

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Wahrnehmung und Erinnerung in Rainer Maria
Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Verfasserin

Irma Duraković

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Januar 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 332
Deutsche Philologie
Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Wenn man etwas sieht oder hört oder durch irgendeinen Sinn wahrnimmt und sich dabei nicht bloß des betreffenden Gegenstandes bewußt wird, sondern auch an einen anderen denkt, dessen Vorstellung nicht die nämliche, sondern eine andere ist, sagen wir dann nicht mit Recht, daß man sich an das wiedererinnerte, woran man dabei dachte?

(Platon, *Phaidon*)

Dir, V.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	S. 6
I. Rilke und die bildenden Künste	
1. Allgemeines	S. 10
2. Rilkes Kunstinteressen	S. 16
2.1. Visualität in frühen Erzählungen	S. 17
2.2. Die Worpswede-Monographie	S. 23
2.3. Rilke und Rodin. Das „neue Sehen“	S. 25
2.4. Das Auge und die Erinnerung	S. 28
2.5. Das Vergessen und die Hand	S. 30
II. Wahrnehmungsraum in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge	
1. Großstadt Wahrnehmung	S. 34
2. Maltes apokalyptisches Großstadtbild	S. 40
2.1. Das „neue Sehen“. Das „neue Schreiben“	S. 43
2.2. Ein flanierender oder intentionaler Blick?	S. 46
2.3. Zeichen der Identitätsproblematik: Gesichtsverlust	S. 51
III. Erinnerungsraum in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge	
1. Erinnerung als Modell des Erzählens	S. 57
1.2. Aufmerksamkeit und Erinnerung	S. 60
1.3. Prozeß der Erinnerungsarbeit	S. 62
1.4. Vergangenheitsverdrängung?	S. 65
2.0. Maltes Erinnerungsraum	S. 69
2.1. Erfahrung des Identitätsverlustes im Erinnerungsraum	S. 71
Schlusswort	S. 76
Literaturverzeichnis	S. 78
Lebenslauf	S. 87
Abstract	S. 88

Einleitung

„Die in der literarischen Moderne ausgetragene Erkenntniskrise“, so Silvio Vietta, „ist in der Reflexionswendung der Moderne und der in ihr sich vollziehenden Subjekt-Objekt-Spaltung begründet, aber auch die Sprachreflexivität und Selbsterforschung des Subjekts, des ästhetischen Materials – in der Literatur die Sprache, in der bildenden Kunst Farbe und Form, in der Musik die Welt der Töne. Sie ermöglicht das experimentelle Ausprobieren neuer Formen und Konstellationen in den Künsten.“¹ Wie sich das „experimentelle Ausprobieren“ in der literarischen Wahrnehmung im Zeitalter der „modernen Industrialisierung und Urbanisierung“ vollzieht, belegt Rainer Maria Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, der als der Schlüsseltext für die deutschsprachige Moderne um 1910 schlechthin betrachtet werden kann.

In die Großstadt Paris, die um die Jahrhundertwende ein Zentrum der Weltkultur² war, verortet Rilke die Handlung seines Malte-Romans, und macht sie zum Sinnbild der Moderne. In der zweiundzwanzigsten Aufzeichnung – in einem Briefentwurf – schreibt Malte über Paris:

„Ich bin in Paris, die es hören freuen sich, die meisten beneiden mich. Sie haben recht. Es ist eine große Stadt, groß, voll merkwürdiger Versuchungen. Was mich betrifft, ich muß zugeben, daß ich ihnen in gewisser Beziehung erlegen bin. Ich glaube, es läßt sich nicht anders sagen. Ich bin diesen Versuchungen erlegen, und das hat gewisse Veränderungen zur Folge gehabt, wenn nicht in meinem Charakter, so doch in meiner Weltanschauung, jedenfalls in meinem Leben. Eine vollkommen andere Auffassung aller Dinge hat sich unter Einflüssen in mir herausgebildet, und es sind gewisse Unterschiede da, die mich von den Menschen mehr als alles Bisherige abtrennen. Eine veränderte Welt. Ein neues Leben voller neuer Bedeutungen. Ich habe es augenblicklich etwas schwer, weil alles zu neu ist. Ich bin ein Anfänger in meinen eigenen Verhältnissen.“³

Die „andere Auffassung aller Dinge“, die Malte in diesem Briefentwurf anspricht, kann zunächst zweifach gedeutet werden: Erstens hat sich Malte in einer enorm technisch

¹ Silvio Vietta: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard, Stuttgart: Metzler 1992, S. 27.

² Michael Pleister: Das Bild der Großstadt in den Dichtungen Robert Walsers, Rainer Maria Rilkes, Stefan Georges und Hugo von Hofmannsthals, Hamburg: Helmut Buske 1990, S. 99.

³ Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. –In: Sämtliche Werke: Bd: VI, Frankfurt am Main: Insel, S. 774/5. [im folgenden AMLB]

entwickelnden Großstadt eingefunden, und das Großstadtbild, das wir aus seinen einleitenden Aufzeichnungen erfahren, wird zur „Allegorie der Verlorenheit des Menschen und [...] repräsentiert die häßliche Form des Lebens.“⁴ Die Konfrontation des modernen Großstadtlebens führt bei Malte zu einer „Veränderung der Wahrnehmung, die er [als ein junger Schriftsteller] [...] literarisch nicht mehr zu formen vermag.“⁵ Zweitens ist die „andere Auffassung aller Dinge“ mit dem „neuen Sehen“ verwandt, denn sowohl Rilke als auch sein Malte beginnen in Paris neu zu lernen. Als Rilke im Jahr 1902 seine erste Reise nach Paris antritt, erhofft er sich, wie Hansgeorg Schmidt-Bergmann bemerkt, den „neuen Dichter“ zu finden, und „zugleich es selbst zu werden“⁶. Was er aber in der Großstadt erfährt, ist einerseits die Negativität der Moderne⁷ und andererseits Auguste Rodins Kunst. Rilke, der sich vor der Paris-Zeit intensiv mit den bildenden Künsten beschäftigt, und sie in seinen frühen Erzählungen thematisiert, sieht in Rodins Torsos die plastische Dinglichkeit ein und versucht sie in sein Medium zu transformieren. Und gerade durch diesen Transformationsversuch wird der Malte-Roman unter anderem von einem „experimentellen Ausprobieren“ geprägt. Weil das „Sehen“, dass Rilke mühsam versucht zu lernen, von dem schnellen Großstadtleben irritiert und die „Erfahrung der Welt als eines Ganzen [...] zunehmend problematisch wird“⁸, wird das Wiederfinden des Selbst in der industrialisierten Welt immer fraglicher⁹ und schlägt sich demnach auch auf das Erzählen nieder. In seinem Aufsatz „Der Erzähler“ schreibt Walter Benjamin: „Der Erzähler – so vertraut uns der Name klingt – ist uns in seiner lebendigen Wirksamkeit durchaus gegenwärtig. Er ist uns etwas bereits Entferntes und weiter noch sich Entfremdendes. [...] Diesen Abstand und diesen Blickwinkel schreibt uns die Erfahrung vor, zu der wir fast täglich Gelegenheit haben. Sie sagt uns, dass es mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht. [...] Immer häufiger verbreitet sich Verlegenheit in der Runde, wenn der Wunsch nach einer Geschichte laut wird. [...] Eine

⁴ Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Rainer Maria Rilke und die historische Avantgarde. –In: Rilke-Perspektiven. „aus einem Wesen hinüberwandelnd in ein nächstes“, hrg. Hans-Albrecht Koch u. Alberto Destro, Overath: Bücken & Sulzer 2004, S. 193.

⁵ Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literarischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt, Stuttgart: M. und P. Verl. für wiss. Forschung 1991, S. 32.

⁶ Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Rainer Maria Rilke und die historische Avantgarde, op. cit., S. 190.

⁷ Ibidem.

⁸ Vahidin Preljević: Verfallsbilder und Ordnungskritik. Die Negativität der Moderne in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. – In: Pismo: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, II/1, Sarajevo: Bosnische Philologische Gesellschaft 2004, S. 189.

⁹ Ibidem.

Ursache dieser Entwicklung liegt auf der Hand: die Erfahrung ist im Kurse gefallen.“¹⁰ Die Erfahrung des Verlustes, die im Malte-Roman dargestellt und in dieser Diplomarbeit untersucht wird, wird durch den Gegenwarts- und dem Erinnerungsraum abgegrenzt.

Indem sich Malte im Gegenwartsraum mit den Wahrnehmungsobjekten identifiziert, in welchen er die Negativität und den Seins-Verlust wahrnimmt, und diese Erfahrungen letztlich auch nicht in einem kontinuierlichen Handlungszusammenhang vollbringen kann, versucht er im Akt des Erinnerns eine Kontinuität herzustellen und sich zugleich seiner Identität zu versichern. Doch obwohl im Erinnerungsraum, also in der inneren Vorstellung, die wahrgenommenen Bilder der Außenwelt einer Entwicklung und Veränderung durchlaufen, erweisen sich Kontinuität und Identitätsbildung weiterhin als problematisch.

Diese Ästhetisierung der Wahrnehmungsveränderung und der Erinnerungsfunktion, die den Malte-Roman prägen, sind das Thema der vorliegenden Diplomarbeit. Sie gliedert sich in drei Teile:

Im ersten Kapitel wird die Wechselbeziehung der bildenden Künste und der Dichtung in Rilkes Kurzerzählungen und seiner Worpswede- und Rodin-Monographie untersucht. Anhand von theoretischen Ansätzen wird zunächst die oft umstrittene Fragestellung behandelt, was ein Bild ist und inwiefern die Bildlichkeit im Text zum Ausdruck kommen kann.

Rilkes Interessen an den bildenden Künsten manifestieren sich sehr früh: Gedanken, die er in seinem *Florenzer* und später im *Worpsweder Tagebuch* als auch in seinen kunsttheoretischen Schriften entwickelt, finden Eingang in seinen frühen Erzählungen, in denen Wörter in Bilder transformiert werden und in welchen versucht wird das Idealbild eines Künstlers zu erschaffen, dessen Charakteristiken die Einsamkeit und das Sehen sind. Da Rilke in seinen frühen Erzählungen oft Künstlerfiguren agieren lässt, die sprachlich ihr Bild zum Ausdruck bringen, wollen wir der Frage nachgehen, ob die Visualität in den Erzählungen dadurch verstärkt wird und den Übergang zu den Monographien darstellen, in denen Rilke aus der unmittelbaren Nähe zu den Werken der Künstler eine neue Möglichkeit erprobt über die Kunst zu schreiben.¹¹ Mit der Entdeckung der Landschaft, die die Worpswede-Monographie umrahmt, lässt sich eine Vorstufe des Wendepunkts beobachten, die in der Rodin-Phase

¹⁰ Walter Benjamin: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. –In: W.B. Aufsätze. Essays. Vorträge. Gesammelte Schriften BII/2, hrg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 438/439.

¹¹ Dieter Burdorf: Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte, Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 432.

letztlich zu einer „Erkenntniskrise“ führt. Weiter untersucht wird, wie die Werke des Bildhauers Auguste Rodins und die Erfahrung der Großstadt Paris sich auf Rilkes Malte-Roman ausprägen und zu einer neuen Wahrnehmung und damit auch zu einem sachlicheren Ausdruck führt. Dabei werden wir auf jene Elemente näher eingehen, die Rilke von Rodin übernimmt, und in seinen Roman umsetzt und weiterentwickelt.

Das zweite Kapitel widmet sich der Frage des Wahrnehmungsraumes im Malte-Roman. Zunächst wird die „Wahrnehmungsverschiebung“, die um die Jahrhundertwende durch die technischen und industriellen Entwicklungen manifest wird, untersucht, um die Intensität der urbanen Erfahrung, die sowohl stilistisch als auch thematisch den Malte-Roman prägt, festzustellen. Einzelne werden die aneinandergereihten apokalyptischen Großstadtbilder analysiert und auf die Unmöglichkeit des Erzählens reflektiert. Im Blick des jungen Dichters, der durch die Straßen Paris flaniert, lässt sich ein intentionales Sehen erkennen, welches Bilder auswählt, die im isolierten Zimmer niedergeschrieben werden; für uns wird sich daher die Frage stellen: was Maltes Sehen motiviert und warum er allein die Negativität in Paris wahrnimmt? Im „neuen Sehen“, welches relevant für das „neue Schreiben“ wird, dominiert die Darstellung des Erinnerungsraumes über die des Gegenwartsraumes; Motive wie Tod, Krankheit und Gesichtsverlust werden bis in die Vergangenheit zurückverfolgt. Näher auseinandersetzen werden wir uns mit dem Motiv des Gesichtsverlustes, als der eigentlichen Identitätsproblematik, die neben der Erzählproblematik im Erinnerungsraum zentriert wird.

Zuletzt wird im dritten Kapitel die Darstellung des Erinnerungsraumes analysiert, die, wie oben kurz erwähnt, in den Aufzeichnungen dominiert. Vorerst wird die Versdefinition, die Malte in der vierzehnten Aufzeichnung niederschreibt unter die Lupe genommen werden. Wie wichtig ist die Erinnerungsarbeit für Maltes (schriftstellerische) Entwicklung, und kann er durch sie die Erzähl- und Identitätsproblematik überbrücken? Wie und ob die Erinnerung in der Identitätsbildung funktional vertreten ist, und in welcher Relation sie zu der Wahrnehmung steht, wird anhand der einflussreichen Arbeit *Materie und Gedächtnis* von Henry Bergson näher analysiert werden. Ebenfalls werden wir auf Sigmunds Freuds Begriff der *Deckerinnerungen* zurückgreifen, um feststellen zu können, inwiefern bei Malte von einer Vergangenheitsverdrängung die Rede sein kann. Abschließend wird Maltes Erinnerungsraum analysiert, und jene Bilder, die aus der Perspektive des erinnernden Ichs den Gegenwartsraum prägen, rücken in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.

I. Rilke und die bildenden Künste

In diesem Kapitel, dem wir die Frage nach dem Bild- und Wortverhältnis in Rilkes Werk widmen, wird die bildliche Darstellung in Texten anhand von ausgewählten frühen Erzählungen untersucht. Auffällig in Rilkes Erzählungen sind die sehr oft dargestellten bildenden Künstler, die ihre Werke nicht beschreiben, sondern über ihre Vorstellungsbilder reden und dadurch eine „malerische“ Geschichte entstehen lassen. Neben der Visualität nimmt die Einsamkeit in den Erzählungen einen wichtigen Platz ein. Im Rilkeschen Sinne verspricht sie ein ungestörtes „Sehen“, durch welches das Werk erst zu Vollendung gebracht werden kann. Diesen Erzählungen gegenüber zeigt die einige Jahre später entstandene Worpswede-Monographie die Tendenz zu einem aufmerksameren Sehen, das sich jetzt aus der Beschreibung graphischer Bilder, und Bilder, die Rilke in der Landschaft wahrnimmt, entwickelt. Dieser kurze Zeitraum - von der Entstehung der frühen Erzählungen bis hin zu der Worpsweder- und der Rodin-Monographie – zeigt, wie Rilke im Gegensatz zu den Erzählungen, in welchen er durch das Handwerk der bildenden Künstler seine geistigen Bilder im Text zu verkörpern versucht, sich jetzt allein auf die Transformation des Wahrgenommenen im Text konzentriert. Eine intensive visuelle Wahrnehmung erlebt er jedoch erst durch die Begegnung mit dem Bildhauer Auguste Rodin. Aus der Rodin-Zeit lässt sich bei Rilke eine „Erkenntniskrise“ beobachten, die u.a. auch aus der Anschauung der Rodinschen Werke hervorgeht. Was Rodin aus der Welt der Bilder fragmentarisch in seinen Skulpturen vollbringt, versucht der Dichter zu erlernen und in sein Handwerk umzusetzen.

1. Allgemeines

„[D]as Dasein“ so Alberto Manguel in seinem Buch *Bilder Lesen* „[spult sich] als eine beständige Folge von Bildern ab, die mit den Augen aufgenommen und mit Hilfe der anderen Sinne ergänzt und bearbeitet werden und deren Bedeutung [...] sich ständig ändert.“ Die Sprache entsteht durch das Übersetzen der Bilder in Wörter und umgekehrt, und unsere Existenz, wie der Autor hervorhebt, beruht allein auf Sprache und Bildern.¹² Die Transformation der Bilder in Wörter erklärt Manguel am Beispiel der prähistorischen

¹² Alberto Manguel: *Bilder lesen*, Berlin/München: Volk & Welt 2001, S. 13.

Handabdrücke¹³, die er im Geschichtsunterricht vorgeführt bekam, und zu denen er sich folgendes vorzustellen hatte: „Ein Mann sieht sein Leben lang jeden Tag die Sonne untergehen, und er weiß, daß es sich um den zyklischen Tod eines Gottes handelt, dessen Name unaussprechlich ist. Eines Tages hebt der Mann zum ersten Mal den Kopf und sieht, wie der Gott in einem See aus Feuer versinkt. Unwillkürlich (aus Gründen, die er nicht erklärt) taucht er die Hände in roten Schlamm und hinterläßt einen Abdruck an der Höhlenwand. Später sieht ein anderer Mann den Abdruck, wird davon erschrecken, berührt oder neugierig gemacht, und unwillkürlich (aus Gründen, die er nicht erklärt) beginnt er eine Geschichte zu erzählen. Irgendwo in dieser Geschichte ist der Sonnenuntergang enthalten, von dem alles ausging, auch wenn er nicht benannt wird [...] Das Bild bringt eine Geschichte hervor und die wiederum ein Bild.“¹⁴

In seinem *Laokoon oder über die Grenze der Malerei und Poesie* (1766) stellt G. E. Lessing die Frage, „in wie ferne Körper nach ihren Teilen neben einander sich zu [dichterischen] Malerei schicken.“¹⁵ Die „eigentlichen Gegenstände der Malerei“, so Lessing, sind „Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften“, und die der Poesie sind, die „auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, [und welche] überhaupt Handlungen [heißen].“¹⁶ Zwar kann die Malerei Handlungen auch nachahmen, „aber nur andeutungsweise durch Körper“, weil Körper nicht nur im Rahmen, „sondern auch in der Zeit“¹⁷ existieren. Die Körper „dauern fort, und können in jedem Augenblick ihrer Dauer anderes erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein.“¹⁸ Das Wesen der Malerei repräsentiert somit der Rahmen, und das der Poesie die Zeit.

In der Malerei und der Poesie sieht Lessing „zwei radikal verschiedene Repräsentationsweisen“¹⁹; und zu Unrecht, wie Mitchell bemerkt, „ist die verdinglichende Festschreibung [des fundamentalen Unterschiedes von Wörtern und Bildern] in den Begriffen der analogen Opposition von Natur und Kultur, Raum und Zeit.“²⁰

¹³ Hier die Handabdrücke in einer Höhle von Fuente del Salin bei Santander, Spanien, Vgl: Alberto Manguel: *Bilder lesen*, op. cit., S. 16.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenze der Malerei und Poesie*. –In: *Werke*. Bd. VI, München: Artemis & Winkler 1970, S. 110.

¹⁶ Ibidem, S. 103.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, S. 104.

¹⁹ W. J. T. Mitchell: *Was ist ein Bild?* –In: *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, hrg. Volker Bohn, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 56.

²⁰ Ibidem, S. 57.

Für Lessing ist die Poesie eine „weitere Kunst; daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vor zu ziehen“²¹; am Beispiel der künstlerischen Vorstellung von „Götter und geistigen Wesen“²² – hierbei diskutiert Lessing die Darstellung der Venus –, hebt er eines der wichtigsten Merkmale der Dichtkunst hervor, und stellt dabei einen bemerkenswerten Vergleich an: „Bei dem Künstler sind sie personifizierte Abstracta, die beständig die nämliche Charakterisierung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können.“²³ Die Venus ist demnach bei dem Bildhauer „nichts als Liebe; er muß ihr also alle die sittsame verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen.“²⁴ Wenn der Bildhauer der Venus „mehr Majestät als Scham“ verleiht, so wird aus ihr eine Juno; gibt er ihr mehr „männliche, als holde Reize“²⁵ wird sie zu einer Minerva. Bei dem Dichter ist die Venus „zwar auch die Liebe [...] aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter, ihre eigene Individualität hat, und folglich der Triebe des Abscheues eben so fähig sein muß, als der Zuneigung.“²⁶ Indem der Bildhauer eine „von Rache und Wut getriebene“ Venus nicht darstellen kann, da es ein Widerspruch zu der Liebe, die nie „zürnet, [sich nie] rächt“ sein würde, ist solch eine Darstellung dem Dichter, der sie charakterisiert und individualisiert gestattet, denn „[w]as Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn und Wut entbrennt, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzt?“²⁷ Wenn Lessing von Dichtern spricht, dessen Vorgehensweise ähnlich der der Maler ist, die also Bilder, die sie umgeben in einem Gedicht zusammenbringen und sie aus einem Ganzen in Teile zergliedern, so werden diese Bilder im Gedicht, ohne alle Täuschung gemalt.²⁸ Wie ist aber die Täuschung in der Poesie zu verstehen? Indem Lessing Albrecht von Hallers Gedicht *Alpen* als Beispiel vorführt, in welchem „Körper nach ihren Teilen neben einander“²⁹ existieren, zeigt er, wie der Dichter im Gedicht das „was das Auge mit einmal

²¹ Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Granze der Malerei und Poesie, op. cit., S. 68.

²² Ibidem, S. 70.

²³ Ibidem, S. 70/71.

²⁴ Ibidem, S. 71.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, S. 111.

²⁹ Ibidem.

übersieht, [...] uns merklich langsam nach und nach [zuzählt], und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malet. Malet, aber ohne alle Täuschung malet.“³⁰ Das Täuschende, dass von den Alten Enargie genannt wurde, ist die Illusion, und das poetische Gemälde bezeichneten sie als Phantasie.³¹ Das Täuschende „worauf die Poesie vornehmlich gehet [...] gebricht [bei] dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper [...]; und dieses Täuschende“, so Lessing, „muß ihnen darum gebrechen, weil das Koexistierende des Körpers mit dem Konsekutiven der Rede dabei in Kollision kommt, und indem jenes in dieses aufgelöst wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Teile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederausammensetzung dieser Teile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird.“³²

Im *Laokoon* zeigt Lessing die Darstellungsmöglichkeiten der Poesie und der Malerei, und kritisiert deutlich die poetische Nachahmung der Malerei und umgekehrt. Während sich die poetischen Bilder in unserem Vorstellungsvermögen entfalten, bemerkt Lessing, dass diese in einem Gemälde nicht zu stande kommt, weil das gemalte Bild keine weiteren Bilder in uns hervorruft; ahmt aber ein Maler eine dichterische Figur nach, so ist seine Darstellung dieser Figur begrenzt, denn er muss sich nur auf ein Detail, eine Bewegung, einen Augenblick konzentrieren, um dieses in ein Bild, eine Skulptur zu transformieren.

Die technischen Entwicklungen, die Fotografie, der Film, etc., die auf die literarischen Texte sich ausgeprägt haben, tragen zu der Erweiterung und Vertiefung des hohen Interesses am Verhältnis von Text und Bild bei. Wie die Welt der schnellen Bilder auf den Menschen einwirkt, zeigt Sigfried Kracauer in seinem Text *Langeweile*. Er schreibt: „Man schlendert des Abends durch die Straßen, gestättigt von seiner Unerfülltheit, aus der die Fülle zu keimen vermag. Da ziehen leuchtende Worte an den Dächern vorüber, und schon ist man aus der eigenen Leere in die fremde Reklame verbannt. Der Körper schlägt Wurzeln im Asphalt, und der Geist, der nicht mehr unser Geist ist, streift mit den aufklärenden Lichtbekundungen endlos aus der Nacht in die Nacht. Wäre ihm noch ein Verschwinden gegönnt! Aber wie der Pegasus, der ein Karussell bedient, muß er im Kreise sich drehen, darf es nicht müde werden, vom Himmel hoch den Ruhm eines Likörs und das Lob der besten

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, S. 100.

³² Ibidem, S. 113.

Fünf-Pfennig-Zigaratte zu künden. Irgendein Zauber treibt ihn mit den tausend Glühbirnen um, aus denen er wieder und wieder zu gleißenden Sätzen sich formt.“³³

In seinem Aufsatz *Was ist ein Bild?* stellt W. J. T. Mitchell fest, dass wir uns unter dem Begriff der Bildlichkeit eine „breite Vielfalt der in Frage kommenden Dinge“ vorstellen. Obwohl wir unter Bildlichkeit von „Gemälden, Statuen, optischen Illusionen, Karten, Diagrammen, Träume, Halluzinationen, Schauspiele, Gedichten, Mustern, Erinnerungen und sogar von Ideen als Bildern“ sprachen, muß es aber noch lange nicht heißen, so Mitchell, dass „ihnen etwas gemeinsam ist.“³⁴ Die Bilder will Mitchell „als eine weitverzweigte Familie“ auffassen, „die sich zeitlich und räumlich auseinanderlebt und in diesem Prozeß grundlegende Veränderungen durchgemacht hat“. Hierbei konstruiert er eine Genealogie der Bilder, die unter die Zweige der graphischen, optischen, perzeptuellen, geistigen und sprachlichen Bildern untergeordnet sind. Die geistigen und sprachlichen Bilder, wie Mitchell zeigt, stehen in einer Relation zu einander, denn wie bei den geistigen, handelt es sich auch bei den sprachlichen Bildern „nur in einem ziemlich unklaren metaphorischen Sinne um Bilder.“³⁵

Die Bildlichkeit im Text untersucht Lars Jacob in seinem Buch *Bildschrift-Schriftbild*, in welchem er an Werken die Frage nach der „Sichtbarkeit/Bildlichkeit als dem Ort des Übergangs, dem Wirkungsbereich der Metapher“ studiert, und auf die „jede sprachliche Übersetzung motivierende >Vorhabe< einer Welt in der Sichtbarkeit ihres Erscheinens“, hinweist, die „immer wieder [von der literarischen Moderne] betont worden ist“³⁶. Als Beispiel führt Jacob Gottfried Benns Forderung nach einer Romanform vor, die „sich ganz auf die Oberfläche des Erscheinens konzentrieren [soll]“, und bemerkt, dass das „produktive Potenzial des Bildes [...] in der anbrechenden literarischen Moderne aus einer Sprachkrise entwickelt“³⁷ worden ist.³⁸ Eckhard Lobsien erklärt wie die literarische Bildlichkeit im Text zu verstehen ist, und sagt: „Ein Text ist zunächst „Semiosis (oder Signifikanz) und erst danach Mimesis; er ist zunächst Interpretation und danach Repräsentation. Es ließe sich auch sagen, daß in Literatur nicht zunächst etwas entworfen und sodann interpretiert wird, sondern

³³ Siegfried Kracauer: Langeweile. –In: Das Ornament der Masse: Essays, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984., S. 322.

³⁴ W. J. T. Mitchell: *Was ist ein Bild?*, op. cit., S. 19.

³⁵ Ibidem, S. 23.

³⁶ Ibidem, S. 67.

³⁷ Ibidem, S. 68.

³⁸ Lars Jacobs: *Bildschrift – Schriftbild. zu einer eidetischen Fundierung von Erkenntnistheorie im modernen Roman*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 14.

es wird immer etwas interpretiert und dabei mitentworfen.“³⁹ Lobsien stellt somit fest, dass sich die literarische Bildlichkeit aus diesem Bedingungszusammenhang „auch dann nicht zu emanzipieren [vermag], wenn unsere übliche Beschreibungssprache dies zu suggerieren scheint.“⁴⁰ Demnach kann es nie ganz sicher sein „daß eine im Text entworfene Gegenständlichkeit auch wirklich als das genommen werden kann, als das sie sich der Wahrnehmung zu präsentieren scheint.“⁴¹

In einem Brief erklärt Gustave Flaubert seine „hartnäckige Trennung von Wort und Bild“ und warum die „bildliche Darstellung die Spannweite des Wortes [reduziert].“⁴² Flaubert: „[D]ie schönste literarische Schilderung wird durch armseligste Zeichnungen zunichte gemacht. Sobald eine Gestalt mit dem Zeichenschrift festgelegt wird, verliert sie ihre Allgemeingültigkeit, den Einklang mit Tausenden anderen bekannten Dingen, der für den Leser besagt: >Das kommt mir bekannt vor< oder >Das muß so oder so sein<. Eine Frau, die mit dem Stift gezeichnet wird, sieht aus wie eine Frau, das ist alles. Die Vorstellung ist damit abgeschlossen, zu Ende gedacht, und alle weiteren Worte werden überflüssig, während eine beschriebene Frau tausend verschiedene Frauen heraufbeschwört.“⁴³ Flauberts *Madame Bovary* (1857), die charakteristisch an den „Detailbeschreibungen [die] mit alternierenden Erzählstandpunkten [wechseln] [...] Sprüngen über größere Lücken (>blancs<) in der chronologischen Abfolge von Bewegungen und Handlungen“⁴⁴ ist, ist, wie Sergej M. Eisenstein bemerkt, „eines der vorzüglichsten Vorbilder einer >Überkreuz<-Montage mit deutlich ausgeprägter Tendenz zu ausdrucksvoller Zuspitzung mittels dieses Verfahrens.“⁴⁵ Trotz seiner strengen Trennung der Bilder von Wörtern zeigt Flaubert mit seiner *Madame Bovary*, dass die Bildlichkeit im Text, die - wie wir bei Lessing sehen konnten – dichterisch eine unbegrenzte Darstellungs- und Vorstellungsmöglichkeit bietet.

Bei Rilke lässt sich erst im *Malte*-Buch ein filmisches Montageprinzip beobachten, das sich zwar nicht wie Flaubert auf Detailbeschreibungen konzentriert, sondern ständig von einem Bild zum Anderen wechselt, wobei Rilkes Erzähler versucht, im Bild den Augenblick festzuhalten, welcher das Wesen der Dinge zu erkennen gibt. So schreibt Malte in der fünften

³⁹ Eckhard Lobsien: *Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten*. –In: *Bildlichkeit*, op. cit., S. 97.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Eckhard Lobsien: *Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten*, op. cit., S. 97.

⁴² Alberto Manguel: *Bilder lesen.*, op. cit., S. 11.

⁴³ Gustave Flaubert: Brief an Ernest Dulpas von 12. Juni 1862. –In: *Correspondance*, Paris 1926-33-. Zitiert nach: Alberto Manguel: *Bilder lesen*, op. cit., S. 12.

⁴⁴ Joachim Paech: *Literatur und Film*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1997, S. 35.

⁴⁵ Sergej Eisenstein: *Das Mittlere von Dreien*. –In: *Schriften I*, hrsg. Hans-Joachim Schlegel, München 1974, S. 263., zitiert nach: Joachim Paech: *Literatur und Film*, op. cit., S. 51.

