

3. Brüchige Sinnlichkeit in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

3.1 Konturen des Erlebens

a) Rilke und die Phänomenologie: *Erlebnis*

Die Beschäftigung mit Husserls Tastversuch – vom Interesse an den Erzähl- und Beobachtungsstrategien bis zu Husserls Lob der Dichtung, ihrer »Originalität der Neugestaltung«, der »Fülle der Einzelzüge« und der »Lückenlosigkeit der Motivation« (Hua III/1, 132) – hat stets eine literaturwissenschaftliche Perspektive vorausgesetzt. Diese geht davon aus, dass die Phänomenologie nicht ausschließlich selbst für ihre Inhalte oder Interessen, ihre Blickweisen oder ihre Darstellungsformen aufkommen kann, sodass auch die Grenzen zwischen phänomenologischen und nicht-phänomenologischen Texten weder definitorisch eindeutig noch faktisch unüberbrückbar sind. Um entsprechend nach den literarischen Ausformungen des beschriebenen Sinnlichkeitsparadigmas zu fragen, bietet sich als Ansatzpunkt Rainer Maria Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* an: ein Roman, der nicht nur neue Wahrnehmungstechniken experimentell erprobt und wiederholt die Hand zum Objekt dieses Versuchs macht, sondern der diese Konstellation auch in eine ihr entsprechende literarische Form übersetzt. An den Handszenen des *Malte*-Romans soll im Folgenden versucht werden, den literarischen Nachhall der an Husserl beschriebenen Umdeutungen des Tastsinns in ihrer Anbindung an literarische Erzähl- und Darstellungsverfahren zu beschreiben.

Bevor auf diese Verbindung von tastendem Handgebrauch und literarischer Form eingegangen wird, muss das Verhältnis von Rilkes Texten zur phänomenologischen Philosophie aber kurz beleuchtet werden, insofern es sich hierbei um einen in der Rilke-Forschung relativ prominenten Vergleich handelt. Käte Hamburgers Aufsatz »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«¹ war dabei der methodisch und argumentativ entscheidende Beitrag, auf den sich auch spätere Untersuchungen zu einem vermeintlich phänomenologischen Vorgehen Rilkes noch stüt-

1 Käte Hamburger, »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«, in: Dies. (Hg.), *Rilke in neuer Sicht*, Mainz 1971, S. 83–158.

zen.² Hamburger bezieht sich auf Rilkes Dinglyrik im Umkreis der *Neuen Gedichte*, deren Verwandtschaft zur Phänomenologie Husserls darauf beruhe, »daß sie [die Lyrik, A.H.] so beschaffen ist, um auf philosophische Fragestellungen antworten zu können«.³ Hamburger geht es also dezidiert nicht um die Übersetzung philosophischer Theoreme in lyrische Sprache, sondern darum, dass die Lyrik *als* Lyrik mit philosophischem Anspruch auftritt. »Dichter-Phänomenologe«⁴ wäre Rilke also deshalb, weil »hier eine Lyrik *statt* einer Philosophie« bzw. »statt einer Erkenntnistheorie«⁵ am Werk sei. Die »zeitgeschichtliche Parallele zwischen einer Philosophie und einer Lyrik«,⁶ die Hamburger damit beschreibt, wird allerdings nicht näher begründet.⁷ Insofern Rilke und Husserl sich nicht kannten, genügt es Hamburger, die festgestellten Ähnlichkeiten als solche stehen zu lassen:

Es ist nun eine hinzunehmende, als solche nicht kausal erklärbare Tatsache, daß die Ausformung der phänomenologischen Erkenntnistheorie gleichzeitig

-
- 2 Vgl. Helmut Naumann, *Malte-Studien: Untersuchungen zu Aufbau und Aussagegehalt der »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« von Rainer Maria Rilke*, Rheinfelden 1983, S. 55–94, welcher versucht, die Aufzeichnungen als eine Phänomenologie des »Mosaiks der Welt« zu lesen; In-Ok Paek, *Rilkes Poetik des »neuen« Sehens in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge und in den Neuen Gedichten*, Konstanz 1996, nach der Rilke die Phänomenologie im Hinblick auf ein »neues Sehen«, das nichtintentional und sprachreflexiv bleibt, übertrifft; Rochelle Tobias, »Rilke, Phenomenology, and the Sensuality of Thought«, in: *Konturen VIII* (2015), S. 40–61, entdeckt in der Technik der Ausklammerung eine Möglichkeitsbedingung des Rilke'schen Zugangs zu sogenannten »Kunstdingen«; sowie Luke Fischer, *The poet as phenomenologist. Rilke and the new poems*, New York 2015, der das Problem des transzendentalen Anspruchs literarischer Texte umgeht und auf die relationalen Aspekte von Rilkes Wahrnehmungskonzepten fokussiert.
- 3 Käte Hamburger, »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«, S. 83. In Hamburgers Aufsatz wird nur am Rande auf Rilkes Roman eingegangen. Versuche, die Aufzeichnungen als »Phänomenologie des Leids« zu lesen, hat Hamburger in Ansätzen in ihrer Rilke-Einführung versucht: Vgl. Käte Hamburger, *Rilke. Eine Einführung*, Stuttgart 1976, etwa S. 67, 74 und 85.
- 4 Käte Hamburger, »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«, S. 97.
- 5 Ebd., S. 83f.
- 6 Ebd., S. 84. Eine Pointe dieser »zeitgeschichtlichen Parallele« besteht dabei darin, dass sich Hamburger durch sie von »philosophistischen« Interpretationen Heidegger'scher Façon distanziert, welche etwa durch Franz Josef Brecht und Otto Friedrich Bollnow in der Rilke-Forschung prominent vertreten wurden. Heideggers eigene Auseinandersetzung mit Rilke findet tatsächlich erst nach den ersten »heideggerianischen« Lektüren statt: Martin Heidegger, »Wozu Dichter?«, in: *Gesamtausgabe, Bd. 5: Holzwege*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. 1977, S. 269–320. Vgl. zu dieser Problemstellung den zusammenfassenden Beitrag aus dem Rilke-Handbuch: Ronald Perle, »Philosophie«, in: Manfred Engel (Hg.), *Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart und Weimar 2013, S. 155–164, hier vor allem: S. 156f.
- 7 Käte Hamburger, »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«, S. 84.

mit der Entstehungs- und Erscheinungszeit der *Neuen Gedichte* ist (in die auch noch die 2. Ausgabe des *Buches der Bilder* hineinkommt). Wir sind nicht in der Lage, auch nur den schwächsten Faden einer sachlichen Verbindung von Rilkes Dinggedichten zu der Göttinger ›Dingvorlesung‹ Husserls im Sommersemester 1907 herzustellen, zu der die fünf Vorlesungen der Idee der Phänomenologie die Einleitung gebildet hatten. [...] Zu konstatieren ist nichts als die Tatsache, daß im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts der Begriff des Schauens bei diesem einen Philosophen und diesem einen Dichter konstituierend war und, in Zusammenhang damit, Dingbeschreibung bei jenem philosophische, bei diesem lyrische Thematik wurde.⁸

Zum »Verständnis der Geschichtlichkeit Rilkes«⁹ lässt Hamburger, jenseits von kausalem Einfluss oder faktischem Kontakt, nur noch die bloße Konstatierung von Parallelen als »eine hinzunehmende [...] Tatsache« gelten. Man könnte sagen, Hamburger bediene sich selbst einer eigentümlichen phänomenologischen Wendung, nach der alles was sich zeigt, »einfach hinzunehmen sei, als was es sich gibt« (Hua III/1, 51).¹⁰ Einer vergleichenden Lektüre der jeweiligen Wahrnehmungs- und Sinnlichkeitskonzeptionen wird das kaum genügen. Entsprechend bieten sich Zugänge zu Rilke an, die solche ästhetisch-asthetischen Ähnlichkeitskonstellationen nicht auf Einflussgeschichten zurückführen, sondern sie als diskurs-

8 Ebd., S. 96.

9 Ebd., S. 84.

10 Das mag im Übrigen zu Hamburgers Zugang ihres theoretischen Hauptwerks *Die Logik der Dichtung* passen, wo sie wiederholt von einer ›Phänomenologie‹ dichterischer Formen spricht (etwa der fiktionalen Tempora, der Bühne, der dramatischen Fiktion, der Ich-Erzählung etc.), vgl. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Frankfurt a.M. und Berlin 1980, S. 78f., 100, 176, 255, 285 – nicht ohne dieser Begriffsbildung vorauszuschicken, der Begriff sei »weder mit der besonderen Bedeutung der Hegelschen noch der Husserl'schen Phänomenologie belastet« (ebd., S. 12). In jedem Fall gewinnt Hamburgers ›phänomenologisches‹ Argument seine Schärfe dadurch, dass es sich von ›klassischen‹ phänomenologischen Wirklichkeits-, Wahrnehmungs- und Urteilsbegriffen distanziert, dessen Anwendbarkeit für literaturtheoretische Zwecke sie bestreitet; vgl. etwa die Auseinandersetzung mit Husserl (ebd., S. 33–36) sowie mit der Literaturtheorie des Husserl-Schülers Roman Ingarden (ebd., S. 25–30, besonders die Fußnote 36 auf S. 28f.). Wie nahe Hamburger der Phänomenologie tatsächlich steht, ist Thema aktueller Forschungen: Vgl. Jørgen Sneis, »Als ob – comme si – quasi. Zur Kontroverse zwischen Käte Hamburger und Roman Ingarden«, in: Andrea Albrecht und Claudia Löschner (Hg.), *Käte Hamburger. Kontext, Theorie, Praxis*, Berlin und Boston 2015, S. 177–213. Für eine stärker von Hamburgers Sprach- und Lyriktheorie ausgehende Lektüre des Dreiecks Husserl-Rilke-Hamburger vgl. Claudia Löschner, »Ein sehr großer Dichter und schwacher Mensch.« Käte Hamburgers Herleitung des Lyrikbegriffs am Beispiel Rilkes«, in: Andrea Albrecht und Claudia Löschner (Hg.), *Käte Hamburger*, S. 119–137.

