

FAUSTUS / Études germaniques

Collection dirigée

par Arlette Bothorel-Witz, Hildegard Châtellier et Christine Maillard

DANS LA MÊME COLLECTION

L'Inde inspiratrice – Réception de l'Inde en France et en Allemagne (XIX^e-XX^e siècles), Études réunies par Michel Hulin et Christine Maillard, 228 p., 1996.

Maryse Staiber, *L'œuvre poétique de René Schickele – Contribution à l'étude du lyrisme à l'époque du «Jugendstil» et de l'expressionnisme*, 400 p., 1998.

Friedrich Schiller : *Don Carlos. Théâtre, psychologie et politique*, Études réunies par Christine Maillard, 192 p., 1998.

Du dialogue des disciplines – Germanistique et interdisciplinarité. Études réunies par Arlette Bothorel-Witz et Christine Maillard, 320 p., 1998.

Les Presses Universitaires remercient le Conseil Scientifique de l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg et la Société des Amis des Universités pour le soutien accordé à cette publication.

*Études réunies par/ herausgegeben von
Moritz BaBler et/und Hildegard Châtellier*

Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900

Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900

Préface de/Vorwort von

Antoine Faivre
professeur à l'École pratique des Hautes Études



PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG
1998

Hildegard Châtellier et Moritz BaBler remercient
la Maison des Sciences de l'Homme de Strasbourg et l'Équipe d'Accueil d'Études germaniques de
Strasbourg (EA 1341) pour le soutien accordé à l'organisation du colloque
« Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900 »

34 50610



ISBN 2-86820-004-4
© by Presses Universitaires de Strasbourg
Palais Universitaire - 9, place de l'Université
67000 STRASBOURG

Sommaire / Inhalt

- Antoine Faivre : *Préface* 13
- Moritz BaBler und Hildegard Châtellier : *Einleitung* 23
- Bettina Gruber : *Mystik, Esoterik, Okkultismus :
Überlegungen zu einer Begriffsdiskussion* 27
- Mystique - ésotérisme - occultisme : contribution à une discussion des concepts.*
En prenant appui sur l'hypothèse d'une différence fondamentale entre la modernité et les sociétés de l'Europe ancienne, l'auteur formule des propositions de différenciation et des réflexions susceptibles de cerner les phénomènes en question au sein de cette modernité et sous l'angle de la spécificité de cette modernité. Les concepts de mystique, d'ésotérisme et d'occultisme sont discutés selon trois axes, à savoir selon les relations qu'ils entretiennent avec les champs du *savoir*, c'est-à-dire de la *connaissance*, de l'*histoire*, c'est-à-dire du *temps*, de l'*individu*, c'est-à-dire du *sujet*.
- Martina Wagner-Egelhaaf : *Die mystische Tradition der Moderne.
Ein unendliches Sprechen* 41

La tradition mystique de la modernité ou l'infini discours. Tradition ou modernité des courants néo-mystiques autour de 1900 : cette question qui sous-tend les débats du présent colloque reçoit ici une réponse double : vue sous l'angle d'une uniformité et d'une normativité bourgeoises ressenties comme une entrave, la pensée mystique et paramystique mise sur la différence et représente ainsi une modernité critique; à partir de l'expérience angoissante de la non-identité qui caractérise la modernité, elle peut se muer en défenseur traditionaliste de l'unité et de la totalité. Au centre de l'argumentation se situe le modèle néo-platonicien de la « ressemblance dissemblable », qui rend possible la pensée du semblable et la pensée du dissemblable. Le modèle de la « ressemblance dissemblable » pose la question du phénomène mystique comme un problème de langue et de représentation qui prolonge l'actualité de la mystique jusque dans le contexte théorique de l'ère postmoderne.

- ⁶² *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, traduits par Maurice Betz. Ed. Emile-Paul, Paris 1947, p. 24. Souligné par nous. «Ist es möglich, daß man... an der Oberfläche des Lebens geblieben ist? Ist es möglich, daß man diese Oberfläche, [...], mit einem unglaublich langweiligen Stoff überzogen hat, so daß sie aussieht, wie die Salonmöbel in den Sommerferien». *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 23.
- ⁶³ Antonin Artaud : *Douze Chansons par Maurice Maeterlinck*. Librairie Stock, Paris 1923. *Préface*.
- ⁶⁴ *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, p. 224. «Außen ist vieles anders geworden. [...] Aber innen und vor Dir, mein Gott, innen vor Dir, [...] sind wir nicht ohne Handlung?» *Die Aufzeichnungen*, p. 180.
- ⁶⁵ Fritz Mauthner : *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (1. Aufl. 1901). Erster Band : *Zur Sprache und zur Philosophie*, 3. erw. Aufl. Felix Meiner, Leipzig 1923, pp. 117-120. Nous renvoyons à *Maurice Maeterlinck und die deutschsprachige Literatur*, pp. 183-185.
- ⁶⁶ Nous renvoyons à Robert Musil : *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, hg. von Adolf Frisé. Rowohlt, Hamburg 1955. On sait que Musil a placé en 1906, en tête du *Törleß* une épigraphe tirée du chapitre du *Trésor des Humbles*, «La Morale mystique».
- ⁶⁷ La question a été abordée par Jacques Le Rider in : *Modernité viennoise et crise de l'identité*. P.U.F./Perspectives critiques, Paris 1990.
- ⁶⁸ Maurice Maeterlinck : *Le Trésor des Humbles*, «Le Silence», p. 18.
- ⁶⁹ Nous citons d'après Gotthart Wunberg : *Der frühe Hofmannsthal*. Kohlhammer, Stuttgart 1965, p. 48. Gotthart Wunberg fait référence à la thèse de Renate von Heydebrand : *Der gedankliche Gehalt in Robert Musils «Der Mann ohne Eigenschaften» im Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Denken*. Münster 1962, et plus précisément à son essai «Zum Thema Sprache und Mystik in Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften»», in : *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 82, Heft 2.
- ⁷⁰ Cf. notre étude «Une rencontre : Wassily Kandinsky et Maurice Maeterlinck» (en cours de publication. Colloque «La Modernité munichoise», organisé par Gilbert Merlio, CIRAMEC, BORDEAUX III, octobre 1994).
- ⁷¹ «La Valeur du Monologue», p. 689.

