

Jenseits des Sichtbaren Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Barbara Di Noi
Università degli Studi di Firenze, Italia

Abstract In Rilke's novel *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, the Parisian scene is conceived as a stage; the main character has been considered as the author's alter ego or *Doppelgänger*, who is going to face the most alienating and fearful aspects of the modern metropole. Rilke's project involves a new use of sight and perception in which the boundary between the inner and outer world is continuously crossed so that Malte – and the reader at the same time – starts to doubt the traditional categories of acknowledgement. Despite all negative aspects of this split scene of modernity, characterised by forgetfulness and alienation, Malte is very likely to eventually die, completely forgotten by his ghostly family – this loss of individuality and possession is also able to enhance a kind of negative capability, representing the condition to make a new start, e.g. a lyrical program expressing the paradox of Life, where life seems to be no longer possible. The formal fragmentation of Rilke's novel and its lack of traditional unity reflect the split scene of the subject, thus foreshadowing the clash between sign and meaning, between angel and puppet, which will be put on stage in the crucial passage of the Fourth Elegy, where the I is depicted as a spectator in front of the curtain of his own heart.

Keywords Sight. Puppet. Modernity. Stage. Forgetfulness. Individuality. Split scene. Family.

Inhaltsverzeichnis 1 Das Problem Zeit und das neue Sehen um 1910. – 2 Die Tanzfigur als neue Bewertung der Vergänglichkeit. – 3 Trennen und Verbinden. Die gesplaltene Wurzel des *Malte*. – 4 Mysterienspiele. – 5 Kind vor dem Spiegel.



Peer review

Submitted 2021-04-13
Accepted 2021-04-27
Published 2021-09-08

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Di Noi, B. (2021). "Jenseits des Sichtbaren. Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 1-24.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/009

Und so ist es mit dem echten Kunstwerk. Es blendet den Menschen bis zur Blindheit und macht ihn sehend. (H. Broch)

1 Das Problem Zeit und das neue Sehen um 1910

An der Epochenschwelle um 1910 unterlag die kulturelle Konstruktion des Blicks einem gravierenden Paradigmenwechsel, der sich an der Umwälzung des traditionellen Subjektbegriffs beteiligte und entscheidend zur allgemeinen Erwartung eines neuen Sehens beitrug. Dieses sollte den kulturellen Anthropomorphismus der vorangehenden Epoche unterlaufen und potentiell ablösen, sodass sich eine neue Wahrnehmungsstrategie durchsetzen konnte, die der unerhörten Verunsicherung des modernen Subjekts besser gerecht wurde. Im Rahmen dieser neuen Auffassung der Wahrnehmung enthüllt sich der neue Blick alles anders als naiv oder problemlos Wirklichkeitsnah. Die Suche nach einer verlorenen Ursprünglichkeit zeichnet sich vielmehr als bewusste kulturelle Konstruktion ab, die aus einem komplexen und geschichtlichen Prozess hervorgeht. In seinem einzigen Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1904-1910) überträgt Rilke auf die entfremdenden, angsterregenden Erscheinungen der Großstadt jene Propädeutik der Schau, die er angesichts der Kunst Dinge erworben hatte: Er schaut nämlich die Pariser Menge und die Gebäude, die Tiere, die Toten, die Sterbenden so an, wie er die Werke von Cézanne und Rodin betrachtet hatte. Das Gebot des neuen Sehens rückt hier in den Vordergrund und befindet sich in einem komplexen Verhältnis zu jener Zeiterfahrung, die sich im Zuge der neuen Physik in denselben Jahren durchsetzen konnte und im Begriff war, die übertragene Sinnggebung des Weltalls aus den Angeln zu heben. Auch in anderen Prosawerken der europäischen Moderne kommt der neuen Zeitauffassung eine unerhörte Bedeutung zu, man denke nur an die Wichtigkeit der Zeit für den *stream of consciousness* in den Romanen Joyces oder Virginia Woolfs oder an die Rolle des Gedächtnisses in Prousts *Recherche*: Bei der Erforschung anamnestischer Prozesse kommt man immer wieder zu Überschneidungen und Interferenzen zwischen innenpsychischer *durée* einerseits und einer äußeren Chronometer-Zeit andererseits, die ihren zielorientierten, gewöhnlichen Gang ungestört geht; in dieser Nicht-Übereinstimmung der inneren und äußeren Uhr erlebt das Subjekt jene Unmöglichkeit des Lebens, die auch Kafkas Tagebücher reichlich bezeugen.

Die Unmöglichkeit des Lebens schlägt sich in Rilkes Roman nicht zuletzt als Unmöglichkeit einer eindeutigen Vision nieder; die Bilder erscheinen ständig von der Verschwommenheit bedroht und im Begriff zu verschwinden: Wie innere und äußere Zeit überlagern

sich in *Malte* auch Sehen und Blindheit, Schauen und Geschaut-Werden. Besonders deutlich kommt das Widerspiel der Gegensätze an der Episode des Zeitungsverkäufers am Luxembourg-Garten zum Vorschein. Von dieser unauffälligen, ja fast unsichtbaren Figur, die den Stäben entlang voranschreitet, sagt sofort der Betrachter, dass jegliche Einbildung oder Vorstellung wenig hilft; und doch muss Malte „an die vielen abgenommenen Christus aus streifigem Elfenbein“ denken, „die bei allen Althändlern herumliegen“.¹ Aber diese fast unabsichtliche, flüchtige Bemerkung setzt im Gedächtnis des Lesers eine ähnliche Assoziation im Gang, die die Lektüre gleichsam zu einer Umkehrung bezwingt; angemutet wird nämlich die Selbstidentifikation des erzählenden Ich mit dem Bild einer aus dem Kreuz abgesetzten Christusgestalt:

Und mein Tag, den nichts unterbricht, ist wie ein Zifferblatt ohne Zeiger. Wie ein Ding, das lange verloren war, eines Morgens auf seiner Stelle liegt, geschont und gut, neuer fast als zur Zeit des Verlustes, ganz als ob es bei irgend jemandem in Pflege gewesen wäre -: so liegt da und da auf meiner Bettdecke Verlorenes aus der Kindheit und ist wie neu. Alle verlorenen Ängste sind wieder da. (KA, 57)

Die Ambivalenz von innerer und äußerer Zeit hat sich also im *Malte*-Roman im Prozess der Wahrnehmung selbst angesiedelt: Indem sie die Bilder jeglicher Erstarrung entzieht, um sie in den Strom der vergehenden Zeit zu versenken, gerät die Einbildungskraft mit ihren inneren Vorstellungen in Widerspruch zu jenem Programm der erwartungslosen Wahrnehmung und Unvoreingenommenheit, die die *Aufzeichnungen* vom Anfang an formulieren. Eine Konsequenz daraus ist auf der Ebene der Erzähltechnik die Zersplitterung der Haupthandlung, die sich in tausend, schwer nachvollziehbaren Nebenhandlungen verzweigt, sodass schließlich der Leser sogar die Hauptperson der Erzählung aus dem Blick verliert.

Auch darin steht Rilkes episches Werk im Einklang mit den Erkenntnissen der zeitgenössischen Philosophie und der um dieselbe Zeit entstehenden Psychoanalyse; nicht nur in der philosophischen Spekulation Nietzsches und der späteren Lebensphilosophie, die in seinem Gefolge steht, setzt sich die Zeit der Wiederholung gegen die zielstrebige, zielgerichtete Zeit der sich in den Tod stürzenden Vergänglichkeit entgegen; eine ähnliche Tendenz sollte sich auch in der Psychoanalyse durchsetzen. Man denke nur an die Ambivalenz, die der Kategorie Zeit in Freuds *Jenseits des Lustprinzips* (1920) haftet; dieses Werk, das Peter Brooks zum regelrechten *master Plot*

¹ Rilke 1997, 173. Im Folgenden wird unter Abkürzung KA aus dieser Ausgabe zitiert.

und zeitübergreifenden Modell für die Literatur um den Ersten Weltkrieg (Brooks 1984, 103) erhebt, entwickelt die Idee des psychischen Apparats als regelrechten Tummelplatzes unterschiedlicher Zeitdimensionen; das Modell zeigt eine große Ähnlichkeit mit der Entropie des zweiten thermodynamischen Hauptsatzes auf; auch für Freud ist der Tod das Ziel alles Lebens; der zurückgreifende, rückwärtsgewandte Trieb trägt über den zielstrebigem, vorwärts gewandten und fortschrittsorientierten Impuls den Sieg davon. Ziel beider Triebe bleibt immerhin der Tod. Für die Literatur der Zeit lassen sich Konsequenzen ziehen; insbesondere lässt sich in vielen zeitgenössischen Werken das Aufgeben der voranschreitenden Handlung feststellen zugunsten einer ausschweifenden Bewegung, die reich an Aufschüben und Übergängen ist. Es geht also um eine komplexe Überlagerung heterogener Elemente, die sich an einer neuen Psychologie und ästhetischer Auffassung beteiligen; im Rahmen dieser neuen Art der Wahrnehmung verlieren die alten Gegensätze wie Ruhe und Bewegung, Deutlichkeit und Verschwommenheit der Vision an Bedeutung.