geschichtliche Problemlagen verstehen (wie etwa von Ralph Köhnen¹¹ und Benjamin Bühler¹² unternommen). Parallelen, Ähnlichkeiten oder Verwandtschaften wären dann Teil einer umfassenden Rejustierung wahrnehmungstheoretischer Fragestellungen, die sich an Rilke und Husserl paradigmatisch untersuchen lassen, diesen aber nicht exklusiv zugehören. An die beiden Grundpfeiler, auf denen Hamburger ihr Argument aufbaut, könnte unter diesen Bedingungen angeschlossen werden: einerseits eine epistemologische Nivellierung, in der Literatur und Philosophie in einem nichthierarchischen Verhältnis zueinander stehen; andererseits eine Deutung dieser Ähnlichkeit als ebenjene »zeitgeschichtliche Parallele«, die ja nicht zuletzt eine literaturgeschichtliche Öffnung phänomenologischer Texte impliziert. So können geteilte Thematiken, Wahrnehmungspraktiken oder Erkenntnisinteressen beschrieben werden, die einen Themenkomplex wie die Konzeptionen von Sinnlichkeit und Leiblichkeit als ein historisches und sprachlich sich konstituierendes Wissensfeld begreift. Der Rilke-Husserl-Vergleich muss sich so auch nicht an einer etwaigen ›Phänomenologizität‹ Rilkes abarbeiten, sondern kann Entstehungsweisen,

-
- 11 Vgl. Ralph Köhnen, »Wahrnehmung wahrnehmen. Die Poetik der ›Neuen Gedichte‹ zwischen Biologie und Phänomenologie: von Uexküll, Husserl und Rilke«, in: Erich Unglaub (Hg.), *Rilkes Paris 1920–1925. Neue Gedichte. Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Bd. 30, Göttingen 2010, S. 196–211. Köhnens Argument basiert auf der Feststellung diverser Parallelen und Ähnlichkeiten in den impliziten oder expliziten Wahrnehmungstheorien Rilkes, Husserls und von Uexküls. Eine weitergehende Untersuchung verfolgt Köhnen innerhalb des Aufsatzformats aber nicht. So werden eine Vielzahl an Parallelen – vom bloßen geteilten Interesse Rilkes und von Uexküls für »Tiermotive« (ebd., S. 202) bis zu gemeinsamen »eidetischen Variationen« bei Husserl und Rilke (ebd. S. 206f.) – angesprochen, welche die spezifischen Vergleichsmomente etwas verunklaren. An seine Liste mit sieben Charakteristika von Rilkes impliziter Wahrnehmungstheorie – Existenzialität, Transzendentalität, Selbstreflexivität, Sachlichkeit, Neues Sehen, Antimimesis und lebendige Teilhabe (vgl. ebd., S. 210f.) – kann hier durchaus angeschlossen werden.
- 12 Vgl. Benjamin Bühler, *Lebende Körper, Biologisches und anthropologisches Wissen bei Rilke, Döblin und Jünger*, Würzburg 2004. Bühlers Arbeit zeichnet die Vorgeschichte der Kybernetik zwischen Biologie und philosophischer Anthropologie und ihrem literarischen Widerhall bei Rilke, Döblin und Jünger nach. Bühler bezieht sich insofern nicht auf Husserl und entwickelt keinen leibtheoretischen Zugang zum ›lebendigen Körper‹. Bühlers Studie ist für die hier vorgenommene Lektüre aber von unmittelbarer Relevanz, weil sie am *Malte*-Roman einer Verschaltung von Rhetorik und Anthropologie nachgeht, welche auch die hier eingenommene leibtheoretische Perspektive informiert. Mit Paul de Man beschreibt Bühler etwa die Prosopopöia als »Figur, über welche im Text die Rhetorizität, und damit die Gesetztheit und Kontingenz der Selbstbeschreibung des Menschen vorgeführt wird« (ebd. S. 182). Rilkes Beitrag zur zeitgenössischen anthropologischen Theoriebildung bestünde dann darin, »die tropologische Struktur der Selbstkonstitution und des Selbstverhältnisses« (ebd., S. 204) herauszustellen.

Ausformungen und Folgerungen eines spezifischen Sinnlichkeitskonzepts beschreiben, für das die Phänomenologie mehr als Diskussionspartner und weniger als Stichwortgeber fungiert.

So ließe sich auch auf argumentativer Ebene an Hamburgers Argument anschließen, etwa an ihre Analyse von Rilkes ›aisthetischen‹ Verfahren.¹³ Hervorzuheben gilt es ebenfalls die fast häretisch anmutende These Hamburgers, die bezüglich Rilkes Dinggedichten von einem »lyrische[n] Verfahren phänomenologischer Reduktion«¹⁴ spricht, das es unternehme, »das ›Wesen‹ ›originär‹ erscheinen [zu] lassen: im Wort, im Vergleich, in der Metapher und so fort«.¹⁵ Der unterschiedliche Erkenntnisanspruch von Husserl und Rilke wird in solchen Passagen von Hamburger zwar verwischt: Der Phänomenologie dienen derartige Anschauungen als exemplarische Basis der Beschreibung transzendentaler Bewusstseinsstrukturen – die Reduktion wäre andernfalls zwecklos. Rilkes Verfahren ist dagegen keineswegs exemplifizierend: Das Blau der titelgebenden »Blauen Hortensie« ist selbst ›Thema‹ des Gedichts und lässt nicht wie Husserls »rotes

13 Käte Hamburger, »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«, S. 92. Mit dem Verweis auf die Wahrnehmungstechnik ist der für die Rilke-Forschung der Zeit an Wichtigkeit kaum zu überschätzende Aufruf verbunden, die ›Ding-Gedichte‹ Rilkes nicht symbolistisch misszuverstehen: »Für die Erhellung der Besonderheit von Rilkes Dichtertum überhaupt, und nicht nur der Dinggedichte, scheinen mir symbolisch-symbolistische Deutungen jedenfalls nicht durchweg dienlich zu sein. Das was diese Besonderheit ausmacht und begründet, die phänomenologische Struktur, wird dadurch verdeckt.« (Ebd., S. 103) Diesen Sachverhalt hat Hamburger in der *Logik der Dichtung* als Merkmal von ›Dingdichtung‹ insgesamt festgestellt. Diese versuche, so Hamburger in Anspielung auf Husserl, »die ›Sache selbst‹ lyrisch [zu] beschreiben oder [zu] gestalten« (Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, S. 227).

14 Käte Hamburger, »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«, S. 99. Das blieb in der Forschung nicht unbestritten, vgl. Wolfgang G. Müller, »Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne«, in: Manfred Engel und Dieter Lamping (Hg.), *Rilke und die Weltliteratur*, Düsseldorf 1999, S. 214–235, hier: S. 226f.: »Die Affinität zwischen Rilke und Husserl zeigt sich gerade nicht in dem Konzept der phänomenologischen Reduktion und der reinen Wesensschau. Eine Entsprechung zwischen dem Zugang des Dichters zeigt sich vielmehr in der Parallele zwischen den ›unvollkommenen‹ Gegenstandswahrnehmungen, den Ansichten oder Abschattungen der Gegenstände, von der Husserl in ›Ding und Raum‹ spricht, und der individuellen, die subjektive Perspektive des Wahrnehmenden betonenden Gegenstandswiedergabe der ›Neuen Gedichte‹.« Auch hier gilt es anzumehmen, den Erkenntnisanspruch der Phänomenologie nicht außen vor zu lassen. Für Husserl ist die Abschattungsqualität der Gegenstandswahrnehmung schlicht ein Faktum der Wahrnehmung, das zwar als Ausgangspunkt weiterer phänomenologischer Beschreibungen dient, aber kaum als Ergebnis, geschweige denn als Ziel seiner Philosophie verstanden sein sollte.

15 Käte Hamburger, »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«, S. 97.

Löschblatt« auf die Farbwahrnehmung ›Rot‹ als solche schließen (vgl. Hua II, 56f.). Husserl zielt davon ausgehend auf die Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis – bei Rilke, so schreibt auch Hamburger, wird dagegen die »eigene Poetologie zum Thema«. ¹⁶ Umgekehrt ist damit aber eine verfahrenstechnische Ebene der Schauensmodi markiert, die für die Phänomenologie durchaus von Relevanz ist. Wenn Hamburger schreibt, dass die »Wesensschau« nach Husserls Vorbild »in der Tat nur mit den Mitteln der Kunst zur ›Gegebenheit‹ gebracht werden [kann]«, ¹⁷ dann stimmt sie durchaus mit dem Phänomenologen überein, der die Vorbildfunktion literarischer Texte ja ebenfalls betont hat. Was Husserl und Rilke so teilen, ist weniger das ›Phänomenologische‹ im transzendentalen Sinne Husserls, als ein dreifaches Interesse an den Erscheinungsweisen der Phänomene, an den korrelierenden Bewusstseinsmodi sowie die Arbeit an den sprachlichen Verfahren, die sich daran koppeln.

