze vorführen.[67] Über den folgenden Austausch mit Harald Dohrn und dem Verleger Jakob Hegner ist nichts Genaues bekannt.[68] Auch Umfang und Verbleib der Korrespondenz mit Wolf Dohrn sind nicht zu rekonstruieren.[69] Doch resümiert Rilke seine Eindrücke in den Briefwechseln mit Hugo von

Hofmannsthal, Marie von Thurn und Taxis sowie Helene von Nostitz. Darin zeigen sich zwei Impulse: kritische Aufmerksamkeit für das theatrale Experiment und Abstand zu Claudel, dessen Werk er gleichwohl mit Interesse verfolgt. Rilke kennt dessen Stück *L'Annonce faite à Marie* schon vor der Hellerauer Aufführung [70] und erwägt den Besuch der Premiere, über deren Verschiebung auf den Herbst er informiert ist.[71] An der Vorstellung des 5. Oktober kritisiert Rilke die Kombination von Experimentierbühne, die er als „Licht-Retorte“ bezeichnet, und internationalem Festspielgepräge.[72] Den Hellerauer Versuchen selbst steht er ebenso offen wie kritisch gegenüber [73]:

„Die hellerauer Leute lassen sich, als große Kinder, mit etwas ein, was sie nicht verstehen, aber, Gott weiß, vielleicht lernen sie's dabei und kommen gar nicht erst in das Trübe, das heute das Theater ist, sondern gleich auf den Grund von etwas Durchsichtigem und Reinem, das uns allen zustatten käme. Mir fiel vieles ein, worüber ich mit Ihnen und Herrn v. Nostitz einmal sprechen möchte, ich weiß nichts, als was die szenische Mauer in Orange mir beibrachte und was die zwei drei Stücke Shakespeares, die ich allein kenne, mich ahnen ließen. Wirkungen wie das Dasitzen der drei Männer und Mara vor ihnen [am Schluß der *Verkündigung*, AJ], schienen mir außerordentlich wünschenswerth, nur daß eben nur eine Vermuthung gewisser Möglichkeiten dadurch gegeben waren.“[74]

Im unmittelbaren Anschluß an diese Eindrücke interessiert Rilke sich in Paris für das *Théâtre du Vieux-Colombier*, das Jacques Copeau just im Oktober 1913 eröffnet.[75] Hier steht das Verhältnis von Tradition und Innovation für ihn in einem stimmigeren Verhältnis. Copeau ist der kommende große Theaterreformer Frankreichs. Noch als Theaterkritiker hat er Claudel dazu bewegt, das Hellerauer Inszenierungsexperiment zu wagen.[76] Nach der Gründung des *Vieux-Colombier* baut er ab 1915 intensiven Kontakt zu Craig in Florenz sowie zu Jaques-Dalcroze und Appia in Genf auf.[77] Im Sommer 1916 besucht er die Kurse von Dalcroze und bleibt eng mit ihm verbunden. Auch die Bewunderung für das Werk Appias, den er als seinen Meister bezeichnet, hält ein Leben lang. Mit ihm teilt Copeau die Überzeugung, daß der Schauspieler im Mittelpunkt des Bühnengeschehens stehe, das sich streng aus der Kompositions- oder Textvorlage zu entwickeln habe.[78] Rilke spricht mit Bedacht davon, daß er im *Vieux-Colombier* „das hellerauer Métier“ weitertreiben könne und lobt die „ehrliche[n], reine[n] Art“ der Inszenierungen Copeaus.[79] Dies ist wohl auch als Spitze gegen Claudels Hellerauer Regieprojekt zu lesen, dem er letztlich keine konzise Kritik abzugewinnen vermag. So schreibt er an Hugo von Hofmannsthal, der den Werken des weltläufigen Franzosen aufgeschlossener gegenübersteht:[80]

„Die *Verkündigung*, Claudel, ich wüßte nichts Genaueres darüber zu berichten, das ging so hin, gab zu denken, war aber so mit den hellerauer Versuchen, die auch wieder zu denken geben, vermischt, daß man nicht recht wußte, ob die Sorgen, mit denen man nachhause ging, dem Einen oder dem Anderen zuzuschreiben waren.“[81]

Nicht nur Unsicherheit, sondern eine dezidierte Abneigung Rilkes gegen Claudel notiert Stefan Zweig schon im März 1913 nach einem Besuch in der rue Campagne Première.[82] Trotzdem befaßt Rilke sich Ende Oktober noch mit einer früheren Fassung der *Verkündi-*

gung, ohne daß sich das Befremden dem Werk und seiner deutschen Inszenierung gegenüber verflüchtigt.[83] Dieses Interesse mag ein thematisches sein, da er im Juni 1913 seinen Gedichtzyklus *Das Marien-Leben* publiziert hat. Die Ablehnung ist gegenseitig: Claudel bezeichnet Rilkes Werke schlicht als „unlesbar“ und stellt den bekannten Autor des *Cornet* und des *Malte* als literarischen Parvenu dar, den er konsequent ignoriert habe.[84] Er berichtet sogar von einer Szene, die Rilke ihm deswegen gemacht habe. Dieser schreibt seinerseits nach Duino, er habe am Premierenabend der *Verkündigung* Claudels höfliche Avancen nicht erwidern können, da er mit dessen Werken nichts anzufangen wisse.[85] Sieht man von dem Zynismus ab, mit dem Claudel Werke und Person Rilkes später zum Gipfel neuer Weinerlichkeit stempelt,[86] so sind sich beide Autoren in ihrem Urteil relativ einig: Sie begründen ihr demonstratives Desinteresse aneinander mit der mangelnden emotionalen Berührung durch die Werke des anderen. Dabei teilen sie die symbolistischen Anfänge, ein ausgeprägtes Rhythusbewußtsein sowie das kontinuierliche Interesse an der Marienfigur miteinander. Rilke weiß die emotive Wirkung Claudelscher Dichtungen wohl abzuschätzen und adressatengerecht einzusetzen.[87] Auch wenn er am Hellerauer Premierenabend mit jener distanzierten Stille reagiert, die Helene von Nostitz in ihren Erinnerungen beschreibt, nimmt er den Impuls zur Beschäftigung mit den Ansätzen zur Theaterreform auf,[88] so wie er sich schon um 1900 mit den Dramenkonzepten Maeterlincks, einem der ersten Bewunderer Claudels, auseinandergesetzt hat [89].

4. Claudels *Verkündigung*

Bei Paul Claudels *L'Annonce faite à Marie* handelt es sich um ein Drama im Geist der katholischen Erneuerungsbewegung.[90] Die gegen den Positivismus und Determinismus gerichtete Hinwendung zu katholischen Glaubens- und Soziallehren prägt seit den 1890er Jahren Werke von Autoren wie Joris-Karl Huysmans, Charles Péguy, François Mauriac, Jacques Rivière, Francis Jammes und Claudel, der mit seinem Mariendrama als Bühnenautor debütiert. Die lange Geschichte der Umarbeitungen dieses Stückes beginnt 1892 mit einer Fassung im lyrischen Stil, 1899 gefolgt von einer mystischeren Version, beide mit dem Titel *La jeune fille Violaine*. [91] 1911 ändert Claudel den Titel in *L'Annonce faite à Marie* und gibt dem schwesterlichen Rivalitätsdrama in ländlicher Idylle eine fundamentalkatholische Dimension. Dieses Szenario, in dem die junge Violaine zur Heiligen wird, liefert die Vorlage für die unter Claudels Co-Regie entstehende Hellerauer Inszenierung. Die Umarbeitung orientiert sich an der Erneuerung der Mysterienspiel-Tradition, an der Claudel partizipiert, der sein Stück nun als *mystère* bezeichnet. Er verlegt das Geschehen in ein imaginäres Mittelalter, in dem, ganz im Hintergrund, die historische Jungfrauengestalt Jeanne d'Arcs der Krönung Karls VII. in Reims entgegenzieht, um auf dem Scheiterhaufen der Machtpolitik geopfert zu werden. Das Handlungskontinuum wird durch eine Vielzahl sakralsymbolischer

Momente durchbrochen, welche die Dominanz des Göttlichen im irdischen Geschehen inszenieren. Claudel übersetzt die liturgische Struktur der katholischen Messe, die er nach seinen Asien-Aufenthalten als dramatische Urform der europäischen Kultur empfindet, in ein poetisches Transfigurationsdrama,[92] das die zeitenthobene Gegenwart Gottes propagiert [93]. Für ihn gilt die direkte Übertragbarkeit von sakraler und poetischer Inszenierung: « [L]a foi fait vivre tout homme moderne dans un milieu essentiellement dramatique. [...] La vie est pour lui, non pas une série incohérente de gestes vagues et inachevés, mais un drame précis qui comporte un dénouement et un sens [...] ». »[94] Das Poetische seines Mysterienspiels dient der möglichst eindringlichen Versinnlichung dogmatischer Gehalte. Der Text ist von lyrisierendem Pathos und unkonventioneller Rhetorik. Prägend für den Gesamteindruck ist der Einsatz liturgischer Elemente und sakraler Handlungen, die das Drama strukturieren. So indiziert die dreimalige Rezitation des Angelus jeweils eine Wendung, und die von Engelschören begleitete Totenerweckung ereignet sich, während Mara das Lukas-Evangelium vorliest. Die heiligen Texte fungieren als magische Formeln und werden zum Einfallstor für das Wundergeschehen.[95] Damit wird die schicksalsbestimmende, autoritative Präsenz des göttlichen Willens vermittelt, der durch das Handeln auserwählter Personen ins Werk gesetzt wird, wie im Alten Testament oft gegen ihren Willen. In ihren unmotiviertesten Taten bahnt sich die Wiederbelebung des brachliegenden katholischen Glaubens an. Sie vollzieht sich als Erweckung und Opfertod, am und durch den Körper der Jungfrau Violaine. Ihr Glaubensgehorsam erscheint als Tilgung der weiblichen Erbschuld. Die vorhergehende Fassung, *La jeune fille Violaine*, die Rilke in Paris nachliest, betont dagegen die Rolle der jüngeren Schwester Mara, die trotz ihrer mörderischen Eifersucht zum Werkzeug des Guten wird. Diese Akzentverschiebung ermöglicht die Verbindung mit dem Erlösungswerk Marias, das für Claudel tiefgreifende Bedeutung hat. Der Stoff und seine adäquate Inszenierung beschäftigen ihn bis an sein Lebensende. Die Übertragung des Verlegers Jakob Hegner – einem glühenden Verehrer des Franzosen, der in Hellerau die erste Claudel-Aufführung in Deutschland ermöglicht – transponiert die Handlung von *L'Annonce faite à Marie* mit dem Einverständnis des Autors ins deutsche Mittelalter und eliminiert die Figur der Jungfrau von Orléans. Statt dessen wird Kaiser Konrad auf dem Weg nach Speyer durch eine männliche Figur gerettet.[96] Mit der Eliminierung des historischen Jungfrauenopfers als Parallele zum Schicksal Violaines wird der Anspruch des religiösen Geschehens auf politische Bedeutung nivelliert. Der Titel lautet nun schlicht *Verkündigung* und deutet auf das Mysterium im Allgemeinen. Bei Claudel hingegen dominiert auf allen Ebenen der mariologische Aspekt. Diesen expliziert er am 29. Mai 1913 im Brief an Jacques Rivière (neben Gide und Copeau ein Mitbegründer der *Nouvelle Revue Française*), den er in Glaubensfragen väterlich begleitet:

„[W]enn wir Christen werden, so tun wir das nicht zu unserem persönlichen Vergnügen und zu unserer Bequemlichkeit, und wenn Gott uns die Ehre antut, einige Opfer von uns zu verlangen, so haben wir nichts anderes zu tun, als sie mit Freuden zu bringen. Dann aber zweitens: diese Opfer beschränken sich auf sehr wenig oder nichts. Wir leben immer in der alten romantischen Idee, das höchste Glück, das große Ereignis, der eigentliche Roman des Daseins bestehe in unseren Beziehungen zur Frau und

in den sinnlichen Befriedigungen, die wir da finden. Man vergißt dabei nur eines, nämlich daß die Seele, der Geist ebenso starke und ebenso erfüllungsfordernde Wirklichkeiten sind wie das Fleisch (ja sie sind es noch viel mehr!) und daß, wenn wir diesem alles zugestehen, was es fordert, es zum Schaden anderer Freuden ist, anderer herrlicher Bereiche, die wir uns dadurch für immer verschließen. Wir trinken ein Glas schlechten Weines in einer Spelunke oder einem Salon und vergessen jenes jungfräuliche Meer, das anderen unter der aufgehenden Sonne erscheint. Das Gute ist schwerer als das Böse [...].“[97]

Diese dogmatische Grunddisposition ist im Grundkonflikt der *Verkündigung* mustergültig umgesetzt. Die achtzehnjährige Violäne ist glücklich mit ihrem Verlobten Jakobäus. Ihr Lebensweg scheint vorgezeichnet zu sein: „Alles ganz klar, alles im voraus geordnet, und ich bin es zufrieden. / Ich bin frei und hab mich um gar nichts zu sorgen, ein anderer ist da, der mich leitet, der Gute, und er weiß, was zu tun ist.“[98] (V, 24). Mit diesem Gottvertrauen trifft sie auf den Baumeister Peter von Ulm, der nicht verwinden kann, daß sie einem anderen versprochen ist. Er hatte versucht, ihr Gewalt anzutun, und ist seitdem von Lepra befallen, was er (dem mittelalterlichen Volksglauben entsprechend) als gerechtes Zeichen göttlicher Strafe empfindet: „O junger Baum der Erkenntnis von Gut und Böse, da beginn ich auseinanderzufallen, weil ich mich an Euch vergriff.“ (V, 18). Als Dombaumeister darf er jedoch so lange arbeiten, bis der Aussatz ausbricht. Die unerwartete Wiederbegegnung von Peter und Violäne im Prolog zeigt beide als abgeklärte Persönlichkeiten, die durch ein höheres Schicksal verbunden sind. Peter ahnt und verlautbart Violänes Bestimmung: „Wer seid ihr, junges Weib, und worin ward Gott Euch so besonders offenbart, / Daß die Hand, die sich auf Euch mit Wünschen legt, / Und der ganze Leib verwelken, / Als wären sie dem Geheimnis seiner Wohnung nah gekommen?“ (V, 12). Violäne verzeiht Peter von Ulm nicht nur, sie übergibt ihm sogar ihren Verlobungsring aus heidnischem Gold als Spende für die Errichtung des neuen Doms. Aus tiefem Mitleid für den Einsamen küßt sie ihn zum Abschied.[99] Als heilsgeschichtliche Tiefendimension dieser selbstvergessenen Geste, mit der sie ihrem Glück ein jähes Ende setzt, erscheint in ihren Äußerungen ein diffuses Schuldbewußtsein:

„Und, Peter, was gilt mehr? / Daß Ihr meine Freude mit mir teilt, oder daß ich Euer Leid mit Euch teile. [...] Vergebt mir, daß ich so glücklich bin, daß mein Geliebter / Mich liebt, daß ich seiner gewiß bin, denn ich weiß, daß er mich liebt, und daß er und ich ganz gleich fühlen. / Und daß Gott mich geschaffen hat, damit ich glücklich sei und nicht für Schmerz und Mühsal.“ (V, 27)

Violäne präsentiert sich in diesen Worten als Figuration Evas. Mit dem Kuß, durch den die Krankheit von Peter auf sie übergeht, erfüllt sie unwillkürlich Gottes Weisung. Er erscheint auf der Ebene der profanen Handlung durchaus ambivalent und motiviert damit implizit, auf der sakralen Ebene, die Vermählung der Jungfrau mit ihrem gottgewollten Schicksal, das sie zum Opfer bestimmt. Violäne tauscht ihr ungetrübtes Liebesglück gegen die Erfahrung tiefen Leidens ein und nimmt damit die Ursünde ihres Geschlechts auf sich [100] – die Verwicklung nimmt ihren Lauf. Der Kuß wird von ihrer eifersüchtigen Schwester Mara beobachtet, die einen Weg sucht, um die Hochzeit mit Jakobäus zu hintertreiben. Violäne

wird vom Aussatz befallen. Ihr Vater begibt sich überraschend auf den Pilgerpfad nach Jerusalem, so daß Jakobäus zum *pater familias* avanciert. Die Hochzeit steht kurz bevor, doch Jakobäus bezweifelt aufgrund der ersten Spuren des Aussatzes an Violänes Körper ihre Treue und weigert sich, ihre göttliche Bestimmung anzuerkennen, weil auch er sie für sich allein begehrt. Violäne hingegen folgt ihrem Schicksal: „[F]lieh und entrinne! / Warum mich zur Gattin begehren? warum dir aneignen, was Gottes allein ist? / Seine Hand liegt auf mir, und du kannst mich nimmer beschirmen!“ (V, 85). Sie läßt Jakobäus in dem von Mara geschürten Irrtum, sie habe ihn tatsächlich betrogen. Mara, die gedroht hatte, sich am Hochzeitstag der beiden zu erhängen, ist am Ziel: Sie heiratet Jakobäus anstelle ihrer Schwester, die sich in eine abgelegene Aussätzigenhöhle zurückziehen muß. Nach einigen Jahren gebiert Mara ein Mädchen, das jedoch stirbt. Verzweifelt, mit dem toten Kind im Arm, kommt sie am Weihnachtsabend zu ihrer erblindeten und ausgezehrten Schwester in die Höhle und fordert, daß sie es zum Leben erwecke. Ausgerechnet sie erkennt die Heilige in ihr. Violäne leidet noch immer unter der Trennung von Jakobäus; obwohl sie sich fühlt, als würde sie bei lebendigem Leib verbrennen, gehorcht sie dem göttlichen Willen:

„Gott verschwendet nicht und gestattet keinem Wesen, angesteckt zu verbrennen, / Ohne daß nicht zugleich auch ein wenig des Unreinen mitverginge, / Des eigenen oder des fremden um einen herum, wie die Kohlenglut im angefachten Weihrauchkessel! / Und gewiß, das Unheil unsrer Zeit ist groß. / Sie sind ohne Vater. Sie spähen aus und erkennen nicht mehr die Herrschaft und nicht mehr die Kirche. / Dies ist der Grund, warum mein Leib an der zerfahrenden Christenheit Stelle sich mühen muß. / Kraft wohnt im Leide, wenn es so freiwillig ist wie die Sünde.“ (V, 123f.)

Violäne birgt das tote Kind unter ihrem Mantel. Unter Visionen und Engelsgesängen wird es durch die neu erwachende Kraft ihres Körpers zum Leben erweckt. Als das Mädchen sich zu regen beginnt, hat es Violänes Augenfarbe angenommen und einen Tropfen Muttermilch auf den Lippen. Violäne ist mit diesem Wunder zur Figuration Evas, zur jungfräulichen Lebensspenderin Maria geworden. Maras Eifersucht wird dadurch neu entfacht. Kaltblütig läßt sie die hilflose Schwester in den Baugrund Peter von Ulms stürzen und begräbt sie bei lebendigem Leibe mit Sand. Peter, der inzwischen vom Aussatz genesen ist, findet die halbtote Violäne und bringt sie in ihr Elternhaus. Hier erfährt Jakobäus, der Violäne noch immer liebt, nicht nur von der Heilung seiner Tochter und Maras Mordversuch, sondern auch von seinem Irrtum und erkennt seine Verfehlung. Violäne stirbt im Kloster Marienberg oberhalb des elterlichen Gehöfts und wird im Hochzeitskleid ihrer Schwester begraben. Mara gesteht Jakobäus, Peter und dem heimgekehrten Vater ihre quälende Eifersucht und fordert von ihrem Mann, bei ihm und dem Kind bleiben zu dürfen. Der sterbende Vater preist Violänes Opfer als leuchtendes Vorbild. Als Statue der Märtyrerin Justitia wird sie den Dom des Baumeisters krönen. Das totgeglaubte Kloster Marienberg erwacht zu neuem spirituellem Leben.

Konstitutiv für Claudels Mittelalter-Drama ist die Ausgleichsfunktion, die der weibliche Sündenbock für eine krisenhafte, vom Christentum abgefallene Gesellschaft übernimmt. Den

Bedingungszusammenhang von Gewalt und religiöser Ordnung haben der Philosoph Giorgio Agamben und der Kulturanthropologe René Girard in ihren Anthropologien des Opfers expliziert. Bei Claudel lebt die Figur der Violäne aus der Doppelrolle des Unruhe stiftenden, letztlich aber den Frieden ermöglichenden Sündenbocks: Als Eva, die den Mann zur Leidenschaft verführt, wird sie zum Werkzeug Gottes. Violäne ist im Sinne des biblischen Subtexts, der Sündenfall-Mythe, die ‚Ursache‘ von Peter von Ulms Krankheit und Jakobäus’ Starrsinn. Indem sie ihren Anspruch auf Liebesglück opfert und ohne Zögern die Verlobung löst, beginnt ihre Wandlung zur erlösenden Marienfigur. Ihr Leiden und Sterben bewirken ein doppeltes Erweckungswunder, das des Kindes und das des totgesagten Glaubens. Die weibliche Opferrolle wird in Claudels Originalvorlage durch die Polyvalenz des Verbrennungsmotivs zusätzlich betont: Neben der sich in Krankheit und Sehnsucht verzehrenden Violaine verbrennt Mara innerlich vor Rivalität, während Jeanne d’Arc den realen Feuertod in der korrupten politischen Welt stirbt; Peter von Ulm hingegen wird von der ‚Gewalt des Weibes über seine Seele‘ befreit (V, 160, 189f.).[101] Angesichts der statischen Rollen der *Verkündigung*, die ganz aus der typologisch angelegten Konfiguration heraus gestaltet sind, wundert es nicht, daß Rilke sich für Maras großen Geständnismonolog interessiert und die auf den Schwesternkonflikt fokussierte zweite Fassung von *La jeune fille Violaine* nachliest. [102] Die Figur der Mara weist in der Hellerauer Aufführung die meisten Ansätze psychologischer Motivierung auf. Sie repräsentiert in ihrem aggressiven Liebesschmerz die Schuldseite der kulturgeschichtlichen Spaltungsfigur Eva / Maria, den Schatten Violänes. In ihrer furiosen Rede entfaltet sie eine komplexe Physiognomie weiblicher Eifersucht und Abhängigkeit. Diesem Thema hat sich auch Rilke in seinen frühen Dramen zugewandt, ebenso wie der Marienfigur in der Lyrik.

5. Kein „wirklicher Ruf“:[103] Claudels Regiedebüt im Kontext

L’Annonce faite à Marie wird zuerst von den Pariser Symbolisten begeistert aufgegriffen, die schon in den 1890er Jahren ein spirituell ausgerichtetes Theater und eine anti-illusionäre Traum-Bühne fordern. Das Stück wird Ende Dezember 1912 am *Théâtre de l’Œuvre* von Aurélien Lugné-Poe unter intensiver dramaturgischer Begleitung Claudels [104] inszeniert. [105] Diese erste, wider Erwarten erfolgreiche Inszenierung des Mysteriendramas bedeutet für Claudel den Durchbruch als Dramatiker und rehabilitiert die ins Abseits geratene Symbolistenbühne. Das Spiel findet in unüblich schlichtem Dekor statt, das in dunkler Atmosphäre von farbigen Scheinwerfern animiert wird. Durch besonders schnelle Szenenwechsel erhöht sich der Eindruck eines akustischen Ganzen: Die Kritik lobt Claudels Dialoge und die gregorianischen Begleitgesänge als ausdrucksstark, rhythmisch suggestiv und Bühnentauglich; andere Stimmen tadeln jedoch die psalmodierende Überdehnung der Wortwechsel und die symbolische Überfrachtung sowohl des Bühnenbildes als auch der

starren Gesten der Schauspieler.[106] Gemäß Claudels Maxime, daß sich alles Übersinnliche im Sinnlichen offenbare, ist man bestrebt, den transzendenten Charakter des Geschehens besonders deutlich herauszustellen.[107] Eine ähnliche Betonung des Mysterienhaften hat es in späteren Inszenierungen nicht mehr gegeben, wohl aber in der Aufführung des Hellerauer Festspielhauses am 5. Oktober 1913, für die Claudel zusammen mit Alexander von Salzmans Regie führt.[108] Zuvor holt Claudel die mit dem Stück in Deutschland und Belgien tourende Truppe des *Œuvre* im März 1913 nach Frankfurt, wo er als Konsul arbeitet.[109] Zu dieser Zeit gibt er durch die Vermittlung Hegners der Hellerauer Experimentierbühne den Vorzug für die deutsche Erstaufführung, trotz mehrfacher Anfragen Max Reinhardts. Das Hellerauer Projekt wird jedoch als eine Art Vorpremiere für die Inszenierung gehandelt, die Reinhardt für Dezember 1913 in Berlin plant, aber nicht realisiert.[110] Claudel mißt dem Hellerauer Experiment größte Bedeutung zu und möchte die neuen Erfahrungen in die Zusammenarbeit mit Lugné-Poe übertragen. Nach den bewegenden Eindrücken der Gluck-Aufführung bei den Sommerfestspielen verschiebt er seine eigene, bereits plaktierte Premiere.[111] Die eigenhändige Gestaltung seines Mysteriendramas nach Hellerauer Standards erweist sich jedoch als schwierig. Reinhardt wird um Darsteller gebeten. Vorgesehen ist die Mitwirkung von Alexander Moissi und von Tilla Durieux für die Rolle der Mara, die letztlich von einer brillianten Mary Dietrich übernommen wird.[112] Die Stilbühne bleibt für die Schauspieler, die vom Sprechtheater kommen und nur vier Proben zur Verfügung haben, ein Problem.[113] Claudel dagegen läßt sich enthusiastisch auf ein Minimum an Kulissen und Kostüm ein und zählt auf die Wunder der Salzmannschen Lichtregie. Da Dalcroze Claudel die Mitwirkung seiner rhythmischen Gruppen verweigert und mehrfache Verschiebungen des Premierentermins provoziert, muß der Bühnenraum mit dem Wortdrama allein gefüllt werden. Gespielt wird auf drei Ebenen, die den Aufstieg vom Irdischen und Körperlichen ins Geistige und Transzendente symbolisieren. Bei dem Versuch, die mittelalterliche Simultanbühne in die Moderne zu übertragen, hilft Claudel das Treppensystem, das ihn an der *Orpheus*-Bühne so beeindruckt hat. Es ermöglicht die Verzahnung der Szenenfolge in einem Handlungsstrom und fließende Wechsel zwischen der irdischen und der schicksalhaft-göttlich regierten Sphäre bei permanenter Präsenz der Darsteller. So findet das Abschiedsmahl des Vaters auf der mittleren Ebene statt, der dann auf der oberen, geistigen Ebene segnend den Pilgerpfad beschreitet, während die Mutter zur Feuerstelle des Hauses hinuntersteigt. Mit dieser Fusion von Stufen- und Mysterienbühne wird das dogmatische Gerüst des Geschehens visualisiert. [114] Das Frauenbild wird, der figuralen Anlage des Plots entsprechend, auf die Spaltung von Physis (auf der unteren Ebene) und asexueller Heiligkeit (auf der oberen Ebene) festgeschrieben. Eine spezielle Akzentuierung erfährt das religiöse Pathos der Wandlungsszenen: Während der Jungfrauengeburt ist Violäne von einem rosa anlaufenden gothischen Lichtbogen umgeben. Nach ihrem Tod fährt sie wie Maria in den Himmel auf. Ihre Silhouette erscheint vor einem großen Lichtkreuz, das durch das Firmament der langen Stoffbahnen

leuchtet.[115] Die Lichtregie unterstreicht damit nicht nur die transzendenten Brennpunkte des Geschehens; sie stellt die Verbindung zwischen dem Claudelschen Wortdrama und dem Bühnenraum her, die in Hellerau sonst durch Musik und Tanz erfolgt. Von Salzmanns Idealen entsprechend, agiert sie offenbar im Sinne einer eigenständigen Choreographie wie eine Lichtorgel, deren Effekte nicht nur Rilke als überzogen empfindet.[116] Claudel selbst sieht damit den Effekt einer doppelten Lesbarkeit der alltäglichen Realität erreicht: Die Allgegenwart des Mysteriums lasse den Herd zur ewigen Flamme, den Tisch zum Altar und die Tür zum Himmelstor werden.[117] Sein liturgischer Stil und das religiöse Konzept des Stückes werden in ein monumentales Symbolgeschehen transferiert. Ende September kündigt er Lugné-Poe ein Theaterereignis von höchstem Rang an, in dem er seine Inszenierungsideen vollständig umgesetzt habe: „Il n’y a plus d’autre théâtre possible.[118] Von nun an wird er architektonische Stufenbühnen entwerfen und den Chor singender und tanzender Schauspieler in sein Repertoire aufnehmen, auch wenn er sich später von der Hellerauer Inszenierung distanziert, ebenso wie von der der Pariser Symbolisten.[119]