Maltes Gespenster

Moritz Baßler

Art – a house that tries to be haunted.
(Camille Paglia)

I

Die Schwierigkeit von Rainer Maria Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) rührt, da ist sich die Forschung inzwischen einig, vor allem daher, daß er zwar als traditionell erzählter Text daherkommt, aber gerade in narrativer Hinsicht irritierend unterdeterminiert bleibt. Die Art, wie zahlreiche Details, insbesondere auch im Zusammenhang mit den Geistererscheinungen, erzählt werden, hätte – so wundert sich Jürgen Petersen – in «jedem traditionellen Roman [...] die Funktion einer Vorausdeutung, der Leser kann sicher sein, daß von dieser Geschichte oder von den Folgen dieses Ereignisses [...] noch die Rede sein wird. Nicht so bei Rilke»¹. Scheinbar höchst bedeutsame Motive des Romans tauchen plötzlich auf und verschwinden ebenso unerklärt wieder im Fortgang der Narration. Die Geistererscheinungen bilden somit in diesem Text keine Besonderheit, sondern geradezu sein poetologisches Paradigma; muß doch zunächst jedes Textdetail, sobald es aus der narrativen Logik einer traditionellen Romanstruktur freigesetzt wird, als isoliertes und autonomes erscheinen, d.h. als vom Text apodiktisch gesetztes, das der Leser hinzunehmen hat². Eben darin werden solche Details poetologisch lesbar³, und zwar sowohl auf die Schwäche traditioneller narrativer Muster als auch auf eine mögliche Dominanz anderer Textorganisationsformen hin, in denen ihnen neue Funktionen, z.B. als Knoten intratextueller Äquivalenzstrukturen, zuwachsen können.

Detailautonomie ist als generelles Merkmal emphatisch moderner, tendenziell unverständlicher Texturen beschrieben worden⁴, mit denen der *Malte* schon im Phänotyp wenig gemein hat. Die diagnostizierte Strukturschwäche bezieht sich ja auf den Gesamtzusammenhang des Romans, nicht auf die einzelnen Aufzeichnungen, die durchweg verständlich, ja zum großen Teil «völlig konventionell erzählt»⁵ sind und – nach Fülleborn – als Prosagedichte auch für sich bestehen könnten⁶. Diese Verständlichkeit im Detail ist geradezu die Bedingung dafür, daß der Auftritt der Wiedergängerin Christine Brahe ebenso stimmig poetologisch gelesen werden kann wie z.B. die fragmentarisch erinnerte Topographie des Schlosses, auf dem diese spukt⁷ – auf der Ebene der impliziten Poetologie wird man durchweg fündig. Stephens' These allerdings, daß die «poetologische Schicht der Thematik, die [...] das ganze Werk durchzieht [...], völlig kohärent»

sei⁸, gerät ins Wanken, wenn man die explizit poetologischen Aussagen Maltes hinzuzieht. Nehmen wir gleich die berühmteste Stelle, an der der Ich-Erzähler der Aufzeichnungen, Malte Laurids Brigge der Schriftsteller, in apokalyptischem Ton verkündet:

«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» (756).

Hier wird eine *Écriture automatique* mit dem Ergebnis einer völlig neuen Textur («kein Wort auf dem anderen») und *Semie* (der Sinnwolkenbruch) entworfen. Solche ausdrücklichen Versprechungen des Ich-Erzählers in den ersten Abschnitten des Romans laden die Lektüre mit einer erheblichen poetologischen Erwartungshaltung auf⁹. Irgendwann im Verlaufe der Lektüre sieht man sich dann jedoch gleichsam alleingelassen, der Erzähler ist irgendwohin verschwunden, in eine Art narrativen Nebenraum, von wo aus er dann Geschichten paraphrasiert, Stimmen im intertextuellen Raum laut werden läßt, die zwar durchaus ganz andere sind als zuvor, aber mit Sicherheit *nicht* jenem ganz Anderen entsprechen, das uns prophezeit und versprochen wurde. Dieses wird vom Verfahren des Rilkeschen Textes an keiner Stelle eingeholt – «Der aber wollte noch nicht.» (946) lauten die letzten Worte des Romans.

II

«So endet Malte in einem Bereich, der einem Niemandsland gleicht»¹⁰, und anstelle des verkündeten «Ganz Anderen» tummeln sich im Text, immer noch hinreichend befremdlich, die Gespenster – «Fragwürdiges in hochrangiger Prosa», wie ein Interpret titelt¹¹. Neben zahlreichen Erwähnungen und Anspielungen werden ausführlich vor allem drei Begebenheiten erzählt: der wiederholte Auftritt des weiblichen Revenants Christine im mütterlichen Stammhaus, der unsichtbare Auftritt der verstorbenen Ingeborg im Familienkreise, von dem die Mutter berichtet, und Maltes Begegnung mit der Geisterhand.

Mit dem Auftritt der toten Christine im Speisesaal zu Urnekloster sollte das Buch nach einem früheren Entwurf einmal beginnen. In der überlieferten zweiten Fassung des Eingangs ist die jetzige 15. Aufzeichnung in eine Rahmenhandlung gebettet, wie sie genrespezifischer nicht sein könnte¹²: Malte sitzt bei einem Pariser Bekannten am Kamin im Lehnstuhl und erzählt sein unheimliches Erleb-

nis (nur einmal wird die Erzählung unterbrochen, um Holz nachzulegen). In dieser Figurenkonstellation kann Malte selbst das Bewußtsein der – im übrigen nicht weiter explizierten – Bedeutsamkeit dieser Episode in den Mund gelegt werden:

«Als wäre mir damals der wichtigste Wink meines Lebens gegeben worden, ein Rat, eine Lehre – und nun ist alles verfehlt nur weil ich diesen Rat nicht befolgt, weil ich diesen Wink nicht verstanden habe; weil ich nicht gelernt habe, nicht aufzustehen, wenn sie eintreten und vorübergehen, die, welche eigentlich nicht kommen dürften, die Unerklärlichen»¹³.

Auch in der Endfassung bleibt die Episode herausgehoben durch ihre Stellung unmittelbar im Anschluß an die sogenannten «großen Fragen», in denen emphatisch das neue und nicht überkommene Erkennen verkündet wird, das in den Schreibvorsatz mündet. Es bleibt verwunderlich: «Malte Laurids Brigge muß anfangen, «Wirkliches und Wichtiges zu sagen» – und erzählt eine Gespenstergeschichte»¹⁴.

