

Gdańsk 2015, Nr. 32

Tomasz Ososiński

Hochschule für angewandte Linguistik/Nationalbibliothek Warschau

## Zwischen Tagebuch und Essay – Anmerkungen zu R.M. Rilkes Aufsatz über Puppen

**Between a diary and an essay – notes to Rilke’s „Puppen-Aufsatz“.** 1914 Rilke wrote his Puppen-Aufsatz that was inspired by Lotte Pritzel’s wax dolls. In the article there are presented the works of Lotte Pritzel and Rilke’s encounter with them. At the end, the structure of the text is analysed and his essayistic features are commented.

**Keywords:** Rilke, dolls, essay

Im Jahre 1914 schrieb Rilke unter dem Einfluss der von Lotte Pritzel gemachten Wachspuppen seinen Puppenessay. In dem Artikel wird kurz das Werk von Lotte Pritzel und Rilkes Begegnung mit Pritzels Puppen geschildert. Abschließend wird die Struktur des Textes analysiert und seine essayistischen Merkmale hervorgehoben.

**Schlüsselwörter:** Rilke, Puppen, Essay

Am 15. September 1913 besuchte Rilke in München eine Ausstellung, in der er zum ersten Mal die Wachspuppen von Lotte Pritzel sah. Die Arbeiten der damals noch ganz jungen Künstlerin fesselten ihn. In den folgenden Tagen lernte er sie auch persönlich kennen und nachdem er München verlassen hatte und nach Paris gegangen war, hatte er die Fotos von ihren Arbeiten mit, die er mit Interesse studierte.

Der Eindruck, den die Wachspuppen auf Rilke machten, war insgesamt so stark, dass er Anfang des nächsten Jahres einen Aufsatz darüber schrieb (oder wie es auch manchmal heißt: einen Essay) unter dem Titel: „Puppen. Zu den Wachspuppen von Lotte Pritzel.“

## II

Lotte Pritzel war damals 26 Jahre alt und befand sich am Anfang ihres Künstlerweges. Sie wurde 1887 in Breslau geboren, kam aber schnell (spätestens 1905) nach München, wo sie die Kunstgewerbeschule besuchte. Sie gehörte zu dem Kreis der Münchner Boheme, war u.a. mit Erich Mühsam, Klabund, Lion Feuchtwanger, Johannes Becher befreundet.

Mit den Puppenarbeiten fing sie um 1908 an, ab 1910 wurden die Fotos davon in Zeitschriften publiziert, vor allem in „Deutsche Kunst und Dekoration.“ In den folgenden Jahren wurden ihre Puppen sehr bekannt, auch international. In der Periode 1910–1920 konzentrierte sie sich vor allem auf die Puppenarbeiten. 1921 heiratete sie den Mediziner Gerhard Pagel (1886–1954) und ein Jahr später nach der Geburt der Tochter zog die ganze Familie nach Berlin. Danach widmete sie sich den Puppen nicht mehr so intensiv. Auch das Interesse des Publikums scheint nachgelassen zu haben. Sie betätigte sich dann als Bühnenbildnerin: arbeitete u.a. für Max Reinhardt und Erwin Piscator. So stattete sie 1925 etwa die Schauspieler in Klabunds „Kreidekreis“ und in Heinrich von Kleists „Das Käthchen von Heilbronn“ aus. Sie starb am 17. Februar 1952 in Berlin, kurz nach ihrem 65. Geburtstag.

### III

Die Arbeiten von Lotte Pritzel sind heute nicht einfach einzuschätzen, weil nicht viele davon erhalten blieben. Der Grund dafür war ihre Anfälligkeit, auch waren die Museen an dem Ankauf solcher Puppen nicht interessiert. Die meisten Arbeiten kennen wir heute somit nur von den Fotos und Zeichnungen.<sup>1</sup>

Ein anderer Grund für die Unzugänglichkeit der Arbeiten besteht darin, dass nach dem Erfolg der Puppen zwischen 1911 und 1924 die Künstlerin dann in relative Vergessenheit geriet.<sup>2</sup> Noch 1923 drehte die UFA einen Dokumentarfilm mit dem Titel „Die Pritzelpuppe.“ In den späten 20er Jahren ist sie aber schon wenig in dem öffentlichen Raum präsent.