Beim weithin angekündigten Premierenabend des 5. Oktober handelt es sich gleichwohl um ein Unterfangen, dessen Risiko den Hellerauer Veranstaltern bewußt ist. Die einigermaßen wohlwollende Aufnahme gilt mehr dem aufsteigenden Theaterstern des Diplomaten-Dichters als seinem Stück.[120] Völlig ungeschminkt äußert sich Appia im Brief an seinen Cousin Henri Odier vom 21.10.1913. Er spricht von der „Narrheit“ des Franzosen, „sich eines Saales und eines Materials bedienen zu wollen, die genau der Darstellung eines großen Entwurfes entsprechen, und die nur von diesem Entwurf und durch ihn leben, um an seine Stelle das alte deklamatorische Spiel und Cie zu setzen!“[121]. Ähnlich distanziert verweist Wolf Dohrn im *Claudel-Programm*, einem Manifest der Hellerauer Bühnenästhetik, auf die Differenzen zur Mysterienbühne.[122] Das Mißverhältnis von sakralem Drama und moderner Inszenierung wird auch zum Gegenstand der Kritiken. Wenn das Stück weltanschauliche Zustimmung findet, ist dies mit einer pauschalen Ablehnung des Stilbühnenexperiments verbunden. So würdigt Fritz Engel für die Zeitschrift *Das Theater* Claudels urchristlichen Gestus à la Tolstoi, bemängelt aber die fehlende Atmosphäre der Andacht im Bühnenbild, was in Verbindung mit der ‚weitschweifigen‘ Dichtung beim Zuschauer Ermüdungserscheinungen hervorrufe, die aus dem Besuch von Gottesdiensten bekannt seien.[123] Analog votiert Ulrich Rauscher in der *Schaubühne*. Angesichts des Ungleichgewichts zwischen dem Puritanismus Appias und dem sakralen Charakter des katholischen Wandlungsdramas wird hier mit dem Autor gegen den Regisseur Claudel argumentiert, daß ein solches Stück „mit aller geheimnisvollen Pracht der triumphierenden Kirche“ im Sinne der Illusionsbühne und nicht mit Salzmannschen Lichteffekten auszustatten sei, welche die Wirkung des ‚reinen Wortes‘ konterkarierten. Vor allem die Lichtregie der Jungfrauengeburt führt im Vergleich mit der Gluck-Aufführung von 1912 zu dem vernichtenden Urteil, daß man diesmal kein Festspiel, sondern „Schmier-Volksszenen“ geboten habe.[124] Wird umgekehrt die Musikalisierung der Darstellung anerkannt, so geschieht dies ohne Ansehen der Inhalte. Der

Komponist und Claudel-Freund Darius Milhaud befindet, daß sich das Drama durch die Abwesenheit illusionistischer Dekors wie eine große, weite Melodie entwickeln und seinen ‚inneren Rhythmus‘ offenbaren könne.[125] Dem besonderen Sprachstil des Claudelschen Dramas verschließen sich nur wenige Kritiker.[126]

Weder die Premiere noch die folgenden Aufführungen können als Erfolg bezeichnet werden. Rilke gehört am 5. Oktober zu dem Teil des Publikums, der mit Überraschung oder Ablehnung reagiert. Selbst Claudels Tagebuch notiert verwundert ausbleibenden Applaus, Dalcroze und Appia sprechen offen von einem Fiasko. Auch wenn das Programmbuch neben der Bandbreite des Claudelschen Werkes den gemeinsamen Willen zum großangelegten Bühnenexperiment dokumentiert, betont Wolf Dohrn doch klar und deutlich die Unvereinbarkeit des hierarchischen Raumkonzepts einer illusionistischen Mysterienbühne mit der Idee lebendiger raumsymbolischer Ganzheit auf der Hellerauer Stilbühne. Die Brücke zur Kunstautonomie der experimentellen Avantgarde ist mit Claudels *Verkündigung* nicht zu schlagen.

6. Pathos der Gebärde, Poetik des Raumes: Maria im Experiment

Im Gegensatz zum musikalischen Reformanliegen der Rhythmus-Schule von Dalcroze fühlt sich Rilke vom dogmatischen Gestus des Mysteriendramas nicht angesprochen. Hellerau bietet ihm auch kein Modell für Festspiele mit parasakralem Charakter. Dieses Projekt bleibt Hofmannsthal vorbehalten, der nach dem Krieg die Salzburger Großform nach dem Oberammergauer Vorbild begründet. Rilke gestaltet vergleichbare Sujets lediglich im kleinen Rahmen, wie die Laienaufführung von Maeterlincks Singspiel *Schwester Beatrix* zur Neueröffnung der Bremer Kunsthalle 1902 zeigt. Der von ihm zu diesem Anlaß verfaßte Prolog (die „Festspielszene“) hat poetologischen Charakter und beschwört noch die subtilen Formen des ‚Schicksalsdialogs‘ nach dem Vorbild des belgischen Symbolisten. Rilkes Interesse an den Experimenten der Licht- und Stimmungsbühne Appias – theatergeschichtlich gesehen die avancierteste Lösung für das permanente Inszenierungsproblem des lyrischen Dramas [127] – bleibt aufgrund der unglücklichen Mischung mit dem Claudelschen Mysterium eher verhalten. Doch begegnet er in Hellerau einer Stilisierung des Körperbildes nach dem epochalen Phantasma der ‚natürlichen‘ griechischen Plastik und deren synästhetischer Repräsentation in theatralen, musikalischen und tänzerisch-rhythmischen Pathosformeln,[128] die ihn ansprechen muß: Über die zwischen den Künsten vermittelnde Tradition des *tableau vivant* entwickeln sich gerade dort diskursive Schnittstellen zwischen Theater und musikalischer Bühnenreform, Rhythmik, Ausdruckstanz und Literatur. Dieser Spur folgt Rilke, wenn auch die Claudel-Inszenierung einen nicht zu unterschätzenden Rückstoßeffect produziert. Weil die Rhythmusgruppen von Dalcroze fehlen, erweist sich die Experimentierbühne für ihn erneut als der Ort, an dem jene Wahrheit der Gebärde vonnöten wäre, die in seiner symbolistischen Poetik und der Rodin-

Rezeption eine zentrale Rolle spielt [129]. In diesem weiteren Kontext lesen sich seine Reaktionen auf das Hellerauer Erlebnis als Bruchstücke einer poetologischen Position, die für den Bereich des Dramas keine Affirmation findet. Als Platzhalter für das fehlende moderne Theatermodell erscheinen das rituelle Drama der Antike und die Ausdruckskraft der Duse, die nicht nur für Rilke das Dramatische schlechthin verkörpert. Ihr dichtet er die Rolle seiner weißen Fürstin zu, vergleicht sie mit Rodins Statuen und erträumt sich ein exklusives „Duse-Theater“,[130] in dem das existenzielle Pathos ihrer Gestik und Diktion seinen Raum fände. Diese Perspektive entfaltet der Theater-Diskurs in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Malte verweigert sich den Aporien des zeitgenössischen Theaters: Ibsens Dramen stehen für den scheiternden Versuch, sichtbare Äquivalente („Dinge“ und „Gebärden“) für die subtilsten Gefühlsprozesse des Inneren zu finden.[131] Hingegen ist das Maskenerlebnis im Amphitheater von Orange mit der „antlitzhafte[n] Ordnung seiner Schatten“ durchaus dem Grundeindruck der rhythmischen Räume Appias vergleichbar. Als literale Vision des Abwesenden verweist es auf die fehlende kultische Gemeinschaft, die einst die dramatische Erneuerung des Mythos ermöglichte.[132] Diese wird im modernen Drama vom „Vorwand“ der Handlung verdeckt: „Man merkt auf einmal die künstliche Leere der Theater [...]“.[133] Aus dem Bewußtsein der Uneinholbarkeit des Griechentums und der Distanz zur christlichen Tradition heraus ist ‚das Antike‘ für Rilke nur noch im Pathos ‚authentischer‘ Gebärden zugänglich, mit denen große Mimen wie die Duse die nicht diskursivierbaren Geheimnisse des Lebens visualisieren.[134] Die Blickrichtung auf das konkrete Dingsymbol und die auratische Geste ändert sich jedoch in den 1910er Jahren, im Übergang zum lyrischen Spätwerk, wo es um die Vermittlung innerer und transzendenter Erfahrungen im abstrakten Konzept des ‚Weltinnenraums‘ geht. Aus dieser Periode stammt der Gedichtzyklus *Das Marien-Leben*, den Rilke 1912, zeitlich parallel zur Bühnenfassung von *L'Annonce faite à Marie* und ihrer Hellerauer Übertragung, verfaßt. Darin setzt er bereits zum Schritt in die neue Raumpoetik an. Mit einem Vergleich zentraler Pathosformeln aus dem Marien-Zyklus und aus Claudels *Verkündigung* sollen abschließend die konzeptuellen Differenzen beider Autoren skizziert werden.

Sowohl *Das Marien-Leben* als auch die Darstellung des Weihnachtswunders und der Himmelfahrt Violänes in der Hellerauer Aufführung zitieren Mariendarstellungen der Malerei. [135] Claudels Schlüsselszenen bestehen aus pathosgeladenen Tableaus: Die Jungfrauengeburt zeigt Violäne in einer Haltung, in der sich Merkmale einer Schutzmantelmadonna und einer Pietà mit den Anzeichen visionärer Ekstase mischen; den nur für die Hauptfigur hörbaren Engelschor symbolisiert ein farbiger Lichtbogen; die Erweckung des Kindes vollzieht sich als Transsubstantiation im Körper Violänes. Das Ergriffenwerden durch das Göttliche geschieht im Entrückungszustand, während der Lektüre heiliger Texte, die Jesus als fleischgewordenes Wort und Maria als vermittelnde Gnadenfigur preisen: Es handelt sich um eine rituelle Wiederholung der Jungfrauengeburt. Violäne wird dabei passiv von der Himmelssphäre affiziert, die sich von oben öffnet. Analog

dazu visualisiert Claudel am Schluß ihre „Berufung zum Tode“ (V, 185) als Himmelfahrt vor dem symbolischen Lichtkreuz.

Dem dogmatischen Charakter und der topischen Raumkonzeption dieser Szene steht bei Rilke ein mythopoetisches Verfahren gegenüber, das verschiedene Text- und Bildvorlagen frei kombiniert und den Kernmythos überschreibt. Die Verkündigungsszene des *Marien-Lebens* gestaltet einen Raum, in dem sich irdische und himmlische Sphäre in ihrer Sinnlichkeit wechselseitig berühren. Diese Nähe ermöglicht die Mittlerfigur des Engels, dessen Aufenthalt in menschlichen Regionen als „mühsam“ bezeichnet wird. Hier geht es nicht um die gewohnte machtvolle Herabkunft des Göttlichen, sondern um eine Bewältigung von Fremdheit und Distanz, die zugleich das Geschehen eines allerersten Liebesakts suggeriert. Erst in dem Moment, in welchem der Engel Maria seinen Blick zuneigen kann und dieser mit dem ihren ‚zusammenschlägt‘, entsteht die absolute Präsenz des Heiligen als Augen-Blick der erotischen Verschmelzung von kosmischer und irdischer Sphäre. Die Zeugung beginnt mit dem gemeinsamen Erschrecken. Damit öffnet sich der neue Raum, in dem die musikalische Gottesbotschaft das leibliche Zeugungswunder wirkt:

„Schaun und Geschautes, Aug und Augenweide
sonst nirgends als an dieser Stelle –: sieh,
dieses erschreckt. Und sie erschraken beide.

Dann sang der Engel seine Melodie.“[136]

Im Gegensatz zum jungfräulichen Geschehen zwischen Maria und dem Engel wird die Nähe zur Transzendenz im ersten Stück der Todesdarstellung aktiv von Maria herbeigeführt. Das Jenseits kommt ihr dabei so nah, daß es zur begehbaren Exklave ihres Inneren wird. Ein Transit der Seele im Sinne der traditionellen Auffahrt ist daher unnötig:

„Sie aber legte sich in ihre Schwäche
und zog die Himmel an Jerusalem
so nah heran, daß ihre Seele nur,
austretend, sich ein wenig strecken mußte:
schon hob er sie, der alles von ihr wußte,
hinein in ihre göttliche Natur.“[137]

Der Übergang von der Immanenz in die Transzendenz stellt sich wiederum als anthropomorpher Beziehungsraum dar. Suggestiert wird die bergende Geste („da hob er sie“) eines Vertrauten (Sohn / Engel / Vater), die zugleich als Moment innerer Wandlung lesbar ist („hinein in *ihre* göttliche Natur“). Maria wird jenseits aller Topik als eigenwilliges, übersinnliches und zugleich in ihrer Sinnlichkeit zutiefst menschlich und individuell agierendes Wesen präsentiert.[138] Die für sie charakteristische „Lust, / sich hinzugeben an die innern Zeichen“[139] liest sich wie eine *subscriptio* für das magischen Vexierspiel von Sinnlichkeit und Entgrenzung, welches das Verfahren dieser Gedichte ausmacht. Für Rilke realisiert sich die Grenz-

erfahrung des Numinosen als volle Entfaltung der Sinne und nicht, wie bei Claudel, als deren Negierung.