Wenn Ludwig Boltzmann auf den „Pfeil der Zeit“ hingewiesen hatte, stellt Rilke im 19. Abschnitt die Hauptfigur seines Romans mit einem „Zifferblatt ohne Zeiger“ (KA, 57) gleich. Die Stelle markiert den Gipfel eines Verfahrens von gleichsam musikalischer Variation und Erweiterung eines einzigen Hauptmotivs, das jeweils in Kombination mit anderen Themen die erste Partie durchzieht: Es handelt sich um die Dominante der Angst, die sich zunächst fast unauffällig im dritten Abschnitt einschleicht; dort ist die Angst mit dem Thema der Erwartung und mit dem Bild des nahen Sturzes verbunden. Mit einer weiteren Reprise taucht das Motiv zweimal in Verbindung mit dem Neuen Sehen und dann mit dem Schreiben auf: Während das Neue Sehen aber das Subjekt mit den Schrecknissen der Großstadt konfrontiert (die Frau ohne Gesicht im 5. Abschnitt), kommt dem Schreiben gleichsam eine Abwehrfunktion gegen die Angst zu: „Ich fürchte mich. Gegen die Furcht muß man etwas tun...“ (KA, 10); „Ich habe etwas gemacht gegen die Furcht. Ich habe die ganze Nacht gegessen und geschrieben, und jetzt bin ich so gut müde wie nach einem weiten Weg nach Ulsgaard“ (KA, 17). Aber im 19. Abschnitt ist das Ich total dem Schrecknis der gliederlosen Zeit ausgesetzt. Diese Zeit, die sich weder vermessen noch einteilen lässt, stellt das negative Gegenstück der „Nacht ohne Gegenstände“ dar, die im 21. Abschnitt angesprochen und fast herbeigerufen wird. Es ist kein Zufall, dass ausgerechnet dieser Abschnitt, der mit einem neuen Bild des großstädtischen Elends und der seelischen Verzweiflung anfängt („Die Existenz des Entsetzlichen in jedem Bestandteil der Luft. Du atmest es ein mit Durchsichtigem“ KA, 65), mit der Beschwörung der tröstenden Gestalt der Mutter endet. Diese übernimmt sozusagen dieselbe tröstende und ermutigende Funktion, die vorher das Schreiben hat-

te, indem sie den Sohn vor der bildlosen, amorphen Nacht in Schutz nimmt; hier nimmt die Mutter eine Zwischenstellung zwischen Nacht und Vision, zwischen Blindheit und Sichtbarem:

O Stille im Stiegenhaus, Stille aus den Nebenzimmern. Stille noch hoch oben an der Decke. O Mutter, o du Einzige, die alle diese Stille verstellt hat, einst in der Kindheit. Die sich auf sich nimmt [...] Die den Mut hat, ganz in der Nacht diese Stille zu sein. (KA, 66)

Im Gegensatz zu Christus, dem Rilke vorwirft, mit seiner „krallenden“ Liebe den Menschen von seiner Richtung in das Offene, auf Gott zu, abgelenkt zu haben (Graubner 2003, 587), lässt die Mutter durch ihre schützende Gegenwart das Offene bestehen. Darin leistet sie eine ähnliche positive Funktion wie die gewaltige Szenenwand des Theaters zu Orange, die anders als die naturalistische Bühne die kosmische Öffnung keineswegs zumacht.²

2 Die Tanzfigur als neue Bewertung der Vergänglichkeit

Im Zusammenhang des neuen Wahrnehmungsdiskurses der Moderne verschwimmen die Grenzen zwischen den Gegensätzen: Auch der Widerspruch von Ruhe und Bewegung wird aufgehoben, sodass stille und tanzende Figuren nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind und jedes Extrem der Polarität neigt dazu, in den jeweiligen Gegensatz umzuschlagen; wie Allemann eingesehen hat, liegt dem späteren Begriff der Figur die „Vereinigung von Bewegung und Ruhe“ zugrunde (Allemann 1961, 103). Als Symbol für das Ineinandergleiten von Ruhe und Bewegung gilt die Metapher des Wirbels und des Tanzes: Innerhalb des Wirbels entsteht das sogenannte „Auge“ des Wirbels als Stille; Auge ist hier nicht nur eine Metapher. Es verweist vielmehr auf jene Umkehrung der Blickrichtung, die der Betrachtende zum Gegenstand der Schau macht und ihn somit zur Erstarrung bringt. Somit erweist sich die Einteilung oder Fixierung der Zeit zugleich als Fixierung auf das Auge (des Subjekts) und durch das Auge des Anderen, der das Ich zum Tableau erstarren lässt, um ihm eine Identität zu verleihen. Das Problem Zeit ist al-

² KA, 191: „Ich befand mich zwischen liegenden Säulenkörpern und kleinen Althaeabäumen, aber sie verdeckten mir nur einen Augenblick die offene Muschel des Zuschauerhangs, die dalag, geteilt von den Schatten des Nachmittags, wie eine riesige konkave Sonnenuhr“. Man vergleiche mit der überaus kritischen Stellungnahme gegen jenen Dritten, der in der naturalistischen Bühne plötzlich auftritt, um die Wende der Handlung zu bestimmen. Auch diese Kritik könnte man als Hinweis auf Christus ausdeuten, der als Vermittler in die Welt auftritt und somit eine Festlegung der Heilsgeschichte auf die eigene Person bewirkt. Vgl. Graubner 2003, 587-8.

so mit dem Zerschneiden der Metaphysik des Subjekts verbunden (Graubner 2003, 584). Erst in der späteren Schöpfungsphase, zur Zeit vom Preisen der Diesseitigkeit („Hier sein ist herrlich“), sollte Rilke die negative Bewertung der Vergänglichkeit überwinden und sie in der Vision der vollzähligen Zeit erlösen; in seinem *Malte-Roman* schließen sich noch die Forderung nach Sichtbarkeit einerseits und Gestaltung des zeitlichen Verlaufs andererseits einander aus. Die Wurzel des Widerspruchs liegt, wie wir später sehen werden, in der Unmöglichkeit des Ich zum lebendigen, und zwar beweglichen Selbstbewusstsein zu gelangen: Entweder vergeht und verschwindet das Subjekt in den mannigfaltigen Nuancen und schockartigen Erlebnissen der Großstadt oder es erstarrt zum Tableau.

Zur Vermessung des unsichtbaren Ganges der Zeit greift man seit je nach Bildern der Bewegung: Der Gang, der Lauf der Zeit sind altertümliche Metaphern, die dem unsichtbaren Voranschreiten der Zeit sichtbare Gestalt verleihen; im *Malte-Roman* ist Rilke auf der Suche nach den Beweisen des sich ins Unsichtbare zurückziehenden Lebens; er erforscht die Spuren der Vergänglichkeit, die Übergänge und Passagen der großstädtischen Topographie, in denen sich das Leben einen Augenblick verfangen hat und dann vergangen ist. Besonders die Tanzfigur und das Motiv der ersparten Mitte deuten schon im Roman auf den Umschlag der Leere und des Negativen ins Positive, die erst in der späteren Lyrik gelingen sollte. Graubner (2003, 594) verweist zu Recht auf das Gedicht *Tänzerin* aus den *Sonetten an Orpheus*, wo die vergehende Zeit im Wirbel und in der künstlerischen, rhythmischen Gleichmäßigkeit der Körpersprache gleichsam über sich selbst hinaus auf die Überwindung der Zeit innerhalb der Zeit verweist.

Auch in *Malte* wird auf die Möglichkeit einer Überwindung der angst- und schwindelerregenden Vergänglichkeit durch einige Episoden hingewiesen. Darunter sei neben der Geschichte von Nikolaj Kusmitsch auch auf das Tanzmotiv hingewiesen. Tanz und Takt sind am engsten verbunden; die Vereinsamung des Einzelnen und seine Obdachlosigkeit reflektiert Malte am Anfang des zweiten Teils des Romans, dort wo er von den jungen Mädchen spricht, die das Elternhaus verlassen haben und sich in einer so großen Stadt abgegeben. Man hätte „im gleichen Tempo mit den anderen“ (KA, 113) leben sollen. In diesem Verlust des richtigen Rhythmus, der den Einzelnen aus der Reihe des kosmischen Tanzes austreten lässt, kann man einen weiteren Aspekt von Rilkes Zeitkritik einsehen. Seine „kinetische Einbildungskraft“ (Gerok-Reiter 1996, 238) lässt ihn die Tanzfigur als Vorwegnahme jener vollzähligen Zeit aufgreifen, die Malte jedoch nicht persönlich erleben darf; es sind die Erzählungen anderer Charaktere, die fast alle dem mütterlichen Zweig der Familie angehören, die Malte eine Ahnung der zeitenthobenen Seligkeit vermitteln. Es handelt sich um verschachtelte Erzählungen, die wie aus

der Tiefe der Zeit für eine Weile wieder auftauchen, um kurz darauf in der Masse des Schreibens wieder zu versinken: So ahmt das literarische Verfahren selbst das Hin und Her, die Ebbe und Flut von Erinnerung und Vergessen nach, das ganz am Anfang des Romans in jener berühmten Passage formuliert wird (KA, 21).