Erst die Ausstellung 1987 in München anlässlich ihres 100. Geburtstages und der damals publizierte Katalog brachten ihre Puppen wieder in Erinnerung.<sup>3</sup> 15 Jahre später fand eine Ausstellung in Berlin statt: „Die Puppenkünstlerin und Kostümbildnerin Lotte Pritzel“ (2002/2003). Ende des 20. Jh. entstanden auch ein Paar Dissertationen und Artikel über Lotte Pritzel, geschrieben u.a. von Barbara Borek, Waltraud Rusch und Wolfgang Glüber.

Die Arbeiten von Pritzel gingen (obwohl in vieler Hinsicht originell) auch aus dem breiteren Puppeninteresse der Münchner Boheme nach 1900 hervor. Barbara Borek bemerkt: „Der Beginn der Arbeit Lotte Pritzels steht im Zusammenhang mit der sogenannten Puppenreform und den Künstlerpuppen-Ausstellungen, die in den Kaufhäusern der Firma Hermann Tietz in München, Berlin und Hamburg ab 1908 stattfinden.“<sup>4</sup> Die Gestalt der Puppen hing auch mit dem Stil des Kreises zusammen. Interessant ist dieser Zusammenhang, auf den schon Erich Mühsam aufmerksam machte: „Da war die Freundesgruppe um Lotte Pritzel, ausgezeichnet durch einen Stil des Gehabens, der in leichter Überspitzung von Gesten

<sup>1</sup> Die Arbeiten von Lotte Pritzel wurden mehrmals in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ vorgestellt, wo sich auch viele Fotos von ihnen befinden (die Nummer aus den Jahren 1911, 1912, 1914, 1916–1918, 1920, 1922–24).

<sup>2</sup> Wolfgang Glüber, Puppen für die Vitrine. Zu den Arbeiten der Puppenkünstlerin Lotte Pritzel, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Darmstadt 1998, S. 139.

<sup>3</sup> Editha Mork, Wolfgang Till (Hg.): Lotte Pritzel, 1887–1952. Puppen des Lasters, des Grauens und der Ekstase. Ausstellungskatalog, Puppentheatermuseum im Stadtmuseum München, München 1987.

<sup>4</sup> Barbara Borek, Lotte Pritzel, in: [www.lotte-pritzel.de/puppen2.html](http://www.lotte-pritzel.de/puppen2.html) (Zugriff am 8. Okt. 2014).

und Ausdrucksweisen sich selbst geistreich ironisierte. Die bekannten Wachspuppen der Lotte Pritzel sind Sinnbilder dieses Stils, und ein Fest bei ihr oder von ihr inspiriert, war stets in dem zu solchen Lebensformen abgestimmten Ton gehalten, der zwischen Ästhetentum, Kunstgewerberei und einem Filigran von Wortwitzen und erotischen Delikatessen schwang.<sup>5</sup>

Die Puppen von Lotte Pritzel waren auch in verschiedenen Perioden unterschiedlich.<sup>6</sup> Die ersten Arbeiten, die um 1910 entstanden, sind noch beweglich, obwohl keineswegs Spielzeuge. (Bei den Puppen handelt es sich von Anfang an um „Puppenplastiken“, wie Wilhelm Michel sie bezeichnete.<sup>7</sup> Schon 1911 hießen sie auch: „Puppen für die Vitrine“.) Von den Arbeiten aus dieser Phase, die ungefähr 1910–1914 dauerte, schreibt der Kunsthistoriker Wolfgang Glüber: „Schlanke, grazile Geschöpfe sind dort zu sehen. Gekleidet in Spitze und Seide, das Antlitz meist blass, Augen und Münder geschminkt, die Köpfe bedeckt mit aufwändigen Frisuren aus Watte, scheinen die Figuren direkt einer Rokokophantasie zu entspringen. Oft vermag man nicht zu entscheiden, ob es sich um männliche oder weibliche Gestalten handeln soll. Die Androgynität ist hier ein gewolltes Mittel, in keinsten Weise vergleichbar mit der Ungeschlechtigkeit, die sonst oft bei Puppen zu finden ist. Die Puppen haben Gesichter, Hände, Füße und Beine aus Wachs geformt, der Korpus besteht aus einem Drahtgestell und Watte...“<sup>8</sup> Und Barbara Borek charakterisiert sie auf folgende Weise: „Thema der kleinen Inszenierungen ist die Beziehung zwischen den Geschlechtern, das Spiel mit Liebe und Erotik, eine Sinnlichkeit, die bei Lotte Pritzel androgyne Züge aufweist. Es scheint, als würden die Puppen auf den Fotografien Geschichten erleben, an denen sie die Betrachtenden nur in einzelnen Momenten teilhaben lassen. Sie halten inne, den Mund leicht geöffnet, den Kopf geneigt oder zurückgelehnt. Sie sind einander zugewandt, im Tanz, im Gespräch, zum Kuss.“<sup>9</sup>