Aufzeichnung über eine Frau ohne Gesicht: sie „erschrak und hob sich aus sich ab, zu schnell, zu heftig, so daß das Gesicht in den zwei Händen blieb. Ich konnte es darin liegen sehen, seine hohle Form. [...] Mir graute ein Gesicht von innen zu sehen, aber ich fürchtete mich doch noch viel mehr vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht.“ (AMLB, S. 712)

2. Rilkes Kunstinteressen

Die darstellenden Künste, oder visuellen Künste, wie Rilke sie auffasste⁴⁶, zu welchen die Malerei, die Bildhauerei und die Architektur zählen, tragen den höchsten und wichtigsten Inspirationsrang für sein Schaffen. Rilkes Entwicklung im Hinblick auf die visuell wahrnehmbaren Künste rahmen seine Brief- und Tagebuchaufzeichnungen ein. Im April 1898 reist Rilke nach Florenz, um sich dort in die italienische Kunst vor Ort und Stelle zu vertiefen. In dieser Zeit entsteht das *Florenzer Tagebuch*, in welchem sich Rilke an Lou Andreas-Salomé wendet, womit das Tagebuch die Form eines Reiseberichts annimmt. Mit unsicherem Ton beginnt der Dichter: „Ob ich schon ruhig und reif genug bin, das Tagebuch, welches ich Dir heimbringen will, zu beginnen, - ich weiß es nicht. Aber ich fühle, daß meine Freude fremd und unfestlich bleibt, solange Du nicht – wenigstens durch irgendeine innige und aufrichtige Einzeichnung derselben in ein Buch, das Dir eignet, zu Vertrauten wirst.“⁴⁷ Im Tagebuch wird alles was den Dichter beschäftigt niedergeschrieben: Kunstwerke, Landschaften, das was Rilke „Gott“ nennt, Leben und Tod; auf diesen wesentlichen Motiven wird die dichterische Konzentration im Werk beruhen und ihre fortdauernde Entfaltung erleben.⁴⁸ Rilkes Aphorismen geben der Kunst und damit auch dem Künstler aussagekräftig eine mögliche Aufgabe⁴⁹, die mit den Jahren in Rilkes Figuren entfaltet wird. Imperativisch heißt es: „Wisset denn, daß die Kunst ist: das Mittel Einzelner, sich selbst zu erfüllen. Was Napoleon nach außen war, daß ist jeder Künstler nach innen.“ (TF, S. 33) Rilkes Kunst ist „ein Weg zu Freiheit“, denn „[w]ir sind alle in Ketten geboren. Der und jener vergißt seine Ketten: er läßt sie versilbern oder vergolden. Wir aber wollen sie zerreißen. Nicht mit häßlicher Gewalt; *herauswachsen wollen wir aus ihnen*.“ (Ibidem, Herv. I. D.) Ähnlich wie Nietzsche über seinen Übermenschen spricht: „Ich liebe die, welche nicht erst hinter den

⁴⁶ Siehe hier zu: Jacob Steiner: Rilke. Vorträge und Aufsätze, Karlsruhe: von Loeper 1986, S. 5.

⁴⁷ Rainer Maria Rilke: Tagebücher aus der Frühzeit, Frankfurt am Main: Insel 1973, S. 18. [im folgenden TF]

⁴⁸ Eudo C. Mason: Rainer Maria Rilke. Sein Leben und sein Werk, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1964, S. 27.

⁴⁹ Bernhard Dieterle: Erzählungen. -In: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Hrsg. Manfred Engel, Stuttgart/Weimar: Metzler 2004. S. 240.

Sternen einen Grund suchen, unterzugehen und Opfer zu sein: sondern die sich der Erde opfern, daß die Erde einst des Übermenschen werde. Ich liebe den, welcher lebt, damit er erkenne, und welcher erkennen will, damit einst der Übermensch lebe.“⁵⁰, sagt Rilke über seinen Künstler: „Wisset denn, daß der Künstler für sich selbst schafft – einzig für sich. Was bei euch Lachen wird oder Weinen, muß er mit ringenden Händen formen und aus sich hinausheben.“ (TF, S. 33) Der Künstler ist bei Rilke von der Menschheit radikal abgeschnitten und steht im Gegensatz zu dieser. Diese Vorstellung von dem einsamen Künstler wird den Dichter auf allen Stufen seines Lebens begleiten.⁵¹ Das Schaffen des Künstlers ist ein „Orden: er stellt aus sich heraus alle Dinge, die klein und vergänglich sind: seine einsame Leiden, seine unbestimmte Wünsche, seine ängstliche Träume und jene Freuden, welche welken werden. Dann wird es weit in ihm und festlich, und er schuf das würdige Heim für sich selbst.“ (TF, S. 34) In seiner mittleren Phase – vor allem von Rodin und Cézanne angeregt – wird der Dichter stärker von der Vorstellung eines Künstlers befangen sein, der den Willen zur Einsamkeit besitzt, und der dann mittels dieser Erfahrung „das Ding an sich“ sehen lernt.

Künstler – Einsamkeit – „Schauen“ sind eine Trinität im Rilkeschen Werk. In seinen Erzählungen affirmiert der Dichter die Idee des Einsamen wobei die Bedeutsamkeit des „Schauens“, in dieser Schaffensperiode noch nicht ganz intensiviert wird, so wie wir sie später im Malte-Roman erfahren werden. In den Erzählungen zeichnet sich die Entwicklung des künstlerischen „Schauens“ nach, und Rilkes Streben sein „Handwerk“⁵² mittels bildender Künste zu entfalten bzw. die Bildlichkeit im Text zu vollbringen.

2.1. Visualität in frühen Erzählungen

Zwischen 1893 und 1903 schreibt Rilke etwa 80 Erzählungen, die naturalistische, impressionistische und symbolistische Stiltendenzen aufzeigen. In der Forschung werden seine Erzählungen oft als „negatives Vorzeichen“ als eine bloße Vorstufe zugunsten seines lyrischen Werkes gelesen⁵³. In seinen Minimalerzählungen⁵⁴, heißt es, fehlt der Sinn für das

⁵⁰ Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. -In: Werke in drei Bänden, Bd.2, hrg. Karl Schlechta, München: Hanser 1954, S. 282.

⁵¹ Eudo C. Mason: Rainer Maria Rilke, op. cit., S. 27.

⁵² Rilke an Lou Andreas-Salomé, 10. 08. 1903. -In: Rainer Maria Rilke: Briefe. Bd I: 1896-1919, Hrsg. Horst Nalewski, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 1991, S. 157/58.

⁵³ Bernard Dieterle, op. cit., S. 240.

⁵⁴ Ibidem.

Epische, es herrscht eine Erzählunlust vor, welche charakteristisch für die Erzählliteratur der Jahrhundertwende und die meisten Werke der „klassischen Moderne“ war.⁵⁵ Die Fragmentarisierung des Erzählens wird bewußt gesteigert; sie zeigt die typische narrative Form der Moderne und weist auf die Verfahren des *Malte Laurids Brigge* voraus.⁵⁶

Die Visualität, die durch die neue Erzählweise im Text präsenter wird, lässt sich auch in Rilkes Erzählungen beobachten. Die Erzählung *Ihr Opfer*, entstanden im Jahr 1896, beginnt mit der Beschreibung einer drückenden Stimmung. „Der niedere, nebelschwangere, beengende Himmel scheint wie ein schmutzig graues Zeltdach auf die verkümmerten, fahlen Roßkastanien gespeißt, welche die nußfarbige, von tiefen Räderrinnen gerunzelte Straße umgrenzen.“⁵⁷ Eine graue herbstliche Landschaft, wie sie in dieser Erzählung geschildert wird, kommt als Syndrom in etlichen Erzählungen Rilkes vor, wo die Atmosphäre durch diese Raumkonzeption bestimmt wird und sodann in einen melancholischen Ton umschlägt. Diese herbstliche Beschreibung des Ich-Erzählers wird mit dem Schicksal einer Liebenden verglichen, welche in ihm die Erinnerung wachruft. Fragmentarisch, in kurzen Sätzen, mit denen Ereignisse gerafft angedeutet und nicht ausgeführt werden⁵⁸, erzählt der Ich-Erzähler von Agnes, einer jungen Frau, die sich nach zwei Jahren Ehe das Leben nimmt, und deren Schicksal den eigentlichen Inhalt dieser Erzählung bildet. Agnes ist mit einem Maler verheiratet, und schon nach kurzer Zeit denkt sie ihn mit ihrer Liebe zu ersticken; sie weiß, dass „er schuldlos war. – Was sie ihm geben konnte – hatte sie gegeben. Er durfte nichts mehr erwarten. – Dieselbe Liebe, dieselbe Zärtlichkeit Tag für Tag, in derselben Weise. Mußte das nicht seine Künstlerseele zwingen und ängsten?“ (SW IV, S. 476) Indem sich Agnes ertränkt, opfert sie sich für die Kunst ihres Gatten.⁵⁹

Das Pendant zu dieser Erzählung findet sich in den Gedichten *Der Einsame* und *Einsamkeit*. Im Gedicht *Der Einsame* sieht sich das lyrische Ich als einen, der „auf fremden Meeren fuhr“, so ist er „bei den ewig Einheimischen; die vollen Tagen stehen auf ihren Tischen“, ihm „aber

⁵⁵ Ibidem, S.240.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Rainer Maria Rilke: *Ihr Opfer*.-In: Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. Bd. IV, Frankfurt am Main: Insel 1961, S. 474. [in folgendem werden alle fürhe Erzählungen nach dieser Ausgabe zitiert]

⁵⁸ Sieh hier zu: Bernhard Dieterle: S. 240/1.

⁵⁹ Wie bei den weiblichen Protagonistinnen in den Gedichten *Orpheus*. *Eurydike*. *Hermes* oder *Alkestis*, wird Agnes Leben geschildert, welches sich in den Tod aber zugleich auch in Kunst verwandelt. In *Alkestis* heißt es: „Ich nahm ja Abschied. / Abschied über Abschied./ Kein Sterbender nimmt mehr davon. Ich ging ja, / damit das Alles, unter Dem begraben / der jetzt mein Gatte ist, zergeht, sich auflöst -. / So führ mich hin: ich sterbe ja für ihn.“, siehe hier zu: Rainer Maria Rilke: *Alkestis*. –In: Rainer Maria Rilke: *Gedichte*, Nach der von Ernst Zinn besorgten Edition der *Sämtlichen Werke*, Frankfurt am Main: Insel 1994 (achte Auflage), S. 494., Die Verwandlung des Lebens in Kunst, wie in der Rodin-Phase zu beobachten sein wird, steht bei Rilke in enger Beziehung zu Erinnerung und Einsamkeit. Vgl: Ralph Freedmann: *Rainer Maria Rilke. Der junge Dichter 1875 bis 1906*, op. cit., S. 349.

ist die Ferne voll Figur.“⁶⁰ In der zweiten Strophe heißt es anschließend: „In meinem Gesicht reicht eine Welt herein, / die vielleicht unbewohnt ist wie ein Mond, / sie aber lassen kein Gefühl allein, / und alle ihre Worte sind bewohnt.“⁶¹ Die Einsamkeit eröffnet unbegrenzte Sehhorizonte und ist, wie im Gedicht *Einsamkeit*, ein fruchtbarer Regen, der „vom Meer den Abenden entgegen [steigt]; / von Ebenen, die fern sind und entlegen, / geht sie zum Himmel, der sie immer hat. / Und erst vom Himmel fällt sie auf die Stadt.“⁶² Den Menschen, welcher sich der Einsamkeit entzieht, zeichnet Rilke als einen der vom Verfall bedroht ist; je mehr er aus dem Alleinsein flüchtet, desto weniger wird er das Sein in der Welt erfahren können. In der Erzählung *Ihr Opfer* bleibt Agnes Ehemann ganz im Hintergrund der Geschichte, doch sein Alleinsein, das Agnes denkt gefährden zu können, beherrscht sie so stark, dass es sie letztlich in den Tod führt. „[W]enn die Leiber, die nichts gefunden, / enttäuscht und traurig von einander lassen; / und wenn die Menschen, die einander hassen, / in *einem* Bett zusammen schlafen müssen /“⁶³, heißt es in der letzten Strophe des Gedichts *Einsamkeit*, „dann geht die Einsamkeit mit den Flüssen.“⁶⁴

Ähnlich wird Rilke in der Erzählung *Wladimir, der Wolkenmaler* (1899) eine einsame Künstlerfigur zeichnen, die, wie es scheint, bewußt in die Einsamkeit geflüchtet ist. Wladimir ist ebenfalls ein Maler, zu dem man „nur durch seine Werke [kommt].“ (SW, IV, S. 588) Ein Dichter, ein Maler und ein Baron begeben sich aus einem Caféhaus zu Wladimir, um zu Ruhe zu kommen. Diese drei „Betrogenen in jedem Sinn“ (SW IV, S. 587) treffen Wladimir in seinem Atelier, welcher wie immer in seinem Ruhebett sitzt und umgeben ist von phantastischem Qualm. Eine Zigarette rauchend, warten die Betrogenen auf Wladimirs „langsame Worte, welche durch die Welt gehen und die Dinge bewundern von weit.“ (SW IV, S. 589) Nach langem Schweigen spricht der Künstler vom Gott, der hinter den Dingen wohnt: „Das Macht: Die Menschen schauen immer von Gott fort. Sie suchen ihn im Licht, das immer kälter und schärfer wird, oben. [...] Und Gott wartet anderswo – wartet – ganz am Grund von Allem. Tief. Wo die Wurzeln sind. Wo es warm ist und dunkel.“ (SW IV, S. 589)

⁶⁰ Rainer Maria Rilke: Der Einsame. -In: Rainer Maria Rilke: Gedichte, op. cit., S. 340.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Rainer Maria Rilke: Einsamkeit. -In: Rainer Maria Rilke: Gedichte, op. cit., S. 344/45.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem, Dieses Gedicht entstand am 21. September 1902, einige Tage nachdem Rilke nach Paris gezogen ist und von seiner Frau Clara einen Briefe bekommen hat, in welchem sie ihm mitteilt, dass sie zu ihm nach Paris ziehen möchte. Diese Nachricht versetzt Rilke in große Bedenken. Lange sucht er für Clara eine eigene Wohnung und entscheidet sich letztlich, dass sie doch in seine Wohnung einziehen könne. Rilke hat sehr schnell von Rodin die Einsamkeit als Produktiv für die Werkentstehung erfahren, und sah in Clara eine Bedrohung für seine Arbeit. Siehe hier zu: Ralph Freedmann: Rainer Maria Rilke. Der junge Dichter 1875 bis 1906, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 2001, S. 263.

Wladimirs Worte, die nur andeuten, was ihn zum Dingwesen führt, bleiben den Betrogenen unverständlich. Sein Versuch die Vorstellungsbilder wörtlich auszudrücken, die, wie W. J. T. Mitchell schreibt, von einer Person zu anderen variieren, scheitert.⁶⁵ Seine Gesellen können demnach seine Worte nicht sehen aber auch nicht verstehen, und raten ihm deshalb, die Worte ins Bild zu übersetzen. Obwohl in dieser Erzählung fast alle Figuren als Künstler fungieren, zeigt Rilke mit Wladimir *den* Künstler, der sich aus Ketten erhebt und, um aus ihnen herauszuwachsen, sich aufopfert. Er ist eine einsame Künstlerfigur, die versucht wörtlich Bilder zu visualisieren.

In den *Geschichten vom lieben Gott*⁶⁶ versucht Rilkes „lieber Gott“ - wie die drei Betrogenen - die Wahrheit durch das Kunstwerd zu erfahren.

Den Rahmen der Erzählungen *Geschichten vom lieben Gott* bildet die Schöpfungsgeschichte *Das Märchen von den Händen Gottes*, in der Rilke seine „märchenhafte Version des Ursprungsmythos“⁶⁷ entfaltet. Rilke stützt sich hier auf ein zentrales Motiv, dass in seinem ganzen Werk präsent ist: die Hand. Der „liebe Gott“ überlässt seinen Händen das Bilden des Menschen, damit er die Welt nicht aus den Augen lassen muss. Hier werden die Hände zum problematischen Organ des Schöpfers, denn während sie den Menschen formen, lassen sie ihn unvollendet auf die Erde fallen. Indem Gott in einer kurzen himmlischen Zeit seine Hände ausschimpft, rückt die irdische Zeit um ein Jahrhundert vor, und Gott, als er auf die Erde „überschaute, da war eben wieder eine Minute, oder sagen wir ein Jahrtausend, was ja bekanntlich dasselbe ist, vergangen. Statt *eines* Menschen gab es schon eine Million. Aber sie

⁶⁵ Mitchell: „[W]enn ich zum Beispiel »grün« sage, dann sieht vielleicht manch einer mit seinem geistigen Auge grün, aber andere sehen ein Wort oder vielleicht auch gar nicht [...], und geistige Bilder scheinen im Unterschied zu realen Bildern nicht ausschließlich visuell zu sein, sondern alle Sinne mit einzubeziehen“, W. J. T. Mitchell: Was ist ein Bild?, op. cit., S. 23.

⁶⁶ Die *Geschichten vom lieben Gott* schreibt Rilke nur in wenigen Tagen nieder, zwischen dem 10. und dem 21.11.1899. Im Jahr 1900 erscheint das Band unter dem Titel *Vom lieben Gott und Anderes. An Große für Kinder erzählt*. In diesen dreizehn Erzählungen, in welchen ein Einführungsmärchen als eine Rahmengeschichte die anderen zwölf darauf basierenden Geschichten zusammenhält, erprobt Rilke ein neues kompositorisches Verfahren. Die Erzählweise der dreizehn Texte, die an die Kinder adressiert sind, beruhen auf der Einfachheit eines kindlichen Tonfalls. Obwohl sie aber für die Kinder gedacht sind, werden in diesen Texten Fragen über das Schöpferische, die Kunst, die Religion usw. behandelt. Mit dem Zusatz des ursprünglichen Titels *An Große für Kinder erzählt* operiert Rilke mit der Fiktion des doppelten Erzählens, indem er die Erwachsenen ausdrücklich darum bittet, den Kindern die Geschichten weiterzuerzählen: Der Erzähler trägt seine Geschichten den Erwachsenen vor (der Nachbarin, dem Lehrer, dem Hausbesitzer und dem Freund Ewald), die diese den Kindern weitergeben sollen; hier lässt sich das Merkmal vieler literarischer Kindererzählungen sehen, wo z.B. *Kind- und Hausmärchen* der Brüder Grimm auch für Erwachsene bestimmt sind, Rilke aber durch die Fiktion des doppelten Erzählens Abwandlungs- und Ergänzungsräume schafft. Demnach fungieren diese Erzählungen als Vorschläge, Skizzen, welche von Erzählern aus zweiter Hand ausgemalt oder korrigiert werden können. (S. 256) Da es sich hier um das Prinzip der offenen Form des Erzählens handelt – der Ich-Erzähler lässt bewusst z.B. die Schöpfungsgeschichte aus oder bietet ganze Passagen in geraffter Form, denn er vertraut, dass beim Akt des Weitererzählens, die Geschichten breiter dargeboten werden- können die Rezipienten eingreifen und können Vorstellungen und Freiräume in Bezug auf traditionelle Gottesauffassungen entfalten., Siehe hier zu: Bernhard Dieterle: Erzählungen, op. cit., S. 256/7.

⁶⁷ Bernhard Dieterle: Erzählungen, op. cit., S. 256.

waren alle schon in Kleidern. Und da die Mode damals gerade sehr häßlich war und auch die Gesichter arg entstellt, so bekam Gott einen ganz falschen und (ich will es nicht verhehlen) sehr schlechten Begriff von den Menschen. [...] Und darum ist es dringend notwendig, daß Gott erfährt, wie der Mensch wirklich ist. Freuen wir uns, daß es solche giebt, die es ihm sagen..." (SW IV, S. 294) Rilkes „lieber Gott“ ist nicht der biblische Gott der Schöpfung, er kann jegliche Form annehmen und überall in der Welt präsent sein; er trägt menschliche Züge und ist demnach keineswegs allmächtig, denn ihm entgeht allerlei von dem, was sich auf der Erde ereignet.⁶⁸ Um zu erfahren „wie der Mensch wirklich ist“, ist der „liebe Gott“ somit auf die „Kinder und dann und wann auch diejenigen Leute, welche malen, Geschichten schreiben, bauen..." (SW IV, Ebd.) angewiesen. Die Darstellung zielt nicht auf eine mimetische Abbildung, sondern Kunst wird hier als Ausdruck des Menschen schlechthin verstanden, wo ein Gedicht ebenso gut wie ein Bauwerk die Idee vom Menschen geben kann.⁶⁹ In der dritten Erzählung *Warum der liebe Gott will, dass es arme Leute giebt* unternimmt der „liebe Gott“ den Versuch den „Menschen zu sehen, wie er ist“ (SW IV, S. 304) Er konzentriert seinen Blick auf ein Mietshaus wo im ersten Stockwerk ein Kaufmann mit seiner Familie wohnt, die „fast nur Kleider [waren]. Nicht nur, daß alle Teile ihres Körpers mit kostbaren Stoffen bedeckt waren, die äußeren Umrisse dieser Kleidung zeigten an vielen Stellen eine solche Form, daß man sah, es könnte kein Körper mehr darunter sein.“ (SW IV, S. 306) Im Gegensatz zu den Armen sind die Reichen weit vom Absoluten entfernt, denn „je schlechter die Kleidung, desto [näher ist] der Mensch der 'Wahrheit'“⁷⁰. Als aber der „liebe Gott“ schließlich in ein Kämmerchen reinblickt, entdeckt er einen „Mann in einem schlechten Rock, der sich damit beschäftigte, Lehm zu kneten.“ (SW IV, Ebd.) Dieser arme Mann, ein Künstler, bekommt von der Stadt den Auftrag, eine Statue für den Stadtpark zu machen, die *die Wahrheit* heißen soll. Dem „lieben Gott“ wird durch diese Künstlerhand die Möglichkeit nun gegeben den Menschen so zu sehen, wie ihn seine Hände schufen. Doch auch diese Möglichkeit wird ihm entgehen, denn als die Bildsäule „auf ihren Platz im Garten,, rausgetragen wird, „entstand ein großer Skandal, denn eine Kommission von Stadtvätern [...] hatte verlangt, die Figur müsse erst teilweise bekleidet werden.“ (SW IV, S. 307) Der „liebe Gott“, der *die Wahrheit* nicht zu sehen bekam, entschließt sich, Menschen arm zu machen, so dass sie nichts mehr zu tragen haben und er sie dadurch zu Gesicht bekommt. Aber da die „Armenvereine“ (SW IV, S. 308), wie der Erzähler ironisch dem Lehrer am Ende der

⁶⁸ Siehe hier zu: Bernhard Dieterle: Erzählungen., op. cit., S. 258.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Walter Seifert: Das epische Werk Rainer Maria Rilkes, Bonn: H. Bouvier u. Co. 1969, S. 92.

Geschichte berichtet, diese völlige Armut verhindern, muss der „liebe Gott“ weiterhin auf die Hand des Künstlers hoffen.

In der siebten Geschichte *Von einem, der die Steine belauscht*, belauscht Michelangelo als mächtiger Protagonist mit seinen Händen die Steine, weil Gott, der bis dahin nicht wusste „auch im *Steine* sei.“ (SW IV, S. 347) „Gott aber erkannte nur eins: die Kraft Michelangelos stieg wie Duft von Weinbergen zu ihm empor. [...] Er neigte sich tiefer, fand den schaffenden Mann, sah über seine Schultern fort auf die am Stein horchenden Hände und erschrak: sollten in den Steinen auch Seelen sein?“ (SW IV, Ebd.) Mit der schöpferischen Tätigkeit verhilft der Künstler den Dingen zu ihrem Eigenleben, einem Innenleben. Hier verhilft Michelangelo Gott zu einer Selbsterkenntnis, denn „indem er lauschend gestaltet, bringt er Göttliches hervor.“⁷¹ Michelangelo ist sich der Allgegenwart Gottes bewusst und fühlt sich selbst „in den Händen einer ihm übergeordneten Macht, der er sich mit großer Demut unterwirft“⁷²; Michelangelo „dachte nach: ‚Man kann dich nicht zerschlagen, du bist ja nur Eins‘, und dann hob er seine Stimme: ‚Dich will ich vollenden, du bist mein Werk.‘“ (SW IV, S. 349) Der Bildhauer führt mit Hilfe seines Werkes eine Ekstase Gottes herbei⁷³: „Und da wurde es um Gott, und er hob sein Gesicht, welches über Italien war, frei empor und schaute um sich: [...] die Engel gingen mit ihren Gesängen wie mit Krügen voll glänzenden Quells unter den dürstenden Sternen umher, und es war der Himmel kein Ende.“ (SW IV, S. 351) Wie Bernahrd Dieterle bemerkt, vermittelt der große Künstler „zwischen der Natur und Gott, indem er diesen aus jener herausmeißelt und somit Ewiges schafft.“⁷⁴ Die Aufgabe des Künstlers – sei es eines Dichters oder Bildhauers – der in Gottes Schöpfung den Mangel und die Not sieht, besteht darin, ihm zu Hilfe zu kommen, indem er das Unvollkommene vollkommen macht.⁷⁵

Rilkes Kurzerzählungen weisen ein gemeinsames Motiv auf, das darin besteht, dass bildende Künstler isoliert leben und in ihren Werken *eine Wahrheit* vollbringen wollen. Die Thematisierung des Wort- Bildverhältnisses, die in den Erzählungen schon allein durch das häufige Auftreten der bildenden Künstler präsent ist, kommt am deutlichsten zum Ausdruck in der Erzählung *Wladimir, der Wolkenmaler*, in der Rilke die Beziehung zwischen Wörtern und Bildern fast als einen „Kampf um Herrschaftsgebiete“⁷⁶ darstellt. Mit seinen bildenden Künstlern, die in den Erzählungen durch geistige und nicht graphische Bilder eine Geschichte erzählen, können wir *die Phase* beobachten, in welcher Rilke anfängt sich auf Visualität zu

⁷¹ Bernahrd Dieterle: Erzählungen, op. cit., S. 259.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Vgl: Katharina Kippenberg: Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag, Zürich: Niehaus u. Rokitsansky 1948, S. 90.

⁷⁶ W. J. T. Mitchell: Was ist ein Bild?, op. cit., S. 55.

konzentrieren und diese in sein Werk zu integrieren. Während er im Jahr 1900, im Kreis der Worpsweder Künstlerkolonie, sein Interesse an der Malerei vertieft, notiert er denselben Grundgedanken, welcher ihn in der Rodin-Phase am intensivsten beschäftigen wird: „Ja, alles, was wirklich geschaut wurde, *muß* Gedicht werden! O, ich war so froh, als ich das sagte. Und ich kann immer noch nicht glauben, daß ich mich damals geirrt habe – obwohl... Beide Möglichkeiten sind sehr armselig. Entweder ich habe seither nichts mehr geschaut, wirklich, mit ganzem Wesen geschaut, oder mein Schauen hängt überhaupt nicht so fest mit dem Schaffen zusammen, als ich damals empfand.“⁷⁷ In der Worpswede-Zeit beginnt Rilke die Werke der jungen Künstler zu studieren, er verleiht ihnen einen narrativen Charakter, „ergänzt das, was durch einen Rahmen begrenzt ist, um ein Vorher und ein Nachher, und dank [der] Gabe des Erzählens“ schenkt er dem Bild ein „ewiges und unerschöpfliches Leben.“⁷⁸ Er kehrt jetzt den Erzählvorgang um: hat er noch in den Erzählungen bildende Künstler eine Geschichte anhand ihrer Vorstellungsbilder erzählen lassen, so versucht er jetzt ein graphisches Bild sprachlich zu übersetzen.⁷⁹

2.2. Die Worpswede-Monographie

Im Sommer des Jahres 1900 wird Rilke von dem jungen Maler Heinrich Vogeler nach Worpswede eingelden. Rilke schreibt am 31. August 1900 an Alexander N. Benois über Worpswede, es sei „[...] sehr schön hier. Buntes dunkles Land unter hohen, sehr bewegten Himmeln, die ganz reine klare Fraben haben. [...] Das Moorland, von vielen schmalen Wassern durchzogen, auf denen Segelkähne mit dunkelrotbraunen Segeln hingeleiten... In diesem Land ist die Luft das Malerische... Sie gibt Buntheit und Klarheit der Fläche und Einfachheit der Kontur.“⁸⁰ Das wird sich zwei Jahre später, in der von ihm verfassten

⁷⁷ Rainer Maria Rilke: Tagebücher aus der Frühzeit, op. cit., S. 196.

⁷⁸ Alberto Manguel: Bilder lesen., op. cit., S. 196.

⁷⁹ Susanne Scharnowski vertritt die These, dass Rilke erst durch seine Beschäftigung mit den Werken Paul Cézanne, zum ersten Mal explizit über das Verhältnis zwischen Bild und Sprache im Werk reflektiert, und in „weit stärkerem Maße als in den früheren Texten über Malerei und Bildhauerei den Versuch [unternimmt], malerische Prinzipien auf sein eigenes Medium, die Sprache zu übertragen“ (S. 255) Obwohl Rilke, wie noch zu zeigen sein wird, seine ersten Anregungen auf die Festhaltung des „Flüchtigen“ zwar durch Rodins Plastik gewinnt und die erworbenen Einsichten später an Cézannes Kunst kritisiert und erweitert, schreibt Scharnowski, dass der visuelle Eindruck im „dauerhaften Medium des Wortes festgehalten“ werden soll, und Rilke erst durch Cézannes Werke versucht die „Sicht- und Malweise in der Sprache zu reproduzieren“ (S. 256) Siehe hier zu: Susanne Scharnowski: Rilkes Poetik des Blicks zwischen Einfühlung und Abstraktion: Die Bildbeschreibung in den Briefen über Cézanne. –In: Poetik und Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den 'Weltinnenraum'. Hrg. Hans Richard Brittnacher, S. Porombka u. F. Störmer, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

⁸⁰ Ibidem, S. 68.

Monographie über die Worpsweder Künstlerkolonie, die zwischen dem 1. und 28. Mai 1902 in Westerweden bei Bremen verfasst wird, wiederfinden. In der Einleitung der *Worpswede*-Monographie nimmt Rilke die Landschaftsmalerei zum Vorwand, um über die Geschichte des Verhältnisses von Mensch und Natur zu schreiben, die bis in die Urzeiten und antike Mythologien zurückführen.⁸¹ Rilke stellt das Verhältnis von Mensch und Kunst dar, um die Position der Kunst in dieser Konstellation zu definieren.