Die unüberbrückbare Distanz zwischen kontrafaktischer Mythopoesie auf der Deutungsebene des kulturellen Textes bei Rilke und dogmatischer Inszenierung auf der Deutungsebene des heiligen Wortes [140] bei Claudel dokumentiert auch Rilkes Wahl von Maeterlincks *Schwester Beatrix* für die erwähnte Neueröffnung der Bremer Kunsthalle 1902. Das Singspiel stellt insofern ein Gegenmodell zu Claudels *Verkündigung* dar, als die Marienfigur hier für die Konfrontation von matriarchalem und patriarchalem Habitus steht.[142] *Schwester Beatrix* wird von Reinhardt 1904 in Deutschland uraufgeführt und auf dessen Anregung hin von Karl Vollmoeller in der Pantomime *Das Mirakel* (1911) zur Musik von Humperdinck weiter verarbeitet.[141] Grundlage ist ein alter Legendenstoff, der sich im 19. Jahrhundert wachsender Beliebtheit erfreut und im Kontext einer bemerkenswerten Konjunktur der Mariendichtung steht.[143] Schon Ludwig Feuerbach resümiert den Plot völlig pathosfrei in seinem Essay *Ueber den Mariencultus* (1842):

„[F]ür eine Klosterküsterin, die aus Weltlust ihrem Kloster entsprungen, functionirte die gutmüthige Maria selbst so lange, bis die Verirrte das Leben im ‚sündentrunkenen Weltgebiet‘ herzlich satt hatte und nun, weil geistig und leiblich aufs Erbärmlichste heruntergekommen, wieder fähig und bereit war, in den Stand einer Betschwester einzutreten.“[144]

Bei Maeterlinck repräsentiert Maria nicht nur das Prinzip der Vergebung, sie setzt auch das strafende patriarchale Prinzip außer Kraft.[145] Die körperliche Züchtigung, die man ihr androht, weil man sie mit ihrem Ebenbild, der flüchtigen Nonne Beatrix, verwechselt, wird von ihr in eine Szene ekstatischer Freude verwandelt. Wie eine mütterliche Naturgottheit füllt sie den Raum mit einem überirdischen Blütenmeer und dem Gesang des *Ave Maria Stella* [sic!]. Das Blumenwunder, das sogar Statuen verlebendigt, ergreift und verstört jedoch die Nonnen und Priester zutiefst. Als Beatrix nach 25 Jahren in ihr Kloster zurückkehrt, um gebrochen von der Liebe und voll Angst vor den Strafen der Hölle zu Füßen ihres Ebenbildes Maria in der Kapelle zu sterben, realisiert sie das Wechselspiel der Muttergottes, die an ihren Platz zurückgekehrt ist, ebenso wenig wie ihre ahnungslosen Mitschwestern. Erkannt wird Maria in der Rolle der Nonne nur von den Kindern und Armen, deren Sensorium offen für die Erfahrung des Heiligen ist. Maeterlincks Drama lenkt mit den emotionalen Fehlleistungen der Klostermenschen die Aufmerksamkeit auf den fehlenden authentischen Zugang zur marianischen Erfahrung von Liebe, Freude und Fülle der Natur. Das eigentliche Wunder bleibt dem Empfinden der Religiösen verborgen. Mit dieser Präsentation eines verkümmerten *sensus mysticus* wird bei Maeterlinck, ähnlich wie schon bei Gottfried Keller, die unterdrückte sinnliche Erfahrungsseite des Heiligen eingefordert. Beide integrieren die kulturgeschichtliche Dissoziation von Sinnlichem und Heiligem aus der Eva-Maria-Typologie durch die Identifikationsfigur der Ebenbildlichkeit. Claudels *Verkündigung* schreibt dagegen die patriarchale Spaltungsfigur in der unhintergehbaren

Kombination von Frauenopfer und doppeltem Erweckungswunder sowie in der Gegenbildlichkeit der beiden Schwestern fort. Er macht die Domestizierung von Sinnlichkeit und Sexualität zur Voraussetzung für die Rekatholisierung der Moderne. Für Rilke stellt Maeterlincks Mariendrama von 1901 aus dieser Perspektive einen modernen Prototyp des aus dem 19. Jahrhundert stammenden mythopoetischen Verfahrens dar, das er in den Kontrafakturen seines *Marien-Lebens* erneuert. Bei ihm wird das Gedicht, ganz im Gegensatz zur Wirkungsabsicht Claudels, zum szenischen Raum der vollsinnlichen ‚Wandlung‘.

Anmerkungen

- [1] Erweiterte Fassung des Vortrags vom 22.9.2006 an der 33. Tagung der Internationalen Rilke-Gesellschaft vom 20.-24.9.2006 in Dresden.
- [2] Claus Pese (Hrsg.): *Künstlerkolonien im beginnenden 20. Jahrhundert. Im Zeichen der Erde und des Himmels* [Ausstellungskatalog], Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 15. November 2001 bis 17. Februar 2002, Nürnberg 2001.
- [3] Karl Lorenz: *Der Traum vom ‹ Laboratoire d’une humanité nouvelle ›*. In: *Hellerau Symposium. Fragen zur Geschichte der Rhythmik / Des questions sur l’histoire de la rythmique*, hrsg. v. Reinhard Ring. Remscheid / Genf 1993, S. 23-20; hier S. 23; Gernot Giertz: *Theater in Hellerau. Geschichte – Wirkung – Perspektiven*, ebenda, S. 55-63; hier S. 56f.
- [4] *Deutsche Werkstätten Hellerau* (Hg.): *Mythos Hellerau. Ein Unternehmen meldet sich zurück. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Architektur-Museum Frankfurt am Main. Frankfurt a. M. 2001, S. 54. Nach dem Fabrikgebäude entsteht bis 1913 die Arbeiterwohnsiedlung mit etwa 380 Kleinwohnhäusern, das Rathaus kommt erst 1924 hinzu. Zwischen 1929 und 1931 gestaltet Riemerschmid den Marktplatz. Ein eigenes Stadtrecht erlangt Hellerau nicht.*
- [5] Ebenda, S. 56
- [6] Ebenda, S. 44, 58. Die Angaben zu den Arbeitsbedingungen für die Arbeiter beziehen sich auf das Jahr 1915.
- [7] Hans-Jürgen Sarfert: *Hellerau. Die Gartenstadt und Künstlerkolonie*, Dresden 1999, S. 16.
- [8] Während Dohrns Studienzeit in Leipzig und München entwickeln sich für den Rhythmusbegriff zentrale Forschungsparadigmen wie die „Schallanalyse“ und die „Rhythmisch-melodischen Studien“ des Germanisten Eduard Sievers oder die empfindungsästhetische Auffassung des Rhythmus’ als Ordnungsbedürfnis der Seele bei Theodor Lipps (Lorenz: *Der Traum vom ‹ Laboratoire [...] ›* (Anm. 3), S. 25).
- [9] Detlev Schneider: *Orpheus tanzt rhythmisch oder Die Kathedrale der Zukunft. Ein Hellerau-Text*. In: Ring (Hrsg.): *Hellerau Symposium* (Anm. 3), S. 155-162; hier S. 158f.
- [10] Zum Stellenwert der ästhetischen Erziehung und der Schulfeste s. Walter Schmitz, Annette Teufel: *Hellerau theatralische Sendung*. In: *Dresdner Hefte*, Jg. 22 (2004), Heft 79, 3/04: *Theater in Dresden*, hrsg. v. Dresdner Geschichtsverein, S. 58-67.
- [11] Schneider: *Orpheus tanzt rhythmisch* (Anm. 9), S. 155f., 161.
- [12] 1912 kam bereits der Anfang des zweiten Orpheus-Akts zur Aufführung, zusammen mit einer Pantomime (Narziß und Echo) und Bach-Choreographien, und wurde zur Sensation. Zu den Schulfesten und der Wirkung der *Orpheus*-Inszenierung s. Richard C. Beacham: *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*. Deutsch v. Petra Schreyer u. Dieter Hornig, Berlin 2006, S. 139-153.
- [13] Artur Liebscher: *Die Schulfeste in Hellerau*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 79 (1912), H. 28, S. 398 (zit. bei Giertz: *Theater in Hellerau* (Anm. 3), S. 58).
- [14] Zit. bei Schneider (Anm. 9), S. 156.
- [15] Wigman (d. i. die Hannoveranerin Marie Wiegmann) und Perrotet (eine der ersten Dalcroze-Lehrerinnen) wechseln zu Rudolf Laban, mit dem sie am ‹ Monte Verità › zusammenarbeiten.
- [16] S. etwa die zeitgenössische Darstellung von Lämmel, der Dalcroze in Hellerau als gleichberechtigten Zweig neben dem ‚Neuen Tanz‘ präsentiert: Rudolf Lämmel: *Der moderne Tanz. Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der Rhythmischen Gymnastik und des Neuen Tanzes*. Berlin-Schöneberg [1928].
- [17] Gunhild Oberzaucher-Schüller / Elisabeth Suritz: „Die Musik durchdringt den menschlichen Körper und wandelt sich zur Freude für das Auge“. Vaslav Nijinsky und die Methode Jaques-Dalcroze. In: *Bühnenkunst. Sprache – Musik – Bewegung. Kulturelle Vierteljahresschrift*. 2. Jg. (1988), S. 81-85; hier S. 81. Da die Choreographie der Uraufführung verloren ist, kann der Einfluss von Rambert nicht genauer abgeschätzt werden. Es existieren nur noch einige Skizzen, abgebildet in: Richard Buckle: *Nijinsky, Harmondsworth u.a.* 1980, Abb. 26a-d, 27a-b.
- [18] Zur bewußten Abgrenzung Rudolf Steiners von Dalcroze s. Pia Witzmann: „Dem Kosmos zu gehört der Tanzende“. Der Einfluß des Okkulten auf den Tanz. In: *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondri-*

- an 1900-1915 [Ausstellungskatalog], hrsg. v. der Schirn Kunsthalle Frankfurt und Veit Loers, Ostfildern 1995, S. 600-645; hier S. 607-612: Steiners Eurhythmie ist auf die Verbindung mit der Klanggestalt des Wortes und auf den Kehlkopf als physisches Zentrum ausgerichtet. Sie soll die „geistige Urkraft von Ton und Wort und deren Schwingungen in Bewegung“ ausdrücken (ebenda, S. 607) und gründet sich auf die okkulten Grundlagen des Steinerschen Weltbildes. Steiner sieht seine Methode als Wiederbelebung der Tempeltänze, dem Kern der antiken kosmischen Mysterien, die er ebenso eingehend studiert wie die griechischen Versmaße. Er fügt zunächst seinen Mysteriendramen eurhythmische Sequenzen ein. Diesen Schritt auf die Alterität der griechischen *musiké* zu hat Dalcroze nie getan. Hingegen liefert Buber, der die ersten Hellerauer Experimente begleitet, eine differenzierte Betrachtung zur Geschichte der Bühnenformen und thematisiert die Uneinholbarkeit des antiken Ritus: Martin Buber: *Das Raumproblem der Bühne*. In: *Das Claudel-Programm-Buch*, Hellerau bei Dresden 1913, S. 72-81.
- [19] Gunhild Oberzaucher-Schüller: Die Schule des Rhythmus'. Die rhythmische Gymnastik von Émile Jaques-Dalcroze und der Stellenwert des Tanzes in Hellerau. In: *Tanzdrama* Nr. 22/23 (1993), S. 12-17; hier S. 14.
- [20] Oberzaucher-Schüller wagt die These, daß „das mitteleuropäische Musiktheater [Operszene und Theatertanz, AJ] zwischen 1918 und 1933 zu etwa zwei Drittel mittelbar oder unmittelbar von den Lehren von Jaques-Dalcroze beeinflusst war.“ (ebenda, S. 14). Seit Mitte der zwanziger Jahre existiert Rhythmik als Studiengang an deutschen Musikhochschulen. Die erfahrungsorientierte Methode wirkt nachhaltig auf die Musiklehrerausbildung und den Musikunterricht. Dalcroze-Institute und -Studiengänge existieren bis heute weltweit. Dagegen versiegt die Verbindung zum Theater mit der Trennung von Appia und Dalcroze.
- [21] Marie-Laure Bachmann: *Devant nous*: Hellerau . In: Ring (Hrsg.): *Hellerau Symposion* (Anm. 3), S. 17-22; hier S. 18f.
- [22] Sarfert: Hellerau (Anm. 7), S. 29.
- [23] Zur Begegnung Wolf Dohrn's mit Dalcroze s. Karl Lorenz: *Spuren der Rhythmik*. In: Hellerau: *Stand Ort Bestimmung*, hrsg. v. Werner Durth. Stuttgart 1996, S. 89-94; hier S. 92; Gernot Giertz: *Kultus ohne Götter. Émile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform auf der Grundlage der Rhythmischen Gymnastik*, München 1975, bes. S. 11-160; Lorenz: *Der Traum vom < Laboratoire [...] >* (Anm. 3), S. 24.
- [24] Beacham: Appia (Anm. 12), S. 126.
- [25] Ring: *Das verklärte, das reale und das beispielhafte Hellerau*. In: Ders. (Hrsg.): *Hellerau Symposion* (Anm. 3), S. 117-134; hier S. 119.
- [26] Mit dieser Begründung plant der Nazi-Funktionär Tanzmann, das Festspielhaus zum Kulturzentrum des Reiches zu machen. Das kultische Bühnenkonzept Appias und der überhöhte Rhythmusgedanke von Dalcroze und Laban erleben in den Massenchoreographien der Nürnberger Reichsparteitage ihre paßgenaue Perversion, legitimiert durch Platon, Rousseau, Goethe, Wagner und Nietzsche (Schneider: *Orpheus tanzt rhythmisch* (Anm. 9), S. 159ff.). Eine luzide Kritik des ästhetischen Gruppen- und Massenarrangements mit einem Blick auf die rhythmische Gymnastik der Lebensreformer formuliert Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse* [1927], in: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*, mit einem Nachwort von Karsten Witte, Frankfurt a. M. 1977, S. 50-63; hier S. 62f.
- [27] Zur ubiquitären Verknüpfung von Antike-Ideal, Festspielen und Gesamtkunstwerk im Namen der Sozialreform s. *Der Rhythmus* II.1 (1912): *Die Schulfeste der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. Programmbuch*, hrsg. v. der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze in Dresden-Hellerau.
- [28] Der Zeitgenosse Storck – trotz seines negativen und rassistischen Verhältnisses zum Tanz ein begeisterter Dalcroze-Anhänger – betont die Differenzen zu Delsarte zugunsten der physiologischen Linie Lussys (Karl Storck: *E. Jaques-Dalcroze. Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit*, Stuttgart 1912, S. 24f.). Erwiesen ist, daß Dalcroze zunächst auf das Delsarte-Repertoire und dann mit Abstrichen auf Lussy und die Naturwissenschaft zurückgreift. Hierzu s. Michael Kugler: *Die Methode Jaques-Dalcroze und das Orff-Schulwerk Elementare Musikübung. Bewegungsorientierte Konzeptionen der Musikpädagogik*, Frankfurt a. M. u.a. 2000, S. 78f., 90, 121ff., 132, 136.
- [29] Witzmann: „Dem Kosmos zu gehört der Tanzende“ (Anm. 18), S. 600-604; zu Delsarte s. Claudia Jeschke / Gabi Vettermann: *François Delsarte*. In: *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Wilhelmshaven 1992, S. 15-24.
- [30] Der Funktionszusammenhang von Gehirn, Nerven und Muskeln erhält später (im Gegensatz zu Delsarte oder Steiner) eine naturwissenschaftliche Ausprägung durch den Austausch mit dem Genfer Psychologen Clarapède und die Lektüre der Schriften von Helmholtz und Wundt. Die Ausführungen zur Entwicklung der Methode beziehen sich, so nicht anders vermerkt, auf Kugler: *Die Methode Jaques-Dalcroze* (Anm. 28), S. 35-163; hier S. 49f.
- [31] Christine Lubkoll: *Rhythmus. Zum Konnex von Lebensphilosophie und literarischer Moderne*. In: *Das Imaginäre des Fin de Siècle. Ein Symposium für Gerhard Neumann*, hrsg. v. Christine Lubkoll. Freiburg i. Br. 2002, S. 83-110.
- [32] Zit. bei Witzmann: „Dem Kosmos zu gehört der Tanzende“ (Anm. 18), S. 604 (Zitat aus dem Jahr 1907).
- [33] Erst ab Mitte der 1920er Jahre gehört die künstlerische Tanz-Erziehung als selbständiges Fach zum Ausbildungsprogramm der Schule. Das Ziel, die Einheit von Bewegung („Plastik“) und Rhythmus zutage zu fördern, verselbständigt sich in einem eigenen Zweig des Ausdruckstanzes.
- [34] Kugler: *Die Methode Jaques-Dalcroze* (Anm. 28), S. 125ff. Zur Kontextualisierung s. Ders.: *Von der „Rhythmischen Gymnastik“ zu den „Realisationen“*. Übung und Disziplinierung des Körpers bei Émile Jaques-Dalcroze. In: Oberzaucher-Schüller (Hrsg.): *Ausdruckstanz* (Anm. 29), S. 71-94; bes. S. 74f., 80-87; Eva Wobbe: *Die Gymnastik. Entwicklung der Bewegung bis zur Rhythmischen Gymnastik und deren Einfluß auf den Ausdruckstanz*, ebenda, S. 25-33; *Der Rhythmus* II.1 (Anm. 27).
- [35] Detailliert dargestellt bei Kugler: *Übung und Disziplinierung des Körpers* (Anm. 34).
- [36] Zur Biokybernetik *avant la lettre* bei Dalcroze s. Lorenz: *Der Traum vom < Laboratoire [...] >* (Anm. 3), S. 27.
- [37] Sarfert: Hellerau (Anm. 7), S. 30.