Um 1914 (eben zur Zeit der Begegnung mit Rilke) gibt es eine deutliche Veränderung des Stils: die Körperlichkeit der Puppen wird deutlicher, sie sind nicht immer mit Kleidung bedeckt, sind teilweise entblößt, der Körper ist aus Wachs ausgeformt. Die Gesichter und Haltung werden individualisiert. Sie treten auch meistens einzeln auf (die Puppen der ersten Phase waren oft zu Paaren aufgestellt), sind so individuell, dass sie keine Gruppen mehr brauchen. Was die Kleidung angeht, sind sie zeitgenössischer geworden. Sichtbar ist auch eine Tendenz zum Festhalten von Bewegungen und Gesten. Oft haben wir es mit den Figuren der Tänzer zu tun, asiatischen Gestalten (Buddhas) oder mit religiösen Gestalten: Madonnen, Heiligen, Engeln (wobei die Auffassung nicht unbedingt religiös ist, oft gibt es erotische Momente). Die Puppen aus dieser Periode sind nicht mehr beweglich und kommen meistens auf die Sockel. Ab 1914 erhalten die Figuren auch individuelle Namen wie Engel, Pierrot, Harlekin.

In den späteren Jahren werden die Puppen nach ähnlichen Prinzipien gefertigt. Das Gesamtkonzept wird sich nicht mehr ändern – selbst wenn es kleine Unterschiede geben

---

<sup>5</sup> Erich Mühsam, *Namen und Menschen, Unpolitische Erinnerungen*, Berlin 1977, S. 20.

<sup>6</sup> Die Phasen im Schaffen von Lotte Pritzel besprach u.A. Wolfgang Glüber.

<sup>7</sup> Ebd., S. 148.

<sup>8</sup> Ebd., S. 140.

<sup>9</sup> Barbara Borek, Lotte Pritzel, in: <http://www.lotte-pritzel.de/puppen4.html> (Zugriff am 15. Okt. 2014).

wird (z.B. in den 20er Jahren werden die Körper massiver). Die von Lotte Pritzel geschaffenen Puppen zeichnen sich auf dem Hintergrund der damaligen Puppenproduktion durch eine gewisse Originalität aus. Ihre Gattung ist schwer einzuordnen, sie stehen – wie oft bemerkt wurde – zwischen Kunst und Kunstgewerbe.<sup>10</sup>

#### IV

Im September 1913 sah Rainer Maria Rilke eine Ausstellung der Puppen von Lotte Pritzel in ihrem Atelier in der Kaulbachstraße 69. Dass er sich dann weiter mit dem Thema beschäftigte, kann man seinen literarischen Tätigkeiten und seinem Briefwechsel entnehmen. Um den 2. Okt. 1913 trug er in den Inselalmanach für das Jahr 1914 für Lotte Pritzel die Verse ein „Hinschwindende ganz leicht...“ auf ihre Puppen Bezug nehmend. „...ich habe sie im Blumenladen eilig aufgeschrieben, ein bischen à peu près...“:

Hinschwindende ganz leicht, eh sie vergehen,  
zurückhalten mit ein wenig Wink,  
aus Abschiednehmen und Nicht-wiedersehen  
ein Ding zu machen, so, dass sich auf den Zehen  
hinüberhebt um dem, was schon verging,  
leis beizuwohnen (: Rosen und Ideen – )