„Die Kunst hat den Menschen kennen gelernt, bevor sie sich mit der Landschaft beschäftigte.“⁸², schreibt er. Das Bild, in dem im Vordergrund der Mensch stand und die Landschaft verdeckte, eine Landschaft, die das Bild „wie [...] schöne Frauen mit Edelsteinen schmückt“, konnte nur in Bruchstücken abgebildet werden, denn der Mensch, wie Rilke bemerkt, war noch nicht fähig „jene Natur [...] als Ganzes zu schauen,“ (SW V, ebd.) Die Landschaft kann mit zwei differenten Blicken wahrgenommen werden; der erste Blick ist der eines gewöhnlichen Menschen, der „[s]ein Auge, welches fast nur auf Menschen eingestellt ist, sieht die Natur nebenbei mit, als ein Selbstverständliches und Vorhandenes“ (SW V, 13) und dieser Mensch sieht somit nur die „Oberfläche der Dinge“ (SW V, Ebd.), doch ein anderer Blick, der eines Künstlers, dringt tiefer ein und versucht „bewußt und mit Aufwendung eines gesammelten Willens, ihr wieder nahe zu kommen.“ (SW V, S. 14) Dieser Künstler ist ein Einsamer, der, „indem [er] sich der Natur [zuwendet], das Ewige dem Vergänglichen, das im Tiefsten Gesetzmäßige dem vorübergehend Begründeten [vorzieht]“. Er will die Natur erfassen, „um sich selbst irgendwo in ihre großen Zusammenhänge einzufügen.“ (SW V, Ebd.) Was im Bild vollbracht wird, ist das *Zusammenschließen* der Menschen mit der Landschaft. In der Wirklichkeit findet ein Leben „nebeneinander, kaum von einander wissend“ statt, während es in der Kunst scheinbar so ist, dass sie „einander zu jeder Einheit [ergänzten], die das Wesen des Kunstwerks ausmacht“ (SW V, S. 15) Der Dichter bemerkt, dass sich durch Kunst die „ganze Menschheit der Natur“ (SW V, S. 14/5) nähert.⁸³ Die Arbeit an der *Worpswede*-Monographie bietet Rilke die Gelegenheit, sich unter dem Vorwand der Naturreflexion mit den ästhetischen Fragen zu befassen, die ihn in diesen Jahren umtreiben. Die Naturreflexion führt ihn auf dem Umweg zur Erkenntnis des Zusammenhangs von Sprachkritik und individuellem Ausdrucksbegehren.⁸⁴ Rilke beginnt

⁸¹ Siehe hier zu: Antje Büssgen: Bildende Kunst.-In: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Hrsg. Manfred Engel, Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 138.

⁸² Rainer Maria Rilke: Worpswede. -In: Sämtliche Werke Bd.V: Worpswede. Rodin. Aufsätze, Frankfurt am Main: Insel 1965, S. 16.

⁸³ Antje Büssgen: Bildende Kunst.-In: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Hrsg. Manfred Engel, Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 138.

⁸⁴ Ibidem.

hier sein „Schauen“ zu verfeinern, er schaut die Werke der Worpsweder Künstler an, schreibt über die Einheit von Mensch und Natur, die er in der Malerei und der Bildhauerei garantiert sieht, aber nicht in der Dichtkunst.⁸⁵ Die Worpsweder-Zeit stellt somit für Rilkes Entwicklung eine Vorstufe seines dichterischen Wendepunkts dar: erstens sieht er, dass „jene Einheit von Mensch und Natur [...] für sein eigenes Schaffen nicht mehr gewährleistet [...] und an welche er als Dichter nicht mehr glauben kann“⁸⁶ und zweitens vertieft er sich hier in die Werke Rodins, die ihm seine spätere Ehefrau Clara Westhoff, Rodins ehemalige Schülerin, näher bringt.

2.2. Rilke und Rodin. Das „neue Sehen“

Obwohl Rilke in der Worpsweder-Zeit sein Auge zu „wirklicherem“ Sehen zu „trainieren“⁸⁷ anfängt, manifestiert sich erst in Paris das „neue Sehen“.

Rilkes erste Reise nach Paris geschieht im Auftrag des Professors Richard Muther, welcher ihm die Aufgabe gibt eine Monographie über den Bildhauer A. Rodin zu verfassen. Im September des Jahres 1902 kommt Rilke in das Atelier des Künstlers; von Mitte November bis Mitte September erfolgt die Niederschrift der Monographie, die in der Sammlung illustrierter Monographie mit dem Reihentitel *Die Kunst*⁸⁸ im Jahr 1903 erscheint.

In Paris erfährt Rilke einen Kulturschock. Briefe aus dieser Zeit zeugen von einer Aversion gegenüber Paris, so heißt es in einem Brief an seine Frau Clara Rilke: „Mich ängstigen die vielen Hospitäler, die hier überall sind. Ich verstehe warum sie bei Verlaine, bei Baudelaire und Mallarmé immerfort vorkommen. Man sieht Kranken, die hingehen oder hinfahren, in allen Straßen. Man sieht sie an den Fenstern des Hôtel-Dieu in ihren seltsamen Trachten, den traurigen blassen Ordenstrachten der Krankheit. Man fühlt und einmal, daß es in dieser weiten Stadt Heere von Kranken gibt, Armeen von sterbenden, Völker von Toten.“⁸⁹ Obwohl er diese Negativität in seinen Briefen hervorheben wird, bleibt Paris zwölf Jahre lang das „geographische Zentrum seines Lebens“, in der er das „höchst produktives Element von

⁸⁵ Sascha Löwenstein: Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884-1906), Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 166.

⁸⁶ Ibidem, S. 167.

⁸⁷ Greenaway Peter: Zukunftskino. -In: Lettre International 73 (Juni 2006.), S. 81.

⁸⁸ Antje Büssgen: Bildende Kunst. -In: Rilke-Handbuch, op. cit., S. 137.

⁸⁹ Rilke an Clara Rilke, 31. 08. 1902. -In: Rainer Maria Rilke: Briefe. Bd I: 1896-1919, Hrsg. Horst Nalewski, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 1991, S. 126.

dichterischen «Wirklichkeit»⁹⁰ erfuhr. Die in der Großstadt wahrgenommenen Eindrücke, werden wegweisend für die Entwicklung der gesellschafts- und kulturkritischen Töne sein, die später als Hauptthema in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigges* ausgearbeitet werden. Dabei kommen ebenfalls existenzielle Ängste zur Sprache, die entscheidend für die Umbruchsphase seiner Poetik sein werden.⁹¹

Umgeben von der Negativität der Großstadt entdeckt Rilke den großen Bildhauer Rodin; in ihm und seinem Werk findet er jenen einsamen Künstler, der in seiner Isolation nur an der „Verwirklichung“ seines Kunstwerkes arbeitet. Um das Entwicklungsbild des Rilkeschen „Sehens“ in dieser Phase zu zeigen, werden wir uns nur auf jene wesentlichen Elemente beziehen, die in einem engen Zusammenhang mit dem Malte-Buch stehen.

Rilkes Erfahrung mit Rodins Kunst, als der Kunst des Plastischen, teilt Martina Krießbach in zwei Ebenen ein. Zunächst ist es die visuell wahrnehmbare, geschaffene Wirklichkeit, die dem Dichter „als Sichtbares und Körperliches wirklicher und unumstößlicher da-seiend als Werke anderer Künste [erscheint]“, und der zweite Eindruck liegt in dem „ins Sichtbare gewendete[n] Akt der künstlerischen Verwirklichung.“⁹² Vorerst wäre hier der Rilkesche Begriff für den formalen Bereich der Plastik, die „Oberfläche“ zu erklären: für den Dichter ist die Oberfläche „ein die Konturen der Skulptur ausfüllendes System von zweidimensionalen Größeneinheiten, in seiner jeweiligen Beziehung zu Licht und Schatten.“⁹³ In der Rodin-Monographie heißt es: „Und schließlich war es die Oberfläche, auf die seine Forschung sich wandte. Sie bestand aus unendlichen vielen Begegnungen des Lichts mit dem Dinge, [...] und es gab Stellen ohne Ende und keine, auf der nicht etwas geschah. Es gab keine Leere. In diesem Augenblick hatte Rodin das Grundelement seiner Kunst entdeckt, gleichsam die Zelle seiner Welt. Das war die Fläche, diese verschiedene große, verschieden betonte, genau bestimmte Fläche, aus der alles gemacht werden mußte.“⁹⁴ Neben der Oberfläche spricht Rilke in der Rodin-Monographie noch einen bedeutsamen Aspekt der Rodinischen Kunst an: den der Gebärden der Figur. In der Gebärde, den zentralen Begriff des Rodin-Buchs, sieht er einen „übergreifenden Gehalt der Rodinischen Werke.“⁹⁵ Hier unterscheidet Rilke „zwei große Entwicklungslinien von Gebärden in Rodins Gesamtwerk, die des Gehens und die des

⁹⁰ Hans Egon Holthusen: Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Dokumenten, hrsg. Kurt Kusenberg, Hamburg: Rowohlt 1958, S. 67.

⁹¹ Ibidem, S. 68.

⁹² Martina Krießbach: Rilke und Rodin. Wege einer Erfahrung des Plastischen, Frankfurt am Main/Bern/New York/Nancy: Peter Lang 1984, S. 25.

⁹³ Ibidem, S. 31.

⁹⁴ Rainer Maria Rilke: Auguste Rodin. –In: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke Bd V, op. cit., S. 149/50.

⁹⁵ Martina Krießbach: Rilke und Rodin., op. cit., S. 66.

Stehens.“⁹⁶ Zu der Statue *Voix intérieure*, bei der die Arme fehlen, schreibt er: „Es fällt auf, daß die Arme fehlen. Rodin empfand sie in diesem Fall als eine zu leichte Lösung seiner Aufgabe, als etwas, was nicht zu dem Körper gehört, der sich in sich selber hüllen wollte, ohne fremde Hülfe.“ (SW V, S. 162) In der Fragmentation sieht Rilke eine bewußte „Beschränkung in der künstlerischen Aussage auf das zur Vollendung notwendige Minimum an Gestalt.“⁹⁷ Die Figur wird durch das Weglassen der Arme zentriert, zwischen „ein Zuviel und Zuwenig“ gewinnt sie an Ausdruck und erreicht die „prägnanteste Einheit von Körpermasse und Bewegung.“⁹⁸ Rilke, der von Rodins Dingen ganz befangen ist, schreibt an Lou Andreas-Salomé „[n]ur die Dinge reden zu mir. Rodins Dinge, die Dinge an den gotischen Kathedralen, die antikischen Dinge, - alle Dinge, die vollkommenen Dinge sind. Sie weisen mich auf die Vorbilder hin; auf die bewegte Welt, einfach ohne Deutung gesehen als Anlaß zu Dingen. *Ich fange an, Neues zu sehen*: schon sind mir Blumen oft so unendlich viel und aus Tieren kamen mir Anregungen seltsamer Art. Und auch Menschen erfahre ich schon manchmal so, Hände leben irgendwo, Munde reden, und ich schaue alles ruhiger und mit größerer Gerechtigkeit.“⁹⁹ (Hevr. I.D.)

Der Dichter, der anfängt neu sehen zu lernen „und wenn ich nur lernen könnte, täglich zu schauen, dann wäre die tägliche Arbeit nicht mehr fern, nach der ich mich so namenlos sehen“¹⁰⁰ versucht jene erkannten Elementen des Rodinschen Schaffens in die „Sphäre der dichterischen Kunstbedingungen“¹⁰¹ zu übersetzen. An Lou Andreas-Salomé schreibt er: „Irgendwie muß auch ich dazu kommen, Dinge zu machen; nicht plastische, geschriebene Dinge, - Wirklichkeiten, die aus dem Handwerk hervorgehen. Irgendwie muß auch ich das kleinste Grundelement, die Zelle *meiner* Kunst entdecken, das greifbare unstoffliche Darstellungsmittel für Alles: Dann würde das klare starke Bewußtsein der ungeheuren Arbeit, die vor mir läge, mich zwingen und bezeugen zu ihr; dann hätte ich so unendlich viel zu tun, daß ein Werktag dem anderen gleiche und hätte Arbeit, die immer gelänge, weil sie beim Erfüllbaren und Geringen begänne und doch schon im Großen wäre von Anfang an.“¹⁰² Die dichterischen Vorlagen, die jetzt geprägt vom Sehen statt von dem ichbezogenen Fühlen sind, konzentrieren sich auf einem dem „Ding angemessene Sprachfom, eine Sprachform, die gegenüber den vorhergehenden Arbeiten vor allem auf jede ästhetisierende Sprache verzichtet

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Martina Krießbach: Rilke und Rodin., op. cit., S. 67.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Rilke an Lou Andreas-Salomé, 08. 08. 1903. -In: Rainer Maria Rilke: Briefe. Bd I., op. cit., S. 153/154.

¹⁰⁰ Rilke an Lou Andreas-Salomé, 10. 08. 1903. -In: Rainer Maria Rilke: Briefe. Bd I., op. cit., S. 159.

¹⁰¹ Martina Krießbach: Rilke und Rodin., op. cit., S. 70.

¹⁰² Rilke an Lou Andreas-Salomé, 10. 08. 1903, op. cit., S. 157/58.

und ganz auf einen neutralen, sachlichen Ausdruck zielt.“¹⁰³ Die Themen des „Fühlens“ wandeln sich in Themen des „Sehens“, jetzt entstehen Gedichte wie *Der Panther*, wo Rilke sich statt „auf den betrachtenden Dichter, auf den im Auge des Betrachters erscheinenden Gegenstand konzentriert [und] das Ineinander von Form und Bewegung mit nie zuvor erreichter Sachlichkeit [darstellt]“¹⁰⁴. Worte sollen Bilder werden; durch „um-schreiben“ verändert sich so die Erscheinungsform eines Werkes der bildenden Kunst, dass in die Sprache aufgelöst wird, denn was das „Auge mit einem Blick erfaßt, hat sich einen Nacheinander zu unterwerfen.“¹⁰⁵

2.4. Das Auge und die Erinnerung

Aus Rilkes frühen Erzählungen konnten wir sehen, dass der Künstler ein Einsamer ist „einer, der sein Dasein in einem Dienst stellt [...] und insofern dem Leben gegenüber Verzieht leistet“¹⁰⁶; was Rilke jetzt bei Rodin sieht, ist eine Einsamkeit die von dem *immer-arbeiten-können* unzertrennlich ist. Rilke erfährt eine starke Beeinflussung von Rodin, der Bildhauer lehrt ihn nicht nur die Arbeit, sondern auch die Arbeitsweise. In der Rodin-Monographie schreibt Rilke: „Das Material wächst, zum Teil in Zeichnungen, in ein paar Federstrichen und Tuschflecken festgehalten, zum Teil im Gedächtnis angesammelt; denn dieses hat Rodin sich zu einem ebenso verlässlichen als bereiten Hilfsmittel ausgebildet. Sein Auge sieht während der Sitzungs-Stunden viel mehr, als er in dieser Zeit ausführen kann. Er vergisst nichts davon und oft, wenn das Modell ihn verlassen hat, beginnt für ihn das eigentliche Arbeiten aus der Fülle seiner Erinnerung.“ (SW V, S. 184) Das das Kunstwerk nicht aus der Inspiration sondern allein aus der unermüdlichen Arbeit erwächst, wird Rilke bewusst, und mit Anstrengung versucht er fortan sich allein auf seine Arbeit - die Worte seines Meisters¹⁰⁷ *travailler, toujours travailler* sich immer vergegenwärtigend - zu

¹⁰³ Sascha Löwenstein: Poetik und dichterisches Selbstverständnis., op. cit., S. 224.

¹⁰⁴ Ralph Freedmann: Rainer Maria Rilke. Der junge Dichter 1875 bis 1906, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 2001, S. 256.

¹⁰⁵ Jost Kirchgraber: Meyer, Rilke, Hofmannsthal. Dichtung und bildende Kunst, Bonn: Bouvier Vlg. Herbert Grundmann 1971, S. 79.

¹⁰⁶ Ibidem, S. 57.

¹⁰⁷ Rilke wird später in seinen Briefen Rodin immer mit *moin maître* ansprechen; wie Hartmann Goertz in seinem Buch *Frankreich und das Erlebnis der Form im Werk Rainer Maria Rilkes* bemerkt, ist Rilke immer auf der Suche nach einem Meister gewesen. Erst glaubte er ihn in „[Jens Peter] Jacobson gefunden zu haben, doch als er ihn näher kennenlernen wollte, hörte er, daß er tot sei.“ (24) Goertz geht in seinem Buch auf Rilkes Großstadtswahrnehmung ein, und setzt sich hier vor allem mit seiner Beziehung zu Rodin auseinander. Die *Werkwandlung*, wie der Autor diese Periode nennt, wird anhand der in dieser Schaffensperiode entstandenen

konzentrieren. Der Dichter sucht die Einsamkeit um arbeiten zu können, er sieht ein, dass „[i]mmer-Arbeiten [...] das stetige Wachstum des Werkes [bedeutet]“¹⁰⁸ und wie Ralph Freedmann treffend formuliert: „[...] Rilke machte sich Rodins Forderung, der Künstler müsse der Arbeit *alles* opfern, auf seine Weise zu eigen, in dem Sinne nämlich, daß man zwischen Kunst und Lebensglück zu wählen habe, da sie unvereinbar seien.“¹⁰⁹

Indem Rilke Rodin nachahmt, wird der Dichter zum Bildhauer¹¹⁰; sein Schreiben richtet sich allein auf die Beschreibung der Gegenstände aus,¹¹¹ was er bei Rodin sieht, wird in den „folgenden Jahren Grundlage auch seiner eigenen Kunst-Haltung“¹¹² sein. Diese Kunst-Haltung ist in zwei Begriffen eingefasst: das *Auge* und die *Erinnerung*. Der Dichter, dessen Blick ein geschulter und kontinuierlicher ist, bewahrt die Bilder in seinem inneren Raum auf, bis zu dem Zeitpunkt, wo er sie schließlich nach außen projiziert. Rilkes innerer Raum ist der Erinnerungsraum, der eine Differenz zu Rodins Erinnerungen aufweist: während Rodin seine Erinnerungen von seinem „inneren Auge unverändert“ aufbewahrt, bilden sie bei Rilke das „Zentrum seines inneren Arbeitsprozesses“.¹¹³ Im Bereich des Unsichtbaren durchlaufen die Erinnerungen einer Entwicklung und Veränderung „eines Verdichtens und Verwandeln in der inneren Vorstellung.“¹¹⁴ Während sich Rodins Schaffensschwerpunkt im Bereich des Sichtbaren erweist, vollzieht sich bei Rilke die „Arbeitsweise in einem innersten, unsichtbaren Bereich: als innerer Arbeitsprozeß des Dichters.“¹¹⁵ Als Franz Xaver Kappus, der junge Dichter, Rilke eines seiner Gedichte sendet, und ihn fragt, ob er sich stilistisch gebessert habe und wie er arbeiten müsse um glänzende Verse hervorzubringen, gibt ihm Rilke den folgenden Ratschlag: „Gehen Sie in sich. Erforschen Sie den Grund, der Sie schreiben heißt; prüfen Sie, ob er in der tiefsten Stelle Ihres Herzens seine Wurzeln ausstreckt, gestehen Sie sich ein, ob Sie sterben müßten, wenn es Ihnen versagt würde zu schreiben. Dies vor allem: fragen Sie sich in der stillsten Stunden Ihrer Nacht: *muß* ich schreiben? [...] [G]ebrauchen Sie um sich auszudrücken, die Dinge Ihrer Umgebung, die Bilder Ihrer Träume

Gedichtbände *Neue Gedichte* (1907), *Der neuen Gedichte anderer Teil* (1908) und des Malte-Romans verfolgt. Intensiv beschäftigt sich Goertz mit der Beziehung dieser Künstler, wobei eine tiefgreifende Analyse der Cezanne-Phase hier nicht zu kurz kommt. Siehe hier zu: Hartmann Goertz: *Frankreich und das Erlebnis der Form im Werke Rainer Maria Rilkes*, Stuttgart: Metzler 1932. und auch Michael Pleister: *Das Bild der Großstadt in den Dichtungen Robert Walsers, Rainer Maria Rilkes, Stefan Georges und Hugo von Hofmannsthal*, Hamburg: Helmut Buske 1990.

¹⁰⁸ Martina Krießbach: *Rilke und Rodin*, op. cit., S. 45.

¹⁰⁹ Ralph Freedmann: *Rainer Maria Rilke*, op. cit., S. 251.

¹¹⁰ *Ibidem*, S. 250.

¹¹¹ Michaela Kopp: *Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1999, S. 185.

¹¹² Sascha Löwenstein: *Poetik und dichterisches Selbstverständnis*, op. cit., S. 220.

¹¹³ Martina Krießbach: *Rilke und Rodin*, op. cit., S. 87.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*, S. 85.

und die Gegenstände Ihrer Erinnerung. [...] Und wenn Sie selbst in einem Gefängnis wären, dessen Wände keines von den Geräuschen der Welt zu Ihren Sinnen kommen ließen – hätten Sie dann nicht immer noch ihrer Kindheit, diesen köstlichen, königlichen Reichtum, dieses Schatzhaus der Erinnerungen? Wenden Sie dorthin Ihrer Aufmerksamkeit. Versuchen Sie die versunkenen Sensationen dieser weiten Vergangenheit zu heben; Ihre Persönlichkeit wird sich festigen. [...] Darum, sehr geehrter Herr, wußte ich Ihnen keinen Rat, als diesen: in sich zu gehen und die Tiefen zu prüfen, in denen Ihr Leben entspringt, an seiner Quelle werden Sie die Antwort auf die Frage finden, ob Sie schaffen *müssen*.“¹¹⁶ Diese Versdefinition wird später nur leicht verändert und erweitert ins Malte-Buch einfließen. Das „Sehenlernen“, das für Malte, wie Käte Hamburger schreibt, die Voraussetzung für sein Schreiben ist¹¹⁷, und die Erinnerungen, die den größten Teil des Romans einrahmen, deuten darauf hin, dass die Erinnerung, wie wir später noch sehen werden, nicht nur als ein Fluchttort vor der Gegenwart angesehen werden kann, sondern in ihr eben das Zentrum des inneren Arbeitsprozesses des Dichters liegt. Rilke legt sowohl Franz Xaver Kappus als auch seinem Malte diese Versdefinition nahe.

2.5. Das Vergessen und die Hand

Neben *Sehen* und *Erinnern* sind kurz noch zwei Begriffe zu nennen, ohne welche das Kunstwerk nicht realisiert werden kann. Das *Vergessen*, als Bedingung für das Erinnern und die *Hand* als das „Werkzeug des Dichters“¹¹⁸.

Nach der Devise: will man sich erinnern, so muss man vergessen wollen, ist bei Rilke die Rolle des Vergessens zu verstehen. Das Vergessen ist ein Garant dafür, dass der Künstler „wieder am Wissen der Dinge partizipieren kann.“¹¹⁹ Das Vergessene, das in der Erinnerung von neuem auflebt, wird erneuert und mit anderen Augen perzipiert. Wie Michaela Kopp schreibt, ist im Sinne Rilkes der Künstler „als Mensch vorzustellen, dessen Ich, um 'rein' zu produzieren, eigentlich immer 'leerer' wird“, und da der „Effekt des Vergessens, [...] nun nicht automatisch potentielle Künstler produziert, setzt solch eine Idealisierung des leeren Ichs ein

¹¹⁶ Rainer Maria Rilke an Franz Xaver Kappus, 17. 02. 1903. -In: Rainer Maria Rilke: Briefe. Bd I., op. cit., S. 144/45.

¹¹⁷ Käte Hamburger: Rilke. Eine Einführung, Stuttgart: Ernst Klett 1976, S. 73.

¹¹⁸ Siehe: Jonathan Goldberg: Writing Matter: From the Hands of the Renaissance, Stanford/California: Stanford University Press 1990.

¹¹⁹ Michaela Kopp: Rilke und Rodin, op. cit., S. 192.

produktives Vergessen voraus, eine ars oblivionis, die als eine vermittelbare poetische Fähigkeit und Technik begriffen wird.“¹²⁰

An dem Orpheus-Mythos, den Rilke in seinem Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes.* thematisiert, ist der problematische Akt des Vergessens/Erinnerns am plausibelsten dargestellt. Orpheus versucht seine Eurydike aus dem Totenreich herauszuholen bzw. ein Sänger versucht, die Erinnerungen dem Vergessen zu entreißen. Indem Orpheus seine Eurydike „nicht als Erinnerung akzeptiert, sondern sie vielmehr behandelt, als sei sie wirklich.“, macht er einen Fehler, denn indem „[e]r seine Erinnerungen anfassen“¹²¹ will, werden sie ihm entzogen, hätte er also Eurydike besungen, „gar etwas über sie aufgeschrieben, statt sie anzusehen“¹²², wäre sie ihm im Lied erhalten geblieben. Was der Gott des Totenreichs Orpheus verspricht, ist nicht Eurydike selbst, sondern ihr Schatten; was für ihn real ist, also der Schatten, ist für einen Lebenden die Erinnerung. Die Bedingung, welche der Gott des Totenreichs Orpheus stellt, nämlich, Eurydike nicht anzusehen, ist sie zu vergessen. Das heißt, „wenn Orpheus Eurydike vergisst, wird er sie wiedergewinnen; weil nur der, der vergißt, sich auch zu erinnern, [...] sie nur im Erinnern wieder zu gewinnen vermag.“¹²³ Mit der Dialektik des Vergessens und Erinnerns werden wir uns ausführlicher in der Malte-Analyse beschäftigen, wo das Vergessen noch unter einem anderen Gesichtspunkt erscheinen wird: als eine Notwehr in der Zeit der Moderne.

In der Hand, als dem Werkzeug des Dichters, sieht Rilke bei Rodin, dass sie in enger Verbindung mit Arbeit und Sehen steht. Die Hand, die selbst nicht sieht und „blind genannt werden darf“, gestattet durch diese ihre Blindheit „die Ausdrucksbewegung des Auges, diese stumme Gebärde, in die Sphäre der gestaltenden Hand zu erweitern, beide zu einer neuen künstlerischen Einheit zusammenzuschließen, zum individuellen Werk zu verbinden.“¹²⁴ Noch vor der Begegnung mit Rodin wird die Hand in Rilkes Werk hoch gepriesen. Wie in der Rahmenerzählung der *Geschichten vom lieben Gott* erscheinen die Hände meist als ein selbstständiges Organ. In der Erzählung *Alle in Einer* (1897) geht die Handdarstellung ins Extreme über: Werner, ein an den Rollstuhl gefesselter Künstler versucht aus Holz die Madonna zu vollbringen, die nicht wie seine tausend anderen bisher geschnitzten Holzfiguren seiner Liebe Anne-Marie ähneln soll. In seinem fieberhaften Wahn lösen sich die Hände von

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Gotthart Wunberg: Wiedererkennen. Literatur und ästhetische Wahrnehmung in der Moderne, Tübingen: Gunter Narr 1983, S. 112.

¹²² Ibidem, S. 113.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Gottfried Boehm: Die Logik des Auges. Konrad Fiedler nach einhundert Jahren. -In: Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext, Hrg. Stefan Majetschak, München 1997, S. 37., zitiert nach Michaela Kopp: Rike und Rodin, op. cit., S. 185.

Werner, indem sie „das Holz in immer wilderen und zielloseren Hieben [anfiel]. Seine Augen folgten ihr [der Rechten] nicht mehr. [...] Dabei schaffte seine Rechte, gleichsam losgelöst von ihm, immer fort, und das scharfe Messer formte nicht mehr das harte Holz. Es schnitzt an seinen eigenen, blutenden Händen.“¹²⁵

Ein seltsames Erscheinen der Hand sehen wir auch in der ersten Fassung des Eingangs des Malte-Buchs, wo der Ich-Erzähler von Maltes Händen spricht, von denen er nicht reden könne, und davon, dass ihm „nur jene Abende [einfallen], da er, der Schweigsame, sprach, über mich fort sprach, als müßte er eine Frage beantworten, die in der Stille unseres entlegenen Hauses aufgestanden war.“ (AMLB, S. 949) Diese Exposition führt, wie Martina Wagner-Egelhaaf feststellt, „unmittelbar in das Zentrum der Erzählproblematik mit ihren Koordinaten Auge/Sehen und Hand/Schreiben“¹²⁶ In der zweiten Fassung des Anfangs wird diese Exposition noch stärker entfaltet: „Der Schein des Feuers kam und ging über die Hände Brigges, die mit einer gewissen abgespannten Feierlichkeit nebeneinander lagen wie die Gestalten eines Königes und seiner Gemahlin auf einer Grabplatte. Und die Bewegung des Scheins schien an diesen ruhenden Händen zu rühren, ja für den, der gegenüber saß und nur diese Hände sah, war es als arbeiteten sie. Das Gesicht Malte Laurids Brigge's aber war weit aus alledem fortgerückt, ins Dunkle hinein und seine Worte kamen aus unbestimmter Entfernung, als er von sich zu sprechen begann.“ (AMLB, S. 950) Das ins Dunkel gehüllte Gesicht steht den ins Licht gerückten Händen gegenüber, die „hier als Allegorie des Erzählens und Schreibens figuriert, vorgestellt als das zum Leben zu erweckende eigenständige, ja 'höhere' Wesen“.¹²⁷ Weil eine unbestimmte Entfernung entsteht, entsteht der Eindruck, dass die Worte nicht aus dem Gesichte kommen, sondern einen anderen Ursprung hätten, „der in den scheinbar arbeitenden Händen bezeichnet wird“¹²⁸.

In der zweiten Niederschrift des ursprünglichen Schlusses, wo ein Porträt einer Nonne beschrieben wird, heißt es: „Alles in diesem Bildnis, das Gesicht nicht ausgenommen, war allgemein und gleichgültig [...] Aber plötzlich, bei den Händen, war ein Wunder geschehen: auseinandergelegt zu der oft gebrauchten Haltung des gewohnten Gebets. Gott weiß wie es geschehen sein mochte: der schlichte leibeigene Maler hatte es aufgegeben, seine sonstigen erlernten Hände zu malen; es war über ihn gekommen die Hände nachzubilden, die er in Wirklichkeit vor sich sah, - und man mußte zugeben, daß es ihm wunderbar gelungen war,

¹²⁵ Rainer Maria Rilke: Alle in Einer. –In: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke, Bd IV, op. cit., S. 89.