Von der Mädchenzeit der eigenen Mutter erfährt Malte durch Abelone, nachdem die Mutter gestorben ist: „Es gab damals niemanden nach ihrer Versicherung, der sich im Tanzen oder im Reiten mit ihr messen konnte“ (KA, 106). Und erst nach dem Tode der Mutter wird Malte von der Anwesenheit dieser Frauengestalt gewahr, obwohl sie immer da gewesen war; die weiblichen Gestalten des mütterlichen Zweigs zeichnen sich alle durch eine eigentümliche Verbindung mit dem Tanz und dem Gesang aus; mit Bezug auf Abelone kommt Malte auf die Musik zu sprechen: es stellt sich heraus, dass er als Kind der Musik eher misstrauisch gegenüberstand, weil er gemerkt hatte, dass sie ihn „nicht wieder dort ablegte“, wo sie ihn gefunden hatte, „sondern tiefer, irgendwo ganz ins Unfertige hinaus“ (KA, 107). Unfertiges heißt Ungeborenes. In diesem Sinn hatte Rilke von Mallarmé geschrieben: „Mallarmé ist so vollkommen, weil er mit dem Objekt zu Ende kommt und es dennoch in sich behält, etwa wie ein fertig gebildetes Kind im Mutterleib vor der Geburt“ (Olzien 1986, 52). Der Musik haftet also im Roman jene Macht der Übertragung oder Verlegung an, die wörtlich der Funktion der Metapher entspricht, und die Rilke nachher dem Raum zuschreiben sollte. In ihrer unvorhersehbaren Macht setzt sich die Musik der Beschränkung und Unselbständigkeit der Puppe und der Marionette entgegen, die beide auf einen Anderen verwiesen sind, um überhaupt existieren zu können. In seinen 1900 entstandenen *Marginalien zu Nietzsche* hatte Rilke die Kernpassage der *Geburt der Tragödie* über das tragische Urphänomen kommentiert, indem er die Musik mit der „freien, strömenden, unangewandten Kraft“ gleichgestellt hatte. Interessant ist auch die Geste des Schwebens, die Rilke ebenfalls der Musik zugeschrieben hatte, als verkörperte sie eine transzendente, einheitsstiftende Instanz, die „wir“ nicht imstande sind, zu ertragen.³

Das Musterhafte und Figurative macht durchaus klar, welche außerordentliche Rolle der Reflexion über das Schreiben in diesem eigentümlichen Prosawerk zukommt. Die Figur des Chiasmus, worauf sich einige zerstreute Erwähnungen des Kreuzes und der Kreuzung sowie der verborgene Hinweis auf den Maler Delacroix beziehen, verbindet die Gebärde der Wendung mit dem Marionettenmotiv einerseits und der Umkehrung des Schreibens zum Akt des Lesens andererseits (Kaiser 1993, 31-3). In der Schrift, *recte* in der chiastischen Schriftfigur, in der das Innen nach Außen kippt, hofft das ge-

³ Rilke 1966, 6: 1163. Im Folgenden wird unter Abkürzung SW aus dieser Ausgabe zitiert.

löschte Subjekt in verwandelter Form aufzuerstehen (Steiner 1996, 356). Diese Verwandlung vollzieht sich im Übergang vom ersten zum zweiten Teil des Romans, wo Malte als Hauptperson allmählich verschwindet, um durch andere Gestalten – darunter den verlorenen Sohn – ersetzt zu werden. Zwischen den beiden Teilen schlägt die Gestalt Abelones eine regelrechte Brücke: Sie unterliegt selbst einer Art Defiguration, die ihre Identität zugleich bestätigt und demontiert; ihre Züge kehren in der geheimnisvollen Gestalt der dänischen Sängerin wieder, der wie in einem *déjà vu* Malte vor dem Hintergrund eines schattenhaften Venedig begegnet und das Lied der intransitiven Liebe singt. Es stellt sich heraus, dass Inhalt und Form der Geschichte keineswegs voneinander zu trennen sind: Die Bedeutung der Episode hängt von der Art und Weise ab, wie sie mitgeteilt wird.

3 Trennen und Verbinden. Die gespaltene Wurzel des *Malte*

Mit der schon von Nietzsche anerkannten Notwendigkeit, das Gedächtnis umzudenken, hängt der hypothetische Charakter von Rilkes *Malte* zusammen. Das Hypothetische an der Verfahrensweise des Romans folgert aus jener Doppelbewegung, mit der das Subjekt – oder besser, die leere Mitte, um die sich die Geschichte herauskristallisiert – von sich selbst heraustritt und sich in die fremden Geschehnisse hineinversetzt. Das könnte neues Licht auf die Funktion der historischen Gestalten werfen, die sich im zweiten Teil des Romans um die Haupthandlung aufdrängen und im grünen Buch wie in einem Gehäuse enthalten sind; das grüne Buch stellt das gegenständliche Requisite dar, das in der endgültigen Fassung des Romans die Funktion der Rahmenerzählung übernimmt. Die Struktur der Urfassung setzte die Spaltung des Erzählers zwischen erlebendem und erzählendem Ich voraus. Die Lösung, zu der Rilke in der endgültigen Fassung kommt, löst sogar das Gerüst von Rahmen- und Binnenerzählung und tendiert letzten Endes zu einer revueartigen Form, in der die verschiedenen Episoden und Gestalten horizontal aneinandergereiht werden. Es kommt nicht so sehr auf die Tatsachen und die eigentlichen Ereignisse an, als vielmehr auf die Mannigfaltigkeit hypothetischer Geschichten, die in den geschauten Tatsachen enthalten und wie eingeschachtelt liegen. Dieser hypothetische Horizont widerspricht der Poetik der unvoreingenommenen Wahrnehmung. Man wird immer wieder mit Aporien konfrontiert, die auf den Grundgegensatz zwischen gestalterischem Willen des Künstlers und dessen Selbstausslöschung zurückgeführt werden können (Erwig 2018, 217-49).

Auf die selbstreflexive Dimension des Tropos, Figur und figuralen Sprechens sind einige der wichtigsten Bilder des *Malte* zurückzuführen, nämlich die Variationsreihe von Marionette/Puppe/tote Gestalt

und Maske überhaupt, die alle als Figuren der Metapher auszudeuten sind. Sogar der oben eingeführte Begriff der Variationsreihe weist auf den Verlust des Originals und des Ursprungs hin. Zugleich jedoch weisen die Motive der Wunde, der Falten in den Masken der Pariser Menge auf jenes nichtreflexive Element hin, das sich immer wieder wie ein „trennender Bindestrich“ in die Verbindung von Figur und Repräsentation einschleibt, und somit den Versuch einer Synthese desavouiert (Kaiser 1993, 30). Der trennende Bindestrich hat zweifelsohne mit der Ordnung der Schrift und mit der wortlosen Sprache der Buchstaben zu tun. Die geschriebene Seite ist wie die abgenutzten Masken voller Löcher, an vielen „Stellen dünn wie Papier, und da kommt nach und nach die Unterlage heraus, das Nichtgesicht“ (KA, 9). Dieses „Nichtgesicht“ lässt sich mit jener Tendenz verbinden, die zur Defiguration neigt, die *ex negativo* die unbekannte Sprache einer neuen Lyrik vorahnen lässt. Dieser neuen utopischen Sprache steht „das Große“ der Kindheitserinnerungen am nächsten. In der „unendlichen Realität“ des Kindseins war nämlich kein Anfang und kein Ende denkbar und auch die „Abschnitte“ erwiesen sich als erfunden, und zwar willkürlich aber nicht wirklich existierend.⁴ Ausgerechnet anhand der Dialektik des In-sich-Versenkens und Aus-sich-Herausführens lässt sich die Bedeutung der Farben für den Roman erklären: In den Farben lebt das Kind ganz in der Phantasie, ohne jegliche Trennung zwischen dem eigenen Selbst und der Welt, und ausgerechnet in dieser grenzenlosen Dimension lebte Malte als Kind wie versunken. An solcher Unentschiedenheit von innen und außen zeigt die Kindheit die größte Verwandtschaft und Ähnlichkeit mit jener unbekannteten Sprache, die wie die Erzählung des Grafen Brahe keine Teilungen anerkennt. Es ist kein Zufall, dass die Episoden auf Urnekloster oder die Erinnerungen an die gestorbene Mutter zu den farbigen Partien des Malte gehören, während die Szenen der großstädtischen Entfremdung eher in einem farblosen Hell-Dunkel abgestimmt sind.