Am 9. Dezember 1913 schrieb Rilke von Paris an Sidonie Nádherny von Borutin:

„...wissen Sie, dass ich in dem Münchener Kunst-Salon, wo die Puppen von Lotte Pritzel diesen Herbst ausgestellt waren, immer wieder mit dem unaufklärbarsten Entzücken zu *dieser hier* zurückkehrte, dem ‚Engel‘<sup>11</sup>, der Ihnen nur gehört? Ja, wenn es nicht meine Überzeugung wäre, nichts (höchstens ein paar Bücher vorübergehend) besitzen zu wollen, ich würde die Figur wohl gekauft haben, im Gedanken, sie, nach einer Weile leisen Umgangs, weiterzuschicken; wenn es so gekommen wäre, so scheint es mir jetzt sicher, dass ich sie Ihnen würde eines Tages gebracht haben.

Ja, sie ist von einer wunderbaren Existenz diese Engelspuppe, auf ihrem so unbeschreiblich fein gewählten Postament, es waren außerdem noch zwei da, zu denen ich oft wiederkam, alle ergriffen sie mich durch ihr Hinschwinden, als ob an einer äußersten ganz leisen Grenze des Noch-sichtbaren noch einmal Gegenstände entstünden – kleine Säufzer von Gegenständen, ich denke mir neben jeder ein feingegliedertes goldenes réchaud, auf dem sie eines Tages hinschmelze, und dann bliebe hinter ihr nur ein wenig Wachseruch zurück, der Geruch eines ausgegangenen Lichtes, das seinen Leuchter aufgezehrt hat. Wenn Sie Lotte Pritzel nochmal sehen in Wien, sagen Sie ihr *viel Liebes* von mir; ich

<sup>10</sup> Auf die Uneindeutigkeit der Puppen wurde z.B. in einem Artikel in „Deutsche Kunst und Dekoration“ aus dem Jahre 1920 hingewiesen: „Ihre Schöpfungen bilden in dem Künstlerischen Hin und Her unserer Tage eine der wenigen Inseln, auf der mit seltener Einmütigkeit die verhaderten Elemente sich friedlich treffen; es ist an ihnen das Wesentliche, dass sie nicht zu Lob und Tadel, sondern nur zu Freude anregen. ... Das kommt daher, dass diese Gebilde durch die Besonderheit ihrer Mittel sowohl dem modischen Kunstgezänk entrückt, andererseits kein Kunstgewerbe sind. Viel Pracht, viel Lebensfreude, viel Unbekümmertheit, Liebe und Zärtlichkeit steckt darin (...).“ „Wie schon gesagt wurde, diese Kunst lässt sich nicht einordnen und wollte man es dennoch tun, so findet man Verbundenheiten ehestens mit frühen Italienern, auch mit den Präraffaeliten Englands.“

<sup>11</sup> In der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ wurden mehrere Engelspuppen reproduziert. Es ist schwer festzustellen, auf welche von ihnen sich Rilke in seinem Brief bezieht.

habe noch einen ganzen Stoß Photographien ihrer Figurinen hier, kann mich nicht entschließen, sie zurückzuschicken, theils, weil ich mich immer wieder gern damit einlasse, dann auch, weil noch zwei drei Leute da sind, denen ich sie gerne bei Gelegenheit zeigen würde.“<sup>12</sup>

Aus dem Gedicht und dem zitierten Brief kann man schon ersehen, was Rilke in den Puppen damals am meisten ansprach: ihre Hinfälligkeit, ihre Zwischenstellung zwischen den festen Gegenständen und flüchtigen Wachsgebilden. Hinzuweisen ist auch auf die thematische Verwandtschaft der Arbeiten von Rilke mit den Puppen von Pritzel: auch Rilke interessiert sich für Buddhafiguren, Tänzerinnen, Heiligenbilder. Die Welt der Puppen, in der nur Phantasiegestalten vorkommen und keine großen Ereignisse – Hunger, Krieg, Inflation usw. – thematisiert werden, ist seiner Welt sehr verwandt.