Die Christine-Episode gehört zu den Kindheitserinnerungen, die normalerweise als eine erste Ebene des Zurücktretens hinter die unzweifelhaft «modernem» Großstadtskizzen des Beginns gelesen werden, eine erste Stufe der Entwirklichung¹⁵, schon weil ihnen im Gegensatz zu diesen die autobiographische Substanz zu fehlen scheint. Aber die Dänemark-Szenen sind keineswegs als eine historischen Konstellationen gänzlich entrückte, bloß noch literarische Vergangenheit gestaltet. Die aussterbende adelige Familie, die schweren Möbel aus einer anderen Zeit, also bekannte *Fin de siècle*-Motive, werden verflochten mit den Themen Anatomie bzw. Leichenpräparation und (offenbar kommerziellem) internationalem Spiritismus. In beiden Fällen handelt es sich zwar im Sinne Petersens um blinde Motive insofern, als sie als Beschäftigungen von Romanfiguren (des Majors und Mathildes) eingeführt werden, die keinerlei narrative Konsequenzen haben. Aber dafür loggt der Text mit der Nennung und Engführung beider Themen in Diskurse ein, die um 1910 – nicht nur, aber auch in den Kreisen der künstlerischen Avantgarde – höchst aktuell und den zeitgenössischen Lesern präsent sind. Das wiederum läßt auch den anschließenden Auftritt des Familiengespenstes in einem anderen Licht als dem der muffigen Gespenstergeschichten des 19. Jahrhunderts erscheinen; es läßt die den gesamten Roman durchziehende Äquivalenzstruktur von «Gespenst/gespenstisch» mit der Energie einer aktuellen Diskurskonstellation auf.

Zur Modernität dieser Konstellation sei nur an die Stellung des Spiritismus in der «geistigen Pyramide» erinnert, die Kandinsky in seiner Programmschrift *Über das Geistige in der Kunst* (1911/12) entwirft. Die Spiritisten (und Theoso-

phen etc.) bewohnen in dieser Darstellung der geistigen Bevölkerungsstruktur um 1900 eine Zwischenschicht zwischen den naturwissenschaftsgläubigen Materialisten, Positivisten und Naturalisten einerseits und den modernen Künstlern andererseits, durchaus eine Position mit Moderne-Vektor also. Sie bringen die überkommenen Ordnungen ins Wanken, lassen wieder ‹geistige› Perspektiven zu, stoßen aber noch nicht zu den radikal neuen Formen durch, die allein der Künstler an der Spitze der Pyramide medial direkt aus dem Geistigen empfängt¹⁶.

In diesem Zusammenhang findet sich, wenngleich leicht verschoben, die aus dem *Malte* bekannte Einführung von Spiritismus und Anatomie wieder: Die Gegenfigur zu allen progressiven ‹geistigen› Kräften, die Verkörperung der Sphäre des bornierten Positivismus und Materialismus findet Kandinsky in dem Anatomen und Spiritismus-Gegner Rudolf Virchow, vor allem in seinem ‹eines Gelehrten nicht würdigen Satz: Ich habe viele Leichen seziiert und nie dabei eine Seele entdeckt›¹⁷. Hier haben nicht nur die anatomischen Experimente des Onkels ihren Ort, auch Maltes Vater – mit seinen betonten Schwierigkeiten im Umgang mit den Gespenstererscheinungen – muß wohl dieser ‹unteren› Geistessphäre zugeordnet werden. Daß er sich seiner materialistischen Sache nicht sicher ist (und jedenfalls nicht als Ibsenscher Scheintoter¹⁸ begraben werden möchte), zeigt seine testamentarische Verfügung, an seiner Leiche den Herzstich vorzunehmen¹⁹. Alle diese Bezüge sind in Rilkes Roman wie gesagt nicht erzählt, nur über das angespielte diskursive Umfeld laden sich die ‹blinden Motive› mit Bedeutung auf – ohne freilich semantisch eindeutig zu werden.

Deutlich markiert sind zudem intertextuelle Bezüge, etwa zu Ibsen, dem im *Malte* bekanntlich eine Hommage gilt (782-785). Allerdings treten die titelgebenden *Gespenster* in dessen naturalistischem Drama aus dem Jahre 1881 natürlich nicht leibhaftig auf wie im *Malte*²⁰, sondern sind von vornherein Allegorien; sie stehen für Dinge, an die man lange geglaubt hat, die es aber gar nicht gibt:

«Frau Alving. Und das sollte weiter nichts sein als ein Aberglaube –!

Oswald. Aber das mußt du doch begreifen, Mutter. Das ist auch so eine von diesen gängigen Meinungen, die an sich längst überholt sind, aber immer noch in den Gehirnen spuken wie –

Frau Alving (*erschüttert*). Gespenster !»²¹

Die Rede ist in dieser Schlüsselszene von Dank und Liebe des Sohnes zum Vater, also von den Grundlagen der patriarchalen Familienordnung. Die impliziten intertextuellen Bezüge zum *Malte* sind vielfältig, man denke nur an die – auch poetologische – Sympathie des Protagonisten (nebenbei selbst Verfasser eines *Ehe-Dramas*) für das Verlangen, ‹niemandes Sohn mehr zu sein (Das ist schließ-

lich die Kraft aller jungen Leute, die fortgegangen sind.)» (882). Der tote Übervater, auf den die aussichtslose Familiensituation in Ibsens Stück zurückgeht, trägt den Titel eines Kammerherrn, genau wie Maltes Großvater väterlicherseits. Dessen Tod gilt die erste Kindheitserinnerung des Dichters (715-720), wogegen die medial (und erzählerisch) begabte Verwandtschaft sämtlich auf der mütterlichen Seite zu finden ist.

Der Roman spielt aber auch explizit auf das *Gespenster*-Drama an, und zwar auf die Brandszene (785), die im *Malte* ihr Gegenstück in der Schulins-Episode hat. Das abgebrannte Herrenhaus der Schulins, das nicht mehr steht und vor dem man doch mit der Kutsche hält, sowie sein imaginärer Brandgeruch gehören zu den zahlreichen Okkurrenzen von Dingen und Menschen, die eigentlich nicht da sind, aber doch wirksame Präsenzen darstellen. Was sich zunächst wie die Wiederholung der Ibsenschen *Gespenster*-definition anhört, erweist sich geradezu als ihre Umkehrung:

«Aber auf einmal [...] überfiel mich zum erstenmal in meinem Leben etwas wie Gespensterfurcht. Es wurde mir klar, daß alle die deutlichen großen Menschen, die eben noch gesprochen und gelacht hatten, gebückt herumgingen und sich mit etwas Unsichtbarem beschäftigten; daß sie zugaben, daß da etwas war, was sie nicht sahen. Und es war schrecklich, daß es stärker war als sie alle» (841).

Es spukt hier nicht mehr nur ‹in den Gehirnen› in obsoletter Verkenntung der Wirklichkeit, sondern es spukt wirklich; genauer gesagt: die Dichotomie von subjektivem (= überkommenen) und objektivem Spuken, die Voraussetzung für die naturalistische Allegorie war, ist im *Malte* aufgehoben.