¹²⁶ Martina Wagner-Egelhaaf: Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, Stuttgart: J.B. Metzner 1989, S. 93.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ibidem.

sie in ihrer Realität zu erreichen. [...] Daß es ihre Hände waren, das ging sicher nicht nah, aber daß in diesen grotesk großen Händen das entscheidende, das hinreißende Erlebnis des Malers war, der der Welt gewahr wurde [...]“ (AMLB, S. 974/75) Das „hinreißende Erlebnis des Malers“ vollzieht sich an den Händen, die „zu der oft gebrauchten Haltung des gewohnten Gebets“, aneinandergelegt sind; dieses Erlebnis entspringt aus der Wahrnehmung, der „Schau der Wirklichkeit gespeiste künstlerische Individualität und Innovation gegenüber der Konvention“, die den Maler überkommt.¹²⁹ Auch Malte spricht von dem utopischen Schreibideal¹³⁰ seiner Hand, die von jeglicher Reflexion befreit und ein authentisches Werk schaffende Hand ist¹³¹. Malte: „Noch eine Weile kann ich das alles aufschreiben und sagen. Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine. Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen, und es wird kein Wort auf dem anderen bleiben, und jeder Sinn wird wie Wolken sich auflösen und wie Wasser niedergehen. Bei aller Furcht bin ich schließlich doch wie einer, der vor etwas Großem steht, und ich erinnere mich, daß es früher oft ähnlich in mir war, eh ich zu schreiben begann. Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird. Oh, es fehlt nur ein kleines, und ich könnte das alles begreifen und gutheißen. Nur ein Schritt, und mein tiefes Elend würde Seligkeit sein. Aber ich kann diesen Schritt nicht tun [...]“ (AMLB, S. 756) Wie Wagner-Egelhaaf bemerkt, kann eine symbolische Selbstausschöpfung¹³², ein Schreiben, dass nicht mehr vom Subjekt beherrscht ist,¹³³ Malte jedoch (noch) nicht hervorbringen.¹³⁴

¹²⁹ Ibidem, S. 94.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Michaela Kopp: Rilke und Rodin, S. 198.

¹³² Ibidem, S. 199.

¹³³ Martina Wagner-Egelhaaf: Mystik der Moderne, op. cit., S. 95.

¹³⁴ Ibidem.

II. Wahrnehmungsraum in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

1. Großstadt Wahrnehmung

Der Text der ersten zehn *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* lebt von einer Dynamik der Bilder der Großstadt Paris, welche ohne eine epische Kontinuität aneinander gereiht werden.¹³⁵ Maltes Schreibweise tendiert, wie Hansgeorg Schmidt-Bergmann feststellt, zur futuristischen Malerei, welche zwar nicht wie Malte einer negativen Intention folgt, aber die Dynamik der Großstadt in einem Bild zum Ausdruck bringt. Die simulante Perspektive des jungen Dänen ist wie bei den Futuristen eine „Reaktion auf die Veränderung der Wahrnehmungsweisen der modernen Lebenswelt“¹³⁶, und ähnlich wie in der futuristischen Malerei, in der das „Darstellungsverfahren [...] die Kontinuitätsillusion von Bewegung“ zerbricht und „zugleich ein neues Narrativitätsmodell“¹³⁷ organisiert, führt bei Malte die Großstadt zu Veränderung der Wahrnehmung soweit, dass er der „säkularisierten Dämonologie der Moderne [unterliegt], die er dann auch literarisch nicht mehr zu formen vermag.“¹³⁸

Manfred Smuda untersucht in seinem Text das Problematischerwerden des Erzählens unter der Wahrnehmungsbedingungen der Großstadt, und greift u.a. auf Edward Muybriges Versuch zurück, Bewegungsabläufe eines Pferdes mittels einer „hintereinandergeschalteter und sukzessiv aufnehmender Kamera“¹³⁹ zu analysieren, oder auf Étienne-Jules Mareys Ablichtung *Cheval au galo*, wo es um eine „simultane Ablichtung von Bewegungsphasen unter dem Gesichtspunkt der Raum-Zeitrelation“¹⁴⁰ geht. Weiter untersucht Smuda die Stiltendenzen der futuristischen Malerei und zitiert eine interessante Rede der Maler Boccioni, Carrà, Russolo, Balla und Severini, die sie anlässlich ihrer Ausstellungen in verschiedenen europäischen Großstädten an ihr Publikum richten: „Wenn wir eine Figur am Fenster, vom Zimmer her gesehen, malen, dann beschränken wir die Szene nicht auf das, was man durch das Quadrat des Fensters sehen kann, sondern wir bemühen uns, die Gesamtheit

¹³⁵ Die *Aufzeichnungen*, so Sabine Becker, sind im Malte-Roman mehr wahrgenommen, als eigentlich erzählt. Siehe hier zu: Sabina Becker: *Urbanität und Moderne. Studie zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930*, St. Ingbert: Werner J. Röhling 1993, S. 79.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Manfred Smuda: *Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens. Narrativität im Futurismus und im modernen Roman*. –In: *Die Großstadt als „Text“*, hrsg. Manfred Smuda, München: Wilhelm Fink 1992, S. 155.

¹³⁸ Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Rainer Maria Rilke und die historische Avantgarde*, op. cit., S. 193.

¹³⁹ Manfred Smuda: *Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens*, op. cit., S. 148.

¹⁴⁰ Ibidem.

der bildnerischen Empfindungen zu geben, die im Maler, der am Fenster steht, ausgelöst werde: das Gewimmel der Straße im Sonnenschein, die doppelte Reihe der Häuser, die sich nach rechts und links hinziehen, Balkons mit Blumen usw. das heißt Simultanität der Umwelt und folglich Verschiebung und Zerlegung der Gegenstände, Zerstreuung und Verschmelzung der Einzelteile, die von der gewöhnlichen Logik befreit und voneinander unabhängig sind. Um den Betrachter in die Mitte des Bildes setzen zu können,... muß das Bild eine Synthese von *Erinnerung und optischer Wahrnehmung* sein. Man muß sichtbar machen, was sich unter der Oberfläche regt und was wir rechts und links von uns und hinter uns haben, und nicht einen kleinen Ausschnitt des Lebens, den man künstlich wie zwischen Theaterkulissen einschließt.“¹⁴¹

Von der fotografischen, malerischen und filmischen Darstellungsweise kommt Smuda auf die literarische zu sprechen, wo er am Beispiel James Joyce *Ulysses* (erschienen 1922), John Dos Passos' *Manhattan Transfer* (1925) und Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) auf eine „Grenzüberschreitung der medialen Darstellungsbedingungen“ im modernen Roman aufmerksam macht. Verschiedene Künste, so Smuda, können statt der „Wirklichkeit die Strukturprinzipien einer anderen Kunst zu ihrem referentiellen Gegenstand nehmen, um in ihren eigenen Medien jeweils entsprechende Darstellungsäquivalente herauszubilden [...] [und sich auf den modernen Roman beziehend] seine Gestaltungsmittel [...] erneuern.“¹⁴² In den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* sieht Smuda eine Wahrnehmungsüberforderung, an der der junge Däne leidet und welche exemplarisch an der Tagebuchform ablesbar ist. Für Smuda stellt demzufolge die gewählte Tagebuchform einen Versuchscharakter, wo das Subjekt, indem es seine Wahrnehmungsweise auszubilden vermag, „ständig am Rande der Wahrnehmungsüberforderung entlang läuft“, so dass unvorsehbare Eindrücke und Erfahrungen schwer mitteilbar sind, und daher „momentane Einsichten in isolierten Einzeleindrücken“ notiert werden und „Erfahrungsfragmente“¹⁴³ bleiben.

Die Struktur des Tagebuchs bleibt im ganzen Werk enthalten, nur einmal und zwar in der ersten Aufzeichnung wird uns die genaue Zeit- und Ortsangabe *11. September, rue Toullier* (MLB 709) gegeben, wo hingegen in der sechzehnten Aufzeichnung nur die Ortsangabe der *Bibliothèque Nationale* (MLB 741) erfahren wird. Die Auslassung der Zeit- und Ortsangaben sieht Käte Hamburger in der „offenen, losen Form [...] jedes Tagebuchs“ begründet, die „ein

¹⁴¹ Siehe hier zu: „Vorwort zum Katalog der Ausstellungen in Paris, London, Berlin, Brüssel, München, Hamburg, Wien usw.“ (1912). –In: Umbro Apollonio: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*, Köln 1971, S. 61f., zitiert nach: Manfred Smuda: *Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens*, op. cit., S. 149.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Ibidem, S. 136.

Fortschreiten in der Zeit, sei es in kleineren oder größeren Zeiteinheiten, aber auch den Rückblick in Vergessenes“¹⁴⁴ erlaubt. An der Tagebuchform wird erkennbar, dass Malte die neue Wirklichkeit mit traditionellen Erzählformen nicht erfassen kann, da das Schreiben stilistisch durch seine urbane Erfahrung geprägt wird.¹⁴⁵

Maltes Aufzeichnungen der Großstadt Wahrnehmung leben von blitzartig wahrgenommenen Eindrücken; visuell, olfaktorisch und auditiv nimmt Malte in den ersten drei Aufzeichnungen Paris wahr, er sammelt neue Erfahrungen einer „Großstadtplötzlichkeit“, die ihm auf seinem familiären Landgut im Urnekloster bisher unbekannt blieben. Seine erste Berührung mit dem Großstadtleben ist eine Berührung mit einer radikalen Fremdheit, von denen die leiblichen Sinne nicht unverschont belieben und mit Bernhard Waldenfels gesprochen, versagt die Regelung der Sinne durch diesen Einbruch des Fremden und eine „Entregelung aller Sinne“ tritt ein, so dass „Neuartiges und Fremdartiges“ das auf das Innere eindringt „vielfach begleitet von Störung und Verwirrung und bedroht von Wahn und Chaos“¹⁴⁶ ist.

Walter Benjamin schreibt, dass „[i]nnhalb großer geschichtlicher Zeiträume [...] sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung [verändert]“¹⁴⁷ Der Mensch der Moderne entwickelt im Ansturm der technischen und industriellen Entwicklungen eine „neue“ Wahrnehmungsweise, welche getragen von Vergessen und Erinnern ist. Gotthart Wunberg stellt fest, dass sich seit dem frühen 19. Jahrhundert die Dialektik der Vergangenheit und Erinnerung an dem zunehmenden Informationsüberschuß¹⁴⁸ festmachen lässt; technische und industrielle Erneuerungen (Eisenbahnen, Telegraphen, Telefone usw.) zwingen zum Vergessen und somit zum Erinnern¹⁴⁹. Hier ist die Rede von einem sozialisierten Vergessen, einer lebensnotwendigen Verdrängung, wo das Einzige was im Subjekt zurückbleibt Erinnerungsspuren sind, oder wie es Wunberg *Phänomene des Wiedererkennens* nennt.

Da sich der Ansturm an Informationen vermehrt hat, unterliegt der Mensch der Moderne dem Vergessen in besonderem Maße; um zahlreiche Neuigkeiten überhaupt partizipieren zu

¹⁴⁴ Käte Hamburger: Rilke. Eine Einführung, Stuttgart: Ernst Klett 1976, S. 68.

¹⁴⁵ Sabina Becker: Urbanität und Moderne, op. cit., S. 83.

¹⁴⁶ Bernhard Waldenfels: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 10.

¹⁴⁷ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. -In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften Bd.1;2, Hrsg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 478.

¹⁴⁸ Gotthart Wunberg: Wiedererkennen, op. cit., S. 24.

¹⁴⁹ Siehe hier zu: Robert Jütte: Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace, C.H.Beck: München 2000, Jütte schreibt über die Wahrnehmungsveränderung, welche sich bereits in der Vormoderne zu manifestieren beginnt, und im „Zeitalter der Industriellen Revolution eine enorme Beschleunigung, indem neue Techniken die visuelle Wahrnehmung radikal veränderten“ (S. 204)

können, erscheint Vergessen als eine Notwendigkeit, „in dem Augenblick, da ich zu viele Informationen habe und sie deshalb abstoßen muß, schafft mir das Erinnern des Gehabten, aber Vergessen, zugleich eine neue Erlebnisqualität: ich kann *wiedererinnern* [...]. Ich *kann* nicht auf bereits Bekanntes zurückgreifen; ich *muß* es.“¹⁵⁰ Der Mensch, der nicht zugrunde gehen will, muß sein Wissen vergessen um leben zu können, oder wie Nietzsche in *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* sagt, es ist „möglich, fast ohne Erinnerung zu leben, ja glücklicher zu leben, wie das Tier zeigt; es ist aber ganz und gar unmöglich, ohne Vergessen überhaupt zu *leben*.“¹⁵¹

Die Notwendigkeit des Vergessens zieht die Notwendigkeit des Erinnerns nach sich, die die Stabilität des Vergessens und damit der Zukunft ist.¹⁵² In seinem Aufsatz *Die Rolle des Gedächtnisses in der Moderne* sieht Alessandro Cavalli darin „unverkennbare Zeichen“ der Moderne „die Suche nach der Verlorenen Zeit und Angst vor dem Verlust des Gedächtnisses.“¹⁵³ Die Erfahrung der Moderne, in der die Erfahrung des Wandels alle Sphären des Lebens durchdringt, wo sich alles schneller bewegt von der Landschaft bis zu der „Form, in denen Empfindungen und Emotionen ausgedrückt werden“¹⁵⁴, vergleicht Cavalli mit der Erfahrung „die ein Wanderer macht, der nach einer langen Reise heimkehrt und das Dorf, das er verlassen hat, nicht mehr zu erkennen vermag. [...] In der Moderne ist es die damalige Alltagswelt die verschwunden ist.“¹⁵⁵

1903 weist Georg Simmel in seinem Essay *Die Großstadt und das Geistesleben* auf die Wahrnehmungsveränderung in der modernen Großstadt hin. „Die tiefsten Probleme des modernen Lebens“ so Simmel, „quellen dem Anspruch des Individuums, die Selbständigkeit und Eigenart seines Daseins gegen die Übermächte der Gesellschaft, des geschichtlich Ererbten, der äußerlichen Kultur und Technik des Lebens zu bewahren.“¹⁵⁶

Da der Mensch ein „Unterschiedswesen [ist], d. h., sein Bewußtsein [...] durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt“ wird, stiftet die psychologische Grundlage, „auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, die *Steigerung der Nerven*“, die „schon in den sinnlichen Fundamenten des

¹⁵⁰ Gotthart Wunberg: Wiedererkennen, op. cit., S. 78.

¹⁵¹ Friedrich Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Werke in drei Bänden, Bd.1, hrg. Karl Schlechta, München: Hanser 1954, S. 213.

¹⁵² Gotthart Wunberg: Wiedererkennen, op. cit., S. 129.

¹⁵³ Alessandro Cavalli: *Die Rolle des Gedächtnisses in der Moderne*. –In: *Kultur als Lebenswelt und Monument*, hrsg. Aleida Assmann u. Dietrich Harth, Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 203.

¹⁵⁴ Ibidem, S. 200.

¹⁵⁵ Ibidem, S. 202.

¹⁵⁶ Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*. – In: Georg Simmel: *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst, und Gesellschaft*, Stuttgart: K. F. Koehler 1957, S. 227.

Seelenlebens, in dem Bewußtseinsquantum, das sie uns wegen unserer Organisation als Unterschiedswesen abfordert einen tiefen Gegensatz gegen die Kleinstadt und das Landleben.“¹⁵⁷ Diesen Gegensatz aufzeigend, spricht Simmel über das sozialpsychologische Phänomen der Blasiertheit in der Großstadt und die unterschiedliche soziale Natur dieser beiden Räume.

Die Blasiertheit, die sich negativ auf die soziale Natur der Großstädter auswirkt, „ist zunächst die Folge jener rasch wechselnden und in ihren Gegensätzen eng zusammengedrängten Nervenreize“, aus denen, wie Simmel sagt, die „Steigerung der großstädtischen Intellektualität hervorzugehen schien.“¹⁵⁸ Nerven werden mit verschiedenen und sich andauernd abwechselnden Eindrücken „zu ihren stärksten Reaktionen aufgeregt, bis sie schließlich keine Reaktionen mehr hergeben.“¹⁵⁹ Diese brutalen hin- und herreißenden blitzartigen Eindrücke lassen schon in einem Kind, welches in diesem Milieu aufwächst, die Unfähigkeit entstehen auf neue Reize mit der „ihnen angemessenen Energie“¹⁶⁰ zu reagieren. „Das Wesen der Blasiertheit ist die Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge“¹⁶¹; die Dinge werden zwar wahrgenommen, aber nicht unterschieden nach Wert und Bedeutung, sie erscheinen „in einer gleichmäßig matten und grauen Tönung“¹⁶² und werden als nichtig empfunden. Diese Existenzform befestigt im geistigen Leben der Großstädter eine Reserviertheit. Simmel vergleicht die unzähligen Bekansschaften in der Großstadt mit jenen in der Kleinstadt „in der man fast jeden Begegnenden kennt und zu jedem positives Verhältnis hat“, wenn sich aber ein Großstädter äußerer Berührungen mit unzähligen Menschen hingeben würde, so Simmel, und mit inneren Reaktionen antworten sollte, würde er sich „innerlich völlig atomisieren und in eine ganz unausdenkbare seelische Verfassung geraten.“¹⁶³ Die Folge dieser Reserve, wo wir unseren „jahrelangen Hausnachbarn“¹⁶⁴ vom Sehen her nicht einmal kennen, ist „teils der psychologische Umstand, teils das Recht auf Mißtrauen, das wir gegenüber den in flüchtiger Berührung vorüberstreifenden Elementen des Großstadtlebens haben.“¹⁶⁵ Für Simmel ist nicht allein die Gleichgültigkeit die Innenseite dieser äußeren Reserve, sondern auch eine „leise Aversion“ die sich daraus spiegelt, „eine

¹⁵⁷ Ibidem, S. 228.

¹⁵⁸ Ibidem, S. 232.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Ibidem, S. 233/234.

¹⁶⁴ Ibidem., S. 234.

¹⁶⁵ Ibidem.

gegenseitige Fremdheit und Abstoßung, die in dem Augenblick einer irgendwie veranlaßten nahen Berührung sogleich in Haß und Kampf ausschlagen würde.“¹⁶⁶

Den evozierten Störungen und Verwirrungen der Malteschen Großstadtwahrnehmung geht Sabina Becker in ihrem Buch *Urbanität und Moderne* (1992) nach. Becker vertritt die These, dass „Maltes Schreiben thematisch und stilistisch durch seine urbane Erfahrung geprägt ist“¹⁶⁷, wo seine Erfahrungen einer neuen Welt zunächst eine „Sprachlosigkeit“ erzeugen und so die „neue Wirklichkeit“, die sich vor seinen Augen abspielt, „mit den traditionellen Erzählformen [...] nicht mehr erfaßt werden“¹⁶⁸ kann. Nach Becker passt sich der wahrgenommene schnelle Rhythmus der neuen Welt Maltes Duktus an, diese „Anpassung erfolgt in erster Linie durch die Verwendung parataktisch aufgebauter Aussagesätze“; Becker macht aufmerksam auf den Verzicht „jeglicher kausalen oder anderen verbindenden Konjunktionen“ die Rilke bewußt ausläßt und auf die „einzelnen Wahrnehmungen [die er] in impressionistischer Weise [aneinanderreih]“, so dass letztlich der „Aufzeichnungsprozeß Ausdruck der disperaten Perzeptionsweise“¹⁶⁹ wird. In Maltes Prozess des „Sehenlernens“ sieht Becker die Voraussetzung für eine „neue Art des Schreibens“, dass durch die „äußere Umgebung“ und nicht des „inneren, subjektiven Empfindens“¹⁷⁰ erfolgt. Auch die „Gebundenheit des Erzählens an die Erinnerung [wird] durch den Zusammenhang mit dem Motiv des »Sehens« noch verstärkt“¹⁷¹, denn Maltes Erzählfähigkeit ist demnach mit der Erinnerungsstruktur engstens verbunden, welche in dem großstädtischen Raum eine Vergegenwärtigung der Vergangenheit, die das Primat für die Sichtbarmachung des Erzählens ist, unterläßt. Analog zu den fragmentarischen Bildern des großstädtischen Raumes treten bei Malte die Erinnerungsbilder auf. Weil Malte im urbanen Raum die Unterwerfung des traditionellen Erzählens erlebt, muss er aus diesem Grund, wie Becker schreibt, „in Paris ein neues Sehen und demzufolge auch ein neues Schreiben lernen [...], dass die Aufnahme und Verarbeitung der äußeren Realität als Voraussetzung für das Schreiben über seine innere Welt ist.“¹⁷² Wie Becker in ihrer Malte-Analyse zeigt, geht aus Maltes Großstadtwahrnehmung die Erzählfähigkeit, die Unsagbarkeit des Wahrgenommenen hervor; doch für uns stellt sich die Frage, was Maltes Sehen motiviert bzw. warum Malte sieht, was er sieht?

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Sabina Becker: *Urbanität und Moderne*, op. cit., S. 83.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Ibidem, S. 90.

¹⁷⁰ Ibidem, S. 82.

¹⁷¹ Ibidem, S. 96.

¹⁷² Ibidem, S. 97.

2. Maltes apokalyptisches Großstadtbild

Die ersten drei *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zeigen einen engen Zusammenhang, in welchen die Distanz des Augensinns vom Geruchs- und Hörsinn durchbrochen wird, und sich ab der vierten Aufzeichnung Maltes sinnliche Wahrnehmung nach innen zu einer Katastrophenvision verdichtet.¹⁷³ Seine ersten Impressionen der Großstadt Paris zeichnen Bilder einer düsteren Atmosphäre:

„So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitäler. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. Die Leute versammelten sich um ihn, das ersparte mir den Rest. Ich habe eine schwangere Frau gesehen. Sie schob sich schwer an einer hohen, warmen Mauer entlang, nach der sie manchmal tastete, wie um sich zu überzeugen, ob sie noch da sei. Ja, sie war noch da. Dahinter? Ich suchte auf meinen Plan: Maison d’Accouchement. Gut. Man wird sie entbinden – man kann das. Weiter, rue Saint-Jaques, ein großes Gebäude mit einer Kuppel. Der Plan gab an Val-de-grâce, Hôpital militaire. Das brauchte ich eigentlich nicht zu wissen, aber es schadet nicht. Die Gasse begann von allen Seiten zu riechen. Es roch, soviel sich unterscheiden ließ, nach Jodoform, nach dem Fett von pommes frites, nach Angst. Alle Städte riechen im Sommer. Dann habe ich ein eigentümlich starblindes Haus gesehen, es war im Plan nicht zu finden, aber über der Tür stand noch ziemlich leserlich: Asyle de nuit. Neben dem Eingang waren die Preise. Ich habe sie gelesen. Es war nicht teuer.

Und sonst? ein Kind in einem stehenden Kinderwagen: es war dick, grünlich und hatte einen deutlichen Ausschlag auf der Stirn. Er heilte offenbar ab und tat nicht weh. Das Kind schlief, der Mund war offen, atmete Jodoform, pommes frites, Angst. Das war nun mal so. Die Hauptsache war, daß man lebte. Das war die Hauptsache.“ (AMLB, S. 709)

In dieser Aufzeichnung sind all jene Motive, die Malte in seiner „Entwicklungs- und Veränderungsphase“ fortan beschäftigen werden, eingebettet. Dem Tod, der diese Aufzeichnung szenisch eröffnet, wird das Leben gegenübergestellt; Malte sieht eine schwangere Frau, die sowohl ein Leben als auch einen Tod in sich trägt „eine wehmütige Schönheit, wenn sie schwanger waren und standen, und in ihrem großen Leib, auf welchem die schmalen Hände unwillkürlich liegen blieben, waren zwei Früchte: ein Kind und ein Tod.“ (AMLB, S. 721) Obwohl Malte distanziert den Tod und die Krankheit wahrnimmt, wird sein

¹⁷³ Bernhard Arnold Kruse: Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes ‘Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge’, Wiesbaden: Dt. Univ. Vrlg 1994, S. 46.

Augensinn von dem Geruchssinn ins Ungleichgewicht gebracht. Das *Plötzliche*¹⁷⁴ regt Maltes Sinne, doch die Panzerung mittels welcher er sein Auge undurchdringbar macht, wird von dem Geruchssinn durchbrochen, welcher direkt in sein Inneres einbricht, so dass er nach diesem überraschenden Geschehen paradoxerweise Angst riecht. Diese Wahrnehmungswendung, die sein Inneres blitzartig überfällt, beunruhigt ihn dermaßen, dass er gleich im darauffolgendem Satz lakonisch zu wissen gibt - und sich somit auch in einer gewissen Hinsicht beruhigt -, dass alle Städte im Sommer riechen und dieses Angstgefühl zunächst auch verdrängt. In Maltes Angstgefühl, welches sich in der Großstadt *erneut* gebiert, sieht Tanja Dembski das „unheimliche und Übermächtige: die Präsenz und das Wirken fremder Kräfte in der gegenwärtigen Welt“, als etwas Unbestimmtes, das der „Geist nicht begreifen kann.“¹⁷⁵ Nicht nur sieht sich Malte mit den beschleunigten Bewegungen des modernen Lebens konfrontiert, sondern auch mit den Gerüchen, die wie Ernst H. Gombrich bemerkt, am Ende des 19. Jahrhunderts in Paris eine Revolution durch die neue Stadtplanung erfuhren, die u.a. einen Kanalisationsregelungsplan vorsah um diese Gerüche zu beseitigen¹⁷⁶. In der Masse, wo Maltes Sinne allein den Tod wahrnehmen, sieht er auch ein „eigentümliches Haus“, ein Asyl, welches ein „möglicher Ort der Eigenheit sein könnte“¹⁷⁷, aber Maltes Asyl scheint kein von der Gesellschaft entzogener Ort zu sein, sondern ein Ort wo er gerade in der großstädtischen Masse seine Eigenheit erfahren will/wird. Neben dem Seh- und Geruchssinn spielt in Maltes Innerem auch der Hörsinn eine entscheidende Rolle; trotz des Chaos der Geräusche hat Malte nicht die Absicht das Fenster zu schließen: „Dass ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schalfen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin.“ (AMLB, S. 710) Dieses offene Fenster schafft somit einen Durchlass zwischen der externen und der internen Welt, der Malte in seiner „Passivität psychologisch ausgeliefert“¹⁷⁸ ist. Der Hörsinn hebt seine Distanz völlig auf. Malte stellt später fest: „[m]eine letzte Hoffnung war dann immer

¹⁷⁴ Unter Plötzlichkeit, schreibt Karl Heinz Bohrer, ist eine „Absage an Kontinuität des Zeitbewußtseins“ zu verstehen. (S. 43) Das Lesen eines wissenschaftlichen Textes führt der Autor als Beispiel an, und zeigt wie es hierbei plötzlich möglich ist „ohne einschneidene Stimmungswechsel von dem wissenschaftlichen Text abzuschweifen zur Lektüre von Gedichten, die nichts mit jenem Text zu tun haben außer dem einen, daß auch sie meine eigene, plötzliche Zeit angreifen und mich wissen lassen, daß zwischen meiner Zeit, der vergangenen Zeit und der zukünftigen Zeit dieser ganz besondere Zusammenhang besteht. (S. 17), siehe hier zu: Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

¹⁷⁵ Tanja Dembski: Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Lukács, Bachtin und Rilke, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 394.

¹⁷⁶ Siehe hier zu: Ernst H. Gombrich: Bild und Auge. Neue Studie zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart: Klett-Cotta 1984.

¹⁷⁷ Bernhard Arnold Kruse: Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes ‘Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge’, op. cit., S. 47.

¹⁷⁸ Ibidem, S. 49.

das Fenster. Ich bildete mir ein, dort draußen könnte noch etwas sein, was zu mir gehörte, auch jetzt, auch in dieser plötzlichen Armut des Sterbens. Aber kaum hatte ich hingesehen, so wünschte ich, das Fenster wäre verrammelt gewesen, zu, wie die Wand. Denn nun wußte ich, daß es dort hinaus immer gleich teilnahmslos weiterging, daß auch draußen nichts als meine Einsamkeit war.“ (AMLB, S. 861) Er zeigt somit, dass die Distanzaufhebung willentlich geschieht.

In der dritten Aufzeichnung ist schließlich der Wechsel der Szenerie beim Weg von außen nach innen zu beobachten¹⁷⁹; wo beim Tag die Distanz zwischen Subjekt und Objekt noch bestand, werden sie in der Stille der Nacht zusammengeschlossen. „Ich glaube, bei großen Bränden tritt manchmal so ein Augenblick äußerster Spannung ein, die Wasserstrahlen fallen ab, die Feuerwehrleute klettern nicht mehr, niemand rührt sich. Lautlos schiebt sich ein schwarzes Gesimse vor oben, und eine hohe Mauer, hinter welcher das Feuer auffährt, neigt sich, lautlos. Alles steht und wartet mit hochgeschobenen Schultern, die Gesichter über die Augen zusammengezogen, auf den schrecklichen Schlag.“ (AMLB, S. 710) Mit dem Moment, „in dem die Trennwände zwischen Subjekt und Außenwelt einstürzen“¹⁸⁰, beginnt sich nach der dritten Aufzeichnung das „neue Sehen“ bei Malte zu manifestieren. Und dieser schreckliche Schlag, wie noch zu zeigen sein wird, kann auch als ein Erschrecken vor der Intensität einer extremen Wahrnehmung selbst gedeutet werden, ein Bewußtwerden dessen, dass das Ich, das die Perspektive der Objektbeschreibung einnimmt, mit den Wahrnehmungen identisch wird.¹⁸¹

¹⁷⁹ Bernhard Arnold Kruse: Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes ‘Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge’, op. cit., S. 47.

¹⁸⁰ Michael Kahl: Lebensphilosophie und Ästhetik. Zu Rilkes Werk 1902-1910, Freiburg im Breisgau: Rombach 1999, S. 216.

¹⁸¹ Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk. München: Carl Hanser 1978, S. 170.

2.1. Das „neue Sehen“. Das „neue Schreiben“

Im Essay *Das Auge und der Geist* schreibt Maurice Merleau-Ponty, dass, wenn der Leib wahrnimmt, er „zugleich sehend und sichtbar [ist]. Er, der alle Dinge betrachtet, kann sich zugleich auch selbst betrachten und in dem, was er dann sieht, - die andere Seite – seines Sehvermögens erkennen.“¹⁸² Das Auge, dass als das Fenster der Seele in das man hineinschaut metaphorisch verstanden werden kann, ist zugleich auch das Fenster aus dem wir hinausschauen und somit die Grenze zwischen Außen und Innen des eigenen Körpers überschreiten.¹⁸³ In das Sehen, wie Christoph Wolf bemerkt, gehen die „Erinnerungen, Wunschbilder und die Phantasien des Sehenden ein, sie erzeugen ein je individuelles Bild des Anderen und der Welt.“¹⁸⁴

Vergangenes existiert in der Gegenwart, so Edmund Husserl, der den erlebten Inhalt, in der Gegenwart „im Sinn dieser Auffassung versehen nur mit einem neuen Moment“ präsent sieht. Der erlebte Inhalt existiert gegenwärtig, der „in dieser gegenwärtigen Existenz [...] nur ein neues Moment [hat].“¹⁸⁵ Es gibt also keine Wahrnehmung, die, wie Henri Bergson schreibt, „nicht mit Erinnerung gesättigt ist“, und die uns „tausend und abertausend Elemente aus unserer vergangenen Erfahrung“¹⁸⁶ wiedergibt.