Um den 1. Februar 1914 schreibt Rilke den Puppen-Essay, der dann im Märzheft der „Weißen Blätter“ (Jg. 1, Nr 7) herauskommt. Im Jahre 1921 erscheint derselbe Text in dem Buch mit den Zeichnungen von Lotte Pritzel, vom Hyperion-Verlag in München publiziert.

## V

Rilke betitelt seinen Aufsatz „Puppen von Lotte Pritzel“ – im Text werden sie aber wenig behandelt. Sie bilden nur den Ausgangspunkt: am Anfang lesen wir, dass sie quasi die Erwachsenen von den Puppen aus der Kindheit sind, „die Scheinfrüchte“. In den folgenden Absätzen geht Rilke aber auf eine essayistische Weise von ihnen ab und spricht von den Kinderpuppen, um nur ganz am Ende in dem letzten Absatz wiederum kurz auf die Puppen von Lotte Pritzel zurückzukommen. Die Puppen von Pritzel sind somit nur ein Vorwand dafür, Überlegungen zur Natur der Puppen anzustellen.

Schon in dem zweiten Absatz kommt Rilke auf seine Kindheitszeit zu sprechen und berichtet von den Puppen aus der Kinderwelt (also von dem Gegensatz zu Pritzels Puppen, die für ihn die Puppen aus der Erwachsenenwelt darstellen). Unterstrichen wird die Passivität der Kinderpuppen: sie wären völlig auf die Emotionen der Kinder angewiesen, nur von ihnen erfüllt, könnten nur dank ihnen am Leben teilnehmen: „träge: hingeschleift durch die wechselnden Emotionen des Tages, in jeder liegen bleibend; wie ein Hund zum Mitwisser gemacht, zum Mitschuldigen, aber nicht wie er empfänglich und vergeßlich, sondern eine Last in beidem.“

In den weiteren Absätzen (schon in dem zweiten Abschnitt) wird ein Vergleich zwischen Kinderpuppen und Gegenständen hergestellt, der eine sehr wichtige Rolle in den Ausführungen spielen wird. Die von den Menschen benutzten Gegenstände seien im Vergleich zu Puppen viel dankbarer: sie würden die menschlichen Spuren aufbewahren: Dolche, Helme, Perlenketten und auch die Alltagsgegenstände: Tassen, Bücher, Brillen – würden Zeichen der Abnutzung tragen, was ihnen eine gewisse Menschlichkeit verleihe: „...ja wie ihnen (wenn man sie nur liebt) selbst die härteste Abnutzung noch als eine zehrende Liebkosung anschlägt,

<sup>12</sup> Rainer Maria Rilke, Freiin Sidonie Nádherny von Borutin, Briefwechsel 1906–1926, S. 192–3.

unter der sie zwar schwinden, aber gleichsam ein Herz annehmen, das sie um so stärker durchdringt, je mehr ihr Körper nachgiebt (: fast werden sie dadurch in einem höheren Sinne sterblich und können jene Wehmut mit uns teilen, die unsere größte ist –):“

Die Gegenstände würden sich dem Menschlichen anpassen, während die Puppen fremd und passiv seien: sie würden sich von den Emotionen der Kinder tragen lassen, aber in keiner Weise darauf reagieren. Sie würden alles geschehen lassen – und das wäre auch, was die Kinder brauchten. Sie bräuchten etwas, das gar nicht reagieren würde, um daran die Liebe zu üben. Das Verhältnis zwischen zwei Subjekten sei für die Kinder noch zu schwer, mit etwas Lebendigem sei es ihnen unmöglich umzugehen gewesen. An einer Person könnten die Kinder nur verlorengehen: „Der einfachste Verkehr der Liebe ging schon über unsere Begriffe hinaus, mit einer Person, die etwas *war*, konnten wir unmöglich leben und handeln, wir konnten uns höchstens in sie hineindrücken und in ihr verlorengehen.“ Die Puppe sei indessen ein gutes Übungsobjekt gewesen: man könnte an ihr nicht verlorengehen, deswegen müsste man sich behaupten. Man habe selber die Gefühle und Emotionen in sie hineingelegt, in ihr mit Gefühlen wie in einem Probeglas experimentiert.