Der unsichtbare Auftritt der verstorbenen Ingeborg gehört zur Äquivalenzstruktur dieser Stelle in den Kindheitserinnerungen ebenso wie die Aufmerksamkeiten des Bedienten gegenüber der abwesenden Mathilde Brahe bei Tisch, die jenes Lachen Maltes auslösen, das die Christine-Szene präludiert (Christine und die Hand sind die einzigen sichtbaren Gespenster im Roman). An anderer Stelle ist es gar der Tod selber, der unsichtbar eintritt und – wie Ingeborg – zuerst vom Hund bemerkt wird. Die Responsionsstruktur dieser *Gespenster*-stellen greift auch auf die Paris-Episoden aus (z.B. die berühmte Schilderung des abgerissenen Mietshauses). In seiner Verallgemeinerung als Bezug auf etwas Nichtgewußtes wird das Motiv dann zur Präfiguration des übergreifenden Rilke-Themas vom ‹reinen Bezug› und den *ordres complémentaires*, das die Spiegel- ebenso wie die Liebesthematik und schließlich die Episode vom Verlorenen Sohn auch im *Malte* beherrscht.

Dies muß als knapper Hinweis darauf genügen, wie man sich die angedeutete Strukturbildung in diesem Roman vorzustellen hat: Alle diese Verweisungsnetze konstituieren zunächst immanent die Semiose des Textes, an bestimmten, gelegentlich markierten Stellen sind sie aber angeschlossen sowohl an das Netz zeitgenössischer Diskurse (z.B. Spiritismus) als auch an das Netz der im engeren Sinne literarischen Intertextualität (z.B. Ibsen). Über diese Anschlüsse wird das Werk mit kultureller Energie aufgeladen. Der Rekurs auf Kandinskys «geistiges Dreieck» konnte überdies bestätigen: Daß es in Rilkes Text (im Gegensatz zu Ibsens) wieder spukt, versteht sich als Ausweis seiner Modernität.

III

In der 43. Aufzeichnung werden Diktieren und Zitieren als gleichermaßen poetische wie spiritistische Verrichtungen eingeführt: «Der Graf diktierte» (846), heißt es dort, wobei sein Kammerdiener Sten anwesend sein mußte, der Swedenborg las und von dem «es hieß, daß er zitiere» – die Geister nämlich, von denen wiederum Graf Brahe meint: «Es ist gut, wenn sie kommen» (847). Sein Diktieren ist nicht nur etymologisch ein Dichten²²: das Erzählen seiner Kindheit zielt ja ebenfalls auf die Gegenwart des bzw. der Abwesenden in der Intensität des «Sehens». Ob durch seine Erzählkunst oder die Anwesenheit des Mediums Sten, die sinnliche Vergegenwärtigung gelingt z.B. im Falle des Marquis von Belmare (der selber über diese Gabe verfügte): ««Siehst du ihn?» herrschte er sie an. [...] Abelone erinnerte sich, daß sie ihn gesehen habe» (850). Deren Schwester, Maltes Mutter, gelingt ähnliches in der Ingeborg-Erzählung, und die Reihe mündet schließlich in Maltes schriftstellerisches «Ich lerne sehen»-Projekt²³, dessen Ausdruck wiederum die Kindheits Erzählungen sind, in denen all dies vorkommt²⁴.

Die Rhetorik des Diktats findet sich allerdings nicht nur als solcherart kunstvoll vertextete Poetologie in Rilkes Werken, sondern ist auch in den autobiographischen Zeugnissen vielfach belegt. Über den biographischen Parallelen zwischen Malte und Rilke in Paris hat man bislang übersehen, daß Rilkes Lebenswirklichkeit (und zwar vor und nach Abfassung des *Malte*) ihre Entsprechung ja viel eher in dem hat, was im Roman als prägende Kindheit erscheint, in der Umgebung der europäischen Adelshäuser nämlich – die freilich mit seiner eigenen Familie nichts zu tun haben. In diesen Häusern spukt es nicht nur weiterhin kräftig, hier haben vor allem auch die Medien des modernen Spiritismus ihre Auftritte und ihr Auskommen. Daß die Parallelen zwischen ihnen und dem Dichter Rilke sich darin nicht erschöpfen, belegen etwa die Begebenheiten im Umkreis der Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe. Rilke nimmt bei seiner Mäzenatin nicht nur mehrmals an Séancen teil, er schreckt auch nicht davor zurück, selber als Medium im spiritistischen Diktat lyrische Texte «aus dem Nachlaß des Grafen C.W.» niederzuschreiben – darunter immerhin so be-

kannte Gedichte wie «In Karnak wars. Wir waren hingerritten» und «Wunderliches Wort: die Zeit vertreiben!»²⁵.

Nach dem *Malte* wird die Rhetorik des Empfangens dann vor allem für die Entstehung der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus* bemüht, für Texte also, die den im Roman verkündeten neugesetzlichen und unverständlichen Texturen schon näher kommen. Das steigert sich gelegentlich – stets in Briefen an Geliebte und Gönnerinnen – zum Selbstvergleich mit Johannes auf Patmos oder der «Seeligen Angela von Foligno»²⁶, oder es klingt so:

«[...] manchmal ringe ich selbst um den Sinn, der sich meiner bedient hat, um sich menschlich durchzusetzen, und das Licht einzelner Stellen besitze auch ich nur in einzelnen benedeten Augenblicken»²⁷.

Wagner-Egelhaaf erkennt hier «Rilkes poetologisch orientiert[e] Rezeption der Mystik», die «mystische Grunderfahrung sprachlicher Defizienz gegenüber dem Erlebnis, das gleichwohl über die Sprache gesucht wird und wiederum mystische Texte hervorbringt»²⁸. Wenn das aber Mystik ist, dann jedenfalls in keinem sehr spezifischen Sinne mehr: Es ist die Ausweitung der mediumistischen Rhetorik des Diktats zur Legitimierung einer vom Autor nicht mehr kontrollierten Semiose seiner neuartigen Texturen, wie sie in der emphatischen Moderne der zehner Jahre allenthalben zu finden ist²⁹.

IV

Die merkwürdige Zwischenstellung des *Malte* liegt also darin, daß er die spiritistisch-emphatische Rhetorik poetologisch vertextet, ohne selber die dazu passenden Texturen aufzuweisen³⁰. Was der Modernität dieses Textes Abbruch tut, ist, wenn man so will, die Tatsache, daß es darin noch nicht genug spukt. Maltes Schreibhand verselbständigt sich gar nicht, das Projekt einer *Écriture automatique* wird – wie gesagt – im Text nicht ausgeführt, sein «Zitieren» bleibt bei einer Umschrift überkommener historischer und biblischer Texte stehen³¹.