In Maltes „neuem Sehen“ können wir eine Wahrnehmung beobachten, die sich kontinuierlich in zwei differenten Raum- und Zeitdimensionen¹⁸⁷ bewegt. Während Malte im wahrnehmenden Gegenwartsraum auf Erscheinungen selektiv reagiert, rekonstruiert er dieselben im wahrnehmenden Erinnerungsraum. Die Anschauungsweise dieser beiden Räume geht aus Maltes „neuem Sehen“ hervor, die sich erst in einer „Wunde der Zeit“ zu manifestieren beginnt und nach einer Therapie verlangt in der „Erinnerung, Kontinuität und Identität [...] zu einer dringlichen Aufgabe [werden]“¹⁸⁸. In der sechsten Aufzeichnung schreibt Malte: „Ich fürchte mich. Gegen die Furcht muß man etwas tun, wenn man sie einmal hat“

¹⁸² Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*. –In: *Philosophische Essays*, Hamburg: Felix Meiner 2003, S. 279/280.

¹⁸³ Christoph Wolf: *Das gefährdete Auge. Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens*. –In: *Das Schwinden der Sinne*, Hrg. Dietmar Kamper u. Christoph Wolf, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1984, S. 23.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Edmund Husserl: *Zur Einführung der wesentlichen Unterscheidung zwischen „frischer“ und „Wieder“-Erinnerung und über Inhaltsveränderung und Auffassungsunterschiede im Zeitbewußtsein*. In: *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1983-1917)* hrg. Rudolf Bernet, Felix Meiner: Hamburg 1985, S. 38.

¹⁸⁶ Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg: Felix Meiner 1991, S. 18.

¹⁸⁷ Vgl: Martin Fontius: *Wahrnehmung* –In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd VI: *Tanz – Zeitalter/Epoche*, hrg. Karlheinz Barck, Martin Fontius, u.a., Stuttgart: Weimar: Metzler 2005, (Stichwort: Wahrnehmung S. 436-461), hier 436.

¹⁸⁸ Ibidem, S. 97.

(AMLB, S. 712). Nachdem er in der vierten Aufzeichnung seinen bisher unbekannten Innenraum entdeckt und sagt: „Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht.“ (AMLB, S. 710), wird die äußere Wahrnehmung für sein Inneres konsequent. Er gibt die Außenwelt auf, weil er sie in „sich“ entdeckt hat.¹⁸⁹ Sein äußerer Entfremdungsprozess verwandelt sich in einen inneren, Malte: „[w]ozu soll ich jemandem sagen, daß ich mich verändere? Wenn ich mich verändere, bleibe ich ja doch nicht der, der ich war, und bin ich etwas anderes als bisher, so ist klar, daß ich keine Bekannten habe.“ (AMLB, S. 711)

Der junge Dichter, der nach dem Tod seines Vaters in die Großstadt kommt, und mit achtundzwanzig Jahren ein Drama und „eine Studie über Carpaccio geschrieben [hat], die schlecht ist“, will jetzt, da er sehen lernt, „anfangen, etwas zu arbeiten“. (AMLB, S. 723) Sein „neues Sehen“ stellt, wie die 14. Aufzeichnung zeigt, in der er seine „Überlegungen über die Entstehung der Dichtung“¹⁹⁰ niederschreibt, einen Versuch des Erzählens dar. In dieser Aufzeichnung heißt es: „Dieser junge, belanglose Ausländer, Brigge, wird sich fünf Treppen hoch hinsetzen müssen und schreiben, Tag und Nacht. Ja er wird schreiben müssen, das wird das Ende sein.“ (AMLB, S. 728) Malte, dem es nicht nur um die „Registrierung von Eindrücken“ geht, sondern um die „schöpferische Verwandlung des Gesehenen“, denkt durch das Schreiben die „Zusammenlosigkeit der Dinge“ überwinden zu können.¹⁹¹ Im letzten Satz dieser Aufzeichnung „Ja er wird schreiben müssen, das wird das Ende sein“ (Ibidem), und mit dem Beginn der 15. Aufzeichnung – hier erinnert sich Malte an den Besuch beim Großvater Brahe am Schloss im Urnekloster – sieht Ernst Fedor Hoffmann den Anfang Maltescher „Schreib-Arbeit“, in welcher die „Aufzeichnungen nicht mehr den Charakter des Tagebuchs [haben], sondern [...] Versuche dichterischer Gestaltung“ sind.¹⁹² Mit seinem abrupten Eingangssatz „So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier“ (AMLB, S. 709) gibt uns Malte die „Richtung, auf welchen

¹⁸⁹ Bernhard Arnold Kruse: Auf dem extremen Pol der Subjektivität, op. cit., S. 51.

¹⁹⁰ Judith Ryan: >Hypothetisches Erzählen<: Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes *Malte Laurids Brigge*. –In: Rilkes >Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge<, hrg. Hartmut Engelhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 252.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Ernst Fedor Hoffmann: „Zum dichterischen Verfahren in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. – In: Rilkes >Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge<, hrg. Hartmut Engelhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 225.

gegenständlichen oder seelischen Bereich der Blick gelenkt wird“¹⁹³; Käte Hamburger bemerkt, dass die formale Struktur der Aufzeichnungen in der Form des Tagebuchs im ganzen Werk enthalten bleibt.¹⁹⁴ Hamburger sieht Rilkes Umorientierung von der ersten Fassung des Malte-Romans, die er 1904 in Venedig beginnt, und in der Form eines Er-Romans unterlegt, auf die in der zweiten Fassung in der Ich-Form also auf die Formwahl des Tagebuchs begründet, die dem Schreibenden gestattet assoziativ und zugleich kontrastiv zu sein.¹⁹⁵

In den Aufzeichnungen wird auf eine kontinuierliche Darstellung, einen „kausal geordneten Handlungszusammenhang“ verzichtet, es fehlen fast völlig epische Sequenzen, die eine „innere oder äußere Bewegung“¹⁹⁶ präsentieren. Reflexionen, Beschreibungen, Erinnerungen werden montiert und miteinander vermischt; verschieden kombinierte Texttypen unterschiedlicher Art, wie die Montage des Baudelaire-Zitats¹⁹⁷ oder ein Briefentwurf u.a. werden in die Aufzeichnungen aufgenommen. Durch dieses Montageverfahren wird von Rilke/Malte eine „radikale Abkehr von jeder Art kontinuierlichen, zielorientierten oder kohärenten Erzählens“¹⁹⁸ vollzogen. Ein Erzählen hat im Malte-Roman, wie Jürgen H. Petersen schreibt, durch die Auffassung der unverständlichen und undurchschaubaren Welt ausgespielt.¹⁹⁹ Petersen sieht die Wirklichkeit in den Aufzeichnungen nicht darstellbar, weil „Ich und Welt auseinandertreten“²⁰⁰ und die Welt demnach nicht mehr erkannt werden kann. In Maltes „neuem Schreiben“ sind die Bilder der Gegenwarts- und die Bilder der Vergangenheitsschilderung unterschiedlich; Hamburger schreibt: „Dort, wo er nicht unmittelbar 'sieht', sondern erinnernd vergegenwärtigt, wird sozusagen der erzählerische Impuls geweckt, der das Beschreiben verdrängt. Es entstehen Szenerien, Personen treten auf, mit denen das sich in seine Kindheitsperson verwandelnde, also sich selbst objektivierende Malte-Ich Gespräch führt“²⁰¹

¹⁹³ Wolfdietrich Rasch: Das Problem des Anfangs erzählender Dichtung. Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900. –In: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze, Stuttgart: Metzler 1967, S. 51.

¹⁹⁴ Käte Hamburger: Rilke. Eine Einführung, op. cit., S. 68.

¹⁹⁵ Ibidem, S. 68/69.

¹⁹⁶ Jürgen H. Petersen: Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung, Stuttgart: Metzler 1991, S. 69.

¹⁹⁷ Siehe hier zu: Anthony Stephens: Rilke als Leser Baudelaires. *Malte Laurids Brigge* und die *Petits poèmes en prose*. –In: Rilke und die Weltliteratur. Hrg. Manfred Engel u. Dieter Lampig, Düsseldorf/Zürich: Artemis und Winkler 1999, Stephens ist der Ansicht, dass Auguste Rodin Rilke zu Baudelaires-Lektüre verholfen hat, „[v]ielleicht war die ganze Autorität Rodins erforderlich, um Rilke für die Kunst Baudelaire empfänglich zu machen.“ S. 90.

¹⁹⁸ Jürgen H. Petersen: Der deutsche Roman der Moderne, op.cit., S. 80.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Ibidem, S. 73.

²⁰¹ Käte Hamburger: Rilke. Eine Einführung, op. cit., S. 73.

Nachdem Malte im „neuen Schreiben“ eine Selbsttherapie gegen die Furcht, die er in der modernisierten Großstadt *wieder* entdeckt, versucht zu verarbeiten, („Ich habe etwas getan gegen die Furcht. Ich habe die ganze Nacht gesessen und geschrieben.“ AMLB, S.721), eröffnet er im „Zuge des Erzählens [...] schrittweise Gedächtnisräume [...], die ihre Konturen dadurch erhalten, daß sie einander gegenübergestellt werden“.²⁰² Diese Räume werden von unterschiedlichen Blicken eröffnet. Doch wie sind diese Blicke zu charakterisieren; dominiert ein flanierender oder ein intentionaler²⁰³ Blick im Malte-Roman?

2.2. Ein flanierender oder intentionaler Blick?

In Benjamins Passagen-Werk heißt es, dass Paris „den Typus des Flaneurs schuf“²⁰⁴; ohne die Passagen hätte sich die Flanerie zu ihrer „Bedeutung schwerlich [...] entwickeln können“²⁰⁵. Die Passagen, wie Benjamin aus einem illustrierten pariser Führer von 1852 anführt, sind „glasgedeckte, marmorgetäfelte Gänge durch ganze Häusermassen, deren Besitzer sich zu solchen Spekulationen vereinigt haben. Zu beiden Seiten dieser Gänge, die ihr Licht von oben erhalten, laufen die elegantesten Warenläden hin, so daß eine solche Passage eine Stadt, eine Welt in Kleinen ist.“²⁰⁶ Und in „dieser Welt ist der Flaneur zuhause“²⁰⁷. Auf den Straßen bewegt er sich im Tempo einer Schildkröte²⁰⁸, dessen Satdt sich vor dem „Spaziegänger schwellenlos wie eine Landschaft in der Runde [...] auftun“²⁰⁹ kann. Der Flaneur ist ein Unbekannter in der Menge, der sich einerseits von „allem und allen

²⁰² Walter Busch: Bild-Gebärde-Zeugenschaft. Studie zur Poetik von Rainer Maria Rilke, Innsbruck/Wien/München/Bozen: Studienverl. 2003, S. 170.

²⁰³ Käte Hamburger sieht in der Figur Maltes ein intentionales Ich, dass „gerichtet auf die Phänomene, die Gegenstände, seines Erlebens: Gegenstände, getauch in die Farbe des Leides“ ist; da wir, wie die Autorin schreibt, im Roman nichts über Maltes Schicksal erfahren, und auch der „Abschluß des Romans, die Geschichte des verlorenen Sohnes, durch den Malte gewissermaßen verdrängt wird, so daß er nicht mehr im Blickfeld erscheint“, deutet allein der Titel an, dass der Roman „nicht auf Malte selber [...] hinaus will, sondern [...] auf die Aufzeichnungen.“, Ibidem, S. 84/5., Malte stellt demnach für Hamburger keinen „Existentialist[en] [sondern einen] Phänomenolgen des Leidens“, weil er sich den „alten Geschichten und daher den Figuren“ gegenübergestellt sieht, dem „er so nah wie möglich zu kommen, das er 'einzusehen' strebt.“ Siehe hier zu: Käte Hamburger: Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes. –In: Rilke in neuer Sicht. Hrg. Käte Hamburger, Stuttgart/Bern/Köln/Mainz: W. Kohlhammer 1971, S. 119.

²⁰⁴ Walter Benjamin: Der Flaneur. –In: Das Passagen-Werk, hrg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 525.

²⁰⁵ Walter Benjamin: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. –In: Abhandlungen 1;2, hrg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S.538.

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ Walter Benjamin: Der Flaneur, op. cit., S. 532.

²⁰⁹ Ibidem, S. 539.

angesehen fühlt“ und andererseits der „völlig Unauffindbare, Geborgene“²¹⁰ ist. Er nimmt das „Kostüm des voyageurs“²¹¹ an dessen Phantasmagorie man den Beruf, die Herkunft und den Charakter von den Gesichtern²¹² ablesen kann.

Wie bewegt sich der Flaneur in der Masse? Bei Baudelaire ist das Alleinsein in der Masse der grundlegende Erfahrungsmodus des Flaneurs, was auch die „Voraussetzung [...] für dessen besondere Wahrnehmungssituation“²¹³ verspricht. Die Masse, so Benjamin, ist bei Baudelaire derart verinnerlicht, dass „man ihre Schilderung bei ihm vergebens sucht.“²¹⁴ Sie „legt sich als Schleier vor den Flaneur: sie ist das neueste Rauschmittel des Vereinsamten. – Sie verwischt, zweitens, alle Spuren des Einzelnen: sie ist das neueste Asyl des Geächteten. – Sie ist, endlich, im Labyrinth der Stadt das neueste und unforschlichste Labyrinth. Durch sie prägen sich bislang unbekannte chthonische Züge ins Stadtbild ein.“²¹⁵ Baudelaires Flaneur gibt sich nicht der Masse hin, sondern schöpft aus ihr Lebenskräfte, es ist eine „Bewegung der Distanzierung von den anderen mit dem Ziel einer Ich-Zentrierung“²¹⁶.

Welche Ähnlichkeiten von diesen hier genannten Charakteristiken des flanierenden Blickes treffen auf Maltes Blick zu? Maltes Striefzüge, die Richtungs- und Ziellos sind, weisen sein „Unterwegs-Sein als Flanerie aus.“²¹⁷ Malte ist entweder auf den Straßen Paris unterwegs oder zieht sich in sein Zimmer zurück und schreibt. Seine Bewegungen in der Masse aber unterscheiden sich grundlegend von Baudelaires Flaneur. Maltes „neues Sehen“, in welches „alles tiefer eingeht“, vollbringt keine Distanzierung zu Wahrnehmungsobjekten, sondern identifiziert sich mit diesen. So wird Malte, als er einen Mann auf der Straße hüpfen sieht, sich physisch und psychisch in ihn hineinversetzen:

„Ich begriff, daß dieses Hüpfen in seinem Körper herumirrte, daß es versuchte, hier und da auszubrechen. Ich verstand seine Angst vor den Leuten, und ich begann selbst vorsichtig zu prüfen, ob die Vorübergehenden etwas merkten. Ein kalter Stich fuhr mir durch den Rücken, als seine Beine plötzlich einen kleinen, zuckenden Sprung machten, aber niemand hatte es gesehen, und ich dachte mir aus, daß auch ich ein wenig stolpern wollte, im Falle jemand aufmerksam wurde. [...] Ich wußte, daß, während er ging und mit unendlicher Anstrengung

²¹⁰ Ibidem, S. 529.

²¹¹ Ibidem, S. 541.

²¹² Ibidem, S. 540.

²¹³ Ibidem, S. 213.

²¹⁴ Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire. –In: Abhandlungen 1;2, hrg.Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 621.

²¹⁵ Walter Benjamin: Der Flaneur, op. cit, S. 559.

²¹⁶ Harald Neumeyer: Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne, Würzburg: Königshausen&Neumann 1999, S. 225.

²¹⁷ Ibidem, S. 212.

versuchte, gleichgültig und zerstreut auszusehen, das furchtbare Zucken in seinem Körper sich anhäufte; auch in mir war die Angst, mit der er es wachsen und wachsen fühlte, und ich sah, wie er sich an den Stock klammerte, wenn es innen in ihm zu rütteln begann. [...] Der Augenblick mußte kommen, da seine Kraft zu Ende war, er konnte nicht weit sein. Und ich, der ich hinter ihm herging mit stark schlagendem Herzen, ich legte mein bißchen Kraft zusammen wie Geld, und indem ich auf seine Hände sah, bat ich ihn, er möchte nehmen, wenn er es brauchte.“ (AMLB, S. 773)

Durch die Identifizierung mit dem Wahrnehmungsobjekt hört zwar Maltes Flanieren nur sekundär auf zu existieren, denn weiterhin bewegt er sich durch die Straßen Paris, doch seine Erinnerungsarbeit, sein isoliertes Schreiben²¹⁸, wird die Flanerie in Maltes Blick völlig verneinen. Rilkes Flaneur zieht sich in sein Zimmer zurück und schreibt; hierzu bemerkt Neumeyer, dass indem Malte „seinen Schreibauftrag mit dem Sehenlernen verknüpft,“ der „Flaneur und Künstler zum ersten Mal im Roman funktional einander zugeordnet“²¹⁹ werden. Um zu schreiben, um die „Tiefen und Sinn seiner Existenz“²²⁰, um die es Malte schließlich geht, zu erfahren, muss er nicht auf die Straßen gehen, sondern bleibt im Zimmer und wendet sich seinen Erinnerungen zu.

Malte, so Neumeyer, zieht sich auch aus dem Grund in sein Zimmer zurück, da er der „Gefahr ausgesetzt ist, in Paris zu verlieren, was er bis dahin für sein Ich hielt, [er] versucht sein Ich zu retten.“²²¹

Wie aber ist Maltes Ich vor der Zeit in Paris gewesen, und wenn sein Sehen kein flanierendes ist, wie ist es dann?

Malte ist in der modernen Großstadt tagtäglichen Schockerfahrungen²²² ausgesetzt. Er sieht „blitzartig [ein], was der geschichtliche Prozeß, in den er mitten hineingeraten ist, vom Menschen fordert: die alten Namen und Bedeutungen aufzulegen und bereit zu sein, alles anders zu sehen.“²²³ Malte: „Wenn meine Frucht nicht so groß wäre, so würde ich mich damit trösten, daß es nicht unmöglich ist, alles anders zu sehen und doch zu leben. Aber ich fürchte mich, ich fürchte mich namenlos vor dieser Veränderung.“ (AMLB, S. 755) Das „andere

²¹⁸ Ibidem, S. 229.

²¹⁹ Ibidem, S. 228.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ Ibidem, S. 224.

²²² Unter „Chockmomenten“, wie Benjamin schreibt, ist eine Reizüberflutung zu verstehen, welche in der Großstadtmenge „Angst, Widerwillen und Grauen [in denen weckt], die sie als die ersten ins Auge faßten“ (S. 629) Siehe hier zu: Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire, op. cit., S. 609-630.

²²³ Ullrich Fülleborn: Form und Sinn der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman. - In: Rilkes >Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge<, hrsg. Hartmut Engelhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 192.

Sehen“ meint soviel wie vergessen müssen, um ohne die bisherigen Erfahrungen leben zu können. Durch den Schreibakt zeigt Malte, das er nicht vergessen will. Obwohl die historischen Gestalten im engen Bezug zu seiner Identitätsproblematik stehen, grift er in die tiefe Vergangenheit zurück, er thematisiert Werke, spricht über Dichter, die jenes verkünden, was sie von den Musen empfangen haben, den „Töchtern der Erinnerung. Es gibt kein kreatives Sagen ohne Erinnern, kein Dichten außerhalb der Tradition ohne Schluck aus dem Musenquell.“²²⁴ In der Bibliothek trifft Malte ebenfalls Großstädter an, welche jetzt, da sie „in den Büchern“ (AMLB, S. 741) sind, ein positives Erscheinungsbild haben; Malte fragt sich: „Warum sind sie nicht immer so.“ (Ibidem) Der Maschinenmechanismus, der sich auf die Körper der Großstädter außerhalb des isolierten Erinnerungsraumes zu reflektiert scheint, kann hier nicht eindringen. Im „Zeitinnenraum“ bleibt der moderne Mensch vom Vergessen verschont. Maltes „Erretung des Ichs“ können demnach, als die Erretung (s)einer Geschichte gedeutet werden, die er vor seiner Ankunft in Paris besaß und im Augenblick der Gefahr denkt vergessen zu müssen.

Doch abgesehen von seinen Schockerfahrungen und dem Kampf gegen das Vergessen bleiben uns die oben genannten Fragen weiterhin offen.

In Maltes rekonstruiertem Erinnerungsraum versucht sein gegenwärtiges Ich sein vergangenes aufzuschreiben. Der Gegenwartsraum ist dem Erinnerungsraum nicht unähnlich. Maltes erste Wahrnehmung des Sterbens ruft in ihm dieselben vergangenen Bilder auf. Warum Malte aber dermaßen auf bestimmte Wahrnehmungsobjekte fixiert ist, könnte durch das subjektive Ich erklärt werden, dem nur jenes von der Welt erkennbar ist, was er weiß.²²⁵ In der Masse ist zwar Malte ein Flaneur jedoch mit einem intentionalen Blick. Auch wenn seine Streifzüge Zielloos sind, ist es nicht Maltes Blick, welcher den Tod, Krankheit, gesichtslose Menschen wahrnimmt. Als Malte sich als der Letzte seines Geschlechts an den Tod seines Großvaters väterlicherseits, an den Kammerherrn Brigge erinnert, beginnt er die erste Erinnerungsaufzeichnung mit dem Satz: „Wenn ich nach Hause denke, wo nun niemand mehr ist, dann glaube ich, das muß früher anders gewesen sein.“ (AMLB, S. 715) Zunächst stellt Malte in dieser Aufzeichnung einen Vergleich des ländlichen und individuellen Sterbens seines Großvaters zu dem modernen und industriellen Sterben in der Großstadt an, doch der Tod bleibt weiterhin in seinem Erinnerungsraum omnipräsent, woraus sich erschließen lässt, dass obwohl Malte zunächst das industrielle Sterben leicht ironisch kritisiert, er in seinem

²²⁴ Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: C.H.Beck 1999, S. 171.

²²⁵ Jürgen H. Petersen. Der deutsche Roman der Moderne, S. 70.

Erinnerungsraum selbst vom diesem geprägt ist. Seine Identifizierung mit den wahrgenommenen Objekten geht soweit, dass er im Restaurant einen sterbenden Gast²²⁶, der an seinem Tisch sitzt, wartet und „sich nicht mehr [wehrt]“, wahrnimmt und feststellt: „Und ich wehre mich noch. Ich wehre mich, obwohl ich weiß, daß mir das Herz schon heraushängt und daß ich doch nicht mehr leben kann [...] Ich sage mir: es ist nichts geschehen, und doch habe ich jenen Mann nur begreifen können, weil auch in mir etwas vor sich geht, das anfängt sich von allem zu entfernen und abzutrennen.“ (AMLB, S. 755)

Für Malte sind nur jene Objekte in Paris wahrnehmbar, die sein Ich verstehen und in sich entdecken kann. Die Identitätsproblematik, die durch die gesichtslose Masse und durch den Tod, als den totalen Identitätsverlust thematisiert wird, ist für Malte nicht nur in der Großstadt auffindbar, sondern lässt sich bis in seine Kindheitserinnerung zurückverfolgen. Maltes Blick kann daher insofern als intentional betrachete werden, da sich in ihm die „Spiegelung der eigenen Probleme“²²⁷ feststellen lässt, die nicht nur im Gegenwartsraum, sondern auch in den Geschichten über die historischen Gestalten bei Grischa Otrepjow und Karl des Kühnen behandelt wird. Maltes Feststellung: „Ich erkenne das alles hier, und darum geht es ohne weiteres in mich ein: es ist ein zu Haus in mir.“ (AMLB, S. 751) belegt wohl exemplarisch seine Identifikation mit der Großstadt. Maltes intentionales Sehen wird weiterhin durch das Phänomen der *Aufmerksamkeit* näher erklärt werden und durch die Erinnerungsräume zu verfolgen sein.

²²⁶ Laut Joachim Pfeiffer stellt der Tod in dieser Szene einen Schlüsselerlebnis da. „Der Tod“, so Pfeiffer, „wird zum Metapher für den Verlust der Vergangenheit, des Gedächtnisses, der Erinnerung und jeglicher Bedeutung, also der Voraussetzung des Erzählens.“ Siehe hier zu: Joachim Pfeiffer: *Tod und Erzählen. Wege der historischen Moderne um 1900*, Tübingen: Max Niemeyer 1997, S. 179.

²²⁷ Judith Ryan: >Hypothetisches Erzählen<: Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes *Malte Laurids Brigge*, op. cit., S. 267.

2.3. Zeichen der Identitätsproblematik: Gesichtsverlust

Maltes verinnerlichtes Sehen steigert sich nach und nach zu einem aufmerksameren. In der fünften Aufzeichnung bemerkt Malte:

„Daß es mir zum Beispiel niemals zum Bewußtsein gekommen ist, wieviele Gesichter es giebt. Es giebt eine Menge Menschen, aber noch viel mehr Gesichter, denn jeder hat mehrere. Da sind Leute, die tragen ein Gesicht jahrelang, natürlich nutzt es sich ab, es wird schmutzig, es bricht in den Falten, es weitet sich aus wie Handschuhe, die man auf der Reise getragen hat. Das sind sparsame, einfache Leute; sie wechseln es nicht; sie lassen es nicht einmal reinigen. [...] Nun fragt es sich freilich, da sie mehrer Gesichter haben, was tun sie mit den anderen? Sie heben sie auf. Ihre Kinder sollen sie tragen. Aber er kommt auch vor, daß ihre Hunde damit ausgehen. Weshalb auch? Gesicht ist Gesicht.“ (AMLB, S. 712)

Warum fokussiert Malte sein aufmerksam gewordenen Auge auf das Gesicht? Das Gesicht, wie Simmel schreibt, besitzt innerhalb des menschlichen Körpers das „äußerste Maß [der] inneren Einheit.“²²⁸ Mit der inneren Einheit ist die eigentliche Leistung des Geistes gemeint, welcher die „Vielheit der Weltelemente in sich zu Einheit formt: das Nebeneinander der Dinge in Raum und Zeit führt er in die Einheit eines Bildes, eines Begriffes, eines Satzes zusammen.“²²⁹ „Je enger die Teile eines Zusammenhanges aufeinander hinweisen, je mehr lebendige Wechselwirkung ihr Auseinander in gegenseitige Abhängigkeit überführt“, so Simmel, „desto geisterfüllter erscheint das Ganze.“²³⁰ Die „Art des Blicks“, ein „Runzeln der Stirn“ sind Symptome, wo eine Veränderung, die „wirklich oder scheinbar, nur ein Element des Gesichts angeht, sofort seinen ganzen Charakter und Ausdruck modifiziert.“²³¹ Im Gesicht kommt die Individualität, die „unverwechselbare Persönlichkeit“²³² zum Ausdruck, alle Erregungen, „die für das Individuum typisch sind“ prägen sich in ihm, und „[d]urch diese eigentümliche Bildsamkeit wird allein das Gesicht zum geometrischen Ort der inneren Persönlichkeit, soweit sie anschaulich ist.“²³³

²²⁸ Georg Simmel: Die ästhetische Bedeutung des Gesichts. –In: Brücke und Tür., op. cit., S. 153.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ Ibidem.

²³¹ Ibidem.

²³² Ibidem, S. 155.

²³³ Ibidem, S. 156.

In den Gesichtern der Großstadt liest Malte keine „innere Persönlichkeit“ ab²³⁴, „Gesicht ist Gesicht“, sagt er und resümiert die Absurdität, dass der „Mensch ohne Bedenken und Reflexion mit seinem nicht mehr wahren Gesicht herumlaufen muß“²³⁵. Wie Michael Kahl zu recht bemerkt, liegt die Problematik der Gesichter, die die Menschen nacheinander aufsetzen, darin, dass „sie weder die Wirklichkeit des 'Nichtgesichts' (den Status der 'Seienden') noch den Schein der Maske (den Status der 'Schauspieler') erreichen.“²³⁶ Weil sich die Gesichter der Großstadt zwischen den Räumen befinden, in denen sie weder „Seiende, noch Schauspieler“ sind, wird ihnen das „Leben zum Verhängnis, dessen Erfüllung gerade erst durch das Schauspiel wie auch durch das reine Sein gelingen könnte.“²³⁷ Wie bei Nietzsche hat auch bei Malte das Motiv der Maske eine doppelte Bedeutung: zum einen meint sie eine „(im Leben wie im Kunstwerk) notwendige apollnische Gestaltung der dionysischen Wirklichkeit, zum anderen (wiederum: im Leben wie im Kunstwerk) eine bewußte Schauspielexistenz, Verstellung zu Verteidigung des Selbstbildes gegen das Fremdbild der Anderen.“²³⁸ In der 62. und 63. Aufzeichnung, in welchen Malte das Motiv der Schauspielkunst thematisiert, heißt es: „Aber innen und vor Dir, mein Gott, innen und vor Dir, Zuschauer: sind wir nicht ohne Handlung? Wir entdecken wohl, daß wir die Rolle nicht wissen, wir suchen einen Spiegel, wir möchten abschminken und das Falsche abnehmen und wirklich sein. Aber irgendwo haftet uns noch ein Stück Verkleidung an, das wir vergessen. Eine Spur Übertreibung bleibt in unseren Augenbraunen, wir merken nicht, daß unsere Mundwinkel verbogen sind. Und so gehen wir herum, ein Gespött und eine Hälfte: weder Seiende, noch Schauspieler.“ (AMLB, S. 920/21) Der moderne Mensch, der auf der „Bühne seines Lebens“ seine Rolle sucht, ist zum „Schauspiel geboren“²³⁹. Das hier angesprochene existentielle Problem liegt nicht im „Ausgangsproblem“, dass also die Maske das Gesicht verdrängt, sondern, dass uns die Rolle fehlt, „in der wir überzeugend auf dem Welttheater agieren könnten“²⁴⁰. Das Gesicht der Wirklichkeit kann demnach erst durch die Maske erreicht werden. So kann das Schauspiel anhand der Identitätskonzeption zunächst als eine „Negation der bürgerlichen Identität“ aufgefasst werden, die in der Großstadtswahrnehmung

²³⁴ „Die Metapher des Gesichts“, so Preljević, „steht für das Äußere des Menschen; nicht sein körperliches Erscheinungsbild ist hiermit gemeint sondern sein soziales Verhalten“, siehe hierzu: Vahidin Preljević: Verfallsbilder und Ordnungskritik. Die Negativität der Moderne in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*, op. cit., S. 199.

²³⁵ In-Ok Paek: Rilkes Poetik des „neuen“ Sehens in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und in den Neuen Gedichten, Konstanz: Hartung-Gorre 1996, S. 82.