- [38] Dalcroze versteht unter Arhythmie Störungen der Körpermotorik und des Stimmensatzes aufgrund eines Ungleichgewichts von nervösen und intellektuellen Funktionen (Kugler: *Die Methode Jaques-Dalcroze* (Anm. 28), S. 139).
- [39] Zit. bei Kugler: *Die Methode Jaques-Dalcroze* (Anm. 28), S. 157.
- [40] Upton Sinclair: *Welt-Ende. Roman*. Einzig autorisierte Übertragung aus dem Amerikanischen von Elisabeth Rotten. Bern / Stuttgart / Wien 1963, S. 12.
- [41] Sarfert: Hellerau (Anm. 7), S. 30.
- [42] Kugler: *Die Methode Jaques-Dalcroze* (Anm. 28), S. 77.
- [43] Ebenda, S. 77-85. Unter den Berliner Dalcroze-Schülerinnen befindet sich 1913 oder 1914 auch Claire Goll, die Rilke 1918 in München kennenlernt. Für diesen Hinweis danke ich Barbara Glauert-Hesse („Ich sehne mich sehr nach deinen blauen Briefen“. Rainer Maria Rilke – Claire Goll. Briefwechsel, hrsg. v. Barbara Glauert Hesse, Göttingen / Wallstein 2000, S. 141). Zur Einordnung von Dalcroze in die zeitgenössische Musikpädagogik und Tanzästhetik s. die umfassende Darstellung von Joachim Gobbert: *Zur Methode Jaques-Dalcroze. Die Rhythmische Gymnastik als musikpädagogisches System. Wege und Möglichkeiten der plastischen Darstellung von Musik durch den menschlichen Körper*. Frankfurt a. M. u.a. 1998.
- [44] Zum Verhältnis von Appia und Craig s. Beacham: *Appia* (Anm. 12), S. 136, 149f. sowie Bettina-Martine Wolter: „Die Kunst ist die Aufführung des kosmischen Dramas“. *Architekturvision und Bühnenreform 1900-1915*, in: Schirn Kunsthalle (Hrsg.): *Okkultismus und Avantgarde* (Anm. 17), S. 654-666.
- [45] Ebenda, S. 114ff. u. ö.
- [46] Adolphe Appia: *Die Musik und die Inszenierung*, mit 18 Lichtdrucktafeln, übers. v. Princesse Elsa Cantacuzène, München 1899. Wolf Dohrn würdigt den bahnbrechenden Charakter des wenig zitierten, aber viel benutzten Werkes ausdrücklich in: *Der Rhythmus. Ein Jahrbuch*, hrsg. v. der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze Dresden-Hellerau, Bd. I (1911), S. 20.
- [47] Ebenda, S. 80-85 (aus: *Die Musik und die Inszenierung*, mithin neun Jahre vor Edward Gordon Craigs programmatischem Artikel *The Actor and the Über-Marionette*).
- [48] Beacham: *Appia* (Anm. 12), S. 125f. Schon Nietzsche fordert in den Unzeitgemäßen Betrachtungen auf Wagners Spuren einen neuen gymnastischen Tanz (vgl. *Der Rhythmus* II.1 (Anm. 27), S. 13). In Appias Essay *Die Rhythmische Gymnastik und das Licht* (1912) wird die Weiterentwicklung der Grundsätze von Dalcroze besonders deutlich (Beacham: *Appia*, S. 185-188). Auch Kugler verweist darauf, daß allein Appias Theatererfahrung die Realisierung einer Bühnenästhetik mit der ‚Methode Dalcroze‘ ermöglicht, da dieser zwar Musiker, aber kein Choreograph ist und das altgriechische *musiké*-Ideal auf seine eigene Weise interpretiert: Kugler: *Die Methode Jaques-Dalcroze* (Anm. 28), S. 160-163; Ders.: *Übung und Disziplinierung* (Anm. 34), S. 87.
- [49] Émile Jaques-Dalcroze: *Methode der Rhythmischen Gymnastik*. Paris / Neuchâtel / Leipzig 1906, I. Teil, Bd. 1, S. VIIIff.: „Indem ich mich auf den rein musikalischen Standpunkt stelle (dem Worte musikalisch ist der griechische Sinn beizulegen, welcher Wort und Bewegung verbindet), begründe ich nun meine rhythmische Gymnastik-Methode auf folgende Elementargrundsätze: 1. Jeder Rhythmus ist Bewegung. / 2. Jede Bewegung ist materiell. / 3. Jede Bewegung braucht Raum und Zeit. / 4. Raum und Zeit sind durch Materie verbunden, welche sie in ewigem Rhythmus durchzieht. / 5. Die Bewegungen der ganz kleinen Kinder sind rein physisch und unbewußt. / 6. Es ist die körperliche Erfahrung, welche das Bewußtsein bildet. / 7. Die Vervollkommnung der physischen Mittel erzeugt die Klarheit der intellektuellen Wahrnehmung. / 8. Ordnung bringen in die Bewegungen heißt den Geist zum Rhythmus erziehen.“
- [50] Auf vergleichbare Reform-Vorläufer in den Theorien von Peter Behrens und Georg Fuchs verweist Giertz: *Theater in Hellerau* (Anm. 3), S. 58.
- [51] Vgl. Hofmannsthal's Essay *Die Bühne als Traumbild* (1903), den er unter dem Eindruck der Arbeiten Craigs im Kontext der Inszenierung seiner Elektra durch Reinhardt schreibt. Durch Bühnenbild und Lichtregie soll die Szene zum homogenen Stimmungsraum werden, in dem Worte auratisch wirken. In: Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979/80; Bd. 8 (Reden und Aufsätze I, 1891-1913), S. 490-493.
- [52] Dies bedeutet in letzter Konsequenz, daß das Licht auch handelnde Personen und den schauspielerischen Ausdruck von Emotionen ersetzen kann. Bei der Orpheus-Aufführung von 1913 wird Amor auf der Bühne als Lichtstrahl repräsentiert, während seine Stimme aus dem Hintergrund ertönt; auch das Sich-Wiederfinden der Hauptfiguren in den elysischen Feldern wird durch das Licht symbolisiert und nicht durch expressives Spiel wiedergegeben (Beacham: *Appia* (Anm. 12) S. 147-150).
- [53] Adolphe Appia: *Die Rhythmische Gymnastik und das Theater*. In: *Der Rhythmus* I (Anm. 46), S. 57-64; hier S. 60. Zur Performativität des Körpers in Theater und Tanz s. Gabriele Klein: *Körper und Theatralität*. In: *Diskurse des Theatralen*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte u. a., Tübingen / Basel 2005, S. 35-47.
- [54] Beacham, *Appia* (Anm. 12), S. 138. Die Halle faßt 560 Zuschauer und 250 Darsteller.
- [55] Giertz: *Kultus ohne Götter* (Anm. 23), S. 125-129.
- [56] Vgl. Buber: *Das Raumproblem der Bühne* (Anm. 18), S. 80.
- [57] Beacham: *Appia* (Anm. 12), S. 49f., 138.
- [58] Die Musikalisierung der Lichtregie („nicht Effekte, sondern Atmosphäre“) erläutert Alexander von Salzmann: *Licht, Belichtung und Beleuchtung*. In: *Das Claudel-Programm-Buch* (Anm. 18), S. 88-91 (Wiederabdruck aus *Der Rhythmus* II.1, S. 69-75); Zitat S. 90.
- [59] Beacham: *Appia* (Anm. 12), S. 153.
- [60] Ebenda, S. 144.
- [61] Giertz: *Theater in Hellerau* (Anm. 3), S. 58.
- [62] *Der Rhythmus* II.1 (Anm. 27), S. 92.
- [63] Kugler: *Die Methode Jaques-Dalcroze* (Anm. 28), S. 74.

- [64] Hartmut Cellbrot / Ursula Renner (Hrsg.): „Blicke, Hände, Geschriebenes, Handschrift, Gedichte – es ist ja alles ungefähr dasselbe“. Der Briefwechsel zwischen Hugo von Hofmannsthal und Mechtild Lichnowsky. In: Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne 5 (1997), S. 147-198; hier S. 191f.
- [65] Brief an Hugo von Hofmannsthal v. 20.10.1910 (Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal – Helene von Nostitz, hrsg. v. Oswald von Nostitz, Frankfurt a. M. 1965, S. 98): „Wenn irgend möglich werden wir in Dresden sein. Neulich gab uns dort die Dalcroze-Schule einen sehr starken Eindruck. Es bewegte so tief, die Urkraft des Menschen benutzt zu sehn, die schlummernde.“
- [66] Ebenda, S. 102f., 180 (Anfang 1911).
- [67] S. Rilkes Brief an Lou Andreas-Salomé v. 16.10.1913, in: Rainer Maria Rilke – Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel, hrsg. v. Ernst Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1989, S. 301f.; Rainer Maria Rilke. Briefwechsel mit Regina Ullmann und Ellen Delp, hrsg. v. Walter Simon, Frankfurt a. M. 1987, S. 310: „Den 16. Oktober verbrachten wir – Lou, Rilke und ich [Ellen Delp, AJ] – wiederum in Hellerau bei Emile Jaques-Dalcroze, der uns seine neue Methode der Musikerziehung durch Körper-Rhythmik in der Darbietung seiner Schüler nahe brachte. Dann fuhr Rilke nach Paris, ich zusammen mit Lou nach Berlin [...]“. Zu dieser Zeit ist Rilke bereits ein Verehrer der Ausdruckstänzer Clotilde Derp und Alexander Sacharoff (vgl. Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes, Frankfurt a. M. 1975, S. 440f., 498, 503 sowie den Brief an Helene von Nostitz v. 22.10.1913, in: Rainer Maria Rilke – Helene von Nostitz. Briefwechsel, hrsg. v. Oswald von Nostitz, Frankfurt a. M. 1976, S. 51f.).
- [68] Rilkes Brief an Lou Andreas-Salomé v. 16.10.1913, in: Rainer Maria Rilke – Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel (Anm. 67), S. 313.
- [69] Rilke berichtet am 4.11.1913 von einem kurz zuvor eingetroffenen Brief Wolf Dohrn: Rainer Maria Rilke – Helene von Nostitz. Briefwechsel (Anm. 67), S. 55f.
- [70] Er empfiehlt das Stück der jungen Marthe Hennebert zur Lektüre. S. den Brief an Marie von Thurn und Taxis v. 21.3.1913, in: Rainer Maria Rilke – Marie von Thurn und Taxis. Briefwechsel. Zwei Bände, hrsg. v. Ernst Zinn, mit e. Geleitwort v. Rudolf Kassner, Frankfurt a. M. 1986; Bd. 1, S. 280.
- [71] Brief an Marie von Thurn und Taxis v. 14.8.1913, ebenda, S. 308f.
- [72] Helene von Nostitz: *Aus dem alten Europa. Menschen und Städte*, hrsg. v. Oswald von Nostitz, mit e. Vorwort v. Karl Krolow u. zahlreichen Abb., Frankfurt a. M. 1993, S. 170f.
- [73] Brief an Marie von Thurn und Taxis v. 21.10.1913, in: Rainer Maria Rilke – Marie von Thurn und Taxis. Briefwechsel (Anm. 70), S. 323f.
- [74] Brief an Marie von Thurn und Taxis v. 22.10.1913, ebenda, S. 51.
- [75] Vgl. Schnack: Chronik (Anm. 67), S. 446, 448. Der Spielplan des Vieux-Colombier mischt traditionelle und moderne Stücke von der Farce über Shakespeare und Molière bis zur Uraufführung von Claudels *L'Échange* im Januar 1914: Jacques Copeau et le Vieux-Colombier [Ausstellungskatalog, hrsg. v. der Bibliothèque Nationale], Paris 1963, S. XII f.
- [76] Claudel homme de théâtre. Correspondance avec Lugné-Poe 1910-1928 (= Cahiers Paul Claudel 5). Introduction de Pierre Moreau, avant-propos de Jacques Robichez, notes de René Farabet, Paris 1964, S. 14.
- [77] Jacques Copeau: *Visites à Gordon Craig, Jaques-Dalcroze et Adolphe Appia*. In: *Revue d'histoire du Théâtre* 15 (décembre 1963), S. 357-367.
- [78] Mark Evans: Jacques Copeau, London / New York 2006, S. 17ff.
- [79] Brief an Lou Andreas-Salomé v. 21.10.1913, in: Rainer Maria Rilke – Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel (Anm. 67), S. 447. Schnack (Chronik (Anm. 67), S. 446) verzeichnet am 26.10.1913 den Besuch des *Vieux-Colombier*, das Rilke tags darauf in einem Brief an Gide anerkennend erwähnt. Dort wurde im Juni 1914 auch Claudels *L'Otage* gegeben – Rilke hat das Stück nicht gesehen (Rainer Maria Rilke – Mathilde Vollmoeller. Briefwechsel, hrsg. v. Barbara Glauert-Hesse, Frankfurt a. M. 2005, S. 117, 218).
- [80] Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz. Briefwechsel 1907-1926. In Verbindung mit dem Deutschen Literaturarchiv hrsg. v. Gerhard Schuster. Mit e. Essay v. Erwin Jaeckle, Frankfurt a. M. 1993, S. 136, 766f. (Brief v. 21.10.1917 an Pannwitz). Im Bestand des Hofmannsthal-Archivs befinden sich Claudels Theaterstücke, *Art poétique* und *Der Tausch* (1920) in der Publikation von Jakob Hegner – für diese Auskunft danke ich Heinz Hiebler.
- [81] Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke. Briefwechsel 1899-1925, hrsg. v. Rudolf Hirsch u. Ingeborg Schnack. Frankfurt a. M. 1978, S. 77f.; Zitat S. 78; vgl. die analogen Aussagen im Brief an Helene von Nostitz v. 22.10.1915 (Anm. 67).
- [82] Rainer Maria Rilke und Stefan Zweig in Briefen und Dokumenten, hrsg. v. Donald A. Prater, Frankfurt a. M. 1987, S. 55 (Tagebuch v. 18.3.1913): „er mag Claudel nicht, sehr aber den verstorbenen Henri Franck und auch Vildracs Découvertes.“
- [83] S. Rilkes Brief an Helene von Nostitz v. 22.10.1913 und deren Antwort v. 3.11.1913. In: Rilke – von Nostitz (Anm. 67), S. 50-53.
- [84] Tagebucheintrag v. 21.11.1939, in: Paul Claudel: *Journal II* (1933-1955). Introduction par François Varillon. Texte établi et annoté par François Varillon et Jacques Petit, Paris 1969, S. 292.
- [85] Rilkes Brief an Marie von Thurn und Taxis v. 21.10.1913, in: Rainer Maria Rilke – Marie von Thurn und Taxis. Briefwechsel (Anm. 70), S. 324f.
- [86] Tagebucheinträge v. 5.1.1936 und 19.10.1951, in: Claudel: *Journal II* (Anm. 83), S. 122, 788.
- [87] Dies belegt auch die erste Begegnung mit Regina Ullmann im Oktober 1912: Rilke nimmt der religiösen jungen Dichterin die Befangenheit, indem er ihr Claudel vorträgt (Rainer Maria Rilke. Briefwechsel mit Regina Ullmann (Anm. 67), S. 299f., 309f., 433. Für den Hinweis danke ich Erich Unglaub und Renate Scharffenberg).
- [88] Belege für Rilkes damaliges Interesse am zeitgenössischen Theater verzeichnet Schnack: Chronik (Anm. 67), S. 439 (22.8.1913), 509 (30.8.1915) u. ö.
- [89] Angelika Jacobs: „alles ist zur Stille um-gestaltet“. Rilkes lyrische < Spiele > im Kontext des Symbolismus. In: Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur 54 (2001): Rilkes Poetik und die Folgen, S. 41-65; URL: <http://www.bgdv.be/gm54/jacobs.pdf>.