Dass damit auch ein spezifisches Interesse an der Figur des Leibes einhergeht, soll in aller Kürze an Rilkes Prosastücken *Erlebnis I & II* (1918) gezeigt werden, die emblematisch für die Parallelen und Unterschiede zwischen dem Phänomenologen und dem Dichter stehen. Inwiefern das angesprochene uneindeutige Zusammenspiel von Erkenntnistheorie, Wahrnehmungspraxis und sprachlicher Gestaltung hier zur Entfaltung kommt, legt schon der Begriff des ›Erlebnisses‹ selbst nahe. Bei diesem handelt es sich einerseits, so wiederum Käte Hamburger in ihrer *Logik der Dichtung*, um »ein[en] legitime[n] Begriff der deutschsprachigen Erkenntnistheorie, vor allem von Husserl«; ¹⁸ andererseits ist das Erlebnis philosophisch spätestens seit Kant – in der Literaturwissenschaft besonders seit Dilthey – ein Grundbegriff ästhetischer Theoriebildung. ¹⁹ Die

16 Ebd., S. 128. Dieser Unterschied in der Zielsetzung wird auch deutlich, wenn Hamburger schreibt, mit Rilkes Methode sei die »dichterische Gestaltung dessen, was Husserl die ›Generalthesis der natürlichen Einstellung‹ nannte« (ebd., S. 122) versucht, wo doch gerade mit der radikalen Änderung und Ausschaltung dieser Einstellung die Phänomenologie der *Ideen* als transzendente Bewusstseinsphilosophie philosophisch zu arbeiten beginnt (vgl. § 31 »Radikale Änderung der natürlichen Thesis. Die ›Ausschaltung‹, ›Einklammerung‹« sowie § 32 »Die phänomenologische ἐποχή« der *Ideen I*, Hua III/1, 60–66).

17 Käte Hamburger, »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«, S. 108f.

18 Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, S. 243.

19 Gadamer spricht in *Wahrheit und Methode* von einer »Affinität zwischen der Struktur von Erlebnis überhaupt und der Seinsart des Ästhetischen«, die er auf Kants *Kritik der Urteilskraft* zurückführt, vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (= *Gesammelte Werke*, Bd. 1), Tübingen 1990, S. 75. Für eine kritische Genealogie dieses in Dilthey'scher Tradition stehenden Zusammenden-

Verknüpfung von Erkenntnistheorie und Ästhetik wird von Rilkes Prosa-*stücken* nicht nur reflektiert, sondern regelrecht aufgeführt. *Erlebnis I* handelt von einer epiphanischen Erfahrung des Protagonisten, dem im Garten von Duino »etwas Wunderliches widerfuhr« (SW VI, 1037). Er gerät in das, was Musil in einer berühmten Formulierung »den anderen Zustand« nannte²⁰ und den man ohne Weiteres als ein mystisches Erlebnis begreifen kann.²¹ Angelehnt an einen Strauch, fühlt er sich »völlig eingelassen in die Natur« (SW VI, 1037); es machen sich »fast unmerkliche Schwingungen« (SW VI, 1037) bemerkbar, die aus dem Strauch auf ihn übergehen und deren Wirkung mit dem Bild, »er sei auf die andere Seite der Natur geraten« (SW VI, 1038), umschrieben werden: »[E]r sah, wie über die Schulter, zu den Dingen zurück.« (SW VI, 1038) Der zweite Teil des Textes hebt dieses mystische Erleben auf eine allgemeinere Ebene, wenn der Protagonist »sich gewisser Momente zu erinnern [meinte], in denen die Kraft dieses einen schon, wie im Samen, enthalten war« (SW VI, 1040). Die aufgerufenen Erlebnisse und Einsichten werden so auch als Initiationsmomente des Dichterischen erkennbar, die den Protagonisten fortan durch »einen reinen, fast scheinenden Zwischenraum« (SW VI, 1041) von anderen Menschen trennen.²²

kens von ›Erlebnis und Dichtung‹, vgl. Wulf Segebrecht, *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*, Stuttgart 1977, S. 31–52.

- 20 »Man hat ihn den Zustand der Liebe genannt, der Güte, der Weltabgekehrtheit, der Kontemplation, des Schauens, der Annäherung an Gott, der Entrückung, der Willenlosigkeit, der Einkehr und vieler anderer Seiten eines Grunderlebnisses, das in Religion, Mystik und Ethik aller historischen Völker ebenso übereinstimmend wiederkehrt, wie es merkwürdig entwicklungslos geblieben ist.« (Robert Musil, »Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films«, in: *Gesammelte Werke, Bd. 8: Essays und Reden*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 1137–1154, hier: S. 1144.) Die Charakterisierung Musils, es handle sich um ein »geheimnisvoll schwelendes und ebbendes Zusammenfließen unseres Wesens mit dem der Dinge und anderen Menschen«, das »zu einem wortlosen Erlebnis wird« (ebd.), trifft auf Rilkes Erlebnis-*text* zu. Der »andere Zustand« wird von Musil einem »Normalzustand« gegenübergestellt, der sich durch »die Schärfe unsres Geistes« auszeichnet: »Messen, Rechnen, Spüren, das positive, kausale, mechanische Denken« (ebd., S. 1143).
- 21 Vgl. zu diesen Konstellationen in der literarischen Moderne die klassische Studie von Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a.M. 1981.
- 22 So etwa ist die Rede von einem Vogelruf, der, als der Erzähler ihn hört, auch »in seinem Inneren übereinstimmend da war« (SW VI, 1040). Dieser Vogelruf geht direkt in das bekanntere ›Weltinnenraum-Gedicht ein (»Es winkt zu Fühlung...«), wenn es in dessen zentraler Passage heißt: »Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum: / Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still / durch uns hindurch.« (SW II, 93, V. 13–15) So bezieht sich auch Hamburgers Aufsatz auf den Text, den sie als ›Erlebnis von der ›geologischen Verfas-

Der Text bleibt dabei von einer selbstreflexiven Note durchzogen, die ihn deutlich als einen *gemachten* Text auszeichnet, der sich seiner literarischen Verfahren bewusst bleibt. Das zeigt sich etwa im Verhältnis von Erzähl- und Wahrnehmungsperspektive, bei dem Distanzierungsmomente zwischen auktorialem Erzählen und interner Fokalisierung durch Wendungen wie »Späterhin meinte er«, »Er hielt es für möglich« oder »Noch wußte er nicht« (SW VI, 1040, 1041, 1041) eingefügt werden. Das Erlebnis entfernt sich in seiner sprachlichen Reproduktion von sich selbst, betont damit aber in einer selbstreferenziellen Geste gleichzeitig die Gebundenheit an den Erzählprozess, der die Mitteilung des Erlebten ermöglicht. Das steht durchaus in Einklang mit der Begriffsgeschichte von »Erlebnis«, insofern »die ersten Belege für das Auftreten des Terminus »E[rl]ebnis« [...] gerade das Moment der baren Unmittelbarkeit des Selbst-erlebtseins, das aller Vermittlung vorausliegt«,²³ betonen. Das Immediate des Erlebnisses bezeichnet eine Vorstufe epistemischer Aktivität, die nicht beschrieben, sondern eben nur erlebt werden kann. Dadurch, so etwa Nietzsche, entzieht es sich der Reflexion: »So lange man Etwas erlebt, muss man dem Erlebniss sich hingeben und die Augen schliessen, also nicht *darin* schon den Beobachter machen. Das nämlich würde die gute Verdauung des Erlebnisses stören: anstatt einer Weisheit trüge man eine Indigestion davon.«²⁴ Die sprachliche Vermittlung des unvermittelt Erlebten ist damit unweigerlich als Problem mitformuliert. Auch Rilke schreibt daher in einem Brief an seine Verlegerin Katharina Kippenberg, dass seine Aufzeichnung deshalb der Publikation würdig sei, weil »sich nicht oft ein *Unbeschreibliches* bieten wird, das hier doch einigermaßen aufgefaßt und *beschrieben* ist, – wenn ich mich nicht ganz irre.« (zitiert nach SW VI, 1476, Hervorhebung A.H.) Rilke konzidiert mit diesem Oxymoron ein Doppeltes: dass das Erlebnis unbeschreiblich ist, weil es ein Erlebnis ist, und dass er es dennoch erfolgreich beschrieben hat, indem er es *erzählt*.

sung« der Welt, das im Weltinnenraum-Gedicht zur dichterisch formalen Ausgestaltung kommt«, beschreibt (Käte Hamburger, »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«, S. 138). Für eine Rilke-Lektüre im Lichte der Phänomenologie und mit starkem Bezug auf den Begriff des »Weltinnenraums«, vgl. Rochelle Tobias, »Rilke, Phenomenology, and the Sensuality of Thought«.