²³⁶ Michael Kahl: Lebensphilosophie und Ästhetik. Zu Rilkes Werk 1902-1910, op. cit., S. 233. (Fussnote 192.)

²³⁷ Ibidem, S. 232.

²³⁸ Ibidem, S. 233, (Fussnote 192).

²³⁹ Ibidem, S. 299.

²⁴⁰ Ibidem.

„Ziel von Maltes Spott ist“²⁴¹. Die „individuelle Identität“ erfüllt sich nach Rilke genau in diesem Wechsel der Rollen, die zur Wirklichkeit des Lebens zurückführt: „[n]acheinander erlebt der Spielende die Möglichkeiten des Daseins und durchläuft so den ganzen Raum des Lebens“.²⁴²

Die Masken der Großstädter aber tragen sich nach kurzer Zeit ab, „[s]ie sind nicht gewohnt, Gesichter zu schonen, ihr letztes ist in acht Tagen durch, hat Löcher, ist an vielen Stellen dünn wie Papier, und da kommt dann nach und nach die Unterlage heraus, das Nichtgesicht, und sie gehen damit herum.“ (AMLB, S. 712) Von einem totalen Identitätsverlust der Großstädter erfährt Malte in seiner plötzlichen Wahrnehmung der Frau ohne Gesicht.

„Aber die Frau, die Frau: sie war ganz in sich hineingefallen, vornüber in ihre Hände. Es war an der Ecke rue Notre-Dame-des-Champs. Ich fing an, leise zu gehen, sowie ich sie gesehen hatte. *Wenn arme Leute nachdenken, soll man sie nicht stören. Vielleicht fällt es ihnen doch noch ein.* [...] Die Frau erschrak und hob sich aus sich ab, zu schnell, zu heftig, so daß das Gesicht in den zwei Händen blieb. Ich konnte es darin liegen sehen, seine hohle Form. Es kostete mich unbeschreibliche Anstrengung, bei diesen Händen zu bleiben und nicht zu schauen, was sich aus ihnen abgerissen hatte. Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen, aber ich fürchtete mich doch noch viel mehr vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht.“ (Herv. I.D., AMLB, S. 712)

Interessant ist hier zunächst die Beschreibung der Frau im Reflexionsakt, welche von der Körperhaltung her, visuell an Rodins *Denker* (1902) erinnert²⁴³. Nur verdeckt die Frau ihr Gesicht mit beiden Händen, welches, nach dem plötzlichen Überfall des Anschauenden in ihren Händen haften bleibt. Bernhard Kruse sieht im Bild der nachdenkenden Frau eine Verbindung zu der inneren Tätigkeit des Erinnerns²⁴⁴, da Malte in der achten Aufzeichnung, als er sich zum ersten Mal an seine Kindheit erinnert, und sagt, dass er „nach Hause denke“ (AMLB, S. 715), sich verbal gleich ausdrückt.²⁴⁵ Somit wird besonders die Notwendigkeit der Einsamkeit hierdurch vorgehoben. Denn will der nachdenkend Erinnernde von den äußeren Umständen ungestört bleiben, muss er sich in die Isolation zurückziehen, um nicht im

²⁴¹ Ibidem, 233. (Fussnote 192).

²⁴² Ibidem.

²⁴³ „Die Wahrnehmung des Gesichts als 'Hohlform'“, schreibt Paek, „erklärt sich [...] dadurch, daß das Malte-Ich mit dem Blick eines Bildhauers sieht, der seine Werke aus der Oberfläche schafft und die Oberfläche seiner Werke von innen her betrachtet.“ Siehe: In-Ok Paek: Rilkes Poetik des „neuen“ Sehens in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und in den Neuen Gedichten, op.cit., S. 85.

²⁴⁴ Bernhard Arnold Kruse: Auf dem extremen Pol der Subjektivität, op. cit., S. 54.

²⁴⁵ Ibidem.

Moment des plötzlichen Angeschautwerdens sein „Inneres“ – was Malte eigentlich nur bei der Frau wahrnimmt – im Gesicht zum Vorschein kommen zu lassen.

Was aber geschieht im Augenblick des Augenkontakts, der allein in dieser Szene stattfindet?

Gert Mattenklott schreibt, dass indem ich jemandem in die Augen blicke, nicht nur ihn sehe „– und zusätzlich mich in Augenspiegel –, sondern dazu noch das, was ich bewirke, indem ich blicke.“²⁴⁶ In der 18. Aufzeichnung schreibt Malte über den Angriffsakt des kollektiven feindlichen Blicks²⁴⁷ der Masse: „Aber wenn ich eintrete, so grinsen sie. Grinsen und nicken ein wenig. Und dann, wenn ich vor den Bildern hin und her gehen, behalten sie mich im Auge. Es ist also gut, daß ich nicht ins Louvre gegangen bin.“ (AMLB, S. 748) Die Masse, wie In-Ok Paek feststellt, verhindert zwar Maltes Sehen²⁴⁸, aber auch Malte meidet Augenkontakte, weil *er* einfach nicht gesehen werden, sich nicht in ihren Augenspiegeln will. Als Fortgeworfene kategorisiert Malte die Großstädter, die entwurzelt, wesenlos, formlos²⁴⁹ sind und animalische Züge haben: „An den Ecken waren Menschen festgekeilt, einer in den anderen geschoben, und es war keine Weiterbewegung in ihnen, nur ein leises, weiches Auf und Ab, als ob sie sich stehend paarten.“ (AMLB, S. 752) Und genau in dieser Masse meidet Malte den Augenkontakt: „Die sehen mich an und wissen es. Die wissen, daß ich eigentlich zu ihnen gehöre, daß ich nur ein bißchen Komödie spiele.“ (AMLB, S. 742) Was zeigen uns weitere Wahrnehmungen der Masse? Maltes Begegnungen mit den Großstädtern haben einen unheimlichen und deformierten Charakter. Dies zeigt sich am deutlichsten bei seinem Arztbesuch, bei dem sich Malte im Wartezimmer mit den Fortgeworfenen, die ihn „kannten und [auf ihn] warteten“ (AMLB, S. 758) zusammen findet, „[u]nd es war sozusagen die erste öffentliche Bestätigung, daß ich zu den Fortgeworfenen gehöre“. (AMLB, S. 759) In dieser Szene wird die Maskenhaftigkeit des Gesichtes erneut jedoch aber deutlicher als zuvor thematisiert. Aufmerksam beobachtet Malte: „man [hatte] ein Mädchen hingesezt mit runden glatten Gesicht und herausgedrängten Augen, die ohne Ausdruck waren; sein Mund stand offen, so daß man das weiße, schleimige Zahnfleisch sah mit den alten, verkrümmten Zähnen. Und viele Verbände gab es. Verbände, die den ganzen Kopf Schichten um Schichten umzogen, bis nur noch ein einziges Auge da war, das niemanden mehr gehörte, Verbände, die verbargen, und Verbände, die zeigten, was darunter war.“ (AMLB, S. 759/60) Malte isoliert hier das „herausgedrängte Auge“ um sowohl das Verhältnis von Auge zu Gesicht, als auch

²⁴⁶ Gert Mattenklott: Kalte Augen.- In: Das übersinnliche Leib. Beiträge zu Metaphysik des Körpers, Reinbeck bei Hamburg: Rowolht 1982, S. 59.

²⁴⁷ Vgl: Gert Mattenklott: Kalte Augen, op. cit., S. 51.

²⁴⁸ In-Ok Paek: Rilkes Poetik des „neuen“ Sehens in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge und in den Neuen Gedichten, op.cit., S. 86.

²⁴⁹ Ibidem.

des Gesichtes zu Menschen zu zeigen.²⁵⁰ Weiter fasst er die Masse als einen Körper auf, und schreibt: „Es war eine ungeheuere unbewegliche Masse, die ein Gesicht hatte und eine große, reglose Hand. Die Seite des Gesichtes, die ich sah, war leer, ganz ohne Züge und ohne Erinnerungen.“ (AMLB, S. 762) Bevor er in dieser Aufzeichnung einen Erinnerungsanstoß erfährt, spricht Malte in einer ironisierten Tonart über Geräusche, die aus dem Ärztezimmer kommen, und denkt „was sie dem blöden Mädchen tun wollten und ob es auch schreien würde. Die Maschinen dahinten schnurrten so angenehm fabrikmäßig, es hatte gar nichts Beunruhigendes.“ (AMLB, S. 764) Ähnlich ironisiert er auch das großstädtische Sterben, wo es heißt: „Jetzt wird in 559 Betten gestorben. Natürlich fabrikmäßig. Bei so enormer Produktion ist der einzelne Tod nicht so gut ausgeführt, aber darauf kommt es auch nicht an.“ (AMLB, S. 713) Während er das Sterben in der modernen Großstadt mit einer beherrschenden Distanz ironisiert und kritisiert, erlebt er im Wartezimmer– nachdem er also ironisch die Geräusche kommentiert– ein sozusagen *unheimliches Wahnerlebnis*. Er schreibt: „Plötzlich aber war alles still, und in die Stille sagte eine überlegene, selbstgefällige Stimme, die ich zu kennen glaubte: »Riez!« Pause. »Riez. Mais riez, riez.« Ich lachte schon. Es war unerklärlich, weshalb der Mann da drüben nicht lachen wollte. Eine Maschine ratterte los, verstummte aber sofort wieder, Worte wurden gewechselt, dann erhob sich wieder dieselbe energische Stimme und befahl: »Dites-nous le mot: avant.« Buchstabierend: »a-v-a-n-t«...Stille. »On n’entend rien. Encore une fois....« (AMLB, S. 764) Umgeben von Fortgeworfenen und Kranken findet er – der Arztbesuch lässt annehmen, dass auch er krank ist - seine Erinnerung wieder. In der zwanzigsten Aufzeichnung gibt Malte zu wissen, dass er sich krank fühlt, und dass *diese* Krankheit ihn „immer schon so eigentümlich berührt hat.“ (AMLB, S. 766) Maltes Krankheit ist eine unbestimmte Krankheit, die die „Eigenheit dessen [annimmt], den sie ergreift“ (Ibidem) und diese Krankheit ist an „tiefsten Gefahren [eines jeden gebunden], die vergangen schien, und stellt sie wieder vor ihn hin.“ (Ibidem) Seine Krankheit ist an die Vergangenheitsvergegenwärtigung gebunden; sie ist ein „verdrängte[s] Vergangenes, das man zu kennen glaubte; denn in dem, was aufsteigt, ist eine ausgeruhte, neue Kraft“. (Ibidem) Maltes Krankheitsbild manifestiert sich somit in unzähligen Ängsten, die in seiner Erinnerung wiederaufleben. „Ich habe um meine Kindheit gebeten, und sie ist wiedergekommen, und ich fühle, daß sie immer noch so schwer ist wie damals und daß es nichts genützt hat, älter zu werden.“ (AMLB, S. 767) Wie Walter Busch schreibt, werden „Krisen und Krankheiten im *Malte* oft erfahren als Überdetermination durch Gedächtnis, ein

²⁵⁰ Ibidem.

affektives, nicht eingrenzbare Gedächtnis.“ Die Krankheit wird selbst zum „Analytiker, der die Erinnerungen freilegt und die sozialen Gewohnheiten unterminiert.“²⁵¹

²⁵¹ Walter Busch: Bild-Gebärden-Zeugenschaft, op. cit., S. 177.

III. Erinnerungsraum in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

1. Erinnerung als Modell des Erzählens

Im Aufsatz über Walter Benjamins *Berliner Kindheit* unterscheidet Peter Szondi die Erinnerungsbegriffe bei Proust, Rilke und Benjamin²⁵². Proust geht, wie Szondi schreibt, auf die Suche nach der Vergangenheit „um im Wiederfinden dieser Zeit, in der Koinzidenz von Vergangenem und Gegenwärtigen, dem Bannkreis der Zeit selbst zu entinnen“²⁵³ d.h. „vor allem: der Zukunft, ihren Gefahren und Drohungen, deren letzte der Tod ist.“²⁵⁴ Benjamin dagegen „sucht in der Vergangenheit gerade die Zukunft. [...] Benjamin [horcht] auf den Vorklang einer Zukunft, die seitdem selbst zur Vergangenheit geworden ist [...] [er] will sich nicht von der Zeitlichkeit befreien, er will die Dinge nicht in ihrem ahistorischen Wesen schauen, sondern er strebt nach historischer Erfahrung und Erkenntnis, wird aber in die Vergangenheit zurückgewiesen, in einer Vergangenheit indessen, die nicht abgeschlossen, sondern offen ist und Zukunft verheißt.“²⁵⁵ Bei Malte, so Szondi, zeigt die Erinnerungsarbeit im Gegensatz zu Proust *mémoire involontaire* einen „bewußten und angestregten Versuch die eigene Kindheit noch einmal zu leisten.“²⁵⁶ Zwar hat Szondi nicht unrecht, wenn er sagt, dass Maltes Erinnerungsarbeit eine bewußte ist, denn wie Malte in der zwanzigsten Aufzeichnung sagt, *will* er die „Erinnerung leisten“, aber dennoch darf hier Rilkes eigenes Erinnerungskonzept nicht vergessen werden, welches er unter Rodins Beeinflussung entwickelt (siehe Kapitel I) und im Malte-Roman eingehen lässt. Wie der Erinnerungsbegriff bei Malte aufzufassen ist, lässt sich in der vierzehnten Aufzeichnung beobachten, in der er seine bisherige dichterische Arbeit kritisiert, eine Versdefinition aufstellt, mit sieben gestellten Fragen „Koordinaten einer Möglichkeitswelt“ entwirft und letztlich den „Weg einer

²⁵² R. M. Rilke, Ernst Robert Curtius und Walter Benjamin „gehören nicht nur zu den ersten in Deutschland, die Prousts Wirkung erfahren haben, sie haben ihrerseits für Proust gewirkt.“ (276) Rilke wird in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg sich Freuds und Prousts Werken widmen. Nachdem er den „ersten Band der Recherche gelesen [hat]“ versucht er „seinen Verleger zur Erwerbung der deutschsprachigen Rechte zu bewegen, freilich ohne Erfolg.“ (Ebd.) Ernst Robert Curtius wird 1925 Proust einen „umfangreichen Essay“ widmen „und mit seiner scharfen Kritik an dem inzwischen erschienen ersten Band der deutschen Ausgabe das Übersetzungswerk in die Hände von Berufenen gelangen ließ.“ (277) Schließlich wird Benjamin zusammen mit Franz Hessel die nächsten Bände übertragen. Siehe hier zu: Peter Szondi: *Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin*. –In: *Schriften II. Essays*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

²⁵³ *Ibidem*, S. 282.

²⁵⁴ *Ibidem*, S. 285.

²⁵⁵ *Ibidem*, S. 285/86.

²⁵⁶ *Ibidem*, S. 279.

poetischen Autorgenesis“²⁵⁷ vorgibt, der als „Konstruktion die Aufzeichnungen insgesamt beherrscht: als persönliche und überpersönliche Erinnerungen in der Zeit, vor aller Zeit und nach aller Zeit.“²⁵⁸ Die Verse, so Malte, sollen nicht früh geschrieben werden, sondern:

„[m]an sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang und ein langes womöglich, und dann, ganz zum Schluß, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), -es sind Erfahrungen. Um eines Verses willen muß man viele Städte sehen, Menschen und Dinge, [...]. Man muß zurückdenken können an Wege in unbekannten Gegenden, an unerwartete Begegnungen und an Abschiede, die man lange kommen sah, - an Kindheitstage, die noch unaufgeklärt sind, an die Eltern, [...], an Kinderkrankheiten, die so seltsam anheben mit so vielen tiefen und schweren Verwandlungen, an Tage in stillen, [...] an Meere, an Reisenächte, [...], - und es ist noch nicht genug, wenn man an alles das denken darf. Man muß Erinnerungen haben an viele Liebesnächte, [...], an Schreie von Kreißenden und an leichte, weiße, schlafende Wöchnerinnen, die sich schließen. Aber auch bei Sterbenden muß man gewesen sein, muß bei Toten gesessen haben in der Stube mit dem offenen Fenster und den stoßweisen Geräuschen. Und es genügt auch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst *sind* es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihre Mitte und aus ihnen ausgeht.“ (Herv. I. D., AMLB, S. 724/25)

Maltes Versdefinition, findet sich bei seinem Großvater mütterlicherseits, dem Grafen Brahe, dessen „Modell des Erzählens“²⁵⁹ vorbildhaft für Malte zu sein anfängt. Malte schreibt, „[d]ass man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein. Ich habe nie jemanden erzählen hören. [...] Der alte Graf Brahe soll es noch gekonnt haben.“ (AMLB, S. 844) Abelone, die selbst keine Fähigkeit zum Erzählen besitzt „[d]amals, als Abelone mir von Mamans Jugend sprach, zeigte es sich, daß sie nicht erzählen könne“ (Ibidem) vermittelt Malte in den Geschichten über den Grafen Brahe das „Vorbild des Erzählens“²⁶⁰. Maltes

²⁵⁷ Bernhard Arnold Kruse: Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes 'Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge', op. cit., S. 84.

²⁵⁸ Elke-Maria Clauß: Orpheus in Paris. Zur Poetik der Erinnerung in *Malte Laurids Brigge*. –In: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 47, hrg. Heinz Rölleke, Bonn: Bouvier 1997, S. 34.

²⁵⁹ Judith Ryan: >Hypothetisches Erzählen<: Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes *Malte Laurids Brigge*, op. cit., S. 247.

²⁶⁰ Ibidem, S. 261.

Großvater, der das Erzählen nicht nach einem „zusammenhängenden Handlungsverlauf“²⁶¹ wiedergibt, sondern das Hörbare sichtbar macht „[u]nd werden sie es überhaupt sehen, was ich sage?“ (AMLB, S. 847) fragt er immer wieder, „hielt“ auf die Kindheit, die er „nicht vergessen wollte [...] Und es war ganz in Ordnung, seiner Meinung nach, daß jene sehr entfernte Zeit nun in ihm die Oberhand gewann, daß sie, wenn er seinen Blick nach innen kehrte, dalag wie in einer hellen nordischen Sommernacht, gesteigert und schlaflos.“ (AMLB, S. 846) Ist die Vergangenheit „in ihm“ (AMLB, S. 848), so glaubt erst Graf Brahe an sie; und die „Bücher sind leer“ sagt er, weil, wie auch Malte in seiner Versdefinition sagt, sie nicht zu Blut geworden sind, denn „das Blut, darauf kommt es an, da muß man drin lesen können.“ (Ibidem) Judith Ryan sieht im Versuch „den Gegenstand unmittelbar zu vergegenwärtigen, [...] alles als »Gegenwart« betrachten zu wollen“, was demnach Maltes Erzählversuch erklärt, der eine „neue Entsprechung zum verlorengegangnen >zeitlosen< Erzählen herstellen möchte, bei der allerdings das Vergangene nicht durch die Reflexion mit dem Gegenwärtigen vermittelt, sondern in eine überzeitliche Ganzheit aufgenommen werden soll.“²⁶² Die Funktion des Einbildens nicht vorhandener Dinge, durch welche Malte die Bilder erweitern will, erklärt sich für Ryan in der Erinnerungsarbeit, die nur den „Ausgangspunkt für eine völlig neue Konstruktion, die sich von der vergangenen Wirklichkeit loslöst und eine selbständige Existenz erhält.“²⁶³ Die Erinnerung vertritt, wie Ryan feststellt, funktionär den Erzählversuch bei Malte.

Doch Maltes Erinnerungsraum, wie Silvio Vietta schreibt, stellt auch eine Gegenwelt zu der „bedrohlichen Stadt“, in der Malte in „einem Akt der Sammlung durch das Schreiben [...] ein geistiges Exil, in dem er die destruktive Erfahrung auffangen und in eine neue Identitätsstiftung umbiegen kann.“²⁶⁴ Der Erinnerungsraum konstruiert sich durch die „geistige und körperliche Not“²⁶⁵; in ihm versucht Malte jene „Momente aufzurufen, die ihm die Gewißheit und Authentizität seiner Existenz vermitteln, deren Verlust er in der Gegenwart konstatiert.“²⁶⁶

²⁶¹ Ibidem, S. 247.

²⁶² Ibidem, S. 248.

²⁶³ Ibidem, S. 261.

²⁶⁴ Silvio Vietta: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard, Stuttgart: J.B. Metzler 1992, S. 306.

²⁶⁵ Ibidem, S. 309.

²⁶⁶ Tanja Dembski: Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, op. cit., 175.

1.2. Aufmerksamkeit und Erinnerung

In der ersten Aufzeichnung kann am Beispiel des Großstadtbildes von einer diffusen Wahrnehmungsstruktur gesprochen werden. Diese entwickelt sich jedoch ab der vierten Aufzeichnung zu einer aufmerksamen Wahrnehmung. Was aber ist darunter zu verstehen? Über die Aufmerksamkeit als Phänomen wird zum ersten Mal in Aristoteles Schrift *De anima* reflektiert. „Ein Sinneseindruck kann unbemerkt bleiben, wenn die Seele zugleich intensiv mit einer anderen Tätigkeit beschäftigt ist“²⁶⁷; für Aristoteles belegt der „Hinweis auf dieses Phänomen lediglich die – metaphysisch zu fordende – Unmöglichkeit [...] mehrere Inhalte zugleich zu nehmen“ während für Lukrez und vor allem für Strato dieses Phänomen als „Anzeichen für eine aktiv zwischen mehreren möglichen Wahrnehmungen wählende Tätigkeit der Seele aufgefaßt [wird]: Zum Engeaspekt der Aufmerksamkeit tritt der Tätigkeitsaspekt hinzu.“ Bei Lukrez wird die Aufmerksamkeit, die als wissenschaftlicher Terminus erst bei Augustinus auftaucht, „Hinwendung der Seele“ genannt. Die Theorie der Aufmerksamkeit, die Augustinus von der „tradierten Vorstellung einer im Wahrnehmen tätigen Seele her entwickelt“, besagt, dass „[es] die bewußte Wahrnehmung eines Sinneseindrucks [nur gibt], wenn er durch den Eintritt in das [...] Gedächtnis (memoria) Bestand gewinnt und mit Spuren vorausgegangener Eindrücke verknüpft wird.“²⁶⁸ Der Akt des Willens, der die Verbindung zwischen Sinneseindruck und Gedächtnis herstellt, ist der Akt der Aufmerksamkeit.²⁶⁹ Die Aufmerksamkeit, die das „Haben einer klaren Empfindung“ ist, und zunächst durch äußere Eindrücke entsteht, „[...] bleibt nicht an der Vorderseite der Empfindungen gebunden, sondern kann zeitlich über sie hinauswirken und dadurch Gedächtnis erzeugen“; weiterhin vermag sie durch „Verbindung mit dem Gedächtnis sich auf Ideen zu richten“, und Urteile zu bilden, indem sie „Ideen mit Empfindungen miteinander verbindet.“²⁷⁰ Ähnlich Augustinus definiert Wilhelm Wundt in seinem Werk *Grundzüge der physiologischen Psychologie* (1911) die Aufmerksamkeit als eine innere Willenshandlung; äußere Willenshandlungen werden genetisch auf die inneren zurückgeführt, woraus dann die Gefühle als „Reaktion der Aufmerksamkeit auf Bewußtseinsinhalte zu begreifen“²⁷¹ sind. Wie Henri Bergson in seiner Studie *Materie und Gedächtnis* festlegt, würde es ohne Aufmerksamkeit nur ein „passives Nebeneinander von Empfindungen“ geben, die „von einer

²⁶⁷ O. Neumann: Aufmerksamkeit. –In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrg. von Joachin Ritter, Bd.1 (A-C), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971, S. 635. (Stichwort: Aufmerksamkeit S. 635-645)

²⁶⁸ Ibidem, S. 637.

²⁶⁹ Ibidem.

²⁷⁰ Ibidem, S. 639.

²⁷¹ Ibidem, S. 643.

mechanischen Reaktion begleitet sind.“²⁷² Und auch würde ohne die Aufmerksamkeit ein „Erinnerungsbild [...] wirkungslos bleiben“²⁷³. Die Erinnerung, die virtuell ist, kann erst dann aktuell werden, wenn sie durch die Wahrnehmung angezogen wird, welche durch die Aufmerksamkeit zustande kommt.²⁷⁴

Unsere Wahrnehmung der Materie, wie Bergson schreibt, ist „zerstückelt durch die Vielspältigkeit unserer Bedürfnisse.“²⁷⁵ Ohne Empfindung gibt es keine Wahrnehmung, weil die Empfindung das ist „was wir vom Inneren unseres Körpers dem Bilde der äußeren Körper zufügen.“²⁷⁶ Um die Vorstellung eines materiellen Gegensatzes in unserer Wahrnehmung zu vollbringen, bedarf es zunächst der Erziehung der Sinne, einer Synthese der „Gesichtsempfindungen mit unausgedehnten Tast- und anderen Sinnesempfindungen“, die die Sinne in eine „Übereinstimmung [...] bringen, der eben durch die Zusammenlosigkeit der Bedürfnisse meines Körpers zerstört worden ist, wiederherzustellen, kurz, das Gesamtbild des materiellen Gegenstandes annähernd zu rekonstruieren.“²⁷⁷ In unserer gegenwärtigen Wahrnehmung jedoch mischt sich der „Fortbestand vergangener Bilder“²⁷⁸, die an die Stelle der gegenwärtigen Wahrnehmung treten können und geblieben sind, so Bergson, um sich nützlich zu machen. Jeden Augenblick „vervollständigen [die Erinnerungen] gegenwärtige Erfahrung und bereichern sie aus den Schätzen der frühen erworbenen.“²⁷⁹ Weil unsere Wahrnehmung von Erinnerungen durchsetzt ist, kann die Erinnerung nur so „gegenwärtig werden, daß sie von irgendeiner Wahrnehmung den Körper leiht und sich ihm zufügt.“²⁸⁰ Auf Grundlage der Wahrnehmung konstituiert sich die Erinnerung und bekommt ihren eigenen Körper. Der Wahrnehmung aber selbst, wie Husserl schreibt, „entspricht eine gewisse Modifikation, die Umwandlung in eine intuitive Selbstvorstellung. Zum selbst Vorgestellten gehört aber nicht bloß das Jetzt, sondern Gegenwart, Dauer, Aufeinanderfolge etc.“²⁸¹

²⁷² Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis*, op. cit., S. 121.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ *Ibidem*, S. 121/122.

²⁷⁵ *Ibidem*, S. 37.

²⁷⁶ *Ibidem*, S. 45.

²⁷⁷ *Ibidem*, S. 35.

²⁷⁸ *Ibidem*, S. 53

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Ibidem*, S. 55.

²⁸¹ Edmund Husserl: *Zur Einführung der wesentlichen Unterscheidung zwischen „frischer“ und „Wieder“-Erinnerung und über Inhaltsveränderung und Auffassungsunterschiede im Zeitbewußtsein*, op. cit., S. 52.

1.3. Prozeß der Erinnerungsarbeit

Für John Locke ist das Gedächtnis, wie Aleida Assmann schreibt, „kein luftdichter Behälter, der seinen Inhalt sicher vor Verwesung schützt; Erinnerung und Vergessen gehen ineinander über in Form des schleichenden Verfalls, des permanenten Absterbens von Sinneserfahrung und Vorstellungen in der Zeit.“²⁸² Das Gedächtnis beschreibt Locke als das „Grab, das wir in uns tragen“, welches keine „Festung gegen die Zeit [ist], [sondern] der empfindsame Sensor für die Zeit.“²⁸³ Die Erinnerung, wie mehrmals betont, ist vom Vergessen gezeichnet²⁸⁴. Sie ist rekonstruktiver Art und weil sie von der Gegenwart ausgeht, kommt es bei der Erinnerungsarbeit zu einer „Verschiebung, Verformung, Entstellung, Umwertung, Erneuerung zum Zeitpunkt seiner Rückrufung.“²⁸⁵ Erinnerung ist also einem „Transformationsprozeß“ ausgesetzt und ruht nicht in einem „Depot“²⁸⁶. Die Vergegenwärtigung der Erinnerung, so Husserl, ist eine „Repräsentation, aber durch Identität“; nicht nur wird „dieses Jetzt repräsentiert, auch dieses ist in die Repräsentation durch Identität hineinbezogen. Also der ganzen Wahrnehmung entspricht eine gewisse Modifikation, die Repräsentation durch Identität, die Vergegenwärtigung, Reproduktion der Wahrnehmung, die aber nicht Vorstellung der Wahrnehmung ist.“²⁸⁷

Wie A. Assmann zeigt, markiert John Locks Position einen „Wendepunkt im Verhältnis von Erinnerung und Identität“²⁸⁸, bei dem das Subjekt von der Erinnerung her bestimmt wird; „[d]as neuzeitliche Subjekt ist wesentlich Beobachter. Der Mensch, der zum Beobachter wird, objektiviert ebenso seine Umwelt wie sich selbst. Beobachten impliziert Distanz, Entkörperung.“²⁸⁹ Für William Wordsworth hingegen sind Erinnerungen „zunächst Reflexivität. Selbst-Beobachtung im Strom der Zeit, Rückkrümmung auf sich selbst, Selbstspaltung, Selbstverdoppelung.“²⁹⁰ In Wordsworths Erinnerungskonzept zefällt das Ich in ein erinnerndes und ein erinnertes Ich, welche durch die Zeit qualitativ getrennt sind. Im weitesten Sinne besteht die Aufgabe des Recollection-Erinnerungsmodells, in welchem die Atmosphäre modelliert wird, bei Wordsworth in einer „kosemischen und heilenden“²⁹¹

²⁸² Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, op.cit., S. 96.

²⁸³ Ibidem.

²⁸⁴ Siehe hier zu: Harald Weinrich: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München: C. H. Beck 2000³.

²⁸⁵ Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, op. cit., S. 25.

²⁸⁶ Ibidem.

²⁸⁷ Edmund Husserl: Zur Einführung der wesentlichen Unterscheidung zwischen „frischer“ und „Wieder“-Erinnerung und über Inhaltsveränderung und Auffassungsunterschiede im Zeitbewußtsein, op. cit., S. 52.

²⁸⁸ Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, op. cit., S. 95.

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ Ibidem, S. 101.

²⁹¹ Ibidem, S. 94.