- [90] Ein glühendes Bekenntnis zu Claudel als dem großen Erneuerer des mystischen Katholizismus im Kontext des *renouveau catholique* enthält Stefan Zweigs *Triumph der Kathedrale (Anmerkungen zu Paul Claudels Verkündigung)*. In: *März. Eine Wochenschrift*, 7. Jg. (1913), 2. Band, S. 416-420.
- [91] Die zweite Fassung von *La jeune fille Violaine*, die Rilke nachliest, wird 1901 und 1911 publiziert, die erste 1926.
- [92] Die theologisch gewendete Mallarmé-Rezeption und den Bezug zu den Asienerfahrungen erläutert Dominique Millet-Gérard: *Poème biblique et poétique sacramentelle chez Paul Claudel*. In: Dies.: *La prose transfigurée. Vingt études en Hommage à Paul Claudel pour le cinquantenaire de sa mort*, Paris 2005, S. 301-319.
- [93] *L'impossible dialogue d'André Rouveyre et de Paul Claudel. Exaltations éperdues ou testament intelligible?*, ebenda, S. 107-131.
- [94] Paul Claudel: *Le théâtre catholique* (Brief an den Figaro v. 14.7.1914). In: *Œuvres complètes de Paul Claudel*, Bd. XV, hrsg. v. Robert Mallet, Paris 1959, S. 136. Claudel blickt selbstbewußt auf eine religiöse Kehrtwende in der neuzeitlichen Theatertradition (ebenda, S. 161): « L'art purement laïc qui existe depuis la Renaissance a eu son temps, et l'on peut estimer qu'il a épuisé ses résultats ».
- [95] Verkündigung rekurriert damit weniger auf die Tradition des Welttheaterspiels als auf das intimere Spiel am Altar: Siglinde Stiel: *Die Erneuerung des Mysterienspiels durch Paul Claudel*, phil. Diss. München 1968, S. 47-82.
- [96] Zur Eigenwilligkeit der Übertragung Hegners, die schon Thomas Mann, ein Bewunderer der *Annonce*, beschreibt, s. Margret Andersen: *Claudel et l'Allemagne*, Ottawa 1965, S. 94f. sowie die zeitgenössischen Kritiken an Hegners Text, zit. bei Edwin Maria Landau: *Paul Claudel auf deutschsprachigen Bühnen*, München 1986, S. 55ff.
- [97] Paul Claudel und Jacques Rivière. Briefwechsel 1907-1914, hrsg. v. Robert Grosche, übertragen v. Hannah Szasz, München 1955, S. 224f. Für Claudel selbst ist diese Position mit der Berufung zum Schriftsteller verknüpft (ebenda, S. 225): „Die menschliche Liebe ist nur schön, wenn sie nicht von Befriedigung begleitet wird... die Lust der befriedigten Liebe hat noch nie ein Schriftsteller geschildert; denn es gibt sie nicht. Das Paradies, das in dem vollständigen Besitz eines Weibes bestände, in dem Nehmen dieses Körpers und dieser Seele als dem höchsten Ziel, das erscheint mir in nichts verschieden von der Hölle. Ich spreche nicht von der ehelichen Liebe, die etwas unendlich viel Schöneres und Tieferes ist. Ich füge noch hinzu, daß es für einen Schriftsteller keine schlimmere Verführung gibt als die der Liebe, denn das ist ein Weg, auf dem er sicher nie Glück haben wird, außer wenn er ein Dummkopf ist.“
- [98] Paul Claudel: *Verkündigung. Ein geistliches Spiel in vier Ereignissen und einem Vorspiel*. Nach der französischen Dichtung deutsch v. Jakob Hegner, Hellerau bei Dresden, 3. Aufl. 1913 (künftig mit der Sigle V zitiert).
- [99] „Sie blickt ihn mit Augen voll Tränen an und reicht ihm zögernd die Hand; während er sie in der seinen hält, beugt sie sich nieder und küßt ihn.“ (V, S. 34).
- [100] Claudels ausgeprägten Sinn für die figuralen Bezüglichkeiten des Alten und Neuen Testaments, aus denen er ganze Dramenkonfigurationen entwickelt, betont auch Landau: *Claudel auf deutschsprachigen Bühnen* (Anm. 96), S. 212.
- [101] Vgl. dazu Claudels Aufsatz *Physique de l'Eucharistie* oder Carl Einsteins *Claudel-Studien*, besonders *Über Paul Claudel* (1916). Das zwischen der Vernichtung des ‚Unreinen‘ und marianischer Verklärung schwankende Frauenopfer führen biographische Lesarten auf die Traumatisierung des Dichters durch die Schwester zurück, die als Modell für die dämonische Mara gilt; in Camilles Biographie stehen dagegen die konkurrentalen Vernichtungswünsche des Bruders im Vordergrund. Die Aufarbeitung des Spannungsfeldes von Sexualität und Spiritualität bei Claudel steht aus.
- [102] Rilkes Brief an Helene von Nostitz v. 22.10.1913, in: Rainer Maria Rilke – Helene von Nostitz. Briefwechsel (Anm. 67), S. 51.
- [103] Rilkes Brief an Helene von Nostitz v. 4.11.1913, ebenda, S. 56.
- [104] Die Zusammenarbeit von Lugné-Poe und Claudel ist dokumentiert in: *Claudel homme de théâtre* (Anm. 76), S. 88-99.
- [105] Die Uraufführung findet am 20. Dezember 1912 in der *Salle Malakoff* statt (Paul Claudel: *Mes idées sur le théâtre. Préface et présentation de Jaques Petit et Jean-Pierre Kempf*, Paris 1966, S. 221). Wichtiger als die widersprüchlichen Datumsangaben zur Premiere (vgl. *Claudel, homme de théâtre* (Anm. 76), S. 230; Louis Chaigne: *Paul Claudel. Leben und Werk*, Heidelberg 1963, S. 127) ist die Plazierung des Stückes in der Weihnachtszeit, die bei einem Teil des Publikums den intendierten Katholisierungseffekt erzielt, katholische Kreise jedoch an Claudels Rechtgläubigkeit zweifeln läßt (ebenda, S. 125f.).
- [106] Stiel: *Erneuerung des Mysterienspiels* (Anm. 95), S. 137ff.
- [107] Claudel hätte seine Wort-Oper später gern zum Musikdrama umgestaltet. Das auch international viel gespielte Stück wird Gegenstand von Vertonungen (u. a. von Milhaud), lyrischen Opern (Rossellini, Kaspar) und einer Verfilmung.
- [108] Stiel: *Erneuerung des Mysterienspiels* (Anm. 95), S. 137ff.; Landau (Anm. 96), S. 50.
- [109] Die Informationen zur Pariser Uraufführung und zu deren Rezeption beziehen sich auf Claudels Briefe in *Claudel homme de théâtre* (Anm. 76), S. 99-153.
- [110] Stiel: *Erneuerung des Mysterienspiels* (Anm. 95), S. 140; Reinhardt interessiert sich zu dieser Zeit auch für *Goldhaupt* (s. Claudels Brief v. 6.10.1913 an Lugné-Poe, in: *Claudel homme de théâtre* (Anm. 76), S. 129f.) und später für *Das Buch von Christoph Columbus* (vgl. *Welttheater Reinhardt*. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen. Mit e. Beitrag „Max Reinhardts amerikanische Spielpläne“ v. Leonhard M. Fiedler, hrsg. v. Max Huesmann, München 1983, Nr. 659, 2581). Er hat keines seiner Claudel-Projekte realisiert.
- [111] *Claudel homme de théâtre* (Anm. 76), S. 121-123, 142 u. ö.; hier S. 121 (Brief v. 4.7.1913 an Lugné-Poe): « Les représentations d'Orphée auxquelles j'ai assisté ont été quelque chose d'absolument neuf et extraordinaire. C'est la 1^{re} fois que je vois au théâtre de la véritable beauté. Musique, lumière, chœurs, évolutions, tout était étonnant, aussi beau que de l'antique et cependant absolument nouveau. Quel désir j'ai eu de voir transporter cela en France! Quelles choses vous et moi pourrions faire avec! ».