Kindheit und Nichtgesicht bestehen aus ein und demselben unaufhörlichen Stoff, aus welchem die Zeit besteht. Die Kindheit ist nämlich eine Zeit, die wie außerhalb der Vergänglichkeit existiert. Auch wenn Malte kein Kind mehr sein wird, wird die Kindheit (nicht „seine“, sondern die Kindheit überhaupt) fortbestehen. Räumlich lässt sich dieses Nicht-Aufhören der Kindheit wie eine hintergründige Oberfläche vorstellen, die unter den verschiedenen Phasen des Lebens ungestört verläuft. Darin weist sie eine Ähnlichkeit mit dem Schlaf und dem

⁴ KA, 166: „Es waren lebensgroße Erfahrungen, die sich so schwer machten, wie sie waren. In demselben Maße aber, als ich ihre Wirklichkeit begriff, gingen mir auch für die unendliche Realität meines Kindseins die Augen auf. Ich wußte, daß es nicht aufhören würde, so wenig wie das andere erst begann. Ich sagte mir, daß es natürlich jedem freistand, Abschnitte zu machen, aber sie waren erfunden.“

Traum auf. Zu der Dimension des Unaufhörlichen, die wir ebenso mit dem Ausdruckslosen identifizieren könnten, gehören die verwandten Figurationen der Nacht, des Meers und der Mutter. Die Abwechslung von Trennung und Verbindung bestimmt den Rhythmus des Romans und entspricht dem Dualismus von Figur und Defiguration, der ebenso mit dem dionysischen Motiv der Musik verbunden ist. Dass ausgerechnet der Rhythmus in *Malte* eine hervorragende Rolle spielt, rückt diese frühe Prosa in die Nähe anderer Texte, die ebenfalls von Dichtern stammen und auf der Kippe zwischen Prosa und Lyrik stehen. Fülleborn rückt zu Recht den Roman in die Nähe der lyrischen und rhythmischen Prosa und schreibt ihn eher jener europäischen Tradition zu, die von Baudelaire bis zur Dekadenz geht, als der Krise des modernen Romans. In *Malte* gelingt der Umschlag der Sinnleere in Sinnfülle nur in plötzlichen Augenblicken blitzartiger Offenbarung (Fülleborn 1961, 161); die vergebliche Suche des fiktionalen Subjekts nach dem eigenen Anfang lässt sich nur durch eine regressive Bewegung vollziehen, die jedoch nie zu ihrem Endziel kommen soll. Die Dialektik von Trennung und Verbindung (Nurmi-Schomers 2008, 200) durchzieht den ganzen Roman und bereitet schon die Rhetorik des Abschieds und der Verabschiedung vor, die vorher in *Orpheus. Eurydike. Hermes* (1904) und später in den bereits erwähnten *Sonetten* mythologisch verklärt zum Ausdruck kommt.

Das formale und inhaltliche Problem des *Malte* ist somit nicht so sehr die Frage nach seinem Ende, als vielmehr die Suche nach einem Anfang. Das hat bestimmt mit der Trauer nach der verlorenen Mulde, und zwar nach der verlorenen *Matrix* zu tun. Es ist kein Zufall, dass die zahlreichen Gespenster, die uns in diesem Roman begegnen, dem mütterlichen Zweig der Familie angehören, und dass der Großvater mütterlicherseits als Vertreter einer Kunst der Erzählung betrachtet wird, worüber Malte nicht mehr verfügt: Diese bestand eben in einem „Sehen lassen“; Maltes „Sehen lernen“ des berühmten Anfangs ist eben als Versuch einer vielleicht nicht mehr möglichen Wiederherstellung der verlorenen Anschaulichkeit auszu-deuten. Was für den Enkel verloren gegangen ist, ist das Offene als ursprüngliche Dimension, die nicht zwischen Toten und Lebendigen unterscheidet. Eine sprachliche Dimension, die noch in einer mythischen Geborgenheit weilt, die keine Trennung oder Teilung kennt. Dagegen kann sich Rilkes (und Maltes) Zeichentheorie nur auf dem „Grund“ des Gegensatzes behaupten. Somit ist Malte dem Einfluss des anderen Familienzweigs ausgesetzt. Der Vater lässt sich nämlich nach dem Tod das Herz bohren, weil er des eigenen Endes, des eigenen endgültigen Abschieds sicher sein will: In seiner unerbittlichen Konsequenz will er auf den „Grund“ des Darstellungsmediums, sogar auf den Grund des eigenen Körpers gehen. Die Szene des Helmzerbrechens transponiert den Tod der Metapher auf die körperliche Zeichensprache; bemerkenswert ist ferner, wie in dieser

makabren Inszenierung das Grund-Motiv mit der Schau verbunden auftritt; mit einer metonymischen Verschiebung gleicht zuletzt die Wunde einem geschlossenen Auge. Das Ineinandergleiten von Auge und Wunde hängt mit dem Thema der Verletzung des Sehens und der weggeschnittenen Augenlider zusammen. Wie in den Pariser Szenen ist der Gegenstand dem Betrachter so hautnah, dass dieser dem Grauen schutzlos ausgesetzt ist (KA, 133).

Mit der Operation der Herzbohrung (*Helmzerbrechen*) hebt eine Art akustische Halluzination an, die mit einer ebenso phantasmatischen Überschwemmung der Zeit einher geht, als hätte die freigesetzte Zeit plötzlich wie ein Meer alle Dämme gebrochen und den ganzen Raum erfüllt. Die übermäßige Zeit, die sich weder teilen noch aufhalten lässt, gleicht der Seekrankheit auf festem Land der Kindheitsepisode auf Urnekloster; dem „Grund“, auf den der Arzt bei der Operation gestoßen ist, entspricht der innere Grund der Erinnerung. Beide markieren das Ende der Individualität; während das Bewusstsein erlischt, steigt aus diesem Grund jedoch jene unaufhörliche Dimension auf, die in diesem Fall mit dem unwillkürlichen Eingedenken Maltes zusammenfällt:

Es ist, als wäre das Bild dieses Hauses aus unendlicher Höhe in mich hineingestürzt und auf meinem Grunde zerschlagen [...] Ich erinnere mich, daß dieser vernichtende Zustand mir zuerst fast Übelkeit verursachte, eine Art Seekrankheit. (KA, 25)

Im Warteraum der Salpetrière erreicht die Spaltung von Innen und Außen ihren Höhepunkt. Wie Erwig sehr treffend bemerkt (2018, 244-5), nimmt sie sogar die radikale Form einer Regression an, von der auch die Sprache ergriffen wird. Die Episode kreist um die Behandlung der Aphasie, also eines Zustands des Zerfalls der Sprache, der den Erwachsenen schlagartig in die Welt der Kindheit versetzt. Das innere Szenario kippt plötzlich ins Monströse und Halluzinative, sodass ein abscheuliches Bild entsteht. Die Geschwulst, die Malte neben dem Gesicht des halb realen, halb imaginierten Ungeheuers sieht, war

wie ein zweiter Kopf, und war ein Teil von mir, obwohl doch gar nicht zu mir gehören konnte, weil es so groß war. Es war da, wie ein großes totes Tier, das einmal, als es noch lebte, meine Hand gewesen war oder mein Arm. (KA, 55)

Die Episode inszeniert zwar das Scheitern von Rilkes Experiment einer unvoreingenommenen, erwartungslosen Wahrnehmung (Erwig 2018, 247-9); das Scheitern wird sogar ironisch durch das teilnahmslose Lachdiktat des Arztes markiert: „‘Riez!’ Pause. ‘Riez. Mais riez, riez!’“ (KA, 54). Andererseits jedoch stellt die Szene den Gipfel eines Annäherungsversuchs an die Erscheinungen der Großstadt

dar, die schon mit den ersten Seiten des Romans angefangen hatte. Offensichtlich sind die Ähnlichkeiten zwischen dem Stakkato der ersten Bilder und der Inszenierung des Elends im Wartezimmer des Krankenhauses. Von vornherein sind nämlich akustische, olfaktorische und visuelle Wahrnehmungen miteinander verflochten. Seit den ersten Seiten des Romans, die die abrupte Ankunft des Ich in einer trüben Totenstadt markierten, dient das Zitat der Fremdsprache dazu, das Gefühl der Entfremdung zu steigern.⁵ Was jedoch sogar wichtiger erscheint, ist die Wiederaufnahme der Motive der Stille und der Erwartung. Zusammen mit dem Lachen/Lächeln-Motiv bildet sogar diese Stille eine verblüffende Kontinuität mit der Kindheitsepisode der Erscheinung des Gespenstes auf Urnekloster. Zu bemerken ist außerdem, wie die grauenhafte Vision des Wesens mit den zwei Köpfen sich auf die hybride Natur des Malte bezieht: Dieser ist nämlich weder Erwachsener noch Kind, kann weder den Tod des Kindes noch den des Erwachsenen „sterben“, wie Jesi sehr gut bemerkt hat (Jesi 1976, 77). Das Blutmotiv, auf das es in der Episode der Salpetrière so sehr ankommt, hat zweifelsohne mit dem Schreiben und dem Erzählen zu tun: Auf das Blut kommt es nämlich auch für den Grafen Brahe an.⁶

Diese vollständige und vollkommene Integration von Leib und Schrift, ja von Blut und Tinte würde die Überwindung der Dissoziation von Zeichen und Referenz bedeuten, zu der Malte als Spätgeborener jedoch verurteilt ist: „Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein. Ich habe nie jemanden erzählen hören. Damals, als Abelone mir von Mamans Jugend sprach, zeigte es sich, daß sie nicht erzählen könne. Der alte Graf Brahe soll es noch gekonnt haben“ (KA, 124). An diese Stelle knüpft die selbstreflexive Dimension des *Malte* an; hier ist schon der Umschlag des Sichtbaren ins Unsichtbare im Gang, wie auch jener Entzug der Referenz, der erst in den *Sonetten an Orpheus* zur völligen künstlerischen Gestaltung kommen sollte. In *Malte* gelingt der Umschlag der Sinnlosigkeit in Sinnfülle nur in plötzlichen Augenblicken blitzartiger Offenbarung (Füllhorn 1961, 161). Zu den Stellen, die jede chronologische Aufeinanderfolge zersprengen, um den plötzlichen Umschlag des Negativen ins Positive zu inszenieren, gehört zweifelsohne die Episode, die um die historische Gestalt von Karl VI. kreist.