Natur; „[d]as blaß Gewordene wird neu eingefärbt, das Verlorene wiederhergestellt, das Schmerzliche gemildert.“²⁹² In diesem Erinnerungsmodell verbinden sich „subjektive Erinnerung, Kreativität, poetische Imagination und Ich-Konstruktion.“²⁹³ Weil sich die Erinnerung immer weniger auf die „Aubrufbarkeit von Wissen und immer mehr auf die Wiederherstellung von Gefühlen“ bezieht, gewinnt sie eine „gänzlich andere Qualität.“²⁹⁴

Da die Vergangenheit niemals erreicht werden kann, „wenn wir uns nicht mit einem Schlage in sie verstezen“²⁹⁵, muss die Gegenwart, so Bergson, im Moment der Vergangenheitsvergegenwärtigung völlig aufgegeben werden. Wenn unser Bemühen aber darin liegt, uns eines „vergangenen Schmerzes zu erinnern, um so mehr kommen [wir] dazu, ihn wirklich zu empfinden. Aber das ist leicht begreiflich, da der Prozeß der Erinnerung [...] gerade darin besteht, daß sie sich materialisiert. Die Frage aber ist, ob die Erinnerung des Schmerzes in ihrem Ursprunge wirklich Schmerz war.“²⁹⁶ Inwiefern Vergangenheitsvergegenwärtigung ihrem Ursprungsbild entspricht, oder ob sie eine andere Qualität erreicht, lässt sich mit dem Recollection- oder dem Rekonstruktionvorgang der Erinnerungsbilder beantworten.

Bei der Erläuterung des Rekonstruktionsvorgangs greift Maurice Halbwachs auf das Beispiel des Lesens²⁹⁷ zurück. Der Soziologe geht zunächst der Frage nach, wie ein Erwachsener beim erneuten Lesen eines Buches aus seiner Kindheit den Stoff wieder perzipiert. Werden und können dieselben Eindrücke, Vorstellungen und Ideen in seiner Erinnerung *rein* aufleben oder werden diese nur noch filtrierte? Lesen wir ein Buch aus der Kindheit so „scheint [es] uns, als ob wir ein neues Buch läsen, oder wenigstens eine veränderte Ausgabe. Es müssen viele Seiten fehlen, Entwicklungen oder Einzelheiten, die damals darin enthalten waren, und zugleich muß etwas hinzugefügt worden sein, denn unser Interesse oder unsere Überlegungen richten sich auf eine Menge von Aspekten der Handlung und der Personen, die wir, wie wir gut wissen, damals nicht bemerken konnten, und andererseits erscheinen uns diese Geschichten weniger lebendig, diese Erdichtungen haben viel von ihrer Anziehung verloren. Wir verstehen nicht mehr warum sie unserer Einbildungskraft einen solchen Schwung

²⁹² Ibidem.

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ Ibidem, S. 102.

²⁹⁵ Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis*, op. cit., S. 129.

²⁹⁶ Ibidem, S. 130.

²⁹⁷ Halbwachs bezieht sich hier auf Bergsons Beispiel des Auswendiglernens eines Gedichtes und dem Prozess der Einprägung und Wiederherstellung, also der Aubrufbarkeit im Gedächtnis. Siehe hier zu: Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis*, op. cit., S. 70, und Maurice Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Berlin/Neuwied: Suhrkamp 1996, S. 125.

verlieh.“²⁹⁸ Bei diesem Vorgang nimmt das Gedächtnis, wie Halbwachs anführt, zwar jenes, was sich dem Anschein nach hat damals abspielen können auf, doch in einer neuen Form; jetzt spielt sich alles so ab, also ob „ein Gegenstand unter einem anderen Blickwinkel gesehen oder wie wenn er anders beleuchtet würde.“²⁹⁹ Die beträchtliche Diskrepanz, die zu neuen Ideen und Überlegungen der erneuten Lektüre führen, ist durch die Ordnung der sozialen Beziehungen bedingt, welche beim Kind im Hintergrund bleibt, doch den Erwachsenen beschäftigt und interessiert. Das Kind, so Halbwachs, erleidet eine Passivität und Indifferenz gegenüber den „Gesetzen und Sitten der Gesellschaft“³⁰⁰, während es sich über die Natursachen verwundern lässt. Ein Erwachsener summiert den wieder aufgenommenen Abenteuerroman und stellt die „uns beschriebenen Erwachsenen unseren Vorstellungen und Erfahrungen von Erwachsenen gegenüber“, während das Kind, „da [es] nur kindliche Kriterien [hat], sie mit nichts vergleichen und sich an das [hält], was man [ihm] darüber sagt.“³⁰¹ Was müsste passieren, damit die kindlichen Erinnerungseindrücke im Geist des Erwachsenen so aufleben, wie es einstmals war? Halbwachs sagt: „Was uns also am meisten hinderte, die Eindrücke wieder zu entdecken, die die geschriebenen Worte und alles, was sie unmittelbar hervorrufen, wenn wir sie vor unseren Augen und in unserem Denken vorbeiziehen lassen, in uns einstmals einprägen mußten, wäre das Gesamte unserer gegenwärtigen Anschauungen, besonders diejenigen über die Gesellschaft, aber auch derjenigen über die Naturtatsachen.“³⁰² Will also der Erwachsene genau jene Gedanken, welcher er als Kind las, wieder lesen, so muss er vielerlei erworbener Dinge von sich ablegen, sie also vergessen. Um uns erinnern zu können, um in jenen vergangenen Raum – sei es in den Leseraum oder in einen anderen beliebigen Raum - wieder eintreten zu können, müssen wir aus dem gegenwärtigen Raum austreten.³⁰³ Doch das Vergessen, wie Halbwachs anführt, reicht immer noch nicht aus, um uns an die Eindrücke aus der Kindheit zu erinnern. Wir müssten auch wissen, wieviel wir als Kind wußten; „[w]ir müßten ganz genau unsere einstige Umgebung, unsere Interessen und unsere Neigungen aus der Zeit kennen, wo man uns ein solches Werk zu lesen gab, unsere vorausgehenden Lektüren, zumal die, die unmittelbar vorausgegangen sind oder diese begleitet haben.“³⁰⁴

²⁹⁸ Maurice Halbwachs: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, op. cit., S. 125/6.

²⁹⁹ Ibidem, S. 126.

³⁰⁰ Ibidem, S. 127.

³⁰¹ Ibidem, S. 129.

³⁰² Ibidem.

³⁰³ Ibidem, S. 130.

³⁰⁴ Ibidem, S. 131.

Auch unsere geführten Tagebücher würden nur vage die Verfassung unseres damaligen Kindseins bieten können. Diese Aufzeichnungen, welche wir von außen studieren könnten, führten zu einer Rekonstruktion unserer kindlichen Eindrücke.³⁰⁵ Doch kann auch die Rekonstruktion der Vergangenheit, wie Halbwachs feststellt, nur annäherungsweise geschehen, weil „[w]ir aus jeder unserer Lebensepochen einige Erinnerungen [bewahren], und durch diese hindurch hält sich wie in der kontinuierlichen Verkettung das Gefühl der Identität. Aber gerade weil es sich um Wiederholungen handelt, weil sie in der Folge in den verschiedenen Lebensabschnitten immer in sehr verschiedenen Begriffssystemen eingespannt worden sind, haben sie ihre Form und ihren Apsekt von einst verloren.“³⁰⁶

Halbwachs gruppiert die Erinnerungsarbeit in gewollte und ungewollte Erinnerungen; die gewollte Erinnerung ist eine willentliche Vsetzung in den kindlichen Seelenzustand, während die ungewollte, die eines Anstoßes bedarf, uns dort einfach hintreibt. Aber sobald das Subjekt in den Erinnerungsraum eintritt, wird es in beiden Fällen einer Rekonstruktionsarbeit unterzogen, welche Halbwachs mit der Arbeit eines Schriftstellers vergleicht, der „glaubt in seiner Erzählung [seine Kindheit] aufleben zu lassen, so nur darum, weil er sich mehr als andere die Fähigkeit bewahrt hat, zu sehen und zu empfinden wie einst. Es handelt sich aber keinswegs um ein Kind, das sich selbst überlebt, sondern um einen Erwachsenen, der in sich und um sich eine ganze verschwundene Welt wieder erschafft, und in diesem Gemälde geht mehr Dichtung als Wahrheit ein.“³⁰⁷

1.4. Vergangenheitsverdrängung?

Eine getreue Wiederholung der Kindheitserinnerungen kann, so Sigmund Freud, nicht erfahren werden, weil „[m]an sich ja mitten in der Situation [befand] und nicht auf sich [achtete], sondern auf die Außenwelt.“³⁰⁸ Dennoch aber sind Begebenheiten aus der Kindheit, an die sich ein Erwachsener erinnert durch die „Erhaltung im Gedächtnis [ein] Beweis dafür, daß dieselben mir damals einen tiefen Eindruck gemacht [haben].“³⁰⁹ Die Kindheitserinnerungen, so Freud, legen ein Zeugnis dafür ab, „auf welche Eindrücke sich das

³⁰⁵ Ibidem.

³⁰⁶ Ibidem, S. 132

³⁰⁷ Ibidem, S. 140.

³⁰⁸ Sigmund Freud: Über Deckerinnerungen. –In: Gesammelte Werke Bd I (1892-1899), hrg. von Anna Freud, Frankfurt am Main: Fischer 1952, S. 552.

³⁰⁹ Ibidem, S. 532.

Interesse des Kindes zum Unterschied von dem Erwachsenen gerichtet hat.“³¹⁰ Die „häufigsten Inhalte der ersten Kindheitserinnerung“ so die im Jahr 1895 durchgeführte Umfrage von V. und C. Henri, stellen fest „einerseits Anlässe zu Furcht, Beschämung, Körperschmerzen u. dgl., andererseits wichtige Begebenheiten wie Krankheiten, Todesfälle, Brände, Geburt von Geschwistern usw.“³¹¹. Die Kindheitserinnerungen zeigen uns die „ersten Lebensjahre, nicht wie sie waren, sondern wie sie späteren Erweckungszeiten erschienen sind.“³¹²

Bedeutsame Erinnerungen, die im Gegensatz zu gleichgültigen im Gedächtnis erhalten bleiben und nicht vergessen, sondern weggelassen und unterdrückt werden, terminiert Freud als Deckerinnerungen, die ihren Gedächtniswert nicht ihrem eigenen Inhalt, sondern dessen „Beziehung zu anderen unterdrückten Inhalt“ verdankt. Deckerinnerungen, so Freud, bilden sich auch aus den „Gedächtnisresten der späteren Lebenszeiten“, so dass „[e]in Teil dieser Deckerinnerungen mit später erlebten Inhalt seine Bedeutung der Beziehung zu unterdrückt gebliebenen Erlebnissen der frühen Jugend verdankt in dem eine Kinderinnerung durch später Erlebtes gerechtfertigt wird“³¹³. Warum werden aber bestimmte Erinnerungen weggelassen? Um sich diese Vorgänge erklären zu können, schreibt Freud, muss man sich die

„Vorstellung, daß zwei psychische Kräfte an dem Zusatandekommen dieser Erinnerung beteiligt sind“, bilden, „von denen die eine die Wichtigkeit des Erlebnisses zum Motiv nimmt, es erinnern zu wollen, die andere aber – ein Widerstand – dieser Auszeichnung widersteht. Die beiden entgegengesetzt wirkenden Kräfte heben einander nicht auf; es kommt nicht dazu, daß das eine Motiv das andere [...] überweltigt, sondern es kommt eine Kompromißwirkung zustande [...]. Das Kompromiß besteht hier darin, daß zwar nicht das betreffende Erlebnis selbst das Erinnerungsbild abgibt [...] wohl aber ein anderes psychisches Element, welches mit dem anstößigen durch nahe Assoziationswege verbunden ist; hierin zeigt sich wiederum die Macht des ersten Prinzips, welches bedeutsame Eindrücke durch die Herstellung von reproduzierbaren Erinnerungsbildern fixieren möchte. Der Erfolg des Konflikts ist also der, daß anstatt des ursprünglichen berechtigten ein anderes Erinnerungsbild zustande kommt, welches gegen das erstere um ein Stück in der Assoziation verschoben ist.“³¹⁴

Der Fall, daß die „unwesentlichen Bestandteile eines Erlebnisses die wesentlichen des nämlichen Erlebnisses im Gedächtnis vertreten“ scheint einer der Einfachsten von den vielen

³¹⁰ Ibidem.

³¹¹ Ibidem, S. 534.

³¹² Ibidem, S. 554.

³¹³ Ibidem, S. 551.

³¹⁴ Ibidem, S. 536.

„möglichen Fällen von Ersetzung eines psychischen Inhaltes durch einen anderen“³¹⁵ zu sein. „Es ist eine Verschiebung auf der Kontiguitätsassoziation, oder wenn man den ganzen Vorgang ins Auge faßt, eine Verdrängung mit Ersetzung durch etwas Benachbartes (im örtlichen oder zeitlichen Zusammenhange).“³¹⁶

Wie Manfred Koch schreibt, wird bei Malte die Erinnerung im Augenblick der Gefahr ausgelöst³¹⁷, und ihre Wiederkehr als ein Schock erfahren.³¹⁸ Laut Koch begreift Malte im Erinnerungsraum, dass er „mit allem, was er tut, mit jeder Verdrängung zugleich die ganze Vergangenheit ist, die nicht nach der Art von Objekten behandelt oder verloren werden kann, weil sie durch einen Menschen *weitergelebt* wird.“³¹⁹ Im Gegensatz zu seinem Großvater, dem Grafen Brahe, der die Vergangenheit als das „»Unerklärliche« *geschehen*“ lässt, neigt Malte dazu, so Koch, „aufzuspringen, um [das Wiedergeschehen lassen der Kindheit] aus dem Raum zu drängen.“³²⁰ Das die Vergangenheit aber unmittelbar in der Gegenwart präsent ist, erfährt Malte auf Schloß Urnekloster, als das Gespenst der Christine Brahe den Raum betritt.

„[I]n das Dunkel der Türöffnung [trat] eine schlanke, hellgekleidete Dame und kam langsam auf uns zu. Ich weiß nicht, ob ich eine Bewegung machte oder einen Laut von mir gab, der Lärm eines umstürzenden Stuhles zwang mich, meine Blicke von der merkwürdigen Gestalt abzureißen, und ich sah meinen Vater, der aufgesprungen war und nun, totenbleich im Gesicht, mit herabhängenden geballten Händen, auf die Dame zuing. Sie bewegte sich indessen, von dieser Szene ganz unberührt, auf uns zu, Schritt für Schritt, und sie war schon nicht mehr weit von dem Platze des Grafen, als dieser sich mit einem Ruck erhob, meinen Vater beim Arme faßte, ihn an den Tisch zurückzog und festhielt, während die fremde Dame, langsam und teilnahmslos, durch den nun freigewordenen Raum vorüberging, Schritt für Schritt, durch unbeschreibliche Stille, in der nur irgendwo ein Glas zitternd klirrte, und in einer Tür der gegenüberliegenden Wand des Saales verschwand.“ (AMLB, S. 737)

³¹⁵ Ibidem, S. 537.

³¹⁶ Ibidem.

³¹⁷ Manfred Koch: »Mnemotechnik des Schönen«. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus, Tübingen: Max Niemeyer 1988, S. 242.

³¹⁸ Ibidem, S. 244.

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ Ibidem.

„Das Unheimliche, zugleich Vertraute und zutiefst Fremde dieser Toten“ so Eva Horn, „ist ihre Ort- und Zeitlosigkeit.“³²¹ Die Gespenster „folgen nicht den - Ritualen und Anrufungen der Lebenden, sie sind nicht zitierbar, sondern kommen und gehen nach ihrer eigenen Logik. Die Logik ihres Erscheinens folgt einem Erinnerungs- oder Wiederholungszwang, der in ihrem Fall gerade nicht die Gemeinschaft affirmiert, sondern Pathologien des Sozialen (Feindschaft, Schuld, Vergessen) markiert und als – Trauma der Gemeinschaft oder Einzelner weiterwirken lässt.“³²² Die Erscheinung der Verstorbenen Christine Brahe weist einerseits auf die Identitätsproblematik hin; sie spukt im Haus herum, weil sie ihr Bild unter den Porträts sucht, und wie der kleine Erik Malte altklug erklärt, als er Christine Brahe einen Spiegel bringt „[m]an ist entweder drin [...] dann ist man nicht hier; oder wenn man hier ist, kann man nicht drin sein“ (AMLB, S. 817), andererseits aber versucht Christine Brahe, nachdem sie im Bild nicht mehr existiert, unter den Lebenden zu ihrer Ordnung und Identität³²³ zu gelangen, in dem sie durch ihr Erscheinen erinnern will. Eine weitere Gespensterszene findet sich in der achtundzwanzigsten Aufzeichnung, in welcher sich Malte an „Mamans“ Geschichten über Ingeborg erinnert, welche, wie „Maman“ berichtet, „[...] an diesem Nachmittag, Malte, da sie nicht mehr kommen konnte -: da kam sie. Vielleicht war es unsere Schuld; vielleicht haben wir sie gerufen.“ (AMLB, S. 790) Während im Roman durch Maltes Großvater Graf Brahe die Verbindung von Erinnern und Erzählen hervorgehoben wird – Graf Brahe vollbringt durch seine Erinnerung einen lebendigen Akt des Erzählens, indem das Erzählen für ihn ein „körperlicher Akt [ist], eingebunden in die Kontinuität der Erfahrungen und rethorisch inszeniert im Hinblick auf seine Lebenswelt“³²⁴-, weisen die Gespenstergeschichten daraufhin, wie die Vergangenheit über die Zukunft übergreift, wie sie als die andere Wirklichkeit aufscheint; der Roman, wie die Vergangenheitsetappierung zeigt, fokussiert sich mit großer Bewußtheit auf das „Auseinanderfallen der inneren und äußeren Zeit“, die Gegenwart unterwirft sich der Vergangenheit, welche indem sie das Subjekt der „Kraft, Zeit“³²⁵ beraubt, sich öffnet und autonom orientiert.

³²¹ Eva Horn: Tod, Tote. –In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon, hrg. Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz, Rowolth: Reinbek bei Hamburg 2001, S. 580.

³²² Ibidem.

³²³ Vgl.: Walter Seifert: Das epische Werk Rainer Maria Rilkes, op. cit., S. 257.

³²⁴ Walter Busch: Bild-Gebärde-Zeugenschaft. Studien zur Poetik von Rainer Maria Rilke, op. cit., S. 178.

³²⁵ Ibidem, S. 171.

2.0. Erinnerungsraum

Die im Gegenwartsraum festgehaltenen Momentaufnahmen einer „erschreckende[n] Wirklichkeit“ sind, so Jacob Steiner, „Entsprechungen von Maltes Innerem.“³²⁶ Durch den Eindruck der „äußeren Wirklichkeit, [der] als etwas Übermächtiges erlebt wird, dem mit den üblichen Kategorien nicht beizukommen ist, verliert Malte in seiner Innerlichkeit die Fähigkeit zur Selbstidentifikation als Person.“³²⁷ Malte, wie schon gesagt, will durch seine Kindheitserinnerungen zu seiner Identität gelangen, deren Verlust er in der Gegenwart zu konstatieren beginnt. Doch, wie Tanja Dembski feststellt, versagt die „Notwendigkeit einer Vergangenheitsbewältigung [...] vor der Vergangenheit ebenso [...] wie vor der Gegenwart, da die problematische Wirklichkeit auch dort über die existenzielle Selbstvergewisserung dominiert.“³²⁸ Dass Malte nicht über „authentische Erinnerungen“ verfügt, liegt darin, dass auch seine Kindheit wie auch seine „gegenwärtige Existenz“ von der „gleichen Existenzproblematik“³²⁹ gekennzeichnet ist. Bei Maltes Kindheitserinnerungen handelt es sich nicht um das „Eintauchen in Gefühle und Ängste“, sondern um eine „Rekonstruktion der unverstandenen wirklichen Bedeutung der Vergangenheit.“³³⁰

Wie bisher gezeigt wurde, wird der wahrgenommene Gegenwartsraum der Großstadt von Malte fragmentarisch aufgezeichnet – dabei werden besonders Körperteile markant -, aber auch sein Erinnerungsraum u.a. sein Besuch im Urnekloster prägen unzusammenhängende Bilder. Das Haus auf dem Urnekloster ist somit in Maltes Erinnerung fragmentarisch erhalten geblieben, und löst sich in seinem Inneren auf.

„[E]s ist kein Gebäude; es ist ganz aufgeteilt in mir; da ein Raum und hier ein Stück Gang, das diese beiden Räume nicht verbindet, sondern für sich, als Fragment, aufbewahrt ist. In dieser Weise ist alles in mir verstreut, - die Zimmer, die Treppen, die mit so großer Umständlichkeit sich niederließen, und andere enge, rundgebaute Stiegen, in deren Dunkel man ging wie das Blut in den Adern; [...] – alles das ist noch in mir und wird nie aufhören, in mir zu sein. Es ist, als wäre das Bild dieses Hauses aus unendlicher Höhe in mich hineingestürzt und auf meinem Grunde zerschlagen. Ganz erhalten ist in meinem Herzen, so scheint es mir, nur jeden Saal, in

³²⁶ Jacob Steiner: *Anschauungsformen*, op. cit., S. 10.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ Tanja Dembski: *Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, op. cit., S. 176.

³²⁹ *Ibidem*, S. 177.

³³⁰ Manfred Koch: »Mnemotechnik des Schönen«. *Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*, op. cit., S. 249.

dem wir uns zum Mittagessen zu versammeln pflegten, jeden Abend um sieben Uhr.“ (AMLB, S. 729)

Seine Erinnerungen kann Malte erzählerisch ebenfalls nicht zusammenfügen, und „[d]azu kommt daß, nicht nur das schreibende und erinnernde Ich sich selbst als zerbrochen erfährt, [...] sondern daß auch das *erinnerte* Ich der Kindheit als fragmentiertes dargestellt wird.“³³¹

Und auch das fragmentarische Erinnerungsbild an seine Mutter zeigt, wie Malte erst durch Mathilde Brahes Gesicht - Malte ist erst beim Anblick Mathilde Brahes „überhaupt in der Lage, sich ein Bild von seiner Mutter zu machen und somit seine primäre Identifikation zu leisten.“³³² - das Bild zu einer „Einheit“ formt. „[N]un erst, seit ich Mathilde Brahe täglich sah, wußte ich wieder, wie die Verstorbene ausgesehen hatte; ja, ich wußte es vielleicht zum erstenmal. Nun erst setzen sich hundert und hundert Einzelteile ein Bild der Toten in mir zusammen, jenes Bild, das mich überall begleitet.“ (AMLB, S. 732)

Bevor wir detaillierter auf Maltes Erinnerungsbilder eingehen, wollen wir zunächst auf die „Verschiebung auf der Kontiguitätsassoziation“, die sich in Maltes Großstadt Wahrnehmung beobachten lässt, kurz verweisen. Malte, wie mehrmals betont, nimmt in der Großstadt nur die Negativität wahr. Obwohl er sich erst einige Aufzeichnungen später sagt – also nachdem sein Erinnerungsraum schon angefangen hat den Gegenwartsraum zu beherrschen - dass er sich erinnern will, sind seine Blicke nur auf jene ihm „vertraute“ Objekte gerichtet. Bis zu der Mauerzene ist sich Malte seines Blickes, welcher die „Existenz des Entstehlichen in jedem Bestandteil der Luft“ (AMLB, S. 776) wahrnimmt, nicht bewußt³³³. In dem Moment, als er die abgerissenen Häuser erblickt, wird ihm klar, was seinen Blick motiviert. „Ich habe doch gesagt, daß man alle Mauern abgebrochen hatte bis auf die letzte-? Nun von dieser Mauer spreche ich fortwährend. Man wird sagen, ich hätte lange davor gestanden; aber ich will einen Eid geben dafür, daß ich zu laufen begann, sobald ich die Mauer erkannt hatte. Denn das ist das Schreckliche, daß ich sie erkannt habe. Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Haus in mir.“ (AMLB, S. 751) Da Malte seine Umgebung als „den Ausdruck des eigenen Inneren“ sieht, wird durch die „Innenseite der abgerissenen

³³¹ Joachim Pfeiffer: Der Tod in der Menge und die traumhafte Welt: Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Heinrich Heine, Ernst Jünger und Franz Kafka, op. cit., S. 183.

³³² Patricia Linden: Spiegelschrift und Marginalität in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Tübingen: Francke 2005, S. 59.

³³³ Wie Ulrich Fülleborn schreibt, bewirkt die „Veränderung“, die „mit Malte vor sich geht, seit er sehen lernt, daß auch sein Verhältnis zur eigenen Vergangenheit sich verwandelt. Ihm selbst noch kaum bewußt, nimmt jetzt auch die Kindheit mit allen ihren Schrecken von ihm Besitz.“, Vgl: Ulrich Fülleborn: Form und Sinn in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, op. cit., S. 187.

Häuser“, wie Monika Fick zeigt, „das exakte Gleichnis der sich auflösenden Lebenswelt“, also die „Erscheinung des Zerfalls“³³⁴ dargestellt. Erst durch den Einblick in den Erinnerungsraum stellen wir fest, dass bestimmte Gegenwartsbilder unbewußt wahrgenommen werden und verdrängte Erinnerungsbilder dadurch aufleben.

2.1. Erfahrung des Identitätsverlustes im Erinnerungsraum

Die Aufzeichnungen, schreibt Walter Seifert, entwerfen Maltes eigene Identität.³³⁵ Mit der Erscheinung der Hand, als der Bedrohung seiner spontanen Identität³³⁶, der Verkleidungsspiele als „Ausdruck der Sehnsucht, Grenzen der eigenen Identität zu überschreiten“³³⁷, erfährt Malte die Zersplitterung seines Ichs.

In der Handszene, die die Grundform der Malteschen „Wahrnehmung des Plötzlichen und Furchtbaren“³³⁸ verkörpert, rollt dem jungen Malte, der einen Ritter zeichnet, ein roter Stift unter den Tisch, welchen er versucht hervorzuholen und dabei wahrnimmt:

„vor allem meine eigene, ausgespritzte Hand, die sich ganz allein, ein bißchen wie ein Wassertier, da unten bewegte und den Grund untersuchte. [...] Aber wie hätte ich darauf gefaßt sein sollen, daß ihr mit einem Male aus der Wand eine anderen Hand entgegenkam, eine größere, ungewöhnlich magare Hand, wie ich noch nie eine gesehen hatte. Sie suchte in ähnlicher Weise von der anderen Seite her, und die beiden gespreizten Hände bewegten sich blind aufeinander zu. Meine Neugierde war noch nicht aufgebraucht, aber plötzlich war sie zu Ende, und es war nur Grauen da. Ich fühlte, daß die eine von den Händen mir gehörte und daß sie sich da in etwa einließ, was nicht wieder gutzumachen war. Mit allem Recht, das ich auf sie hatte, hielt ich sie an und zog sie flach und langsam zurück, indem ich die andere nicht aus den Augen ließ, die weitersuchte.“ (AMLB, S. 795)

Wie Walter Seifert schreibt, begegnet Malte in der „Form eines Spiegelbildes [...] in einer Steigerung, was er bereits an seiner eigenen verselbstständigten Hand erfahren hat, die

³³⁴ Monika Fick: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Tübingen: Max Niemeyer 1993, S. 312.

³³⁵ Walter Seifert: *Das epische Werk Rainer Maria Rilkes*, op. cit., S. 207.

³³⁶ *Ibidem*, S. 253.

³³⁷ Vahidin Preljević: *Verfallsbilder und Ordnungskritik*, op. cit., S. 200.

³³⁸ In-Ok Paek: *Rilkes Poetik des „neuen“ Sehens in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge und in den Neuen Gedichten*, op.cit., S. 113.

Fremdheit und Bedrohung des 'Wirklichen'“. ³³⁹ Die Hand, die Maltes Identität und seinen „vertrauten Bewußtseinsbereich“ bedroht aufzuheben, konstruiert zugleich auch ein neues ‚Bewußtsein‘, insofern das Ich sich in seinen Gegensatz zerlegt und sich selbst in seinem Anderssein begegnet, denn die imaginäre 'Hand' erscheint als Spiegelbild seiner eigenen.“ ³⁴⁰ Wie Seifert weiter bemerkt, erweist sich hierbei seine „spontane Identität“ als instabil, und daher reflektiert die Spiegelszene den Versuch, „durch Selbstverdopplung eine gescheiterte Identität zu erreichen.“ ³⁴¹ Neben der Identitätsproblematik deutet die Handszene auch auf die „kindliche Unmöglichkeit des Erzählens“ ³⁴² und somit auch auf die späteren Probleme des jungen Dichters hin. Über die Hand hat Malte seiner „Maman“ nicht erzählen können, und so schreibt er, „[...] ist es, wunderlich genug, das erstemal, daß ich (und schließlich auch nur mir selber) eine Begebenheit erzähle, die nun weit zurückliegt in meiner Kindheit.“ (AMLB, S. 792) Indem Malte aber weiter schreibt, dass: „[e]s [...] natürlich Einbildung [ist], wenn ich nun behaupte, ich hätte in jener Zeit schon gefühlt, daß da etwas in mein Leben gekommen sei, geradeaus in meines, womit ich allein würde herumgehen müssen, immer und immer. Ich sehe mich in meinem kleinen Gitterbett liegen und nicht schlafen und irgendwie ungenau voraussehen, daß so das Leben sein würde: voll lauter besonderer Dinge, die nur für *Einen* gemeint sind und die sich nicht sagen lassen.“ (Herv. I.D., AMLB, S. 796), wird die Rekonstruktionsarbeit des vergangenen Ichs sehr deutlich hervorgehoben, aus welcher das gegenwärtige Ich nicht ausgeschlossen wird.

Die Sophie-Szene, in der Malte für seine „Maman“, die wie er sagt, sich „wünschte, daß [er] ein kleines Mädchen wäre“ (AMLB, S. 800) in diese gewünschte Rolle auch schlüpft, und aus dem Mädchen heraus sich über seine Existenz beklagt, ist zwischen der Hand- und der Spiegelszene eingebettet.

„Ich hatte das irgendwie erraten, und ich war auf den Gedanken gekommen, manchmal nachmittags an Mamans Türe zu klopfen. Wenn sie dann fragte, wer da wäre, so war ich glücklich, darußen »Sophie« zu rufen, wobei ich meine kleine Stimme so zierlich machte, daß sie mich in der Kehle kitzelte. Und wenn ich dann eintrat (in dem kleinen, mädchenhaften Hauskleid, das ich ohnehin trug, [...]), so war ich einfach Sophie, Mamans kleine Sophie, die sich häuslich beschäftigte und Maman einen Zopf flechten mußte, damit keine Verwechslung stattfinde mit dem bösen Malte, wenn er je wiederkäme. Erwünscht war

³³⁹ Walter Seifert: Das epische Werk Rainer Maria Rilkes, op. cit., S. 253.

³⁴⁰ Ibidem.

³⁴¹ Ibidem.