- [112] Ebenda, S. 120 (Brief v. 4.7.1913), 247. Dietrich spielt die mit Eva Martersteig schwach besetzte Hauptrolle so sehr in den Hintergrund, daß sie in der letzten Vorstellung die Violäne übernehmen muß.
- [113] Wolf Dohrn: *Claudels < Verkündigung > in Hellerau*. In: *Das Claudel-Programm-Buch* (Anm. 18), S. 82-87; hier S. 82f.
- [114] S. von Salzmans Skizze zum letzten Akt in Claudel homme de théâtre (Anm. 76), S. 128.
- [115] S. die detaillierte Beschreibung der Hellerauer Inszenierung in der Pariser Theaterzeitschrift *Comœdia* v. 4.10.1913: Paul Claudel: Théâtre II. Édition revue et augmentée, textes et notes établis de Jacques Madaule et Jacques Petit, Paris 1965, S. 1384ff.
- [116] Auf frontale Ablehnung stößt sie beim Dresdner Expressionisten Friedrich Wolf, der schon im August 1913 (vermutlich nach einer der Proben) ein polemisches Streitgespräch verfaßt, in dem Claudels „bengalische“ Verkündigung zur „Stimmungsmache“ eines „Mysterienspuks“ erklärt wird, der die dichterische Sprache um ihr Wirkungspotential bringe: „[H]ier wartet man uns mit einem erfinderischen Beleuchtungsdirektor auf, der mitten im Dialog Domsilhouetten erscheinen und verschwinden, den Himmel erglühen und wieder verdunkeln, grünes Licht strahlen, rotes Licht dämmern läßt, und alles in schnellem, unnatürlichem Wechsel. Mußte deine Aufmerksamkeit, die bisher den Worten folgte, nicht notwendig auf diese unwichtige Spielerei abgelenkt werden? [...] ganz gewiß, dieser Beleuchtungsapparat soll – und das ist das Übel an seiner Wurzel – den Mitteln des Dichters nachhelfen, die Peripetie mit einem mehr oder weniger gelungenen Feuerwerk versinnlichen, soll tragische Momente ersetzen, soll in einem Schicksalsviolett deklamieren: Achtung, Leute! das war der Wendepunkt! Ich denke aber, wenn der Dichter uns hier nicht überzeugen kann, so kann es der Beleuchtungsdirektor erst recht nicht.“ (Friedrich Wolf: *Vom Untergang der Sprache*, in: Auf wieviel Pferden ich geritten... Der junge Friedrich Wolf, hrsg. v. Emmi Wolf u. Brigitte Struzyk. Berlin, Weimar 1988, S. 75-92; hier S. 78f., 84). Für den Hinweis danke ich Cynthia Schwab, Dresden.
- [117] Claudel: Théâtre II (Anm. 115), S. 1384ff.
- [118] Claudel homme de théâtre (Anm. 76), S. 127 (Brief an Lugné-Poe v. 29.9.1913).
- [119] Landau: Claudel auf deutschsprachigen Bühnen (Anm. 96), S. 38, 50. Hingegen wird *Verkündigung* in Deutschland nach dem 1. Weltkrieg wieder aufgenommen: N. A. Furness: Paul Claudel and German Expressionism. In: *Patterns of Change: German Drama and the European Tradition. Essays in Honour of Ronald Peacock* hrsg. v. Dorothy James u. Silvia Rawanake, New York u. a. 1990, S. 229-239.
- [120] Landau (Anm. 96), S. 57.
- [121] Ebenda.
- [122] Wolf Dohrn: *Claudels < Verkündigung > in Hellerau*, in: *Das Claudel-Programm-Buch* (Anm. 18), S. 82-87; hier S. 84f.
- [123] Fritz Engel: *Paul Claudels < Verkündigung >*. In: *Das Theater* 5 (1913/14), S. 72ff.; auch Wolf polemisiert gegen „Gruppenstellen“ und „Bibelstunde“ (Wolf: *Vom Untergang der Sprache* (Anm. 116), S. 85).
- [124] Ulrich Rauscher: *Hellerau*. In: *Die Schaubühne* 9 (1913), Nr. 42; vollst. Nachdruck der Jahrgänge 1905-1918, Königstein/Ts. 1980, S. 1003-1006; Zitat S. 1003.
- [125] Giertz: Kultus ohne Götter (Anm. 23), S. 177.
- [126] Landau: Claudel auf deutschsprachigen Bühnen (Anm. 96), S. 54-57. Die besondere Phrasierung und Atemtechnik, welche Claudels Texte erfordern, thematisieren diverse Rezensenten: Friedrich Düssel moniert den „Panzer der Begrifflichkeit“, den die Darsteller zu durchbrechen hätten (ebenda, S. 54), lobt aber die Affektqualitäten des Dramas; Rudolf Binding spricht von der „steinernen Bildhaftigkeit“ der Gestalten Claudels, die in der Hellerauer Inszenierung adäquat umgesetzt sei. Claudels Absicht ist es, den versifizierten Text nach musikalischen „Aufregungseinheiten“ zu phrasieren (Paul Claudel: *Über die Darstellung meiner Dramen*, in: *Das Claudel-Programm-Buch* (Anm. 18), S. 69ff.; hier S. 70). Seine Dichtkunst wird von den Kritikern häufig mit Novalis und den französischen Symbolisten verglichen.
- [127] Zum Verhältnis von Dichtung, Sprachreflexion und modernem Theater s. Theresia Birkenhauer: *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur*. Maeterlinck, Čechov, Genet, Beckett, Müller, Berlin 2005.
- [128] Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1995, S. 90-94.
- [129] Angelika Jacobs: *Vom Symbolismus zur „Stimmung“*. Zur Poetik des Gefühls beim frühen Rilke, in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 25 (2004), S. 99-127; hier S. 112-116.
- [130] Rilkes Brief an Helene von Nostitz v. 4.11.1913, in: Rainer Maria Rilke – Helene von Nostitz. Briefwechsel (Anm. 67), S. 55f. (Sperrungen i. O.): „Ach, wäre man doch zu etwas Wirklichem hingefahren, ich muß seither immerfort an die Duse denken, ob nicht doch am Ende noch rasch Geld zusammenzubringen wäre in Deutschland, wo jetzt alles durchzusetzen ist, für ein Duse-Theater? [...] vielleicht würde ein wirklicher Ruf, die Nachricht, hier ist ein Theater, das Dir, so wie es ist, ein halbes Jahr gehört, – genügen, die Kräfte, die doch noch vorhanden sind, in ihr zusammenzusteigern. [...] Wie sind alle diese Theater voll Spielerei, an der Aufgabe gemessen, an dem Auftrag, mit dem diese Frau beladen geht.“
- [131] Manfred Engel u. a. (Hrsg.): *Rilke Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Frankfurt a. M. 1996 (künftig zit. als KA), Bd. 3, S. 512 (26. Aufzeichnung).
- [132] Ebenda, S. 616f. (64. Aufzeichnung), Zitat S. 616.
- [133] Ebenda, S. 468 (14. Aufzeichnung).
- [134] Ebenda, S. 617f. (65. Aufzeichnung). Die Verbindung zwischen dem theatralen Schicksalsdialog Maeterlincks und der Aura der ‚inhaltlosen‘ „Statuen und Bilder“ postuliert schon die *Festspielszene zur Einweihung der Kunsthalle* (Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. Hg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. 6 Bde. Wiesbaden / Frankfurt a. M. 1955-1966, Bd. 3, S. 403-409; hier S. 407f.).
- [135] Für die Claudel-Aufführung verweist Karl Georg Wendriner auf Botticellis und Ghirlandajos Madonnen sowie, in bezug auf die Sterbeszene, auf Böcklins Pietà (*Breslauer Zeitung* v. 7.10.1913, zit. in Landau: Claudel auf deutschsprachigen Bühnen (Anm. 95), S. 56); den Tableau-vivant-Charakter der Inszenierung betont

- Wolf: *Vom Untergang der Sprache* (Anm. 116), S. 84. Rilkes Bildvorlagen sind weitgehend unerforscht (KA 2, S. 450).
- [136] KA 2, S. 25 (*Mariae Verkündigung*).
- [137] Ebenda, S. 33 (*Vom Tode Mariae I*).
- [138] Vgl. Silke Pasewalck: *Die fünffingrige Hand. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*. Berlin 2002.
- [139] KA 2, S. 24 (*Die Darstellung Mariae im Tempel*).
- [140] Aleida Assmann: Was sind kulturelle Texte? In: *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*, hrsg. v. Andreas Poltermann, Berlin 1995, S. 232-244.
- [141] Maeterlinck und Vollmoeller greifen auf einen mittelalterlichen Legendenstoff zurück, der in den Poetisierungen von Marienlegenden und -leben im 19. Jahrhundert häufig aktualisiert wird. Auch Gottfried Kellers Erzählung *Die Jungfrau und die Nonne* (1872 publiziert) nimmt diese rheinische Legende auf. Sie stellt die Hauptquelle für Maeterlincks Singspiel dar (Maurice Maeterlinck: *Œuvres III. Théâtre, Tome 2. Édition établie, commentée et précédée d'un Essai par Paul Gorceix*, Brüssel 1999, S. 46f.; Birgit Ahrens: „Denn die Bühne ist der Spiegel der Zeit“. Emil Orlik (1870-1932) und das Theater, Kiel 2001, S. 287ff.; Peter W. Marx: *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*, Tübingen 2006, S. 126-135).
- [142] Maurice Maeterlinck: *Schwester Beatrix. Nach einer alten Klosterlegende*. In: Ders.: *Zwei Singspiele. Blaubart und Ariane. Schwester Beatrix*. Deutsch v. Friedrich Oppeln-Bronikowski, 2. verb. Aufl. Jena und Leipzig 1904, S. 41-84.
- [143] Das 19. Jahrhundert stellt nach dem Hochmittelalter den Höhepunkt abendländischer Marienverehrung dar. Maria wird an heiligen Orten als Beschützerin, Heilerin und Mittlerin der Gnade angerufen und gefeiert; es kommt zu einer Flut von Marienerscheinungen. Dieses Phänomen der Volksfrömmigkeit, das vor allem in den romanischen Ländern mit ihrer langen Tradition der Marienverehrung verwurzelt ist, wird von der Kirche 1854 mit dem Dogma der unbefleckten Empfängnis sanktioniert. Damit setzt sich die franziskanische gegenüber der thomistischen Lehre von der Empfängnis Marias in der Erbsünde durch und markiert den Beginn des marianischen Zeitalters der katholischen Kirchengeschichte. Zur Entwicklung der Marienverehrung s. *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, hrsg. v. Klaus Galling u. a., 7 Bde., Tübingen ³1986; Bd. 4: H. Jursch: *Marienburg*, Sp. 754-457; P. Wapnewski: *Mariendichtung*, Sp. 758-760; D. Rössler: *Marienerscheinungen*, Sp. 761f.; F. Heiler / K. Onasch / W. Jannasch: *Marienerscheinungen*, Sp. 763-766; vgl. Karl-Josef Kuschel: *Maria in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, in: *Handbuch der Marienkunde*, hrsg. v. Wolfgang Beinert u. Heinrich Petri, Regensburg 1984, S. 664-718.
- [144] Ludwig Feuerbach: *Ueber den Mariencultus. Die Glorie der heiligen Jungfrau Maria. Legenden und Gedichte durch Eusebius Emmeran. 1841*. In: Ders.: *Erläuterungen und Ergänzungen zum Wesen des Christenthums*. Durchges. u. hrsg. v. Wilhelm Bolin, Stuttgart-Bad Cannstatt 1960, S. 195-211; hier S. 201. Für den Hinweis danke ich Ortrud Gutjahr.
- [145] Maeterlinck: *Schwester Beatrix* (Anm. 142), S. 54f., 57.

Bibliographie

- Ahrens, Birgit: „Denn die Bühne ist der Spiegel der Zeit“. Emil Orlik (1870-1932) und das Theater, Kiel 2001.
- Andersen, Margret: *Claudiel et l'Allemagne*, Ottawa 1965.
- Appia, Adolphe: *Die Musik und die Inszenierung*, mit 18 Lichtdrucktafeln, übers. v. Princesse Elsa Cantacuzène, München 1899.
- Appia, Adolphe: *Die Rhythmische Gymnastik und das Theater*. In: *Der Rhythmus I* (1911), S. 57-64.
- Appia, Adolphe: *L'Œuvre d'art vivant*, Genf / Paris 1921.
- Assmann, Aleida: Was sind kulturelle Texte?. In: Andreas Poltermann (Hrsg.): *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*, Berlin 1995, S. 232-244.
- Bachmann, Marie-Laure: *Devant nous*: Hellerau. In: Ring (Hrsg.): *Hellerau Symposium*, S. 17-22.
- Beacham, Richard C.: *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*. Deutsch v. Petra Schreyer u. Dieter Hornig, Berlin 2006.
- Bibliothèque Nationale** (Hrsg.): *Jacques Copeau et le Vieux-Colombier* [Ausstellungskatalog], Paris 1963.
- Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze in Dresden-Hellerau** (Hrsg.): *Der Rhythmus. Ein Jahrbuch*, Bd. I (1911).
- Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze in Dresden-Hellerau** (Hrsg.): *Der Rhythmus II.1 (1912): Die Schulfeste der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. Programmbuch*.
- Birkenhauer, Theresia: *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur*. Maeterlinck, Čechov, Genet, Beckett, Müller, Berlin 2005.
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1995.
- Buber, Martin: *Das Raumproblem der Bühne*. In: *Das Claudel-Programm-Buch*, S. 72-81.
- Buckle, Richard: *Nijinsky*. Harmondsworth u.a. 1980.
- Bühne und Welt XVI, Heft 3** (Nov. 1913).
- Cellbrot, Hartmut / Renner, Ursula (Hrsg.): „Blicke, Hände, Geschriebenes, Handschrift, Gedichte – es ist ja alles ungefähr dasselbe“. Der Briefwechsel zwischen Hugo von Hofmannsthal und Mechtilde Lichnowsky. In: *Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne* 5 (1997), S. 147-198.