⁵ KA, 8: „Ein Mädchen kreischt: Ah tais-toi, je ne veux plus. Die Elektrische rennt ganz erregt heran, darüber fort, fort über alles. Jemand ruft. Leute laufen, überholen sich. Ein Hund bellt. Was für eine Erleichterung: ein Hund. Gegen Morgen kräht sogar ein Hahn, und das ist Wohltun ohne Grenzen. Dann schlafe ich plötzlich ein“.

⁶ KA, 128: „Die Bücher sind leer“, schrie der Graf mit einer wütenden Gebärde nach den Wänden hin, ‚das Blut, darauf kommt es an, da muß man drin lesen können. Er hatte wunderliche Geschichten drin und merkwürdige Abbildungen, dieser Belmare; er konnte aufschlagen, wo er wollte, da war immer was geschrieben; keine Seite in seinem Blut war überschlagen worden“.

4 **Mysterienspiele**

In der Inszenierung der Mysterienspiele im zweiten Teil des Romans kehrt das Motiv der höheren Instanz wieder, die über den H﻿auptern der handelnden und betrachtenden Gestalten schwebt, von dem Rilke in seinen *Marginalien zu Nietzsche* gesprochen hatte, und zwar in der Episode von Karl VI.: „Monsieur Sankt Micha el, oben, vorge treten an den Rand des Ger usts in seiner spiegelnden silbernen R stung“ (KA, 190). Hier signalisiert die spiegelnde R stung, dass eine Inszenierung des Blicks von statten geht, wie auch an anderen Stellen der Pariser Gegenwart. Statt die historische Handlung, die übrigens als „ohne Sinn“ und formlos entwertet wird, als Stoff zu benutzen, fokussiert die Erzählung auf den Blick des Königs: Dieser wird zunächst als Betrachtender dargestellt, wandelt sich nachher zur „gestillten Figur“, die sich dem Blick des Volks bietet, als wäre der König das Schauspiel selbst. Im Rahmen des Fensters erscheint er als „gestillte Figur“, die wie eine in die steinerne Nische eingebettete Statue aussieht, die in dem kosmischen Raum ruht; es wäre freilich möglich, darin eine vorausgreifende Anspielung auf Rilkes späteren Figur-Begriff zu sehen (KA, 179-81).

Wie die Parallele mit der Statue und der Malerei offenbar machen, neigt der König in diesen Zwischenzeiten, in den Pausen seines Wahnsinns zum Tableau zu erstarren. Die Parallele mit der Statue kommt auch in Charcots Studien über die Anwendung der Hypnose vor, wo eben vom „statuarischen Schlafzustand“ die Rede ist (Erwig 2018, 52). Ausgerechnet im Elend seines Wahnsinns, in dem wandkenden Bewusstsein der eigenen Identität kann der König als Figur der Auflösung wirken, die das Offene bestehen lässt. Die Szene des Kartenspiels verleiht dem König sogar eine kosmische Dimension. Bemerkenswert und der ganzen Poetik der Erinnerung entsprechend ist ferner der Umstand, dass diese unerhörte kosmische Offenheit der königlichen Figur durch ein veraltetes, und fast völlig vergessenes Kartenspiel verursacht und gleichsam getragen wird:

Da hatte sich jemand eines Spiels Karten erinnert, das völlig in Vergessenheit geraten war, und der König nahm den in Gunst, der es ihm brachte; so sehr waren diese Kartons nach seinem Herzen, die bunt waren und einzeln beweglich und voller Figur. Und während das Kartenspielen unter den Hofleuten in Mode kam, saß der König in seiner Bibliothek und spielte allein. (KA, 182)

Im Unterschied zu den Folianten, lassen sich nämlich diese Karten wie die Gestalten eines Marionettentheaters „untereinander bewegen“. Also der König möchte mit diesen Bildern spielen, als wären sie die Figuren eines papiernen Theaters. Zahlreiche Einzelheiten korrelieren ferner die historische Gestalt von Karl VI. mit der Szene

des Gespenstes auf Urnekloster: Der Avignoner Palast wird etwa als *hermetisch* bezeichnet. Wie aus der Episode des Königs und aus anderen Stellen des *Malte*, wo ebenfalls das Theater thematisiert wird, unterstreicht Rilke immer wieder die Leere der Szene: auf die Wörter „Szene“, „Bühne“, „Schauplatz“ überträgt er die Leere des Worts *Musik* (Jesi 1976, 182). Der naturalistischen Szene wirft Malte vor, dass sie übereilig diese künstliche Leere des Theaters schließen will:

Man merkt auf einmal die künstliche Leere der Theater, sie werden vermauert wie gefährliche Löcher, nur die Motten aus den Logenrändern taumeln durch den haltlosen Hohlraum. (KA, 21-2)

Das Thema der hohlen Form, das in der Straßenszene mit der Frau an der Ecke Notre-Dame-des-Champs in einem grauenhaft-makabren Register behandelt wurde, kehrt an der Stelle über das Theater in Orange in kosmischer Wandlung wieder: Dort wird die ganze römische Struktur wie eine erstarrte, umgestülpte Maske dargestellt, in die sich der Himmel und die natürliche Umgebung wie in eine Mulde gießt. Was von unter der Maske als „Nichtgesicht“, also als lauter Negation und Negativität, als Nichts und Leere hinausschaut, wird in dem Theater zu Orange zur „antikischen Maske, hinter der die Welt zum Gesicht zusammenschloß“ (KA, 192). Immerhin registriert Malte die Leere und die Risse, die an der beweglichen Oberfläche der Pariser Realität klaffen. Unter seinen Augen bekommt die Welt jene *Falten*, von denen Robert Walser mit Bezug auf Cézanne schrieb: „unter Cézannes Blick bekommt die Welt Falten in denen sich Dinge verbergen, die noch nicht jemand gesehen hat“ (Walser 1986, 256). Maske, Kitsch und Geste des Umschlags sind alle Motive, die zum tiefsten Wesen der Moderne gehören. In der Moderne kehrt die primitive Welt wieder. Unter der Maske des Kitsches rückt die Dingwelt auf den Menschen zu, wie in dem animistischen Glauben der Urvölker. Auch Maltes Angst und Furcht vor der Menge, die ihn anschaut, hat etwas von dieser primitiven Angst. Dieselbe Struktur aus Umschichtung des Ich haftet auch der Umschichtung der Pariser Umgebung an: Auch diese sieht wie eine Umschichtung von Oberflächen aus, durch die man in einen Abgrund, in ein leeres Nichts stürzt. Das entspricht übrigens der „Einfachheit“ des Lebens, die aus der Ablehnung der naturalistischen Psychologie resultiert, wie man am Anfang der 59. Aufzeichnung liest:

Das Schicksal liebt es, Muster und Figuren zu erfinden. Seine Schwierigkeit beruht im Komplizierten. Das Leben selbst aber ist schwer aus Einfachheit. Es hat nur ein paar Dinge von uns nicht angemessener Größe. (KA, 171)

Rilke greift in seinem *Malte* auf die Maske des enterbten Sprösslings aus einer adeligen dänischen Familie zurück, um eigentlich auf die Entwurzelung des Bürgers und des bürgerlichen Künstlers im Wandel der Modernität hinzudeuten. Wie bei Benjamin kommt dem Moment des Lesen-Lernens besondere Bedeutung zu. Bei Benjamin geht es in dem Stück *Die Lesekaste (Berliner Kindheit um 1900)* um die Unmöglichkeit, das Vergessene zu erinnern. Bei Rilke kommt in der Episode des grünen Buches und des Falls in das Lesen eine Inszenierung des Blicks und der Schau vonstatten (KA, 166); es ist bemerkenswert, dass im Zusammenhang mit dem Lesen und dem kleinen grünen Buch auch das Motiv der vergehenden Zeit wieder aufgenommen wird; durch das Grün und die Motive des Schicksals und der vergehenden Zeit hängt die Begegnung mit dem blinden Zeitungsverkäufer mit der Kindheitserinnerung an das Buch zusammen (KA, 165-6).

Ähnlich wie in der *Kindheitselegie* besteht ein Grundgegensatz einerseits zwischen Schicksal und Leben; andererseits aber erweist sich Einbildungskraft selbst als innerlich gespalten. Diese innere Zerrissenheit kommt auch als Farbenopposition zum Ausdruck und zwar in der Grün-Rot-Farbigkeit. Es ist kein Zufall, dass das kleine Buch, das für das Kind zum Eingang ins Reich der fremden Existenzen wird, grün ist. Indem das Kind von den nie erlebten Geschichten aus der Vergangenheit liest, entzieht es sich den Schranken des eigenen Daseins, es entzieht sich dem Schicksal und der Zeitlichkeit. Schicksal bedeutet in *Malte* - man denke etwa an die Legende des verlorenen Sohnes - Hindernis und Beschränkung. Das Leben, das an anderen Stellen durch das Rot signalisiert wird, hat dem früheren, unbekanntem Leser des kleinen Buches die Fortsetzung der Lektüre verhindert. Dort, wo er aufgehört hat, fängt der kleine Malte wieder an. So wird das grüne, bildlose Buch zur konkreten Metapher der Kindheit: Sie stellt nämlich jene unaufhörliche Dimension dar, die nie wirklich zu Ende geht und fortbesteht, auch wenn die Erwachsenen sie vergessen haben. Jede neue Kindheit setzt wieder von der Stelle an, an der sich die vorangehende unterbrach.