23 »Erleben, Erlebnis«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, hg. von Joachim Ritter u.a., Basel u.a. 1972, Sp. 702–710, hier: Sp. 705.

24 Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Alzumenschliches I und II* (=Kritische Studienausgabe, Bd. 2), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin 1988, hier: S. 687.

Der damit angesprochene Überschneidungsraum von Aisthesis und Ästhetik, von reflektierter Wahrnehmung und literarischem Erzählen ist im Falle von *Erlebnis* nun ein dezidiert *leiblicher*: »Anfang und Ende der Aufzeichnung bestimmt das Körpergefühl.«²⁵ Als sich der Protagonist am Anfang in einen »strauchartigen Baum« lehnt, »fühlte er sich in dieser Haltung so angenehm unterstützt und so reichlich eingeruht, daß er so, ohne zu lesen, völlig eingelassen in die Natur, in einem beinahe unbewußten Anschauen verweilte« (SW VI, 1037). Wird dieses körperliche Eingelassensein unangenehm, endet auch das Erlebnis: »Auf einmal fing seine Stellung an, ihm beschwerlich zu sein, er fühlte den Stamm, die Müdigkeit des Buches in seiner Hand, und trat heraus.« (SW VI, 1040) So wird, laut Silke Pasewalck, »eine Form von Körperlichkeit erzeugt bzw. konstruiert, für die der Körper selbst zur Fühlinstanz wird.«²⁶ Diese körperliche Fühlinstanz nennt man in der Phänomenologie nun schlichtweg ›Leib‹. Sie wird von Rilke allerdings nicht mit der Materialität des Körpers gleichgesetzt, vielmehr sogar von ihr gelöst, wenn der Protagonist die Augen schließt, »um in einer so großmütigen Erfahrung durch den Kontur seines Leibes nicht beirrt zu sein« (SW VI, 1040). Das ›entkörperte‹ das Erlebnis allerdings nur in dem Maße, wie die Enden des *materiellen* Körpers überschritten werden und sich im mystischen Erlebnis nach außen öffnen. Die Öffnung des Leibes versetzt den Protagonisten in die Lage, das aufzunehmen, was »eigentlich gar nicht hätte empfunden werden können« (SW VI, 1037).²⁷

25 Silke Pasewalck, »Die fünffingrige Hand«. *Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*, Berlin 2002, S. 137. Vgl. auch Katja Hachenberg, die von »der narrativen Aufwertung von Sinnlichkeit – allgemein: von aisthesis als subjektiver Wahrnehmung und subjektivem Erleben« spricht, mit der »ein durch Imagination und Reflexivität gleichsam überformtes Erzählen einher[geht]« (Katja Hachenberg, *Literarische Raumsynthesen um 1900. Methodische und theoretische Aspekte einer Ästhetik der Subjektivität*, Bielefeld 2005, S. 208). Vera Kaulbarsch bespricht den Text im Kontext Rilke'scher »Aporien der Berührung« und betont in ähnlicher Weise »den schmerzhaften Abstand [...], der zwischen sprachlicher Beschreibung und körperlicher Berührung notwendigerweise klappt« (Vera Kaulbarsch, »Eine Hand voll Innres«. *Aporien der Berührung bei Rilke*, in: Andrea Erwig und Johannes Ungelenk (Hg.), *Berühren Denken*, Berlin 2021, S. 249–263, hier: S. 251).

26 Silke Pasewalck, *Die fünffingrige Hand*, S. 138, Hervorhebung A.H.

27 Monika Fick spricht von »der Herabsetzung der Empfindungsschwelle bis auf die Stufe, wo die körperlichen Sinne nicht mehr abgrenzen von der Außenwelt« und in der ein Leib »zum Sensorium für die normalerweise nicht wahrnehmbaren Vorgänge im Kosmos« werden kann (Monika Fick, *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Tübingen 1993, S. 199).

3. Brüchige Sinnlichkeit in Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge

Das *Erlebnis* weist charakteristische Merkmale auf, die sich auch in Husserls Leibtheorie zeigen, etwa die Potenzialität leiblichen Erlebens, die brüchige Selbsterfahrung, die bei Rilke mystisch erhöht wird, oder die Problematisierung von dessen sprachlicher Vermittlung. Zwei zentrale Unterschiede zeigen sich darin, dass Rilke nicht auf den Tastsinn rekurriert, sondern von einem Resonanzphänomen (»die Schwingung«) affiziert wird, sowie dass sich die leibliche Entgrenzung in gewisser Hinsicht von der körperlichen Materialität – was bei Husserl »Leibkörper« hieß – löst. Rilke betreibt hier also keine Leibphänomenologie und unternimmt keine Leibkonstitution. Die leiblichen Zustände bleiben vor allem anderen ein Stück Mystik, wenn das Erlebnis auf »die andere Seite der Natur« führt. Entscheidend ist ebenso, dass der mystische Moment im *Erlebnis* kein Selbstzweck ist, sondern eine Form der Sinnlichkeit erkundet, die gleichzeitig als poetologisches Erweckungserlebnis firmiert. Das ist wiederum der Grund, warum die *Erlebnis*-Miniaturen als (verspätetes) Vorspiel zu den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* verstanden werden können, wo der verarmte Protagonist an genau diesem Schnittpunkt von Erleben und Schreiben seine *Aufzeichnungen* verfasst, die sich als Entwurf einer neuen, vom Leib her gedachten Wahrnehmung und einer ihr entsprechenden Schreibpraxis entwerfen. Dass es im *Malte*-Roman weit weniger erbaulich zugeht als im *Erlebnis*, dafür steht insbesondere eine Hand ein, welche die Auflösung der »Konturen des Leibs« in ganz anderer Form praktiziert: als ein Partialobjekt, das mit dem Restkörper nicht mehr übereinkommt und eine brüchige Form des Erlebens freisetzt, die jede poetologische Ermöglichung aufschiebt. Die »Zeit der anderen Auslegung«, in der »meine Hand weit von mir sein wird, und [...] Worte schreiben [wird], die ich nicht meine« (SW VI, 756), wird zwar angekündigt, aber vom Roman nicht eingelöst.

b) Schreiben und Erleben im *Malte*-Roman

Damit sind drei Ebenen angesprochen, auf denen der Roman dem Nexus von Schreibform und Erlebensform nachgeht: die selbstreflexive Hinwendung zum sinnlichen Erleben, ein Bewusstsein für prekäre Momente erführter und beobachteter Leiblichkeit und die poetologische Umsetzung

leiblichen Erlebens in einer und als eine besondere Schreibszene.²⁸ *Erstens* wird sich Malte also selbst eine andere Art der Sinnlichkeit erarbeiten, die er in der vielleicht berühmtesten Wendung des Romans als »Sehen-Lernen« (vgl. SW VI, 710f.) bezeichnet.²⁹ Dieses noch zu lernende Sehen bezeichnet nun nicht einfach den bloßen Sehsinn, sondern eine protomystische »Einsicht«, die auf (leibliche) Resonanz angelegt ist: »Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte.« (SW VI, 710) Ein paradigmatisches Beispiel für Maltes Wahrnehmungspraktik ist die Beschreibung eines blinden Blumenkohlverkäufers zu Beginn des Romans:

Irgendwo habe ich einen Mann gesehen, der einen Gemüsegarten vor sich herschob. Er schrie: Chou-fleur, Chou-fleur, das fleur mit eigentümlich trübem eu. Neben ihm ging eine eckige, häßliche Frau, die ihn von Zeit zu Zeit anstieß. Und wenn sie ihn anstieß, so schrie er. Manchmal schrie er auch von selbst, aber dann war es umsonst gewesen, und er mußte gleich darauf wieder schreien, weil man vor einem Hause war, welches kaufte. Habe ich schon gesagt, daß er blind war? Nein? Also er war blind. Er war blind und schrie. Ich fälsche, wenn

-
- 28 Vgl. Rüdiger Campe, »Die Schreibszene. Schreiben«, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 759–772.
- 29 Die Forschung hat zu diesem Rilke'schen Topos einiges erarbeitet. Vgl. etwa das Kapitel »Der Prozeß des ›Sehen-Lernens‹«, in: Antje Büssgen, »Bildende Kunst«, in: Manfred Engel (Hg.), *Rilke Handbuch*, S. 130–150, hier: S. 134f. Büssgen unterscheidet drei Aspekte des »Sehen-Lernens«: erstens »die Fähigkeit zu einem vollständigen, selektionslosen Sehen« (ebd., S. 134), zweitens die Aufgabe, »den Blick für die Autonomie des Kunstwerks, für seine spezifisch technische, eigenen Gesetzen unterliegende Hervorbringung und ästhetische Gestaltung zu schulen« (ebd.) sowie drittens »eine ähnliche Voraussetzungslösung und Befreiung von Konventionen auch in erkenntnistheoretischer Hinsicht« (ebd., S. 135). Eine stärker über Rilkes Cézanne-Rezeption entwickelte Zusammenfassung findet sich bei Ralph Köhnen, *Sehen und Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*, Bielefeld 1995. Seine Auflistung von sechzehn (!) Eigenschaften beschreibt das »neue Sehen« als: 1. zweifelnd, 2. autologisch, 3. sich selbst befragend, 4. intersubjektiv, 5. synästhetisch, 6. poetisch (d.h. es »proviziert« Schreiben), 7. planimetrisch (»oberflächlich«), 8. anti-chronologisch, 9. deautomatisiert, 10. paradigmatisch statt syntagmatisch, 11. Ordnungskategorien auflösend, 12. semiotisch »wild«, 13. multiperspektivisch, 14. medienreflexiv, 15. antiinformativ und 16. unbequem (vgl. ebd., S. 353f.). Besonders anschlussfähig für den hier unternommenen Versuch scheint mir die Beschreibung von Rilkes »Szenographien des Schauens« von Christian Jany, »Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir noch so wenig wissen«. Szenographien des Schauens beim mittleren Rilke«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 59(1) (2014), S. 141–160, der an Käte Hamburger und die Phänomenologie anschließt, dabei aber den »poetischen Mehrwert« im Übersprechen philosophischer Begriffsarbeit erkennt.