«Noch stand ihm die Bestürzung bevor, zu erfahren, wie schwer diese Sprache sei; er wollte es nicht glauben zuerst, daß ein langes Leben darüber hingehen könne, die ersten, kurzen Scheinsätze zu bilden, die ohne Sinn sind. [...] die Dichte dessen, was zu überwinden war, verlangsamte ihn. Es war nicht auszudenken, was demütigender sein konnte als diese Anfängerschaft» (943f.),

heißt es in der letzten Aufzeichnung. Wir können an solchen Stellen nicht anders als poetologisch lesen³². Die Frage bleibt natürlich immer, welche Aspekte eines Werkes eine poetologische Aussage vergrößert – und welche sie damit verdeckt. Man wird berechnete methodische Zweifel daran äußern können, aus dieser expliziten Poetologie das uneingelöste Projekt einer, sagen wir, surrealistischen Textur *avant la lettre* herauszulesen; allerdings ist eben die mediumistische Rhetorik des Empfangens, des Stimmenhörens und des Diktats – wie schon der Hinweis auf Kandinsky belegt – bereits lange vor dem Surrealismus im Zusammenhang mit radikalen avantgardistischen Formexperimenten gängige Münze in den Programmdiskursen von bildender Kunst und Literatur. Die «kurzen Scheinsätze [...] ohne Sinn», die auktorial nicht «gemeinten» Worte, die man im *Malte* vergeblich sucht, markieren somit zumindest ein «noch nicht», einen Bezug auf etwas zu Erwartendes³³.

Diese Figur entspricht Rilkes notorischem Ideologem des «reinen Bezugs», dessen bekannteste Ausprägung die «objektlose Liebe» ist und das offenbar auch im *Malte* das letzte Wort haben soll. Es läßt sich mit Denk- und Sprachfiguren der Mystik zusammenbringen³⁴, ebenso mit dem zeichentheoretischen Aspekt vom signifikatlosen Signifikanten und allen anderen Überlegungen zum Verhältnis von Sprache und Absolutem. Die Verkündigung dieser Botschaft gehört sicher im engeren Sinne zu dem, was Rilkes Texte, insbesondere die Briefe, «sagen». «Was ein literarischer Text sagt, ist» jedoch – und in diesem Fall zum Glück – «nicht schon – und vielleicht nie –, was er bedeutet»³⁵.

In der Formulierung Fülleborns drückt das «Gesetz der Komplementarität», der *ordres complémentaires*, von denen Rilke selber spricht, nicht weniger aus, als «daß jedes «Spiel» sein «Gegenspiel» will, daß das eine nicht ohne das andere ist: das Leben nicht ohne den Tod, das Sein nicht ohne das Nicht-Sein, die Bewegung nicht ohne die Ruhe, das Steigen nicht ohne das Fallen und umgekehrt»³⁶. Allerdings irrt Fülleborn, wenn er hier (im Vergleich mit der modernen Physik) kommentiert, die Anwesenheit des einen schließe die des jeweils anderen aus, was «ein dauerndes Umschlagen des einen ins andere» zur Folge habe³⁷. Die Pointe der komplementären Ordnungen liegt, wie gerade am *Malte* gut zu zeigen ist, just darin, daß die eine stets in der anderen mit gegenwärtig ist: der Tod im Leben (Paris) und das Leben im Tod (die Gespenster), die Vergangenheit in der Gegenwart (im visionären Erzählen) und die Gegenwart in der Vergangenheit (in den auf die poetische Aufgabe vorausdeutenden Erlebnissen des Kindes) usw. Eben dies begriffen zu haben, nährt ja Maltes Pathos des «Sehen Lernens» und erklärt, weshalb die parapsychologischen Erscheinungen von Christine und der Hand geradezu als Initiationen des Dichtertums hypostasiert werden. Angestrebtes Ideal bleibt der private «Weltinnenraum» von Großvater Brahes Erzählen, in dem – von der vor 150 Jahren verstorbenen Gemahlin Friedrichs IV. bis zu den Reisen noch ungeborener Nachfahren – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichrangig präsent sind (735)³⁸.

So gewendet, kommt auch der allgemeinen Komplementarität ein poetologischer Status zu, der etwa analytisch relevant wird, sobald man das Verhältnis von Ich und Text im *Malte* zu klären versucht. Alle psychologischen Deutungsversuche, die den *Malte* als Person konstruieren und auf dieser Basis seine Pariser Erlebnisse mit der Pathographie seiner Kindheit vermitteln wollen, krankt daran, daß sie eine Dichotomie von Welt und Ich (oder auch von Bewußtsein und Unterbewußtsein) installieren müssen, die dem Modus der reinen Ich-Erzählung nicht Rechnung trägt, an dem Rilke, wie die Entwürfe zeigen, sorgfältig gefeilt hat. Carl Einstein hat schon 1916 – anlässlich einer Rezension von Paul Adlers *Nämlich* – befunden, «daß in so dichtem, nie je durchbrochenem Ich das stärkste Impersonel erlangt ist; ein unmittelbar gänzlich Hinstellen des Gegenständlichen»³⁹.

Somit ist jeder These in Richtung «Subjektkrise» mit Horst Thomé «entgegenzuhalten, daß die Subjektivität (sofern dieser Ausdruck hier überhaupt sinnvoll ist, da der «Subjektivität» keine «Objektivität» opponiert) des Protagonisten nicht hintergangen werden kann, da seine «Perspektive» weder durch den Herausgeber noch durch den Gang der Ereignisse relativiert wird»⁴⁰, und somit «die «Dinge der Welt» zugleich «innen» und «außen» sind, so daß sie nicht in «psychische» und «materielle» Entitäten gegliedert werden können»⁴¹.

V

Die Verschränkung im Chiasmus zwingt die *ordres complémentaires* in einen «nie je durchbrochenen» «Weltinnenraum», den Raum des Textes zusammen; womit auch für den *Malte* die Beobachtung de Mans bestätigt wäre, daß in Rilkes Dichtung «jedes Gedicht [...] in seinen eigenen Ausdrücken das Rätsel des Chiasmus dar[stellt], der es konstituiert»⁴². Im Roman ist dies nicht ein einzelner, sondern es sind zahlreiche Chiasmen, über die die einzelnen Sphären ineinander verschränkt werden: Innen- und Außenwelt, Pariser Gegenwart und dänische Kindheit, sinnliche Wahrnehmung und Erinnerung, Erinnerung und Vision, der eigene Text und die gelesenen Texte, männliche und weibliche Ordnung, die Welt der Lebenden und die der Toten – die Reihe ließe sich beliebig fortsetzen⁴³.

Nie wird eines dieser Paradigmen zur Dominante erhoben – und Sekundärliteratur, die das eigenmächtig nachholt, verkennt die rhetorische Figuration des Textes; denn der Chiasmus ist eben eine Satzfigur und gerade kein Tropus im engeren Sinne einer bildlichen Redeweise. Ein Text, dessen organisierendes Muster der Chiasmus ist, wird gerade nicht über sich selbst als Text hinaus auf ein Anderes verweisen, sondern dieses Andere – wie gesagt – in den Text hineinholen. Die Abgeschlossenheit dieser Figur ist daher im Bild der beidseitig geschlossenen Lemniskate besser repräsentiert als im (offenen) Kreuz der sogenannten «Kreuzstellung».