Grün ist auch die Farbe jener höchst geheimnisvollen Episode der Begegnung mit dem blinden Zeitungsverkäufer, wo einige zerstreute Hinweise die Gegenwart eines anderen Malers indizieren: Delacroix, der schon bei Baudelaire als Vertreter der Ausdruckswerte und der Farbe der meisterhaften Zeichnung und Kontur von Ingres entgegengestellt wurde. Kreuz, Saint-Sulpice, die Kirche, wo der letzte große Zyklus von Delacroix zu bewundern ist, signalisieren hier die Gegenwart des „malenden Dichters“ wie in einer geheimen Chiffrenschrift; und wie in der Malerei von Cézanne halten sich hier Farbe und Kontur (Gitter, Steinrand) in einem wunderbaren Gleichgewicht, das den Anschein hat, als hätte es sich von selbst gemacht; hier gilt der Blinde als Kippfigur zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, zwischen Bild und Einbildung.

Es geht nicht um die Farben, sondern um die Wendung dieser Farben. Hier wiederholt Rilke, was er schon angesichts der Bilder Cézannes gesagt hatte: Das, worauf es ankommt, ist der Umstand, dass diese Farben sich an Gott wenden; sie werden somit Beweise für Gottes Existenz. Hier kommt man zur In-Differenz von Blindheit und Offenbarung. Auch darin ist Rilke der Poetik Maeterlincks verpflichtet.

Die Mystik der Dinge berührt sich mit dem Thema der Wahrnehmung und der anderen Schau auch hinsichtlich der Suche nach einer synthetischen Wahrnehmung, die wir vorläufig als *haptisches Sehen* bezeichnen könnten. Dieses *haptische Sehen* ist Tastsinn und Augensinn zugleich und tritt zunächst in Zusammenhang mit der Muttergestalt in der Szene des Fiebers auf. Dort wird die Geborgenheit des Kindes, sein Eins-Sein mit der Mutter vor allem durch den Tastsinn vermittelt: Das Kind sieht und berührt die Mutter, deren Gestalt sich durch die starke Relevanz der Farbe weiß auszeichnet. Das Fieber „wühlte“ im Kind und „holte von ganz unten Erfahrungen, Bilder, Tatsachen heraus, von denen ich nicht gewußt hatte“ (KA, 83). Das Fieber hat also dieselbe Funktion von Wühlen und Ausgraben, die später der Erwachsene dem unwillkürlichen Eingedenken zuschreibt.

In der Kindheitsepisode reagiert der Vater auf das Schreien des Kindes, indem er ihm befiehlt „zu sagen, was es gäbe. Es war ein freundlicher Befehl, gedämpfter Befehl, aber ein Befehl war es immerhin“ (KA, 83). Ganz anders geht die Kommunikation zwischen Kind und Mutter vor sich. Maman kommt herein in ihrer „großen Hofrobe“ und ließ den weißen Pelz hinter sich fallen, sodass das Kind ihre bloßen Arme zu spüren bekommt:

Und ich befühlte, erstaunt und entzückt wie nie, ihr Haar und ihr kleines, gepflegtes Gesicht und die kalten Steine an ihren Ohren und die Seide am Rand ihrer Schultern, die nach Blumen dufteten. Und wir blieben so und weinten zärtlich und küßten uns, bis wir fühlten, daß der Vater da war und daß wir uns trennen mußten. (KA, 84)

Eigentlich vermittelt die Gestalt der Mutter - wie bereits oben gesehen - zwischen der Dunkelheit der Nacht und dem hellen Licht des Tages, zwischen Traum und Wachleben. Sie bezieht jene Zwischenstelle zwischen Anschauen und Blindheit, die auf den Inbegriff der Einbildungskraft und der dichterischen Gabe hinweist.

5 Kind vor dem Spiegel

In der Szene vor dem Spiegel im 32. Abschnitt erlebt das Kind die Konstruktion der eigenen Identität als Identifikation mit dem phantasmatischen Anderen. Dieser Prozess beruht – so meine These – auf der Mimikry, auf dem „inszenatorischen Modus des Naturspiels Mimikry“, der Lacan 1936 in *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion* erforscht hatte. Eine solche Maskerade des Subjekts beruht nach Lacan auf einer beim Menschen zu beobachtenden Mangelstruktur: Diesen Mangel versucht das Kind im Spiegelstadium phantasmatisch zu überspielen, indem es ein nicht vorhandenes Original nachahmt. Der Anspruch des neuzeitlichen Individuums, autonom über sich selbst zu verfügen, wird dementiert. Das Subjekt kommt im Blick des Anderen „zu Fall“. Der Andere ist der abwesende Dritte (Öhlschlager 2000, 348-50). Die Begegnung mit dem Spiegelbild wirkt hingegen unheimlich und befremdend auf das Kind. Sie signalisiert jene Trennung von dem eigenen Selbst, die als Ergebnis einer durch den Augensinn geprägten Selbstinszenierung erfolgt. Vor dem Spiegel aber *fällt* das Kind wörtlich in den Blick des Anderen. Im Prozess des „Zum-Bild-Werdens“ wird kein vorgängiges Selbst, kein Original verhüllt. Das Ich selbst resultiert als diskontinuierliche Oberfläche, die eine untere Oberfläche deckt. Verschleiert, maskiert wird die grundsätzliche Abhängigkeit des Subjekts von der Instanz eines Dritten. Das Subjekt selbst konstituiert sich als Differenz, in diesem Fall – in der Abwesenheit des Dritten – fällt das Ich in den Blick des Spiegels und erschrickt vor sich selbst. Das Selbst wird durch das Maskulin „er“ bezeichnet: Es ist eine Szene des Grauens und der Angst vor der Leere, die die unmögliche Ähnlichkeit mit sich selbst statuiert. Vor dem Spiegel ahmt das maskierte Kind sich selbst als das Andere nach; es trennt sich von sich selbst und erschrickt vor dem eigenen Spiegelbild. „Wir hatten einen anderen Begriff vom Wunderbaren“ (KA, 85), las man im vorangehenden Abschnitt. Jetzt tritt das Wunderbare als Begegnung mit dem eigenen Doppelgänger auf.

Die Szene findet in einem altertümlichen Interieur statt, das die theatralische Räumlichkeit beschwört. Die altmodischen Kleider hängen überall „wie die Marionetten eines zu großen Stückes, das so endgültig aus der Mode war, daß man ihre Köpfe anders verwendet hatte“ (KA, 88). Diese Marionetten ohne Kopf tragen zur Steigerung der gespannten Atmosphäre des Grauens bei und bieten gleichsam das groteske Gegenstück zu den Skulpturen Rodins, die den Betrachter ebenfalls mit einem augenlosen Blick zurückschauen. Übrigens bestand nach Rilke die Überlegenheit der tragischen Schauspieler der Antike eben darin, dass sie nicht nur mit dem Gesicht, sondern mit ihrem ganzen Körper spielten. In der Pantomime der Antike war sozusagen der ganze Körper Gesicht.

Die Marionetten sind schon mit der Puppe der *Vierten Elegie* zu identifizieren; sie setzen sich den halbgefüllten, ja sogar leeren Masken der Pariser Menge und der Elegie entgegen, eben weil sie *ohne* Kopf sind. *Ex negativo* weisen sie auf den archaischen Torso Apollo der *Neuen Gedichte*: Auch dort ermöglicht der Mangel, die Abwesenheit der Augen, dass der ganze Körper zu Augen wird. In der Episode wird das Kind in seiner Vermummung selbst zur Marionette, und von seinem entfremdeten Selbst durch das Medium des Spiegels geschaut.

Nach Lacan markiert das Spiegelbild die Schwelle der sichtbaren Welt. Den Gipfel der Szene des maskierten Kindes vor dem Spiegel markiert der Augenblick, in dem das Spiegelbild den Blick des Kindes erwidert. Erst durch diese Erwidernung wird das Selbst zum Anderen; die zu spielende Rolle wird erst nachträglich vor dem Spiegel entschieden. Die Maske, die das Kind anzieht, ist zunächst hohl wie eine Mulde oder eine Hohlform:

Das Gesicht, das ich vorband, roch eigentümlich hohl, es legte sich fest über meines, aber ich konnte bequem durchsehen, und ich wählte erst, als die Maske schon saß, allerhand Tücher, die ich in der Art eines Turbans um den Kopf wand, so daß der Rand der Maske, der unten in einen riesigen gelben Mantel hineinreichte, auch oben und seitlich fast ganz verdeckt war. (KA, 91)

Da die Ränder der Maske ganz verdeckt sind, ist die Stelle nicht zu unterscheiden, wo die Oberfläche der Maske aufhört und die Haut des Ich beginnt (Nurmi-Schomers 2008, 207-11). Das Ich ist von seiner neuen Rolle ganz verdeckt. Nicht nur: Es vermummt sich, ohne eigentlich in den Spiegel zu schauen, als bildete sich seine Maskierung von selbst. Die Katastrophe wird von der übermäßigen Bewegung des Ich beschworen. Die heftige Bewegung verursacht einen „vielfach zusammengesetzten Lärm“ (KA, 91). Es ist bemerkenswert, dass ausgerechnet die akustische Wahrnehmung jene narzisstische Identifikation des Kindes mit dem eigenen Spiegelbild verhindert. Darüber hinaus ist der Lärm „zusammengesetzt“, besteht also aus einer Pluralität von Stimmen. Der entscheidende Moment der Katastrophe ist jedoch der Augenblick, als das Kind erfahren will, was es eigentlich sei; in dem unmittelbaren Zusammenhang der Maskierung bezieht sich „was“ auf die vom Kind verkörperte Rolle. Aber auf einer tieferen Ebene entspricht dieses „was“⁷ dem „dies“, das sich im *Narziss*-Gedicht vom Ich hebt (SW, 2: 56).