3. Brüchige Sinnlichkeit in Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge

ich das sage, ich unterschlage den Wagen, den er schob, ich tue, als hätte ich nicht bemerkt, daß er Blumenkohl ausrief. Aber ist das wesentlich? Und wenn es auch wesentlich wäre, kommt es nicht darauf an, was die ganze Sache für mich gewesen ist? Ich habe einen alten Mann gesehen, der blind war und schrie. Das habe ich gesehen. Gesehen. (SW VI, 748)

Diese Passage verdeutlicht, wie sich die Erzählform des Romans und die Beobachtungstechnik Maltes entsprechen. Die Beschreibung des Blumenkohlverkäufers ist durchzogen von Metareflexionen über den Beobachtungsakt selbst. Das führt einerseits zu einer gebrochenen, sich selbst befragenden Beschreibungstechnik – »Habe ich schon gesagt, daß er blind war? Nein!« – sowie andererseits zur Frage nach dem Wesentlichen. Letzteres allerdings muss sich an nichts anderem als an Malte selbst messen: »Und wenn es auch wesentlich wäre, kommt es nicht darauf an, was die ganze Sache für mich gewesen ist?« Maltes Sehen-Lernen kann man mit Hamburger als die versuchsweise Praxis einer literarischen Wesensschau beschreiben, die sich zirkulär auf sich selbst bezieht: als Heranschreiben an ein dichterisches Erleben, das sich in der Reflexion auf sich selbst literarisch entfaltet. Vom Blumenkohl ist dann keine Rede mehr: »Ich habe einen alten Mann gesehen, der blind war und schrie. Das habe ich gesehen. Gesehen.« Mit dieser Hinwendung zu einer von Malte durchaus als eine *neue* Sinnlichkeit in Szene gesetzten Wahrnehmungspraxis wird gleichzeitig ein neuer Subjektivitätsentwurf konturiert. Malte selbst wird von den neuen Wahrnehmungsweisen zu einem geöffneten, entgrenzten und brüchigen Subjekt umgeformt.³⁰

Zweitens wird Malte in vielerlei Momenten von »anderen Zuständen« heimgesucht, die dabei selten so lyrisch-erhaben sind wie im *Erlebnis*,

30 Vgl. Manfred Engel, »Weder Seiende, noch Schauspieler«. Zum Subjektivitätsentwurf in Rilkes Malte Laurids Brigge«, in: Vera Hauschild (Hg.), *Rilke heute: Der Ort des Dichters in der Moderne*, Frankfurt a.M. 1997, S. 181–200. Engel zeigt drei Thesen auf, die diesen Subjektivitätsentwurf bestimmen: Erstens »die Öffnung des Ich auf bisher verdrängte Grenzerfahrungen«, zweitens eine »Entgrenzung [...] auch in bezug auf die empirische, gemessene Zeit: Alles, was im Innern des Ich je Spuren hinterlassen hat, bleibt präsent« sowie drittens eine Erfahrung, die »die Grenze zwischen Wirklichem und Möglichem als Grenze zwischen Empirisch-Faktischem und *freiem* Entwurf« suspendiert (ebd., S. 187). Den Prozess der eigenen Neukonstitution bejaht Malte durchaus und zieht neben dem Bruch mit etablierten Wahrnehmungspraktiken auch genealogische Schnitte, vgl. dazu die vielschichtigen Ausführungen von Irina Hron-Öberg, *Heranbringungen. Zur Poetik des Anfangens um 1900*, Freiburg 2014, S. 365–476. Hron-Öberg zeichnet die Durchquerung und Umschreibung des »Nachkommen Maltes« von den genealogischen Logiken der Häuser, der Institutionen, der Verwandtschaftsverhältnisse und der Geschlechterordnungen bis zu Maltes Versuchen des Neuanfangens nach.

sondern sich als Momente prekärer Körperlichkeit manifestieren. Neben dem Blumenkohlverkäufer wäre etwa der sogenannte Veitstänzer zu nennen, in dessen Körper ein »Hüpfen [...] herumirrte«, das »hier und da auszubrechen« (SW VI, 771) versucht. Malte evoziert dabei wiederholt ein sogenanntes »Großes«, etwa bei einem Arztbesuch in der *Salpêtrière*: »Jetzt wuchs es aus mir heraus wie eine Geschwulst, wie ein zweiter Kopf, und war ein Teil von mir [...] Es war da, wie ein großes totes Tier, das einmal, als es noch lebte, meine Hand gewesen war oder mein Arm.« (SW VI, 765) Die Verbindungen dieser Erlebnisse zur zeitgenössischen Psychiatrie hat Friedrich Kittler unter dem Diktum der Literatur als »Simulakrum von Wahnsinn« aufgezeigt.³¹ Hier von besonderem Interesse ist die Tatsache, dass dabei, wie im vorigen Zitat, eine Hand erscheint, die das Entsetzen rund um diese prekären Leiber realisiert und organisiert. Wenn unter dem Schreibtisch gespensterhaft »eine größere, ungewöhnlich magere Hand« (SW VI, 795) erscheint, wenn eine Frau mit dem Kopf in den Händen »zu schnell, zu heftig« den Kopf hebt, »so daß das Gesicht in den zwei Händen blieb« (SW VI, 712), oder wenn eine Verkäuferin Malte »einen alten, langen Bleistift zeigte, der unendlich langsam aus ihren schlechten, geschlossenen Händen sich herausschob« (SW VI, 744), wird die Hand als Topos eines Entsetzens aufgerufen, das stets an die ihm entsprechenden Wahrnehmungsformen angebunden bleibt. Von den Erscheinungsweisen dieser unheimlichen, gespenstigen und eigensinnigen Hände wird im Folgenden genauer die Rede sein.

Der Blick zu eigenen und fremden Händen wirkt sich aber auch auf das Darstellungsverfahren des Romans aus. Es ist damit, *drittens*, eine Schreibpraxis angesprochen, die an die beiden Aspekte des Sehen-Lernens und der Erfahrung prekärer Leiblichkeit anschließt: »Ich glaube, ich müßte anfangen, etwas zu arbeiten, jetzt, da ich sehen lerne.« (SW VI, 723) Malte versucht, seine Existenz in sein Schreiben hinüberzuretten, indem er in der Praxis des »Aufzeichnens« Romanform, Erzählform und Erlebnisform in ein Entsprechungsverhältnis bringt. Das Sehen-Lernen bedingt ein Schreiben-Lernen, dessen Resultat die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* selbst sind. Diese Übereinstimmung von Wahrnehmen und Schreiben stellt keine dialektische Synthese bereit, in der Maltes prekäre Existenz aufgehoben wäre. Das schreibende Selbstverständnis Maltes ist mit einem nie eingelösten, heilsgeschichtlichen Zeitfeil versehen, der ein

31 Vgl. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1987, S. 311 sowie 324–343.

anderes Schreiben anvisiert. Gemeint ist die bereits angekündigte »Zeit der anderen Auslegung«: »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.« (SW VI, 756) In diesem Entwurf schreibereischer Erlösung gehört weder die Hand zum Körper noch der Sinn zu den Worten und schon gar nicht Malte zu seinem Schreiben: »Aber diesmal werde ich geschrieben werden.« (SW VI, 756) Diese Zeit ist in den *Aufzeichnungen* noch nicht angebrochen.

Die Hand erscheint im *Malte*-Roman damit als eine Schnittstellenfigur: einerseits als ein Objekt, für das sich Malte in besonderer Weise interessiert und mit dem er sich, teilweise auch unfreiwillig und in unangenehmer Art und Weise, konfrontiert sieht; andererseits als ein Organ, das solche Wahrnehmungspraktiken selbst steuert und darüber zur poetologischen Reflexionsfigur wird. Die Hand taucht immer wieder an den entscheidenden Momenten auf, wo die Erzähl- und Schreibpraxis des Romans mit der Erlebensform zusammenkommt. Dieser Verbindung von Wahrnehmung, Handdarstellung und Romanform soll im Folgenden (Kap. 3.2) nachgegangen werden, wobei der fragmentarische Modus der ›Aufzeichnung‹ (Abschnitt *a*), der Zusammenhang zwischen Hand und Erzählform (Abschnitt *b*) sowie die Topik der Gebärde als eine brüchige Abschlussgeste untersucht werden (Abschnitt *c*). Das darauffolgende Kapitel wird diese Hinweise aufnehmen, um zu einer genaueren Lektüre einzelner Handpassagen überzugehen (Kap. 3.3).