So ist Ingeborg, die als gerade Verstorbene unsichtbar, aber am Verhalten aller einschließlich des Hundes ablesbar, in den Kreis der Familie tritt, das Ergebnis der allgemeinen poetologischen Einsicht,

«daß man von einer Frau nichts sagen könne ; ich merkte, wenn sie von ihr erzählten, wie sie sie aussparten, wie sie die anderen nannten und beschrieben, die Umgebungen, die Örtlichkeiten, die Gegenstände bis an eine bestimmte Stelle heran, wo das alles aufhörte [...] mit dem leichten, niemals nachgezogenen Kontur, der sie einschloß» (785/786).

Zugleich ist aber die poetologische Einsicht auch erst das Ergebnis der Ingeborg-Geschichte. Im zitierten Text ist diese doppelte Bindung realisiert als enharmonische Verwechslung auf dem weiblichen Personalpronomen ; kann man anfangs nicht anders lesen, als daß von Frauen allgemein die Rede ist, zeigt der Fortgang, daß «sie» immer auch schon Ingeborg ist, deren Geschichte, die zum Verständnis des Ganzen nötig ist, im Sinne eines *beau désordre* dann erst in der nächsten Aufzeichnung nachgeholt wird.

Damit ist für die Interpretation des *Malte* – und besonders auch der übersinnlichen Begebenheiten, die uns hier interessieren – vor allem eins vorgegeben : daß sie nämlich nicht «eigentlich für etwas anderes stehen», also symbolisch oder allegorisch gelesen werden müßten, wie dies von den Interpreten – mit mannigfach variierenden Ergebnissen – immer wieder praktiziert wurde. Maltes Gespenster sind kein pathologischer Befund, sie bedeuten auch nicht einfach «den Einbruch des Unerhörten»⁴⁴, sie markieren vielmehr den Kreuzungspunkt des Chiasmus zwischen zwei *ordres complémentaires*.

VI

Die Erscheinung der Geisterhand mag diese These abschließend illustrieren⁴⁵. Malte erzählt, wie ihm als Kind bei Lampenlicht malend ein Stift unter den Maltisch fällt. Indem er sich unter den Tisch ins Dunkle begibt, ihn zu suchen, entgleitet ihm die Selbstverständlichkeit der Tageswelt – «ich wußte nicht, was zu mir und was zum Sessel gehörte» (794) –

«ich erkannte vor allem meine eigene Hand, die sich ganz allein, ein bißchen wie ein Wassertier, da unten bewegte und den Grund untersuchte. Ich sah ihr, weiß ich noch, fast neugierig zu ; es kam mir vor, als könnte sie Dinge, die ich sie nicht gelehrt hatte [...]. Aber wie hätte ich darauf gefaßt sein sollen, daß ihr mit einem Male aus der Wand eine an-

dere Hand entgegenkam, eine größere, ungewöhnlich magerere 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» (795).

Wenn man sich den Chiasmus als liegende Acht vorstellt, wird die Verschränkung der Sphären anschaulich : Maltes eigene Hand wird unheimlich, fremd und, wie der Vergleich mit dem Wassertier nahelegt, «seemingly active in another element»⁴⁶, während die Geisterhand als sichtbare, also als Materialisationsphänomen, bereits im Übergang in die Wirklichkeit Maltes begriffen ist. Im halbdunklen Zwischenreich treffen sich die beiden Hände und verhalten sich immerhin schon «in ähnlicher Weise» zueinander. Freilich legt die Koopposition von oben/unten und hell/dunkel (zusammen mit der kaum zufälligen Wortähnlichkeit von Malte/Maltisch) hier *auch* eine psychologistische Deutung nahe, diese entkräftet aber weder das Phänomen der isolierten Hand als spiritistisches Motiv noch die poetologische Responion dieser Stelle zur *Écriture-automatique*-Poetologie des Anfangs.

Daß «auf der schmalen Grenzscheide, auf welcher das Diesseits und das Jenseits sich berühren»⁴⁷, der Ort ist, an dem die parapsychologischen Phänomene auftauchen, gehört zu den im Reclamheft verbreiteten spiritistischen Grundannahmen der Zeit. Daß die jeweils andere Sphäre autonom ist und nicht bloß Funktion der eigenen, zeigen die Spiegel-Szenen des Romans (Maltes sich im Spiegelbild verselbständigende Maskerade auf dem Dachboden ; Christine, die sich, ebenfalls auf dem Dachboden, als Gespenst nicht im Spiegel sehen kann) ebenso wie die Tatsache, daß die Geisterhand weitersucht, als Malte die seine zurückzieht. Allerdings muß man bei genauer Lektüre festhalten, daß der Roman im exakten Kreuzungspunkt beider Sphären eben nicht das paranormale Phänomen positioniert, sondern den – verlorenen – Stift.

Es ist das Schreibinstrument, das in der modernen Literatur die Sphären zusammenzwingt, und das einzige vom Text uneingelöste Versprechen, der einzige im Text nur halb realisierte Chiasmus bleibt folgerichtig jener, der sich auf das Schreiben selbst bezieht⁴⁸. «Aber diesmal werde ich geschrieben werden» (756), verkündet Malte, dieses Mal aber bleibt im *Malte* ungeschrieben.

ANMERKUNGEN

¹ Jürgen H. Petersen : *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung*. Stuttgart 1991, S. 78. Petersen geht davon aus, daß der *Malte* gemeinsam mit Carl Einsteins *Bebuquin* «den Beginn des deutschen Romans in der Moderne» mar-

kiere (68). Aus der zitierten Beobachtung schließt er, der Leser herrsche hier «sozusagen souverän im Reich der blinden Motive» (79), während schon Fülleborn und Stephens aus dem Befund die näherliegende Konsequenz gezogen haben, daß hier eine andere, traditionell eher «lyrische» Art der Strukturbildung am Werke ist, wie sie unten angedeutet wird (vgl. Ulrich Fülleborn: «Form und Sinn der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman» [1961], in: Hartmut Engelhardt (Hg.): *Rilkes «Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge»*. Frankfurt 1984, S. 175-198 [im folgenden zit. als *Materialien*]; Anthony R. Stephens: *Rilkes «Malte Laurids Brigge»*. *Strukturanalyse des erzählerischen Bewußtseins*. Bern 1974).

² «Genug, mein lieber Herr von Hulewicz...Dieses Buch ist hinzunehmen, nicht im Einzelnen auf-zu-fassen», wie Rilke seinem polnischen Übersetzer am 10.11.1925 schreibt (in: *Materialien*, S. 138).