³⁴² Judith Ryan: >Hypothetisches Erzählen<, op. cit., S. 264.

dies durchaus nicht; es war sowohl Maman wie Sophie angenehm, daß er fort war, und ihre Unterhaltung (die Sophie immerzu mit der gleichen, hohen Stimme fortsetzte) bestanden meistens darin, daß sie Maltes Unarten aufzählten und sich über ihn beklagten. »Ach ja, dieser Malte«, seufzte Maman. Und Sophie wußte eine Menge über die Schlechtigkeiten der Jungen im allgemeinen, als konnte sie einen ganzen Haufen.“ (AMLB, S. 800)

In dieser Aufzeichnung besteht das „Wunderbare [...] im Spiel mit der Identität“³⁴³, durch welches Malte in seiner frühen Kindheit die Möglichkeit von anderen Identitäten lernt. Laut Kruse stellt diese Szene eine Verbindung zu der „folgenden Spiegelthematik“ dar; „[d]er verborgene und in Bezug auf den Sohn praexistente Wunsch der Mutter spiegelt sich im Verhalten Maltes, der seinerseits, als die Mutter von diesem Spiegel vortreten will und behauptet, Sophie sei gestorben, das Fortwähren dieser Wirklichkeit behauptet, auch wenn sie nicht sichtbar und beweisbar ist.“³⁴⁴ Der Höhepunkt des Identitätsspiels, der Selbstsuche und der Grenzüberschreitung des Ichs³⁴⁵ wird eben in der Spiegelszene aufgezeichnet:

„Niemand wird es verwunderlich finden, daß ich das alles herauszog und ins Licht neigte; daß ich das und jenes an mich hielt oder umnahm; daß ich ein Kostüm, welches etwa passen konnte, hastig anzog und darin, neugierig und aufgeregt, in das nächste Fremdenzimmer lief [...]. Ach, wie man zitterte, drin zu sein, und wie hinreißend war es, wenn man es war. Wenn da etwas aus dem Trüben heraus sich nährte, langsamer, als man selbst, denn der Spiegel glaubte es gleichsam nicht und wollte, schläfrig wie er war, nicht gleich nachsprechen, was man ihm vorsagte. Aber schließlich mußte er natürlich. Und nun war es etwas sehr Überraschendes, Fremdes, ganz anders, als man es sich gedacht hatte, etwas Plötzliches, Selbstständiges, das man rasch überblickte, um sich im nächsten Augenblick doch zu erkennen, nicht ohne eine gewisse Ironie, die um ein Haar das ganze Vergnügen zerstören konnte. [...] Ich lernte damals den Einfluß kennen, der unmittelbar von einer bestimmten Tracht ausgehen kann. Kaum hatte ich einen dieser Anzüge angelegt, mußte ich mir eingestehen, daß er mich in seine Macht bekam; daß er mir meine Bewegungen, meinen Gesichtsausdruck, ja sogar meine Einfälle vorschrieb; meine Hand, über die die Spitzenmanschette fiel und wieder fiel, war durchaus nicht meine gewöhnliche Hand; sie bewegte sich wie ein Aktuer, ja, ich möchte sagen, sie sah sich selber zu, so übertrieben das auch klingt. Diese Verstellungen gingen indessen nie so weit, daß ich mich selber entfremdet

³⁴³ Bernhard Arnold Kruse: Auf dem extremen Pol der Subjektivität, op. cit. S. 176.

³⁴⁴ Ibidem, S. 176/7.

³⁴⁵ In-Ok Paek: Rilkes Poetik des „neuen“ Sehens in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge und in den Neuen Gedichten, op.cit., S. 110.

fühlte; im Gegenteil, je vielfältiger ich mich abwandelte, desto überzeugender wurde ich von mir selbst.“ (AMLB, S. 803)

Durch die „Tracht“, die ihre Macht auf „körperlichen und geistigen“ Aspekt überträgt, verliert Maltes Körper „sofort seine Eigenständigkeit und seinen Zusammenhalt“³⁴⁶. Das Verkleidungsspiel, so Kruse, „stellt eine einführend auswandelnde Aneignung der in Haus und Erbe dinglich geborgene Vergangenheit dar.“³⁴⁷ Malte wird einerseits die Möglichkeit geboten, sich in „historische Identitäten“ hineinzusetzen andererseits aber erfährt er die „Verwandlung des Selbst durch das Spiegelbild.“³⁴⁸ Der Spiegel steht hierbei nicht nur in enger Verbindung mit Reflexion und Selbsterkenntnis, sondern hat eine „tiefere poetologische Bedeutung, indem er nämlich mit Kunst gleichgesetzt wird und umgekehrt, „da die beiden – so Rilkes Kunstauffassung – allein imstande sind, die wirklichere Wirklichkeit hervorzubringen.“³⁴⁹ Obwohl Maltes Hand eine Autonomie gewinnt und sich selbst als unabhängiger Teil des Körpers im Spiegel betrachtet, erfährt er weiterhin eine „wachsende Sicherheit“. In den Kostümen sieht er „freie und unendlich bewegliche Möglichkeiten: eine Sklavin zu sein, die verkauft wird, oder Jeanne d' Arc zu sein oder ein alter König oder ein Zauberer; das alles hat man jetzt in der Hand, besonders da auch Masken da waren, große drohende oder erstaunte Gesichter mit echten Bärten und vollen oder hochgezogenen Augenbrauen. Ich hatte nie Masken gesehen vorher, aber ich sah sofort ein, daß es Masken geben müsse. Ich mußte lachen, als mir einfiel, daß wir einen Hund hatten, der sich ausnahm, als trüge er eine.“ (AMLB, S. 805) In diesem Moment sieht Malte die Existenznotwendigkeit der Masken ein, „es gibt kein autonome für sich bestehende Existenz, das 'Subjekt' ist Oberfläche und Illusion, gegründet auf die Vielfalt der Identitäten, den unendlichen Reichtum der Möglichkeiten, das Amorphe des Alles – und das Nichtigsein des Subjekts.“³⁵⁰ Als er sich in seiner Spiellust eine Maske auswählt und sich dazu Tücher und einen Mantel aufsetzt und vor dem Spiegel tritt um zu erfahren „was ich eigentlich sei“ (AMLB, S. 806), bemerkt Malte in seiner Nähe

³⁴⁶ Patricia Linden: Spiegelschrift und Marginalität in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, op. cit., S. 43.

³⁴⁷ Bernhard Arnold Kruse: Auf dem extremen Pol der Subjektivität, op. cit., S. 180.

³⁴⁸ Ibidem, S. 181.

³⁴⁹ In-Ok Paek: Rilkes Poetik des „neuen“ Sehens in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge und in den Neuen Gedichten, op.cit., S. 111.

³⁵⁰ Bernhard Arnold Kruse: Auf dem extremen Pol der Subjektivität, op. cit., S. 184.

„ [...] einen vielfach zusammengesetzten Lärm; sehr erschreckt, verlor ich das Wesen da drüben aus den Augen und war arg verstimmt, zu gewahren, daß ich einen kleinen, runden Tisch umgeworfen hatte mit weiß der Himmel was für, wahrscheinlich ehr zerbrechlichen Gegenständen. Ich bückte mich so gut ich konnte und fand meine schlimmste Erwartung bestätigt: es sah aus, als sei alles entzwei. Die beiden überflüssigen, grün-violetten Porzellanpapageien waren natürlich, jeder auf eine andere boshafte Art, zerschlagen. Eine Dose, aus der Bonbons rollten, die aussahen wie seidig eingepuppte Insekten, hatten ihren Deckel weit von sich geworfen, man sah nur seine eine Hälfte, die andere war überhaupt fort. Das Ärgerlichste aber war ein in tausend winzige Scherben zerschellter Flacon [...].“ (AMLB, S. 807)

Indem die Verkleidung beginnt auf Malte fremdartig zu wirken, wird mit dem Knall der Dose zugleich der Identitätszerfall symbolisiert; hier erfährt der Zerfall des Ich eine Übertragung auf Gegenstände, die zur „Chiffre für Menschen werden.“³⁵¹ Über den Identitätszerfall, den Malte an seinem eigenen Leib erfährt, schreibt er:

„Die Schnüre des Mantels würgten mich, und das Zeug auf meinem Kopf drückte, als käme immer noch mehr hinzu. Dabei war die Luft trübe geworden und wie beschlagen mit dem ältlichen Dunst der verschütteten Flüssigkeit.

Heiß und zornig stürzte ich vor den Spiegel und sah mühsam durch die Maske durch, wie meine Hände arbeiteten. Aber darauf hatte er nur gewartet. Der Augenblick der Vergeltung war für ihn gekommen. Während ich in maßlos zunehmender Beklemmung mich anstrengte, mich irgendwie aus meiner Vermummung hinauszuzwängen, nötigte er mich, ich weiß nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel. [...] Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm.“ (AMLB, S. 808)

Während der Spiegel zum Subjekt wird, objektiviert sich Malte, dessen Selbstsuche ihre Bestätigung in der „Existenz eines (Spiegel-)Bildes findet, das obwohl es sich verselbstständigt und zunächst befremdet, schließlich doch akzeptiert wird: dem Subjekt wird eine Identität von außen diktiert.“³⁵²

³⁵¹ In-Ok Paek: Rilkes Poetik des „neuen“ Sehens in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge und in den Neuen Gedichten, op.cit., S. 113.

³⁵² Martina Wagner-Egelhaaf: Mystik der Moderne, op. cit., S. 83.

Schlusswort

„Der Künstler“, so Rilke in seinem Florenzer Tagebuch, „hat im Inneren nicht Raum für seine Vergangenheit, darum gibt er ihr in Werken ein losgelöstes, eigenmächtiges Dasein.“³⁵³ Die Vergangenheit als auch die Gegenwart des Künstlers erfahren eine Verwandlung im Weltinnenraum, in welchem die „äußeren Vorgänge [...] zugleich auch als innere wahrgenommen [werden]“; das „Außen schwindet, indem es im Inneren aufgehoben, verwandelt wird. Was der Vernichtung verfällt ist nicht das Außen, sondern die Grenze zwischen Innen und Außen“³⁵⁴, und diese Charakteristiken, so Beda Allemann, sind grundlegend für Rilkes ganzes Autorschaft.

Unter „Weltinnenraum“ verstehen wir einen Raum, der temporal bestimmt ist, der kein „physikalisch bestimmter Raum“, sondern „nur als erinnertes, aus der Vergangenheit des Abschieds hervorgeholter und aus dem Vergangenen vergegenwärtigter Raum wirklich ist.“³⁵⁵ Kennzeichnend für das Weltinnenraumgefühl ist die „Subjekt-Objekt-Schranke [...] in einer spontanen Erfahrung, [...] in einem Erlebnis“³⁵⁶. Dieses Erlebnis „wird dichterisch erst in dem Maße relevant, als es erinnert wird und jene Art des Einbildens und Leistens unternommen wird.“³⁵⁷ Und erst durch die gemachte Erfahrung, wird das Erlebnis, welches erinnert wird, möglich.

Wie wir im ersten Kapitel gezeigt haben, macht Rilke unter Rodins Einfluss den Erinnerungsraum zum Zentrum seines inneren Arbeitsprozesses; in seiner Versdefinition hebt er die Erinnerung als den elementaren Bestandteil der Dichtkunst hervor, und erprobt sie an seinem Malte-Roman. Im Gegenwartsraum, der durch die Bildlichkeit und den sachlichen Ausdruck die dichterische Transformation der Bilder deutlich suggeriert, prägt die Erfahrung der modernisierten Großstadt sowohl den Stil als auch die Thematik der Aufzeichnungen, so dass sich letztlich das Erzählen als problematisch erweist. Die Identitätsproblematik, als der zweite grundlegende Erfahrungsmodus reflektiert durch den urbanen Gegenwartsraum im wahrnehmenden Ich. Der junge Dichter Malte, der seine Aufzeichnungen mit der Wahrnehmung des Todes eröffnet, von dem großstädtischen Leben gereizt wird, zahlreichen Schocks ausgesetzt ist, scheint sich zunächst durch diesen plötzlichen Ansturm des modernisierten Großstadtlebens in sein Inneres, seine Vergangenheit flüchten zu wollen.

³⁵³ Rainer Maria Rilke: Tagebücher aus der Frühzeit, op. cit., S. 33.

³⁵⁴ Beda Allemann: Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes, Pfullingen: Günter Neske 1961, S. 14/15.

³⁵⁵ Ibidem, S. 18.

³⁵⁶ Ibidem, S. 20.

³⁵⁷ Ibidem.

Doch auch im Erinnerungsraum wird das Ich mit gleichen Problemen wie im Gegenwartsraum konfrontiert.

Maltes Erfahrung der modernen Großstadt erweist sich als problematisch; wie Preljević im Hinblick auf die Auflösung der traditionellen Romanform in der Moderne zu recht bemerkt, wird die Möglichkeit, in der „technisierten und verwalteten Welt sich selbst wiederzufinden [...] immer fraglicher“, „[u]nd infolge dessen kann auch das Erzählen nicht mehr selbstverständlich bleiben.“³⁵⁸ In der Großstadt erfährt Malte den Verlust des kulturellen Gedächtnisses³⁵⁹ und zieht sich – da „keine einzelne Impression Totalität fassen kann - in den Erinnerungsraum zurück um die „Momente der Vergangenheit in der Synthese des Kunstwerks“³⁶⁰ zu sich kommen zu lassen. Aber gerade in der Vergangenheit, die, wie schon gesagt, für Malte ebenfalls problematisch wird, erkennt er seine kindliche „Erzählfähigkeit“ und seine Identitätsspiellust, und diese Erkenntnis des totalitären Sein-Verlustes, den er sich durch den Schreibakt bewußter wird, schwächt seinen Körper und löst in ihm unzählige Ängst aus. Indem er aber tiefer in die Vergangenheit zurückgreift, die Legenden über Grischa Otrepjow und Karl den Kühnen - die er als Kind im grünen Buch gelesen hat - nacherzählt und mit der Parabel über den verlorenen Sohn³⁶¹ den Roman abschließt, wird er durch diese Geschichte gewissermaßen verdrängt [...], so daß er nicht mehr im Blickfeld erscheint.“³⁶² Die Unmöglichkeit sich in der modernen Großstadt „wiederzufinden“, treibt Malte in den Erinnerungsraum zurück, in welchem er versucht seine Identität zu bilden, jedoch sein Ich als ein aus bruchstückhaften Erinnerungsbildern absolutes Gedächtnis erfahren wird.

³⁵⁸ Vahidin Preljević: *Verfallsbilder und Ordnungskritik*, op. cit., S. 189.

³⁵⁹ „Gebäude und Gebäudeteile“ so Marion Gymnich, „aber auch andere Räume repräsentieren oft bildhaft das individuelle oder auch das kulturelle Gedächtnis und knüpfen so an eine Verbindung von Raum und Erinnern an, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt.“ Siehe hier zu: Marion Gymnich: *Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung*. –In: *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, hrg. Astrid Erll, Marion Gymnich u. Ansgar Nünning, Trier: Wissenschaftlicher Vlg 2003, S. 45.

³⁶⁰ Elke-Maria Clauß: *Orpheus in Paris*, op. cit., S. 33/4.

³⁶¹ In der Geschichte des verlorenen Sohnes sieht Käte Hamburger die Hirtengestalt, eine „überzeitliche Gestalt, mit der sich die Vorstellung des langsamen Dahinziehens in der Landschaft unter dem weiteren Himmel verbindet.“ (82) Der Sohn, der in einem unendlichen Raum dahinzieht, ist auf der Suche nach dem Gott, dem „Gott als dem Gegensatz der Liebe“. Gott ist der Name für das „Sein und Gegenstand der Erkenntnis.“ (83) Siehe hier zu: Käte Hamburger: *Rilke. Eine Einführung*, op. cit.

³⁶² *Ibidem*, S. 84.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

1. Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke: Bd: I-VI, hrg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn u. Walter Simon, Frankfurt am Main: Insel 1955-1966.
2. Rilke, Rainer Maria: Tagebücher aus der Frühzeit, hrg. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber Frankfurt am Main: Insel 1973.
3. Rilke, Rainer Maria: Briefe. Bd I: 1896-1919, Hrsg. Horst Nalewski, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 1991.
4. Rilke, Rainer Maria: Gedichte, Nach der von Ernst Zinn beorgten Edition der Sämtlichen Werke, Frankfurt am Main: Insel 1996 (achte Auflage).

Sekundärliteratur:

1. Allemann, Beda: Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes, Pfullingen: Günter Neske 1961.
2. Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: C.H.Beck 1999.
3. Becker, Sabina: Urbanität und Moderne. Studie zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930, St. Ingbert: Werner J. Röhling 1993.
4. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. - In: Gesammelte Schriften Bd.1;2, Hrsg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, (S. 435-468).
5. Benjamin, Walter: Der Flaneur. -In: Das Passagen-Werk, hrg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, (S. 524-570).

6. Benjamin, Walter: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. –In: Abhandlungen 1;2, hrg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, (S.511-605).
7. Benjamin, Walter: Über einige Motive bei Baudelaire. –In: Abhandlungen 1;2, hrg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, (S. 607-653).
8. Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. –In: W.B. Aufsätze. Essays. Vorträge. Gesammelte Schriften BII/2, hrg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, (S. 438-465).
9. Bergson, Henri: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, Hamburg: Felix Meiner 1991.
10. Bohrer, Karl Heinz: Plötzlichkeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
11. Bohrer, Karl Heinz: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk. München: Carl Hanser 1978.
12. Burdorf, Dieter: Poetik und Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte, Stuttgart/Weimar: Metzler 2001.
13. Busch, Walter: Bild-Gebärde-Zeugenschaft. Studie zur Poetik von Rainer Maria Rilke, Innsbruck/Wien/München/Bozen: Studienverl. 2003.
14. Büssgen, Antje: Bildende Kunst.-In: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Hrsg. Manfred Engel, Stuttgart/Weimar: Metzler 2004.
15. Cavalli, Alesandro: Die Rolle des Gedächtnisses in der Moderne. –In: Kultur als Lebenswelt und Monument, hrsg. Aleida Assmann u. Dietrich Harth, Frankfurt am Main: Fischer 1991, (S. 200-210).

16. Clauß, Elke-Maria: Orpheus in Paris. Zur Poetik der Erinnerung in Malte Laurids Brigge.-In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre 47. Jahrgang 1997, Hrg. von Heinz Rölleke, Bonn: Bouvier, (S. 31-43).
17. Dembski, Tanja: Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Lukács, Bachtin und Rilke, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
18. Dieterle, Bernahrd: Erzählungen. –In: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung., hrg. Manfred Engel, Stuttgart: Metzler 2004, (S. 239-264).
19. Fick, Monika: Sinnenwelt und Weltseele. Der psychopysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende, Tübingen: Max Niemeyer 1993.
20. Freedmann, Ralph: Rainer Maria Rilke. Der junge Dichter 1875 bis 1906, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 2001.
21. Freud, Sigmund: Über Deckerinnerungen. –In: Gesammelte Werke Bd I (1892-1899), hrg. von Anna Freud, Frankfurt am Main: Fischer 1952, (S. 531-554).
22. Fontius, Martin: Wahrnehmung –In: Ästhetische Grundbegriffe. Bd VI: Tanz – Zeitalter/Epoche, hrg. Karlheinz Barck, Martin Fontius, u.a., Stuttgart: Weimar: Metzler 2005, (Stichwort: Wahrnehmung S. 436-461).
23. Fülleborn, Ullrich: „Form und Sinn der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman. -In: Rikes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, hrg. Hartmut Engelhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, (S. 175-198).
24. Goertz, Hartmann: Frankreich und das Erlebnis der Form im Werk Rainer Maria Rilkes, Stuttgart: Metzler 1932.
25. Goldberg, Jonathan: Writing Matter: From the Hands of the Renaissance, Stanford/California: Stanford University Press 1990.

26. Gombrich, Ernst: Bild und Auge: neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart: Klett-Cotta 1984.
27. Greenaway, Peter: Zukunftskino.-In: Lettre International 73 (Juni 2006.), (S.78-84).
28. Gymnich, Marion: Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung. –In: Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien, hrg. Astrid Erll, Marion Grymnisch u. Ansgar Nünning, Trier: Wissenschaftlicher Vlg 2003, (S. 29-49).
29. Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Berlin/Neuwied: Suhrkamp 1996.
30. Hamburger, Käte: Rilke. Eine Einführung, Stuttgart: Ernst Klett 1976.
31. Hamburger, Käte: Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes. –In: Rilke in neuer Sicht. Hrg. Käte Hamburger, Stuttgart/Bern/Köln/Mainz: W. Kohlhammer 1971, (S. 83-159).
32. Hoffmann, Ernst Fedor: „Zum dichterischen Verfahren in Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge., hrg. Hartmut Engelhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, (S. 214-244).
33. Holthusen, Hans Egon: Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Dokumenten, hrsg. Kurt Kusenberg, Hamburg: Rowohlt 1958.
34. Horn, Eva: Tod, Tote. –In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hrg. Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz, Rowolth: Reinbek bei Hamburg 2001. (S. 579- 582).
35. Husserl, Edmund: Zur Einführung der wesentlichen Unterscheidung zwischen „frischer“ und „Wieder“-Erinnerung und über Inhaltsveränderung und

Auffassungsunterschiede im Zeitbewußtsein- In: Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1983-1917) hrg. Rudolf Bernet, Felix Meiner: Hamburg 1985, (S. 3-53).

36. Jacobs, Lars: Bildschrift – Schriftbild. Zu einer eidetischen Fundierung von Erkenntnistheorie im modernen Roman, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
37. Jütte, Robert: Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace, C.H.Beck: München 2000.
38. Kahl, Michael: Lebensphilosophie und Ästhetik. Zu Rilkes Werk 1902-1910, Freiburg im Breisgau: Rombach 1999.
39. Kippenberg, Katharina: Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag, Zürich: Niehaus u. Rokitsky 1948.
40. Kirchgraber, Jost: Meyer, Rilke, Hofmannsthal. Dichtung und bildende Kunst, Bonn: Bouvier Vlg. Herbert Grundmann 1971.
41. Koch, Manfred: »Mnemotechnik des Schönen«. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus, Tübingen: Max Niemeyer 1988.
42. Kopp, Michaela: Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens, Frankfurt am Main: Peter Lang 1999.
43. Kracauer, Siegfried: Langeweile. –In: Das Ornament der Masse: Essays, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, (S. 321-325).
44. Krießbach, Martina: Rilke und Rodin. Wege einer Erfahrung des Plastischen, Frankfurt am Main/Bern/New York/Nancy: Peter Lang 1984.
45. Kruse, Bernhard Arnold: Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes ‘Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge’, Wiesbaden: Dt. Univ. Vrlg 1994.

46. Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenze der Malerei und Poesie. – In: Werke. Bd. VI, München: Artemis & Winkler 1970, (S. 9-187).
47. Linden, Patricia: Spiegelschrift und Marginalität in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Tübingen: Francke 2005.
48. Lobsien, Eckhard: Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten. –In: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, hrg. Volker Bohn, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, (S. 89-114).
49. Löwenstein, Sascha: Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884-1906), Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
50. Manguel, Alberto: Bilder lesen, Berlin/München: Volk & Welt 2001.
51. Mason, Eudo C.: Rainer Maria Rilke. Sein Leben und sein Werk, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1964.
52. Mattenklott, Gert: Das übersinnliche Leib. Beiträge zu Metaphysik des Körpers, Reinbeck bei Hamburg: Rowolht 1982.
53. Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist. –In: Philosophische Essays, Hamburg: Felix Meiner 2003, S. 279/280, (S. 275-318).
54. Mitchell, W. J. T.: Was ist ein Bild? –In: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, hrg. Volker Bohn, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, (S. 17-68).
55. Neumann, O.: Aufmerksamkeit. –In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrg. von Joachin Ritter, Bd.1 (A-C), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971, (Stichwort: Aufmerksamkeit S. 635-645).
56. Neumeyer, Harald: Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne, Würzburg: Königshausen&Neumann 1999.

57. Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden, hrg. von Karl Schlechta, München Hanser, 1954.
58. Paek, In-Ok: Rilkes Poetik des „neuen“ Sehens in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und in den Neuen Gedichten, Konstanz: Hartung-Gorre 1996.
59. Peach, Joachim: Literatur und Film, Stuttgart/Weimar: Metzler 1997.
60. Petersen, Jürgen H.: Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung, Stuttgart: Metzler 1991.
61. Pfeiffer, Joachim: Tod und Erzählen. Wege der historischen Moderne um 1900, Tübingen: Max Niemeyer 1997.
62. Pleister, Michael: Das Bild der Großstadt in den Dichtungen Robert Walsers, Rainer Maria Rilkes, Stefan Georges und Hugo von Hofmannsthal, Hamburg: Helmut Buske 1990.
63. Preljević, Vahidin: Verfallsbilder und Ordnungskritik. Die Negativität der Moderne in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. –In: Pismo. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, II/1, Sarajevo: Bosnische Philologische Gesellschaft 2004, (S. 187-210).
64. Rasch, Wolfdietrich: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze, Stuttgart: Metzler 1967.
65. Ryan, Judith: >Hypothetisches Erzählen<: Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes *Malte Laurids Brigge*. –In: Rilkes >Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge<, hrg. Hartmut Engelhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, (S. 244-280).

- 66.** Scharnowski, Susanne: Rilkes Poetik des Blicks zwischen Einfühlung und Abstraktion: Die Bildbeschreibung in den Briefen über Cézanne. –In: Poetik und Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den 'Weltinnenraum'. Hrg. Hans Richard Brittnacher, S. Porombka u. F. Störmer, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, (S. 250-262).
- 67.** Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Rainer Maria Rilke und die historische Avantgarde. – In: Rilke Perspektiven.“aus einem Wesen hinüberwandeln in ein nächstes“, hrg. Hans-Albrecht Koch u. Alberto Destro, Overath: Bücken & Sulzer 2004, (S. 190-202).
- 68.** Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literarischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt, Stuttgart: M. und P. Verl. für wiss. Forschung 1991.
- 69.** Seifert, Walter: Das epische Werk Rainer Maria Rilkes, Bonn: H. Bouvier u. Co. 1969.
- 70.** Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben.- In: Georg Simmel: Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst, und Gesellschaft, Stuttgart: K. F. Koehler 1957, (S. 227-242).
- 71.** Simmel, Georg: Die ästhetische Bedeutung des Gesichts. –In: Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst, und Gesellschaft, Stuttgart: K. F. Koehler 1957, (S. 153-159).
- 72.** Smuda, Manfred: Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens. Narrativität im Futurismus und im modernen Roman. –In: Die Großstadt als „Text“, hrsg. Manfred Smuda, München: Wilhelm Fink 1992, (S. 131-183).
- 73.** Steiner, Jacob: Rilke. Vorträge und Aufsätze, Karlsruhe: von Loeper 1986.

74. Stephens, Anthony: Rilke als Leser Baudelaires. *Malte Laurids Brigge* und die *Petitis poèmes en prose*. –In: Rilke und die Weltliteratur. Hrg. Manfred Engel u. Dieter Lampig, Düsseldorf/Zürich: Artemis und Winkler 1999, (S. 85-107).
75. Szondi, Peter: Hoffnung im Vergangenen. *Über Walter Benjamin*. –In: Schriften II. Essays, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, (S. 278-295).
76. Vietta, Silvio: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard, Stuttgart: J.B. Metzler 1992.
77. Wagner-Egelhaaf, Martina: Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts , Stuttgart: J.B. Metzner 1989.
78. Waldenfels, Bernhard: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.
79. Weinrich, Harald: Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens, München: C. H. Beck 2000³.
80. Wolf, Christoph: Das gefährdete Auge. Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens. – In: Das Schwinden der Sinne, Hrg. Dietmar Kamper u. Christoph Wolf, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1984, (S. 21- 46).
81. Wunberg, Gotthart: Wiedererkennen. Literatur und ästhetische Wahrnehmung in der Moderne, Tübingen: Gunter Narr 1983.

Lebenslauf

Name: Irma Duraković

Geburtsdatum: 17.03.1983

Geburtsort: Sarajewo, Bosnien-Herzegowina

Schulbildung:

1989-1992: Grundschule, Sarajewo

1992-1997: Grund- und Realschule, Deutschland

1997-2001: Bautechnische Mittelschule, Sarajewo

2001-2002: Bautechnische Fakultät, Sarajewo

2002-2003: Philosophische Fakultät (Germanistik), Sarajewo

Ab 2004: Germanistik und Filmwissenschaft, Wien

Publikationenverzeichnis:

1. Glücklich verstummte Freiheit – ein Märchen. –In: Ein Hund läuft durch die Republik. Geschichten aus Bosnien, hrg. Juli Zeh, David Finck u. Oskar Terš, Frankfurt am Main: Schöffling & Co, 2004, S. 107-120.
2. Nogometna kinematografija. –In: Status 10/2006, S. 204-209.
3. Film i religija. Povijest jednog složenog odnosa u kratkim crtama. –In: Status 11/2007, S. 84-87.
4. „...im toten Winkel unserer selbst...“. Das distanzierte Sehen in *Das Abenteuerliche Herz* Ernst Jüngers und der Bezug zur inneren Emigration. –In: Pismo. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, IV/1, (im Druck).

Konferenzen:

Teilnahme an der Jahreskonferenz des Südosteuropäischen Germanistenverbands, (Zadar, 20. bis 22. 2008) mit eigenem Referat.

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit widmet sich der Frage nach dem Zusammenhang zwischen Wahrnehmung und Erinnerung in Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.

Rilke, der 1902 nach Paris reist, mit dem modernen Großstadtleben konfrontiert wird und Auguste Rodins Kunst entdeckt, beginnt 1904 in Italien mit der Niederschrift seines Malte-Romans. Im Malte-Roman, der als *der* Schlüsseltext der deutschsprachigen Moderne um 1910 schlechthin betrachtet werden kann, finden jene Themen Eingang, die den Dichter noch vor seiner Paris-Reise intensiv beschäftigten: die Wechselbeziehung der bildenden Künste und der Dichtung und die Unmöglichkeit des Erzählens. Wie Rilke in seiner frühen Phase die Erfahrung der bildenden Künste versucht in sein Medium zu transformieren, und in wie fern durch den Einfluss Rodinscher Kunst dieser Transformationsversuch dichterisch entfaltet wird, wird anhand von ausgewählten frühen Erzählungen und der Worpswede- und Rodin-Monographie untersucht. Weiter rückt die „Wahrnehmungsverschiebung“, die um die Jahrhundertwende durch die technischen und industriellen Entwicklungen manifest wird, in den Vordergrund unserer Analyse; hierbei soll die Intensität der urbanen Erfahrung, die sowohl stilistisch als auch thematisch den Malte-Roman prägen, durch die Darstellung des Wahrnehmungsraumes aufgezeigt werden. Abschließend wird die dominierende Darstellung des Erinnerungsraumes und ihre Beziehung zum Wahrnehmungsraum näher untersucht werden.