3.2 Wahrnehmungspraktik und Romanform

a) Zwischen Aufzeichnung und Fragment

Bei den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* handelt es sich um einen Tagebuchroman besonderer Art, der Beobachtungen des Paris der Jahrhundertwende und Kindheitserinnerungen mit ästhetischen Reflexionen und literarischen Versuchen durchmischt. Die – je nach Zählung – 71 oder 72 separaten Aufzeichnungen³² zeichnen sich durch einen heteroge-

32 Armand Nivelle, »Sens et structure des Cahiers de Malte Laurids Brigge«, in: *Revue d'Esthétique* 12 (1959), S. 5–33, hat zuerst von 71 separaten Aufzeichnungen gesprochen (vgl. ebd., S. 13) – eine Zählung, welche die Forschung übernommen hat, um einzelne

nen Charakter aus, bei der keine klare Figurenzeichnung, keine lineare Erzähllogik und keine klassische Dramaturgie von Anfang, Mitte und Ende Anwendung findet. Rilke betonte gegenüber seinem Übersetzer Maurice Betz, dass sich ihm beim Schreiben »ein zerhackter, gebrochener Rhythmus« aufdrängte, er wurde »in viele, unvorhergesehene Richtungen gezogen« und das Schreiben entpuppte sich als »ein ständiges Herumtappen, ein Marsch ins Dunkle, der niemals ein Ende nehmen zu können schien«. ³³ Friedrich Kittler hat von der Schreibform des »freien Aufsatzes« gesprochen, den Rilke der Kunsterziehungsbewegung entnommen habe und dem mit »künstlerische[n] Symmetrien, Ordnungen, Fügungsgesetze[n]« ³⁴ nicht mehr beizukommen sei. Des allgemein disparaten Eindrucks ungeachtet, lassen sich drei distinkte Gruppen von Aufzeichnungen unterscheiden – Gegenwartsbeobachtungen, Kindheitserinnerungen sowie eigene Erzählversuche ³⁵ –, denen Judith Ryans Beschreibung dreier Haupttendenzen des Romans als »*Sehenlernen*, »*Erinnern* und »*Versuch des Erzählens*« entsprechen und die in Form einer »allmähliche[n] Gewichtsverlagerung« ³⁶ abgeschritten werden. Der Roman umschreibt damit einen »gebogenen« Zeitpfel, der sich von der Gegenwart (Beobachtungen in Paris) über die Vergangenheit (Erinnerungen in Dänemark) zu einer möglichen Zukunft (in den Schreibversuchen) entwickelt und zeichnet damit eine quasiheilsgeschichtliche Struktur nach, die mit der Umschrift des Gleichnisses vom verlorenen Sohn aus dem Lukas-Evangelium endet

Aufzeichnungen zu identifizieren. Marcel Krings, »Ästhetische Inkarnation: zur formalen Struktur von Rilkes ›Malte Laurids Brigge‹«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 77(4) (2003), S. 619–636 hat nachgewiesen, dass aufgrund eines Seitenumbruchs in der Gesamtausgabe den bisherigen Zählungen eine Aufzeichnung entgangen ist und spricht daher von 72 Aufzeichnungen, die er als Anspielung auf die 72 Davidpsalme, die Rilke gelten ließ (Rilke setzte einen Querstrich nach dem vorletzten der insgesamt 73 Davidpsalme), versteht.

33 Maurice Betz, *Rilke in Paris*, Zürich 1948, S. 78.

34 Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 402.

35 Diese Dreiteilung des Romans wurde von Rilke in einem Brief an den polnischen Übersetzer Witold Hulewicz formuliert: Malte versuche, das »sich zurückziehende Leben über Erscheinungen und Bilder sich faßlich zu machen; er findet diese bald in den eigenen Kindheits-Erinnerungen, bald in seiner Pariser Umgebung, bald in den Reminiszenzen seiner Belesenheit.« (Rainer Maria Rilke, Brief an Witold von Hulewicz, 10. November 1925, in: *Briefe, Bd. II: 1919–1926*, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt a.M. und Leipzig 1991, S. 372–374, hier: S. 372.)

36 Judith Ryan, »Hypothetisches Erzählen: Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes ›Malte Laurids Brigge‹«, in: Hartmut Engelhardt (Hg.), *Materialien*, S. 244–279, hier: S. 250.

(SW VI, 938–946). Die dramaturgische Verknüpfung von Wahrnehmung, Erinnerung und Schreibpraxis mündet in der Vorstellung einer noch zu erreichenden Poetik, allerdings ohne sie selbst erfüllen zu können.³⁷ Auch die den Roman beschließende Parabel endet mit der eigenen Suspension.

Die Forschung hat sich lange damit schwergetan, die lose Sammlung von Blättern, als die sich der Roman präsentiert, als solche gelten zu lassen,³⁸ obwohl Rilke in einem vielzitierten Brief an die Gräfin Manon zu Solms-Laubach genau das zugibt:

Ich weiss nicht, wie weit man aus den Papieren auf ein ganzes Dasein wird schliessen können. Was dieser erfundene junge Mensch innen durchmachte (an Paris und an seinen über Paris wieder auflebenden Erinnerungen), ging überall so ins Weite; es hätten immer noch Aufzeichnungen hinzukommen können; was nun das Buch ausmacht, ist durchaus nichts Vollzähliges. Es ist nur so, als fände man in einem Schubfach ungeordnete Papiere und fände eben vorderhand nicht mehr und müsste sich begnügen. Das ist, künstlerisch betrachtet, eine schlechte Einheit, aber menschlich ist es möglich, und was dahinter aufsteht, ist immerhin ein Daseinsentwurf und ein Schattenzusammenhang sich rührender Kräfte.³⁹

-
- 37 Christoph König spricht von einer »Poetik der Vorzukunft«, die Maltes Aufzeichnungen charakterisieren: »Wonach er sucht, ist daher der Erkenntnisstandpunkt in der Zukunft, von dem aus seine gegenwärtigen Erfahrungsanstrengungen zu einer neuen Literatur geführt haben werden.« (Christoph König, »Die Zeit der anderen Auslegung wird kommen«. Rilkes Malte reflektiert über die Vorzukunft als Möglichkeitsbedingung des Romans«, in: *Euphorion* 108(1) (2014), S. 1–11, hier: S. 5) Für König wäre von Rilke damit gleichzeitig eine »Analyse der Bedingungen der Möglichkeit von Dichtung« (ebd., S. 11) versucht.
- 38 Ulrich Fülleborn hat in einem Aufsatz gezeigt, wie die »Revolutionierung der künstlerischen Formensprache« mit »einer Wirklichkeitserfahrung zusammenhängt, die die traditionsgebundene Dichtung nicht kennt« und meint am Ende dennoch musikalische Kompositionsgesetze zu erkennen (Ulrich Fülleborn, »Form und Sinn der »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman«, in: Hartmut Engelhardt (Hg.), *Materialien*, S. 175–198, hier: S. 176). Die erwähnte Lektüre von Marcel Krings meint ebenfalls, der Roman spiele in Anlehnung an die Davidpsalme »im Zeichen der 72 auf eine Neuschöpfung der Welt im neuen goldenen Zeitalter der Ästhetik an« (Marcel Krings, »Ästhetische Inkarantion«, S. 626).
- 39 Rainer Maria Rilke, Brief an Manon zu Solms-Laubach Rilke, 11. April 1910, in: *Briefe, Bd. I: 1896–1919*, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt a.M. und Leipzig 1991, S. 341–344, hier: S. 342f. Für eine Lektüre dieses Briefs als Inszenierung »einer vertraulichen Dyade mit dem Schreibtisch«, vgl. Uwe Steiner, *Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*, München 1996, S. 365f. Marcel Krings, der die David-Psalme als Blaupause der *Aufzeichnungen* versteht, möchte die Beschreibung Rilkes als »Apologie des kompositorischen Zufalls« nicht gelten lassen (Marcel Krings, »Ästhetische Inkarantion«, S. 619).