³ Und zwar in einem weitergehenden Sinn als etwa dem in den Untersuchungen von Höhler oder Giloy gemeinten, die sich auf den Selbstentwurf der Romanfigur als Dichter beschränken (Vgl. Gertrud Höhler: *Niemandes Sohn. Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes*. München 1979; Birgit Giloy: *Die Aporie des Dichters. Rainer Maria Rilkes «Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge»*. München 1992).

⁴ Vgl. Moritz Baßler, Christoph Brecht, Dirk Niefanger, Gotthart Wunberg: *Historismus und literarische Moderne*. Tübingen 1996; mit weiterer Literatur.

⁵ Anthony Stephens: «Warten auf die «andere Auslegung». Zu einigen Problemen der Malte-Deutung», in: *Text & Kontext* 5.2 (1977), S. 56-88; S. 62.

⁶ Fülleborn: «Form und Sinn der Aufzeichnungen», S. 183.

⁷ «So wie ich es in meiner kindlich gearbeiteten Erinnerung wiederfinde, ist es kein Gebäude; es ist ganz aufgeteilt in mir; da ein Raum, dort ein Raum und hier ein Stück Gang, das diese beiden Räume nicht verbindet, sondern für sich, als Fragment, aufbewahrt ist» (729). Die Klammern beziehen sich auf die Seitenzahlen in: Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910]; zit. nach R.M.R.: *Sämtliche Werke*. Besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 6. Frankfurt 1987.

⁸ Stephens: «Warten auf die «andere Auslegung»», S. 67.

⁹ Weil es sich um poetologische Versprechungen handelt, kann Stephens' Deutung, daß der ursprünglich auf Maltes Tod hin angelegte narrative Bogen in der Endfassung des Romans nicht realisiert sei, diesen Befund nicht erklären (vgl. «Warten auf die «andere Auslegung»»; bes. S. 62).

¹⁰ Stephens: «Warten auf die «andere Auslegung»», S. 68.

¹¹ Hans-Jürgen Schlütter: «Fragwürdiges in hochrangiger Prosa. Die parapsychologischen Motive in Rilkes «Aufzeichnungen...» und Thomas Manns «Zauberberg»», in: Eijiro Iwasaki (Hg.): *Begegnung mit dem «Fremden». Grenzen – Traditionen – Vergleiche*. Bd. 11. München 1991, S. 177-183.

¹² Vgl. Hans Richard Brittnacher: «Zur Poetik der Gespenstergeschichte», in: H.R.B.: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt 1994, S. 104-115.

¹³ Zweite Fassung des Eingangs. In: *Materialien*, S. 56-66; S. 57. Diese apodiktisch behauptete Bedeutsamkeit bleibt nicht nur unexpliziert, irritierend wirkt zusätzlich die Tatsache, daß in der folgenden Erzählung Malte ja gerade der einzige ist, der ruhig bei Tisch sitzenbleibt, während Christine wandelt.

¹⁴ Schlütter: «Fragwürdiges in hochrangiger Prosa», S. 179.

¹⁵ Huyssen spricht sogar von «progressive dematerialization, the flight from the reality of his experiences and his subjectivity» als durchgängiger Entwicklung des Romans (Andreas Huyssen: «Paris/Childhood. The Fragmented Body in Rilke's *Notebooks of Malte Laurids Brigge*», in: A.H./David Bathwick (Hg.): *Modernity and the Text. Revisions of German Modernism*. New York 1989, S. 113-141; S. 137).

¹⁶ Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. Bern 1952, bes. S. 36-56. Vgl. dazu ausführlich Moritz Baßler: ««Lehnstühle werden verrückt.» Spiritismus und literarische Moderne: Zu einer Fußnote bei Wassily Kandinsky», in: *Hofmannsthal-Jb. zur europäischen Moderne* 1 (1993), S. 287-307.

¹⁷ Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, S. 37.

¹⁸ «Was lag dir daran, ob [...] Tote lebendig sind und Lebendige scheintot: Was lag dir daran? Dies alles war so natürlich für dich; da gingst du durch, wie man durch einen Vorräum geht, und hieltest dich nicht auf» (783f.), heißt es in der Ibsen-Apostrophe Maltes. Dabei wird der Naturalist bereits für jene Seinsvermischungen beansprucht, die erst die Rilkeschen Gespenster verwirklichen (s.u.).

¹⁹ «Und da wußte ich, daß er Sicherheit wollte. Die hatte er im Grunde immer gewünscht. Nun sollte er sie bekommen. «Sie sind wegen des Herzstichs da: bitte»» (853).

²⁰ Oder auch in Strindbergs fast zeitgleicher *Gespensersonate* von 1908. Zur Beziehung von Ibsens Drama zum *Malte* vgl. ausführlich: Moritz Baßler: „Auf dem Zwischenplan. Gespenster bei Ibsen, Rilke und Breton“, in: Maria Deppermann u.a. (Hg.): *Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus*. [erscheint 1998]; sowie George C. Schoolfield: „Rilke's Ibsen“, in: *Scandinavian Studies* 51 (1979), S. 460-501.

²¹ Henrik Ibsen: *Gespensster*. Ein Familiendrama in drei Akten. Aus dem Norwegischen übertragen von H. E. Gerlach. Stuttgart 1968, S. 74, vgl. schon das Gespräch von Frau Alving mit Pastor Manders S. 41f.

²² Vgl. auch Avital Ronell: *Dictations. On Haunted Writing*. Lincoln, London 1993; bes. S. xiv.

²³ Gleich in der 5. Aufzeichnung, die auch das ebenfalls damit verbundene Wortfeld «Gesicht» eröffnet.

²⁴ Demgegenüber fällt erneut die Begrenztheit der expliziten poetologischen Aussagen auf, in diesem Fall der in der Forschungsliteratur vielbeachteten Äußerungen über das «Erzählen» zu Beginn dieser 43. Aufzeichnung. Gemeint ist damit jedenfalls keine narrative Strukturkompetenz, sondern eben dieses mediumistische Vergegenwärtigen von Abwesendem, das – darin ist Judith Ryan zuzustimmen – im «hypothetischen Erzählen» der Historienbilder und Legenden kaum eingelöst scheint (««Hypothetisches Erzählen». Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes «Malte Laurids Brigge»» [1970], in: *Materialien*, S. 244-279).

²⁵ Vgl. die Briefe Rilkes an Marie von Taxis vom 6.3.1921, an deren medial begabte Nichte Nora Purtscher-Wydenbruck vom 11.8.1924 (in: *Materialien*, S. 126-130), sowie den «Nachlaß des Grafen C.W.» in: Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*. Hg. v. Ernst Zinn. Zürich 1951. Bd. 2, S. 925-938.