7 KA, 91: „Der Spiegel gab es auch augenblicklich wieder, es war zu überzeugend. Es wäre gar nicht nötig gewesen, sich viel zu bewegen; diese Erscheinung war vollkommen, auch wenn sie nichts tat. Aber es galt zu erfahren, was ich eigentlich sei, und so drehte ich mich ein wenig und erhob schließlich die beiden Arme: große, gleichsam beschwörende Bewegungen, das war, wie ich schon merkte, das einzig Richtige“.

Vor dem Spiegel verummumt, war das Kind zu einer Marionette geworden, der die Tracht die Bewegungen und die Einfälle diktierte:

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 seiner Macht bekam; daß er mir meine Bewegungen, meinen Gesichtsausdruck, ja sogar meine Einfälle vorschrieb. (KA, 89)

Ganz von der Maske wie von einer zweiten Oberfläche verdeckt, die es ganz in seiner Macht hat, spaltet sich das Kind in *imago* und sich selbst. Er ist Marionette und Puppenspieler in Einem. Es folgt wie im Traum dem eigenen Bilde. In diesem radikalen Umschlag, der der logischen Subversion von Original und Abbild gleicht, ist die Funktion des Blicks diejenige eines Flecks: Vor dem Gesehenen gibt es ein „Zu-sehen-Gegebenes“. Das ist das Prinzip, das auch nach Lacan im Traum zu Geltung kommt: „Das Subjekt sieht nicht, wohin es führt, das Subjekt folgt nur“ (Öhlschläger 2000, 346). Nicht nur, dass sich das herrschende Subjekt in Marionette, also in Ding, überschlägt: das Ich enthüllt sich zugleich als das Andere: „Je est un autre“. Schuld daran ist nach Lacan die Mangelstruktur des Menschenkindes im Spiegelstadium, die der optisch garantierten Beherrschung des Wahrgenommenen eine Absage erteilt. Noch wichtiger ist jene Spaltung zwischen Blick und Auge, die Lacan von Roger Caillois' Studie *Méduse et compagnie* übernimmt: Am Beispiel der *Ozellen*, Lichtsinnesorgane niederer Tiere, demonstriert Caillois, dass der Effekt der Ähnlichkeit mit menschlichen Augen auf der Beziehung beruht, die diese weiterhin zur Form des Tierchens unterhalten. Diese Spaltung und Ähnlichkeit von Blick und Auge kommt in einer anderen Episode des *Malte* zum Ausdruck und zwar in dem Abschnitt des Herzstichs des Vaters im 47. Abschnitt: die Wunde des Vaters sah zunächst wie ein Mund aus, dann blieb sie „ruhig, wie ein geschlossenes Auge“ (KA, 134). Wenn Lacan in seiner Theorie von einer Selbstverdopplung des Ich spricht, die die unüberwindbare Kluft zwischen Innenwelt und Umwelt zugleich bestätigt und phantasmatisch überspielt, inszeniert die *Malte*-Episode des maskierten Kindes das Scheitern der „medialen Durchkreuzung schlichter Nachahmung“: Die altmodischen Dinge, die vor sich hinlebten, und die mit dem Auftritt des (bewussten) Ich entzweigen, weisen auf die Zerstückelung der Zeichen, auf die Katastrophe, die mit dem Auftritt in den Bereich der semiotischen Ordnung der Sprache stattfindet. Es ist eigentlich die Täuschung der Totalität, von der das Kind vom Spiegel her sich angeschaut spürt, die zunächst gelingt, und schließlich jedoch zugrunde geht. Die Zerstückelung der Gegenstände weist metaphorisch auf die Zerstückelung des eigenen Ich. Die Gegenstände, deren das Kind erst im Moment der *kata-stro-*

phé gewahrt wird, ähneln erstaunlich denjenigen, die als Themen der *Neuen Gedichte* auftreten. Es handelt sich um ein Arsenal abgelebter und wahrscheinlich sehr zerbrechlicher Gegenstände, die gerade im Augenblick des Zerbrechens zu Allegorien des Ichzerfalls werden. Das apokalyptische Interieur umfasst eigentlich das sich selbst entfremdete Ich wie in einem Vexierspiel. Die Gegenstände, die entzweigen, sind fast alle hohl und inwendig leer, genau wie der Spiegel und die Maske. Unzählig sind die verborgenen Zitate aus Baudelaire. Zerstückelung der Zeitlichkeit in den unablässig aufeinander folgenden Sekunden und Zerstückelung der Identität sind schließlich die zwei Seiten desselben Phänomens. Die eingepuppten Insekten, die aus der Dose herausrollen, weisen wie in einem Wortspiel auf die *Larva* (lat. auch Maske) des verummten Kindes hin (Nurmi-Schomers 2008, 176). Diese etymologische und semantische Verflechtung wird erst später, in dem Puppen-Aufsatz aus dem Jahre 1914 expliziert.⁸ Dort enthielt die Puppe wie ein schlechtes Gefäß die Larven, die im Augenblick der Wiederbegegnung wie Falter aus ihrem Innern hervorfliegen. Der Flug dieser Motten, die im Puppen-Aufsatz als das „neue, scheue Geschlecht hervorflattert“ ist durch kleine Seufzer begleitet, „so dünn, daß für sie unser Ohr nicht mehr erreichte“ (SW, 6: 1072). Diese Seufzer erscheinen „schwindend, an der schwankendsten Grenze unsers Gesichts. Denn dies allein beschäftigt sie: hinzuschwinden“ (SW, 6: 1072). Der Puppenaufsatz wurde zu Recht von Susan Nurmi-Schomers im Zusammenhang mit Benjamins Auffassung des unwillkürlichen Gedächtnisses ausgedeutet (2008, 242-61); der Puppen-Aufsatz wird darüber hinaus von der Forscherin in enger Verknüpfung mit anderen wichtigen Texten untersucht, die alle um das Spiegelmotiv kreisen; selbstverständlich die *Narziß*-Gedichte; was Nurmi-Schomers besonders interessant findet, ist die Bezeichnung der Puppe als jenes Hohle im Gefühl, jene Herzpause, an der das Kind zum ersten Mal das Gefühl einer einfühlenden Verdopplung des eigenen Ich erfährt. Diese Einfühlung ist aber vorgetäuscht: Die Puppe steht dem Kind als schlechtes Gegenüber entgegen, das die Liebkosung nicht erwidert. Ihr gegenüber erfährt das Kind zum ersten Mal die Einsamkeit, jenes Gefühl der Vereinsamung, worauf später der Erwachsene mit der literarischen Schöpfung reagieren sollte. Was der Puppen-Aufsatz mit Bezug auf den *Malte* besonders anregend macht, ist nicht nur das Thema des Hohlraums, sondern auch die Gegenüberstellung von Puppe und Marionette, worauf Numi-Schomers zu Recht hinweist, indem sie die Puppe dem „Herzgebirge“ des Gedichts *Vor Weihnachten 1914* entgegensetzt. Die Dinge können nur dann mit dem Menschen in eine figurale Konstellation eintreten, wenn auch sie einen Eigenwillen

⁸ R.M. Rilke, *Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel*, in SW, 6: 1062-75.

und sozusagen eine Art Einbildungskraft besitzen: nur unter dieser Bedingung kann das Spielzeug mit dem Kind eine Konstellation bilden. Die Puppe besitzt diese Einbildungskraft nicht; Rilke schreibt in *Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel* (1914), sie sei „bodenlos ohne Phantasie“ (SW, 6: 1067); dadurch kontrastiert sie mit der Marionette; diese „hat nichts als Phantasie. Die Puppe hat keine und ist genau um so viel weniger als ein Ding, als die Marionette mehr ist“ (SW, 6: 1069). In dieser Kontrastierung von Puppe und Marionette ist Rilke zweifellos dem Aufsatz von Kleist *Über das Marionettentheater* gefolgt, auf den auch Nurmi-Schomers hinweist. Wir wissen, dass Rilke in seiner Theaterauffassung der Marionette eine überragende Stellung gewährt. Seine Vorliebe für die Marionette gipfelt wie bekannt in den Versen der *Vierten Elegie*, wo die Marionette den halbgefüllten Masken der naturalistischen Schauspielkunst entschieden bevorzugt wird. Höchst wichtig ist diese Vierte Elegie auch im Zusammenhang mit dem Malte und der Gestaltung der Kindheit im Roman. Darüber hinaus ist die *Vierte Elegie* von Belang für den Überschlag des Innen nach Außen, der auch in der Schlußpartie des Puppen-Essays stattfindet. Diese Verräumlichung und Umkehrung der Innerlichkeit ist auch für die Konstruktion des erlebenden Ich des Romans wichtig. Ja, man kann sogar in dieser Geste der Umkehrung oder Umstülpung, die die Innerlichkeit nach Außen projiziert, eine Antizipation des Mythologems des *Weltinnenraums*, so wie es in Rilkes Gedichten *Es winkt zu Fühlung...* (München, zwischen August und September 1914) und *Wendung* (Paris, Juni 1914), die die sogenannte Krise des Anschauens markieren und die Überwindung der plastischen Auffassung der Figur programmatisch ankündigen. Die Idee einer Durchdringung von Ich und Räumlichkeit ist auch in *Malte* zu finden, wengleich noch in der alchemistischen Sprache von Auflösung und Niederschlag maskiert: der Raum, der in Urneklöster alle Bilder von der Innerlichkeit aufsaugt, oder noch die Figuren, die „wie in einem Bilde“ sitzen, gelten schon als Ankündigung jener Durchdringung von Innen und Außen, die auch zum Dasein der Figur und der künstlerischen Gestaltung unerlässlich ist:

Raum greift aus uns und übersetzt die Dinge:
 Daß dir das Dasein eines Baums gelinge,
 Wirf Innenraum um ihn, aus jenem Raum,
 Der in dir west. Erst in der Eingestaltung
 In dein Verzichten wird er wirklich Baum.