In der Forschung hat man diese »künstlerisch schlechte Einheit« mit Rodins fragmentierten Skulpturen in Verbindung gebracht.⁴⁰ Dass es in Rodins Atelier »meterweit nur Bruchstücke«, ⁴¹ d.h. vor allem verstreute Körperteile zu sehen gibt, hat Rilke schon nach seinem allerersten Besuch in Rodins Haus in Meudon seiner Frau mitgeteilt und eine Fragmenttheorie dabei mindestens angedeutet, in der das Verhältnis von Teil und Ganzem umgekehrt wird: »Und doch, je näher man zusieht, desto tiefer fühlt man, daß alles das weniger ganz wäre, wenn die einzelnen Körper ganz wären.«⁴² Das Sonett *Archaischer Torso Apollos* ist sicherlich das bekannteste Beispiel für den Einfluss dieser Fragmentästhetik auf Rilkes Poetik. Dort wird die Verweisungsgeste des Fragmentarischen – wie in den eben zitierten Briefpassagen – in einer konjunktivischen Struktur eingefangen: Wäre die Figur Apolls nicht ein solcher buchstäblicher ›Torso‹, dann »könnte nicht der Bug / der Brust dich blenden«, dann »stünde dieser Stein entstellt und kurz« und »bräche nicht aus allen seinen Rändern / aus wie ein Stern« (SW I, 557, Hervorhebung A.H.). Erst in der Gebrochenheit ergibt sich die Suggestion der Ganzheit, welcher der Konjunktiv als grammatischer Modus der Möglichkeit entspricht. Die *Aufzeichnungen* lassen nun aber, im Gegensatz zum apollinischen Torso und zu Rodins Bruchstücken, kaum auf »neue, größere, gesetzmäßigere Einheiten«⁴³ schließen. Die prekären Leiberfahrungen und die selbstständigen Körperteile, die der Roman beschreibt, warten mit keinerlei Verweisungserfahrungen auf und sind auch nicht – wie bei Rodins legendären Schubladen voller fragmentierter Körperteile aus Gips – in einen ästhetischen Produktionszusammenhang eingelassen. Bei allen Parallelen zu Rilkes Beschäftigung mit Rodin gilt es das festzuhalten: Ästhetische Geschlossenheit schiebt der Roman auf und deutet sie erst im Hinblick auf ein *anderes* Schreiben an. Die Formlosigkeit der *Aufzeichnungen* als Mangel zu verstehen, sie zu kompensieren oder interpretatorisch zu leugnen, geht in jedem

40 Bei Helmut Naumann, *Malte-Studien*, S. 31, heißt es etwa: »Von Rodin aus ist die scheinbare Formlosigkeit des Malte zu begreifen, der nach Rilkes Willen das Werk eines Künstlers ist, nicht das eines Gelehrten sein sollte.« Zu Rilkes Beschäftigung mit Rodin vgl. auch Michaela Kopp, *Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens*, Frankfurt a.M. 1999, S. 203–215, welche genauer auf die Spezifika Rodin'scher ›Bruchstücke‹ und auf Rilkes Auseinandersetzung mit ihnen eingeht.

41 Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke, 2. September 1902, in: *Briefe*, Bd. I: 1896–1919, S. 127–133, hier: S. 130.

42 Ebd.

43 Ebd.

Fall am ästhetischen Verfahren von Rilkes Roman vorbei.⁴⁴ Am ehesten zeigt sich im von Rilke so bezeichneten »Daseinsentwurf« Maltes der Ort, an dem die »künstlerisch [...] schlechte Einheit«⁴⁵ zusammengeführt wird: Die Reflexionsinstanz des Protagonisten avanciert zum gebrochenen Kompositionsprinzip der *Aufzeichnungen*. Schon die ersten Sätze insistieren entsprechend auf das Personalpronomen »ich«, das den schreibenden wie erlebenden Urheber *und* Protagonisten der *Aufzeichnungen* in den Fokus rückt: »Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitäler. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank.« (SW VI, 709) In einer Erinnerung an das Urnekloster ist die brüchige Verbindung von Maltes Erleben und der Darstellungsform exemplarisch eingefangen, wenn es heißt, das Kloster sei »ganz aufgeteilt in mir; da ein Raum, dort ein Raum und hier ein Stück Gang, das diese beiden Räume nicht verbindet [...] In dieser Weise ist alles in mir verstreut.« (SW VI, 729) Wenn hier Handlungsort und Erinnerungsform aneinander ausgerichtet werden, spiegelt sich nicht bloß Form und Inhalt; in der Passage wird vielmehr das eigene Formprinzip performativ erzeugt: Die Zerstretheit der Erinnerung bestimmt die Zerstreuung der Aufzeichnungen. Nur als solches Zusammenspiel von *Subjekt* »Malte« und dem *sujet* des Romans

44 Die Suche nach Formgesetzen im *Malte*-Roman mag sich von Rilkes Lyrik herleiten; sie geht jedenfalls an der wiederholt theoretisierten Formlosigkeit der Gattung »Roman« vorbei. Georg Lukács' *Theorie des Romans* spricht dahingehend von einem »paradoxe[n] Verschmelzen heterogener und diskreter Bestandteile zu einer immer wieder gekündigten Organik« (Georg Lukács, *Theorie des Romans*, Neuwied 1965, S. 84) und kann sich damit auf eine lange Tradition theoretischen Ringens mit der »Unform« des Romans berufen. Rüdiger Campe hat, an Lukács anschließend, gezeigt, dass der Roman, wenn er keiner Poetik mehr gehorcht, eine »Theorie des Lebens« einfordert: »Mit dem modernen Roman wird literarische Form statt zu einer Sache der literarischen zu einer der Lebensform.« (Rüdiger Campe, »Form und Leben in der Theorie des Romans«, in: Armen Avanessian, Winfried Menninghaus und Jan Völker (Hg.), *Vita aesthetica. Szenerien ästhetischer Lebendigkeit*. Zürich und Berlin 2009, S. 193–211, hier: S. 196.) Solchen romantheoretischen Überlegungen fügen sich Rilkes *Aufzeichnungen* gut, auch wenn diese sehr spezifische Fragen hinsichtlich der eigenen Formlosigkeit stellen. Zur Funktionsgeschichte von Romantheorie mit besonderem Bezug auf das auch für den *Malte*-Roman nicht unwichtige Problem von Lebensform und Männlichkeit: Marius Reisener, *Die Männlichkeit des Romans. Funktionsgeschichtliche Perspektiven auf Form, Leben und Geschlecht in Romantheorien (1670–1913)*, Freiburg 2021.

45 Rainer Maria Rilke, Brief an Manon zu Solms-Laubach Rilke, 11. April 1910, S. 342f.

kann letzterer den »unendlich präzisen Romantitel«⁴⁶ *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* mit seinem doppeldeutigen Genitiv tragen.

b) Maltes ›Wahrnehmungshand‹ als Erzählorgan und Formprinzip

Das Verweisungsverhältnis von Wahrnehmung, Schreibpraxis und Romanform wird nun von einer Hand organisiert, die in entscheidenden Passagen das Erleben Maltes motiviert, reflektiert und – insbesondere als schreibende Hand – mit einer metapoetischen Reflexionsebene anreichert. Eine Verbindung zwischen Maltes Hand und der (Schreib-)Form des Romans deutet sich schon dadurch an, dass Maltes Erinnerungen, Eindrücke und Lektürearbeit die Spuren einer fiktiven Schreibszene im und am Romantext festhalten, wenn etwa vor der ersten Aufzeichnung Datum und Ort (»11. September, Rue Toullier«; SW VI, 709) notiert werden oder wenn »im Manuskript an den Rand geschrieben[e]« Teile als solche mit Asterisk von einem fingierten Herausgeber markiert sind (vgl. SW VI, 882, 890, 922, 937). Noch deutlicher wird die poetologische Bedeutung der Hand in den Frühfassungen des Romans, in denen Rilke mit alternativen Erzählkonstellationen experimentiert und Malte als *vermittelte* Romanfigur fungiert, die – außer in Dialogszenen – selbst nicht primäre Erzählinstanz ist. Schon der erste dieser frühen Versuche beginnt mit einer Beschreibung von Maltes Gesicht und seinen Händen, also denjenigen Instanzen, die auch in der Endfassung als Schreib- und Wahrnehmungsorgane formbestimmend für die *Aufzeichnungen* sein werden: »Zuerst glaubte ich, sein Gesicht [Maltes, A.H.] würde das unvergeßlichste sein; aber ich fühle, daß ich es nicht beschreiben kann. Auch seine Hände waren seltsam, aber ich kann nicht von ihnen reden.« (SW VI, 949) Als Wahrnehmungs-, Schreib- und Erzählorgane sind Hand und Gesicht schon in diesem ersten Satz der ersten Fassung sowohl betont wie mit der Figur der *praeteritio* gleichzeitig entrückt: Man kann das Gesicht nicht beschreiben, man kann von den Händen nicht reden – und tut es in der Feststellung des Sachverhalts doch.⁴⁷ Auch in einer zweiten Frühfassung des Roman-

46 Friedrich Kittler, »Die Zeit der anderen Auslegung. Schreiben bei Rilke und in der Kunsterziehungsbewegung«, in: Dietrich Boueke und Norbert Hopster (Hg.), *Schreiben – Schreiben lernen. Rolf Sanner zum 65. Geburtstag*, Tübingen 1985, S. 40–56, hier: S. 46.