²⁶ Rilke an Marie von Thurn und Taxis, 16.1.1912 (in: *Briefwechsel*, Bd. 1, S. 92) – vgl. die entsprechende Stelle im *Malte* S. 898; Rilke an Lou Andreas-Salomé, 7.2.1912 (in: *Briefwechsel*. Hg. v. Ernst Pfeiffer. Frankfurt 1975, S. 255).

- ²⁷ Rilke an die Gräfin Sizzo, 1.6.1923, in: R.M.R.: *Die Briefe an Gräfin Sizzo*. Hg. v. Ingeborg Schnack. Frankfurt 1977, S. 67.
- ²⁸ Martina Wagner-Egelhaaf: *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart 1989, S. 103.
- ²⁹ Belege in Baßler: «Lehnstühle werden verrückt»; Moritz Baßler: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*. Tübingen 1994, S. 39-59.
- ³⁰ Zu diesem Ergebnis kommt auch die bislang einzige Arbeit, die sich unter dem Gesichtspunkt des Struktur-Textur-Verhältnisses mit Rilkes Roman befaßt: Ulrike Mönich: „Ein Globus im Maßstab der Erde“. Eine Textverfahrensanalyse der Parisaufzeichnungen in Rainer Maria Rilkes Roman *(Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge)*. Magisterarbeit (masch.schr.) Tübingen 1995.
- ³¹ «Consequently he turns back to writing another's, not the other language. He copies others' texts into his novel» (Huysen: «Paris/Childhood», S. 126).
- ³² Die Bedenken Stephens', eine solche Lektüre entfremde die Zitate ihrem Kontext und verfälsche sie damit («Warten auf die andere Auslegung» S. 75/76), verkennen den Status der poetologischen Lesart: Sie ersetzt ja nicht den Sensus literalis, sondern tritt als neues Isotopiennetz hinzu. Ein lockeres Gefüge wie das des *Malte*, in dem der Literalsinn ohnehin wenig Konsequenzen hat, ermutigt eine solche Praxis zusätzlich.
- ³³ «This of course would be the moment of modernist epiphany» (Huysen: «Paris/Childhood», S. 126), und hierin kann man eine Parallele zum Warten auf das «Wunder» in Einsteins *Bebuquin* sehen.
- ³⁴ Vgl. das Kapitel «Ekstatisches Schreiben» in Wagner-Egelhaaf: *Mystik der Moderne*, S. 62-107.
- ³⁵ Werner Hamacher: «Unlesbarkeit», in: Paul de Man: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt 1988, S. 7-26; S. 9.
- ³⁶ Fülleborn: «Form und Sinn der Aufzeichnungen», S. 184/185. Dort auch zahlreiche Belegstellen aus Rilkes Werk.
- ³⁷ Fülleborn: «Form und Sinn der Aufzeichnungen», S. 185.
- ³⁸ Weshalb, wie Judith Ryan bemerkt, für ihn «das Gespenst der Christine Brahe [...] einen anderen Wirklichkeitsgrad besitzt als für die anderen Anwesenden» («Hypothetisches Erzählen» S. 262) – nämlich gar kein Gespenst ist.
- ³⁹ Carl Einstein: *Werke Bd. 1*. Berlin 1980, S. 395. Vgl. Baßler: *Die Entdeckung der Textur*, S. 29-38; und neuerdings die Arbeit von Michael Niehaus: *Ich, die Literatur, ich spreche...*. *Der Monolog der Literatur im 20. Jahrhundert*. Würzburg 1995.
- ⁴⁰ Horst Thomé: *Autonomes Ich und Inneres Ausland. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848-1914)*. Tübingen 1993, S. 462. Mitbetroffen von dieser Einsicht sind auch Interpretationen, die den «Subjektentwurf» Maltes, die «Wirklichkeits-Erfahrung» oder die Figur der Erinnerung für die Dominante des Textes halten (z.B. Manfred Engel: «Weder Seiende noch Schauspieler». Zum Subjektivitätentwurf in Rilkes *(Malte Laurids Brigge)*», in: Jürgen Söring/Walter Weber (Hg.): *Rencontres Rainer Maria Rilke. Internationales Neuenburger Kolloquium 1992*. Frankfurt u.a. 1993, S. 37-59; Jürgen Söring: «Zur Methode poetischer Wirklichkeits-Erfahrung in Rilkes *(Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge)*», in: Söring/Weber: *Rencontres*, S. 11-35; Ryan: «Hypothetisches Erzählen», vgl. S. 261; u.v.a.m.).

- ⁴¹ Thomé: *Autonomes Ich und Inneres Ausland*, S. 467. Dieser interpretatorische Befund stimmt mit Maltes Selbstäußerungen überein.
- ⁴² de Man: *Allegorien des Lesens*, S. 75.
- ⁴³ Die chiasmatische Verbindung ist auch der Modus, der die isotopische Verknüpfung regelt, wie bereits Musil festgestellt hat: «Statt zu sagen, der Novemberabend sei wie ein Tuch oder das Tuch wie ein Novemberabend, könnte man nicht beides in einem sagen? [...] Rilke hat es immerwährend getan» (Robert Musil: «Rede zur Rilke-Feier in Berlin am 16. Januar 1927», in: R.M.: *Gesammelte Werke Bd. II*. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek 1978, S. 1229-1242; S. 1238).
- ⁴⁴ Vgl. Helmut Naumann: *Neue Malte-Studien. Untersuchungen zu Aufbau und Aussagegehalt der *(Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge)* von Rainer Maria Rilke*. Rheinfelden u.a. 1989, S. 100/101, mit Bezug auf Stephens und Loock.
- ⁴⁵ Naumann (*Neue Malte-Studien*) gibt einen Überblick über die bisherigen Deutungen dieser Episode (S. 97-102), bevor er seine eigene «symbolische» Auflösung anbietet. Vgl. auch Idris Parry: «Malte's Hand», in: *German Life & Letters* 11 (1958), S. 1-12.
- ⁴⁶ Parry: «Malte's Hand», S. 11.
- ⁴⁷ Carl du Prel: *Der Spiritismus*. Leipzig: Reclam o.J., S. 11.
- ⁴⁸ In einem Brief Rilkes heißt es, der Malte sei «wie eine hohle Form, wie ein Negativ [...], der Ausguß davon aber, wenn es möglich wäre, einen herzustellen (wie bei einer Bronze die positive Figur, die man daraus gewönne) wäre vielleicht Glück, Zustimmung; – genaueste und sicherste Seligkeit» (An Lotte Hepner, 8.11.1915, in: *Materialien*, S. 110). Werkbiographisch hat man später die *Duineser Elegien* und die *Sonette an Orpheus* als die nachgelieferte fehlende Hälfte gedeutet (vgl. Fülleborn: «Form und Sinn der Aufzeichnungen», S. 175).