- Claudiel** homme de théâtre. Correspondance avec Lugné-Poe 1910-1928 (= Cahiers Paul Claudel 5). Introduction de Pierre Moreau, avant-propos de Jacques Robichez, notes de René Farabet, Paris 1964.
- Claudiel**, Paul: *Über die Darstellung meiner Dramen*. In: *Das Claudel-Programm-Buch*, S. 69ff.
- Claudiel**, Paul: *Journal II (1933-1955)*. Introduction par François Varillon. Texte établi et annoté par François Varillon et Jacques Petit, Paris 1969.
- Claudiel**, Paul: *Mes idées sur le théâtre*. Préface et présentation de Jaques Petit et Jean-Pierre Kempf, Paris 1966.
- Chaigne**, Louis: *Paul Claudel. Leben und Werk*, Heidelberg 1963.
- Claudiel**, Paul: *Théâtre I. Introduction et chronologie de la vie et de l'œuvre* par Jacques Madaule, Paris 1956.
- Claudiel**, Paul: *Théâtre II. Édition revue et augmentée, textes et notes établis de Jacques Madaule et Jacques Petit*, Paris 1965.
- Claudiel**, Paul: *Verkündigung. Ein geistliches Spiel in vier Ereignissen und einem Vorspiel*. Nach der französischen Dichtung deutsch v. Jakob Hegner, Hellerau bei Dresden, 3. Aufl. 1913.
- Claudiel**, Paul: *Le théâtre catholique*. (Lettre au *Figaro* du 14 juillet 1914). In: *Œuvres complètes de Paul Claudel*, Bd. XV, hrsg. v. Robert Mallet, Paris 1959.
- Copeau**, Jacques: *Visites à Gordon Craig, Jaques-Dalcroze et Adolphe Appia*. In: *Revue d'histoire du Théâtre* 15 (décembre 1963), S. 357-367.
- Das Claudel-Programm-Buch**, Hellerau bei Dresden 1913.
- Deutsche Werkstätten Hellerau** (Hrsg.): *Mythos Hellerau. Ein Unternehmen meldet sich zurück*. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Architektur-Museum Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 2001.
- Dohrn**, Wolf: *Claudels < Verkündigung > in Hellerau*. In: *Das Claudel-Programm-Buch*, S. 82-87.
- Engel**, Fritz: *Paul Claudels < Verkündigung >*. In: *Das Theater* 5 (1913/14), S. 72ff.
- Engel**, Manfred / **Fülleborn**, Ulrich / **Nalewski**, Horst / **Stahl**, August (Hrsg.): *Rilke Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Frankfurt a. M. 1996.
- Evans**, Mark: *Jacques Copeau*, London / New York 2006.
- Feuerbach**, Ludwig: *Ueber den Mariencultus. Die Glorie der heiligen Jungfrau Maria. Legenden und Gedichte durch Eusebius Emmeran. 1841*. In: Ders.: *Erläuterungen und Ergänzungen zum Wesen des Christenthums*. Durchges. u. hrsg. v. Wilhelm Bolin, Stuttgart-Bad Cannstatt 1960.
- Furness**, N. A.: *Paul Claudel and German Expressionism*. In: Dorothy James / Silvia Rawanake (Hrsg.): *Patterns of Change: German Drama and the European Tradition. Essays in Honour of Ronald Peacock*. New York u. a. 1990, S. 229-239.
- Galling**, Klaus u. a. (Hrsg.): *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, 7 Bde., Tübingen ³1986; Bd. 4.
- Giertz**, Gernot: *Theater in Hellerau. Geschichte – Wirkung – Perspektiven*. In: Ring (Hrsg.): *Hellerau Symposium*, S. 55-63.
- Giertz**, Gernot: *Kultus ohne Götter. Émile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform auf der Grundlage der Rhythmischen Gymnastik*, München 1975.
- Glauert-Hesse**, Barbara (Hrsg.): „Ich sehne mich sehr nach deinen blauen Briefen“. Rainer Maria Rilke – Claire Goll. Briefwechsel, Göttingen / Wallstein 2000.
- Glauert-Hesse**, Barbara (Hrsg.): *Rainer Maria Rilke – Mathilde Vollmoeller. Briefwechsel*, Frankfurt a. M. 2005.
- Gobbert**, Joachim: *Zur Methode Jaques-Dalcroze. Die Rhythmische Gymnastik als musikpädagogisches System. Wege und Möglichkeiten der plastischen Darstellung von Musik durch den menschlichen Körper*. Frankfurt a. M. u.a. 1998.
- Hirsch**, Rudolf / **Schnack**, Ingeborg (Hrsg.): *Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke. Briefwechsel 1899-1925*, Frankfurt a. M. 1978.
- Grosche**, Robert (Hrsg.): *Paul Claudel und Jacques Rivière. Briefwechsel 1907-1914, übertragen v. Hannah Szasz*, München ²1955.
- Hofmannsthal**, Hugo von: *Die Bühne als Traumbild*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979/80; Bd. 8 (Reden und Aufsätze I, 1891-1913), S. 490-493.
- Huesmann**, Max (Hrsg.): *Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*. Mit e. Beitrag „Max Reinhardts amerikanische Spielpläne“ v. Leonhard M. Fiedler, München 1983.
- Jacobs**, Angelika: „alles ist zur Stille um-gestaltet“. Rilkes lyrische < Spiele > im Kontext des Symbolismus. In: *Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur* 54 (2001): Rilkes Poetik und die Folgen, S. 41-65; URL: <http://www.bgdv.be/gm54/jacobs.pdf>.
- Jacobs**, Angelika: *Vom Symbolismus zur „Stimmung“*. Zur Poetik des Gefühls beim frühen Rilke. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 25 (2004), S. 99-127.
- Jaques-Dalcroze**, Émile: *Methode der Rhythmischen Gymnastik*. Paris / Neuchâtel / Leipzig 1906.
- Jeschke**, Claudia / **Vettermann**, Gabi: *François Delsarte*. In: *Oberzaucher-Schüller* (Hrsg.): *Ausdruckstanz*, S. 15-24.
- Keller**, Gottfried: *Die Jungfrau und die Nonne*. In: Ders.: *Sieben Legenden*, Stuttgart 1986, S. 41-48.
- Klein**, Gabriele: *Körper und Theatralität*. In: Erika Fischer-Lichte u. a. (Hrsg.): *Diskurse des Theatralen*, Tübingen, Basel 2005, S. 35-47.
- Kracauer**, Siegfried: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963.
- Kugler**, Michael: *Von der „Rhythmischen Gymnastik“ zu den „Realisationen“*. Übung und Disziplinierung des Körpers bei Émile Jaques-Dalcroze. In: *Oberzaucher-Schüller* (Hrsg.): *Ausdruckstanz*, S. 71-94.
- Kugler**, Michael: *Die Methode Jaques-Dalcroze und das Orff-Schulwerk Elementare Musikübung*. Bewegungsorientierte Konzeptionen der Musikpädagogik, Frankfurt a. M. u.a. 2000.
- Kuschel**, Karl-Josef: *Maria in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. In: *Handbuch der Marienkunde*, hrsg. v. Wolfgang Beinert u. Heinrich Petri, Regensburg 1984, S. 664-718.

- Lämmel**, Rudolf: *Der moderne Tanz. Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der Rhythmischen Gymnastik und des Neuen Tanzes*, Berlin-Schöneberg 1928.
- Landau**, Edwin Maria: Paul Claudel auf deutschsprachigen Bühnen, München 1986.
- Liebscher**, Artur: *Die Schulfeste in Hellerau*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 79 (1912), H. 28.
- Lorenz**, Karl: Der Traum vom « Laboratoire d'une humanité nouvelle ». In: Ring (Hrsg.): *Hellerau Symposion*, S. 23-20.
- Lorenz**, Karl: Spuren der Rhythmik. In: Werner Durth (Hrsg.): *Hellerau: Stand Ort Bestimmung*, Stuttgart 1996, S. 89-94.
- Lubkoll**, Christine: Rhythmus. Zum Konnex von Lebensphilosophie und literarischer Moderne. In: Dies. (Hrsg.): *Das Imaginäre des Fin de Siècle. Ein Symposium für Gerhard Neumann*, Freiburg i. Br. 2002, S. 83-110.
- Maeterlinck**, Maurice: *Œuvres III. Théâtre, Tome 2. Édition établie, commentée et précédée d'un Essai par Paul Gorceix*, Brüssel 1999.
- Maeterlinck**, Maurice: *Schwester Beatrix. Nach einer alten Klosterlegende*. In: Ders.: *Zwei Singspiele. Blaubart und Ariane. Schwester Beatrix*. Deutsch v. Friedrich Oppeln-Bronikowski, 2. verb. Aufl. Jena und Leipzig 1904, S. 41-84.
- Marx**, Peter W.: Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur, Tübingen 2006.
- Millet-Gérard**, Dominique: Poème biblique et poétique sacramentelle chez Paul Claudel. In: Dies.: *La prose transfigurée. Vingt études en Hommage à Paul Claudel pour le cinquantième de sa mort*, Paris 2005, S. 301-319.
- Nostitz**, Helene von: *Aus dem alten Europa. Menschen und Städte*. Hrsg. v. Oswald von Nostitz. Mit e. Vorwort v. Karl Krolow u. zahlreichen Abb., Frankfurt a. M. 1993.
- Nostitz**, Oswald von (Hrsg.): Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal – Helene von Nostitz, Frankfurt a. M. 1965.
- Nostitz**, Oswald von (Hrsg.): Rainer Maria Rilke – Helene von Nostitz. Briefwechsel, Frankfurt a. M. 1976.
- Oberzaucher-Schüller**, Gunhild (Hrsg.): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wilhelmshaven 1992.
- Oberzaucher-Schüller**, Gunhild / **Suritz**, Elisabeth: „Die Musik durchdringt den menschlichen Körper und wandelt sich zur Freude für das Auge“. Vaslav Nijinsky und die Methode Jaques-Dalcroze. In: *Bühnenkunst. Sprache – Musik – Bewegung. Kulturelle Vierteljahresschrift*. 2. Jg. (1988), S. 81-85.
- Oberzaucher-Schüller**, Gunhild: Die Schule des Rhythmus'. Die rhythmische Gymnastik von Émile Jaques-Dalcroze und der Stellenwert des Tanzes in Hellerau. In: *Tanzdrama* Nr. 22/23 (1993), S. 12-17.
- Pasewalck**, Silke: Die fünffingrige Hand. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke. Berlin 2002.
- Pese**, Claus (Hrsg.): Künstlerkolonien im beginnenden 20. Jahrhundert. Im Zeichen der Erde und des Himmels [Ausstellungskatalog], Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 15. November 2001 bis 17. Februar 2002, Nürnberg 2001.
- Pfeiffer**, Ernst (Hrsg.): Rainer Maria Rilke – Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel, Frankfurt a. M. 1989.
- Prater**, Donald A. (Hrsg.): Rainer Maria Rilke und Stefan Zweig in Briefen und Dokumenten, Frankfurt a. M. 1987.
- Rauscher**, Ulrich: *Hellerau*. In: *Die Schaubühne* 9 (1913), Nr. 42; vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1905-1918, Königstein/Ts. 1980, S. 1003-1006.
- Rilke**, Rainer Maria: Sämtliche Werke. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. 6 Bde., Wiesbaden / Frankfurt a. M. 1955-1966.
- Ring**, Reinhard (Hrsg.): *Hellerau Symposion. Fragen zur Geschichte der Rhythmik / Des questions sur l'histoire de la rythmique*, Remscheid / Genf 1993.
- Ring**, Reinhard: Das verklärte, das reale und das beispielhafte Hellerau. In: Ders. (Hrsg.): *Hellerau Symposion*, S. 117-134.
- Salzmann**, Alexander von: *Licht, Belichtung und Beleuchtung*. In: *Das Claudel-Programm-Buch*, S. 88-91.
- Sarfert**, Hans-Jürgen: *Hellerau. Die Gartenstadt und Künstlerkolonie*. Dresden 1999.
- Schirn Kunsthalle Frankfurt / Loers**, Veit (Hrsg.): *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915* [Ausstellungskatalog], Ostfildern 1995.
- Schmitz**, Walter / **Teufel**, Annette: *Helleraus theatralische Sendung*. In: *Dresdner Hefte*, Jg. 22 (2004), Heft 79, 3/04: Theater in Dresden, hrsg. v. Dresdner Geschichtsverein, S. 58-67.
- Schneider**, Detlev: Orpheus tanzt rhythmisch oder Die Kathedrale der Zukunft. Ein Hellerau-Text. In: Ring (Hrsg.): *Hellerau Symposion*, S. 155-162.
- Schuster**, Gerhard (Hrsg.): Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz. Briefwechsel 1907-1926. Mit e. Essay v. Erwin Jaeckle, Frankfurt a. M. 1993.
- Simon**, Walter (Hrsg.): Rainer Maria Rilke. Briefwechsel mit Regina Ullmann und Ellen Delp, Frankfurt a. M. 1987.
- Schnack**, Ingeborg: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes, Frankfurt a. M. 1975.
- Sinclair**, Upton: *Welt-Ende. Roman*. Einzig autorisierte Übertragung aus dem Amerikanischen v. Elisabeth Rotten. Bern / Stuttgart / Wien 1963.
- Stiel**, Siglinda: Die Erneuerung des Mysterienspiels durch Paul Claudel, phil. Diss. München 1968.
- Storck**, Karl: *E. Jaques-Dalcroze. Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit*, Stuttgart 1912.
- Witzmann**, Pia: „Dem Kosmos zu gehört der Tanzende“. Der Einfluß des Okkulten auf den Tanz. In: Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hrsg.): *Okkultismus und Avantgarde* S. 600-645.
- Wobbe**, Eva: Die Gymnastik. Entwicklung der Bewegung bis zur Rhythmischen Gymnastik und deren Einfluß auf den Ausdruckstanz. In: Oberzaucher-Schüller (Hrsg.): *Ausdruckstanz*, S. 25-33.
- Wolf**, Friedrich: *Vom Untergang der Sprache*. In: *Auf wieviel Pferden ich geritten...* Der junge Friedrich Wolf, hrsg. v. Emmi Wolf u. Brigitte Struzyk, Berlin / Weimar 1988.

Wolter, Bettina-Martine: „Die Kunst ist die Aufführung des kosmischen Dramas“. Architekturvision und Bühnenreform 1900-1915. In: Schirn Kunsthalle (Hrsg.): *Okkultismus und Avantgarde*, S. 654-666.

Zinn, Ernst (Hrsg.): Rainer Maria Rilke – Marie von Thurn und Taxis. Briefwechsel. Zwei Bände, mit e. Geleitwort v. Rudolf Kassner, Frankfurt a. M. 1986.

Zweig, Stefan: *Triumph der Kathedrale (Anmerkungen zu Paul Claudels Verkündigung)*. In: *März. Eine Wochenschrift*, 7. Jg. (1913), 2. Band, S. 416-420.

Nachweis der Abbildungen

- 1 „Die Tanzenden“ [Suzanne Perrotet u. a., 1909]. Titelfoto von *Der Rhythmus* 1 (1911).
- 2 Motiv aus den plastischen Gruppenübungen (1). Ebenda, S. 64 gegenüber.
- 3 Motiv aus den plastischen Gruppenübungen (2). Ebenda, S. 56 gegenüber.
- 4 Adolphe Appia: „Der heilige Wald“. Bühnendekor-Entwurf zu Wagners *Parsifal*. In: Ders.: *L'Œuvre d'art vivant*, Genf / Paris 1921, Anhang [Abb.1].
- 5 Adolphe Appia: Rhythmischer Raum (ohne Titel), 1909. Ebenda [Abb. 14].
- 6 Adolphe Appia: Rhythmischer Raum (ohne Titel), 1909. Ebenda [Abb. 15].
- 7 Adolphe Appia: Rhythmischer Raum (ohne Titel), 1909. Ebenda [Abb. 16].
- 8 Adolphe Appia: Rhythmischer Raum (ohne Titel), 1909. Ebenda [Abb. 17].
- 9 Adolphe Appia: Rhythmischer Raum („Die Lichtung“), 1909. Ebenda [Abb. 18].
- 10 Adolphe Appia: Rhythmischer Raum („Die Zypresse“), 1909. Ebenda [Abb.19].
- 11 Adolphe Appia: „Die elysischen Felder“. Skizze zu Glucks *Orpheus und Eurydike*. Ebenda [Abb. 13].
- 12 Adolphe Appia: Bühnenbild zu *Echo und Narziss* (Genf 1920). Ebenda [Abb.12].
- 13 Paul Claudel, *Verkündigung*, 2. Akt, 3. Verwandlung: Violäne und Jakobäus. In: *Bühne und Welt* XVI, Heft 3 (Nov. 1913). Szenenfoto zur Hellerauer Inszenierung, S. 96 gegenüber.
- 14 Paul Claudel, *Verkündigung*, 3. Akt, 1.Verwandlung: Die Leute von Rottenstein und die aussätzigte Violäne. Ebenda, S. 112 gegenüber.
- 15 Paul Claudel, *Verkündigung*, 3. Akt, 2. Verwandlung: Violäne erweckt Maras Kind zum Leben. Ebenda, S. 128 gegenüber.
- 16 Salle de l'Athénée, Saint Germain – Théâtre du Vieux-Colombier (1919). In: Bibliothèque Nationale de Paris (Hrsg.): Jacques Copeau et le Vieux-Colombier [Ausstellungskatalog], Paris 1963 [Abb. 4].

Empfohlene Zitierweise:

Angelika Jacobs: Maria im Experiment: Rilkes Hellerau.
 In: Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart. Jg. 8 (2007), Heft 5.
 URL: http://www.philoSOPHIA-online.de/mafo/heft2007-5/Jac_Hel.htm