Bibliographie

- Allemann, B. (1961). *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*. Pfullingen: Neske.
- Arndal, S. (2002). „Ohne alle Kenntnis von Perspektive? Zur Raumperzeption in Rainer Maria Rilkes 'Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'“. *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 76, 105-37.
- Bohrer, K.-H. (1996). *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Borie, M. (2017). *Corps de pierre, corps de chair. Sculpture et Théâtre*. Montpellier: Deuxième époque.
- Brandstetter, G. (2002). „Einschnitt - Inversion - Abschnitt“. Brandstetter, G.; Peters, S. (Hrsgg.), *De figura, Rhetorik, Bewegung, Gestalt*. München: Fink, 225-72.
- Brandstetter, G.; Peters, S. (2002). „Einleitung“. Brandstetter, G.; Peters, S. (Hrsgg.), *De figura, Rhetorik, Bewegung, Gestalt*. München: Fink, 7-30.
- Brooks, P. (1984). *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. New York: Harvard University Press.
- Brüggemann, H. (2009). „Walter Benjamins Projekt Phantasie und Farbe in romantischen Kontexten“. Brüggemann, H.; Oesterle, G. (Hrsgg.), *Walter Benjamin und die romantische Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 395-446.
- Brüggemann, H. (2011). *Walter Benjamin. Über Spiel, Farbe und Phantasie*. Würzburg: Königshausen.
- Busch, W. (2003). „Zeit und Figuren der Dauer in Rilkes Malte Laurids Brigge“. *Bild-Gebärde Zeugenschaft*. Bozen: Studien Verlag, 167-99.
- Di Noi, B. (2014). „Puppenseele und Puppending: Der Puppenessay auf dem Hintergrund der frühen Poetologie von Rainer Maria Rilke“. Fooker, I.; Mikota, J. (Hrsgg.), *Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 203-17.
- Erwig, A. (2018). *Waiting Plots. Zur Poetik des Wartens um 1900*. München: Fink.
- Fülleborn, U. (1961). „Form und Sinn der 'Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'“. Rilkes Prosaabuch und der moderne Roman“. *Unterscheidung und Bewahrung. Festschrift für Hermann Kunisch*. Berlin, 147-69.
- Fülleborn, U. (1975). „Veränderung. Rilkes Malte und Kafkas Schloß“. *Etudes Germaniques*, octobre-décembre, 438-54.
- Gerok-Reiter, A. (1993). „Perspektivität bei Rilke und Cézanne. Zur Raumerfahrung des späten Rilke“. *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 67, 484-520.
- Gerok-Reiter, A. (1996). *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes "Sonette an Orpheus"*. Tübingen: Niemeyer.
- Graubner, H. (2003). „Rilkes Christus und das Erhabene der Zeit“. *Monatshefte*, 95(4), 583-602.
- Grazioli, C. (2020). „L'attore ideale nello sguardo di Rainer Maria Rilke: la scena e le altre arti“. Degli Esposti, P. (a cura di), *Intrecci. Incontri tra teorie e prassi attoriche e coreutiche nel passaggio tra Otto e Novecento*. Bari: Edizioni di Pagina, 60-73.
- Guardini, R. (1960). „Kindheit. Interpretation eines Elegiefragments“. *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft*, 1, 185-210.
- Hoffmann, E.F. (1968). „Zum dichterischen Verfahren in Rilkes Auffassung des 'Malte Laurids Brigge'“. *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 41, 202-30.
- Jesi, F. (1976). *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*. Messina; Firenze: D'Anna.

- Kaiser, V. (1993). „Die Katastrophe der Repräsentation. Rainer Maria Rilke Marionettentheater“. *Das Echo jeder Verschattung. Figur der Reflexion bei Rilke, Benn und Celan*. Wien: Passagen Verlag, 25-59.
- Koch, M. (1988). „Ein Leben, das sich versammelte, da es verging‘ – Zum Raum der Erinnerung in Rilkes Pariser Zeit“. *Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*. Berlin: De Gruyter, 202-53.
- Kruse, B.A. (1994). *Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes 'Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.
- Lacan, J. (1936). „Le stade du miroir. Théorie structurante et génétique de la constitution de la réalité. Communication au 14ème Congrès psychoanalytique“. *International Journal of Psychoanalysis*, 1 (1937), 78-115
- Meyer, H. (1952). „Rilkes Cézanne-Erlebnis“. *Jahrbuch für allgemeine Ästhetik und Kunstwissenschaft*, 2, 244-86.
- Nietzsche, Fr. (1980). *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (KSA). Hrsgg. von G. Colli und M. Montinari. München; New York: De Gruyter.
- Nurmi-Schomers, S. (2008). *Visionen dichterischen 'Mündigwerdens'. Poetologische Perspektiven auf Robert Musil, Rainer Maria Rilke und Walter Benjamin*. Tübingen: Niemeyer.
- Öhlschläger, C. (2000). „Mimesis – Mimikry – Maskerade. Szenen einer Theatralisierung von Subjekt und Geschichte bei Jacques Lacan und Judith Butler“. Neumann, G.; Pross, C. (Hrsgg.), *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*. Freiburg: Rombach, 323-63.
- Olzien, O.H. (1986). „Le dire‘ und ‘das Sagen‘: Zum poetologischen Wortgebrauch bei Stéphane Mallarmé und Rainer Maria Rilke“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 36, 48-58.
- Panthe, H.W. (1973). *R.M. Rilke und Maurice Maeterlinck*. Berlin: Schmidt.
- Pfotenhauer, H. (2000) „Kleists Rede über Bilder und in den Bildern“. *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 85-108.
- Reis, G. (1987). „Perspektivische Verkürzung des Verstandes. Wirklichkeitsdarstellung unter dem Gesichtspunkt der Subjektivität“. *Euphorion*, 81, 119-30.
- Rilke, R.M. (1939). *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*. Hrsgg. von R. Sieber-Rilke und C. Sieber. Leipzig: Insel.
- Rilke, R.M. (1950). *Ausgewählte Briefe*. 2 Bde. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit R. Sieber-Rilke. Wiesbaden: Insel.
- Rilke, R.M. (1955-66). *Sämtliche Werke in 6 Bänden*. Hrsg. im Auftrag des Rilke-Archivs in Verbindung mit R. Sieber-Rilke. Wiesbaden; Frankfurt am Main: Insel.
- Rilke, R.M. (1983a). *Briefe über Cézanne*. Hrsg. von C. Rilke. Frankfurt am Main: Insel.
- Rilke, R.M. (1983b). „Maurice Maeterlinck“. *Von Kunst-Dingen. Kritische Schriften. Dichterische Bekenntnisse*. Leipzig und Weimar: Kiepenheuer, 83-98.
- Rilke, R.M. (1997). *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Kommentierte Ausgabe. Hrsg. von M. Engel. Stuttgart: Reclam.
- Ryan, J. (1971). „Hypothetisches Erzählen. Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes 'Malte Laurids Brigge'“. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 15, 341-74.
- Sanna, S. (2005). „Wie in einem Bilde. La poetica delle immagini nelle Aufzeichnungen die Rainer Maria Rilke“. *AION-Studi Tedeschi*, n.s., 15, 215-54.

- Steiner, U. (1996). *Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*. Berlin: Lang.
- Stephens, A. (1974). *Rilkes 'Malte Laurids Brigge'. Strukturanalyse des erzählerischen Bewusstseins*. Bern; Frankfurt am Main: Lang.
- Walser, R. (1986). „Cézanne-Gedanken“. *Sämtliche Werke*. Bd. 18, *Zarte Zeilen. Prosa der Berner Zeit*. Hrsg. von J. Greven. Frankfurt am Main: Insel, 242-56.
- Zittel, C. (2019). „Fechners 'Heine als Lyriker' und Nietzsches Heinebild“. Foi, M.C.; Zittel, C. (Hrsgg.), *Heine-Nietzsche: Corrispondenze estetiche. Ästhetische Korrespondenzen*. Roma: Studi Germanici, 157-86.