Von Zeit zu Zeit aber sei man als Kind versucht gewesen, von der Puppe doch eine Antwort zu verlangen: dass sie Rechenschaft gebe von all dem Schatz an Gefühlen, den man ihr anvertraue. In solchen Situationen habe sie aber natürlich geschwiegen – und das sei der zweite Nutzen gewesen, den man von dem Umgang mit ihr hätte: dass sie das Kind mit dem Schweigen bekannt gemacht habe, mit der Leere, durch die man zuerst erfahren habe „jenes Hohle im Gefühl, jene Herzpause, in der einer verginge, wenn ihn dann nicht die ganze, sanft weitergehende Natur, wie ein Lebloses, über Abgründe hinüberhübe.“

Zu dem Vergleich der Puppe mit dem Gegenstand kommt dann endlich ein drittes Element hinzu, die Marionette: „Die Puppe hat keine [Phantasie] und ist genau um so viel weniger als ein Ding, als die Marionette mehr ist. Aber dieses Weniger-sein-als-ein-Ding, in seiner ganzen Unheilbarkeit, enthält das Geheimnis ihres Übergewichts. An die Dinge muß sich das Kind gewöhnen, es muß sie hinnehmen, jedes Ding hat seinen Stolz.“ Das heißt: das Ding hat eine konkrete Verwertung, die man berücksichtigen muss, die Puppe hat sie nicht, sie dient nur den Emotionen des Kindes. Sie ist somit für das Kind das erste, einfachste Übungsobjekt. Nur so einen Halbgegenstand konnte das Kind beherrschen.

In dem letzten Absatz des zweiten Abschnittes kommt der Begriff der Puppenseele vor, der in den weiteren Abschnitten noch eine Rolle spielen wird. Das Kind habe nämlich nicht die Puppe gemeint, sondern ihre Seele und deswegen habe es die Puppe – wie es ziemlich enigmatisch heißt – nicht zu einem Götzen gemacht und nicht gefürchtet.

In dem dritten Abschnitt wendet sich der Erzähler direkt an die Puppenseele, die er mit den Seelen der Gegenstände vergleicht: die deutlich anders seien, greifbarer. Die Puppenseele befinde sich an einem unbestimmten Ort: man wisse nicht, ob in der Puppe oder in dem Kind. „Sie begreift sich im reinen Bezug zwischen Puppe und Ich.“<sup>13</sup> Man wisse nicht, wann sie eigentlich anwesend wäre.

In dem letzten Abschnitt kommt Rilke auf die Puppen von Lotte Pritzel (die Erwachsenen im Verhältnis zu den Kinderpuppen) zurück. Die Apostrophe an die Puppenseele wird

<sup>13</sup> Waltraud Rusch, *O Puppenseele: Rainer Maria Rilke und die Puppen*. München 1995, S. 25.

fortgesetzt: sie wird bezeichnet als nicht von Gott geschaffen, sondern „von einem Götzen mit Überanstrengung ausgeatmet“. Aus ihr könne man sich nie zurücknehmen. Sie würde (wie es weiter in einem Vergleich mit den alten Kleidern heißt) nie getragen, immer nur aufbewahrt werden – so dass endlich die Motten in sie gekommen seien. Die würden nun wegfliegen und verschwinden.

Man wollte die Puppenseele in den Kinderpuppen aufbewahren, die Puppen aber hätten sie aufgefressen (wie Larven), um sich selbst zu verwandeln. Sie haben sich in die Motten/Schmetterlinge verwandelt, in eine neue Form, die wir eben jetzt wegfliegen sehen. Damit wird zu den Pritzel-Puppen zurückgekehrt und der Kreis geschlossen. Ihre Puppen sind eben diese verwandelten Kinderpuppen (dank der Puppenseele, die sie aufaßen, deswegen wollten sie auch sonst nichts zu sich nehmen). Weil wir die Puppenseele nicht benutzt haben, haben sich die Kinderpuppen in die Wachspuppen verwandelt.

Sie fliegen weg und verschwinden, das ist eben ihre eigentliche Beschäftigung: das Verschwinden. Sie schweben und wecken unbestimmte Ahnungen.

## VI

Rilke war kein Essay-Autor. Nur beiläufig schrieb er Texte, die man als Essays bezeichnen kann: außer dem Puppenessay schrieb er 1919 den Text „Urgeräusch“, in dem er eine Phonograph-Erfahrung aus der Kindheit verarbeitet und sie mit einer Begebenheit aus dem erwachsenen Leben zusammenstellt (Betrachtung der Kronen-Naht des Schädels). Auch solche Texte wie „Über den Dichter“, „Über Kunst“ oder „Erlebnis“ könnte man als Essays bezeichnen.

Den Texten liegt in der Regel eine persönliche Erfahrung zu Grunde, die dann auf eine bestimmte Weise verarbeitet, verdichtet wird. Oft entwickeln sich die essayistischen Texte aus Rilkes Tagebucheinträgen (so war es z.B. mit dem Text „Erlebnis“). Dieser Technik bediente sich Rilke schon sehr früh: schon in den ersten Tagebüchern, noch am Ende des 19 Jh. entstanden, skizzierte er Gedichte, Erzählungen, Rezensionen, die er dann aus dem persönlichen Kontext herauslöste und als getrennte Texte publizierte. Die Tagebucheinträge wurden von Rilke vertieft und in die Richtung des Literarischen verschoben. Die Grenze zwischen dem Tagebuch und der Literatur wurde in manchen Fällen überquert – wahrscheinlich dann, wenn Rilke ein zusätzliches Potential in seinen Erlebnissen fühlte – und aus einer persönlichen Notiz wurde ein literarischer Text. In manchen Fällen erfolgte eine gewisse Verschiebung von Innen nach Außen: aus der persönlichen Welt des Tagebuchs gelangte ein Text zu der äußeren Welt der Literatur. Auch die Stärke der Erlebnisse, der auf Rilke von Außen wirkenden Ereignisse mag mit dieser Verschiebung etwas zu tun haben. (Ähnlich wie mit den Tagebüchern verfuhr Rilke übrigens mit einer anderen Art der persönlichen Notizen: mit dem Briefwechsel, dem er auch oft Abschnitte entnommen hat, die er dann literarisch verarbeitete.)

Ob es dem Puppenessay ähnlich ging und auch er im Tagebuch irgendwie skizziert wurde, ist schwer festzustellen, weil die Tagebücher aus dieser Zeit immer noch unveröffentlicht sind (wie alle späten Tagebücher überhaupt). Auf jeden Fall liegt dem Text eine konkrete biographische Erfahrung zu Grunde: die Begegnung mit den Puppen von Lotte

Pritzel, die Rilke in München 1913, genau am 15. Sept. zum ersten Mal sah. Die Erfahrung wurde so prägend, dass sie zu der Entstehung des Textes führte: sie aktivierte auch andere mit den Puppen verbundene Reflexionen und Erinnerungen aus der Kindheit. Damit ist Rilkes Essay (wie übrigens viele seine anderen Texte auch, nicht nur Essays – am Essay scheint das vielleicht am spürbarsten zu sein) an der Grenze zwischen der persönlichen Biographie und der literarischen Tätigkeit entstanden. Das mag zuerst banal klingen, weil doch alle literarische Texte irgendwie aus dem Biographischen hervorgehen und doch Literatur sind. Im Fall von Rilke haben wir es aber mit einer bewussten Verschiebung zu tun: eine persönliche Erfahrung, die vor dem Ein-Mann-Publikum, d.h. vor Rilke selbst, geschah und von ihm festgehalten wurde, wurde dann kraft eines bewusst gefassten Entschlusses zu einem auch für die anderen bestimmten Text. Das Leben wurde ganz bewusst in einen Text verwandelt. Wenn es etwas Spezielles gibt in der Weise, in der Rilke seinen Essay schrieb, so ist es eben diese Art des bewussten Experimentierens mit der Grenze zwischen dem Persönlichen und Öffentlichen. Das Experiment soll einer näheren Bestimmung dieser Grenze dienen (insofern kann man Rilkes Essay auch als ein Forschungswerkzeug bezeichnen), der Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen dem ahnungslos Empfangenen und dem bewusst Geschaffenen, zwischen dem unbewusst Lebendigen und dem bewusst Erstarrten.