47 Irina Hron-Öberg spricht bezüglich dieser wiederkehrenden Figuren der *praeteritio* von einer »Ästhetik des Apophantischen«, in der »ein referenzleeres bzw. referenzüberwältigtes negatives Sprechen« erprobt wird, »welches in schärfstem Kontrast zur verkün-

anfangs, die hauptsächlich aus Figurenrede Maltes in einem von einer auktorialen Erzählinstanz gerahmten *setting* besteht, werden Hände und Gesicht hervorgehoben, wenn Malte am Kamin eines Bekannten zu erzählen beginnt:

Der Schein des Feuers kam und ging über die Hände Brigges, die mit einer gewissen abgespannten Feierlichkeit nebeneinander lagen wie die Gestalten eines Königs und seiner Gemahlin auf einer Grabplatte. Und die Bewegung des Scheines schien an diesen ruhenden Händen zu rühren, ja für den, der gegenüber saß und nur diese Hände sah, war es als arbeiteten sie. Das Gesicht Malte Laurids Brigge's aber war weit aus alledem fortgerückt, ins Dunkel hinein und seine Worte kamen aus unbestimmter Entfernung, als er von sich zu sprechen begann. (SW VI, 950)

Am Kaminfeuer an einem Herbstabend, diesem klassischen Ort des Erzählens, wirkt die Erzählkunst Maltes einigermaßen entrückt. Statt wie vorher durch die *praeteritio* verdunkelt zu werden, arbeitet diese Passage mit einer Beleuchtungstechnik, welche die Erzählgorgane Hand und Stimme vom Körper Maltes abhebt und gleichzeitig verdunkelt.⁴⁸ Die Hände tun zwar nichts, es scheint aber dennoch »als arbeiteten sie«; das Gesicht hingegen wird »fortgerückt, ins Dunkel hinein« und die Erzählung entfaltet sich aus »unbestimmter Entfernung«. In der Beschreibung »die Bewegung des Scheines schien an diesen ruhenden Händen zu rühren« ist im Polyphton bzw. der Paronomasie von ›Schein‹ und ›scheinen‹ sowie ›ruhen‹ und ›rühren‹ diese gleichzeitige Hervorhebungs- und Verdunkelungstechnik geschickt gebündelt.

denden Rede und damit zum ›diktatorischen‹ Erzählen der Männer steht« (Irina Hron-Öberg, *Hervorbringungen*, S. 457). Zur so angedeuteten Geschlechterfrage des Romans vgl. auch Friedbert Aspetsberger, »Body Building: Malte lernt sehen und (nicht) gesehen werden: Ein Hinweis auf die Geschlechterfrage in Rainer Maria Rilkes Roman ›Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹«, in: Adrian Stevens, Fred Wagner (Hg.), *Rilke und die Moderne*, München 2000, S. 58–87; sowie Birgit Haustedt, »Das Amt der Engel«. Zum Verhältnis von Weiblichkeit und Schreiben in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.), *Malte-Lektüren. Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Bd. 21, Sigmaringen 1997, S. 35–49, hier vor allem: S. 39ff.

- 48 Auch Patricia Linden stellt diese frühen Versuche Rilkes an den Beginn ihrer *Malte-Studie*: Patricia Linden, »Im Manuskript an den Rand geschrieben. Spiegelschrift und Marginalität in Rainer Maria Rilkes ›Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹«, Tübingen 2005, S. 87. Die Hände deuten dort voraus auf »eine Art doppelte Inschrift, wobei die eine in der symbolischen Ordnung, die andere in einer vorsymbolischen liegt« (ebd., S. 89). Hier wie anderswo in Lindens Lektüren bleibt der Textbezug der Argumentation etwas vage.

Ein Seitenblick auf Walter Benjamins *Erzähler*-Aufsatz bietet sich hier an, wo Benjamin den etablierten Konnex von »Seele, Auge und Hand« für verabschiedet erklärt und darüber eine Krise des Erzählens mit einer Krise der Hand (und des Handwerks) verbindet: »Das Erzählen ist ja, seiner sinnlichen Seite nach, keineswegs ein Werk der Stimme allein. In das echte Erzählen wirkt vielmehr die Hand hinein, die mit ihren, in der Arbeit erfahrenen Gebärden, das was laut wird auf hundertfältige Weise stützt«. ⁴⁹ Doch »der Platz, den sie beim Erzählen ausgefüllt hat, ist verödet«. ⁵⁰ Auch Malte stellt später fest: »Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein. Ich habe nie jemanden erzählen hören.« (SW VI, 844) Die *Aufzeichnungen* sind von dieser oft so bezeichneten »Krise des Erzählens« durchzogen: »Bis hierher geht die Sache von selbst, aber nun, bitte, einen Erzähler, einen Erzähler.« (SW VI, 884) Anstelle des Erzählens tritt nach Judith Ryan die Hypothesenbildung, die den Akt des Erzählens durch eine Beschreibung dessen ersetzt, was hätte erzählt werden können. ⁵¹ Als Gegenmodell dieser verstellten Erzählkunst gilt Maltes Großvater mütterlicherseits, der Graf Brahe, der seiner jüngeren Tochter Abelone (Maltes Tante) seine Erinnerungen mündlich diktiert. ⁵² Dieses Diktat dient Malte als poetologischer Gegenentwurf zu den eigenen Aufzeichnungen, nicht zuletzt weil schon hier eine *andere* Form des Diktats – das der Offenbarung – zur Sprache kommt, welches ebenfalls an einem Paar Hände vorgeführt wird:

Er nahm Abelonens Hände und schlug sie auf wie ein Buch.

»Sie hatte die Stigmata«, sagte er, »hier und hier.« Und er tippte mit seinem kalten Finger hart und kurz in ihre beiden Handflächen. [...]

»Von der Gräfin Reventlow ist ja dann oft bei euch gesprochen worden«, schloß Abelone kurz, als ich sie bat, mehr zu erzählen. Sie sah müde aus; auch behauptete sie, das meiste wieder vergessen zu haben. »Aber die Stellen fühl ich noch manchmal«, lächelte sie und konnte es nicht lassen und schaute beinahe neugierig in ihre leeren Hände. (SW VI, 850f.)

49 Walter Benjamin, »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 438–465, hier: S. 464.

50 Ebd. Vgl. dazu Kap. 6.2.

51 Vgl. Judith Ryan, »Hypothetisches Erzählen«, S. 266.

52 Vgl. dazu Natalie Binczek, »Kopistenbeschäftigung«, Diktate in Rilkes Malte Laurids Brigge«, in: Cornelia Epping-Jäger, Natalie Binczek (Hg.), *Das Diktat. Phono-Graphische Verfahren der Aufzeichnung*, Paderborn 2015, S. 239–258.

Die göttliche Offenbarung, die in das Buch der Handflächen Abelones ›eingetippt‹ wird, versucht Malte auf sein eigenes Schreiben anzuwenden: als Hand, die »weit von mir sein wird« in der heraufbeschworenen »Zeit der anderen Auslegung« (SW VI, 756), dann in einer späteren Aufzeichnung in der Evokation eines apokalyptischen Schreibens: »[S]chreiben, was sie diktiert, mit beiden Händen, wie Johannes auf Patmos, kniend.« (SW VI, 898)⁵³ Dieses mystische Diktat bestimmt den positiven Fluchtpunkt der konstatierten Unmöglichkeit zu erzählen, laut der »[d]er Nächstbeste, welcher diesen beunruhigenden Gedanken gehabt hat, [anfangen muß], etwas von dem Versäumten zu tun [...] Dieser junge, belanglose Ausländer, Brigge, wird sich fünf Treppen hoch hinsetzen müssen und schreiben, Tag und Nacht, ja er wird schreiben müssen, das wird das Ende sein.« (SW VI, 728) Bis dahin bleibt Malte im »hypothetischen«⁵⁴ oder »apophantischen Schreiben«⁵⁵ gefangen und die *Aufzeichnungen* sind der »paradox[e] Roman, in dem sich das Erzählen an sich selbst, an seiner inneren Unmöglichkeit bricht.«⁵⁶ Von den ersten Versuchen des Romananfangs bis zur letzten Vision des apokalyptischen Schreibens erweist sich die Hand als Organ eines Erzählens, dessen Möglichkeitsbedingung das Eingeständnis der eigenen Unmöglichkeit ist.

Diese Hand lässt sich nun noch genauer charakterisieren. Die zitierte Frühfassung des Romananfangs, in der die Hände Maltes ruhten und nur zu arbeiten *scheinen*, verweist in der Hinsicht auf eine der trivialsten und vielleicht deshalb am wenigsten beachteten Eigenschaften des Protagonisten: Malte arbeitet nicht. Das ist, bedenkt man das zeitgenössische Interesse und die Faszination für die ›Arbeitshand‹ – auch von Rilke selbst in seinen *Rodin*-Aufsätzen! –, durchaus bemerkenswert. In der Tat hat Malte weder einen *Beruf*, noch ist er hinsichtlich seiner *Berufung*, dem Schriftstellertum, besonders produktiv. Maltes soziale Rolle im Paris der

53 Diese Charakterisierung des Apokalyptikers Johannes als mit beiden Händen schreibend basiert auf einer Fehlinterpretation eines Altarbildes von Hans Memling: Johannes hält dort die Feder in der einen und das Federmesser in der anderen Hand. Vgl. dazu Martina Wagner-Egelhaaf, *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1989, S. 98–103. Zum mystischen Schreiben vgl. ebd., S. 62–107; Uwe Steiner, *Die Zeit der Schrift*, vor allem: S. 357–370, welcher von Malte als »Messias der Medienapokalypse« spricht und den Fokus auf Schreibpraxis und Schriftlichkeit legt; sowie die Studie von Martina King, *Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke*, Göttingen 2009, S. 295–330.

54 Vgl. Judith Ryan, »Hypothetisches Erzählen«.

55 Vgl. Irina Hron-Öberg, *Hervorbringungen*, S. 457ff. und 472–477.

56 Ulrich Fülleborn, »Form und Sinn der ›Aufzeichnungen‹«, S. 179.

Jahrhundertwende wird durch diesen Sachverhalt bestimmt, wie es an einer Stelle seine Hand, die dort als soziale Metapher fungiert, reflektiert:

Zwar mein Kragen ist rein, meine Wäsche auch, und ich könnte, wie ich bin, in eine beliebige Konditorei gehen, womöglich auf den großen Boulevards, und könnte mit meiner Hand getrost in einen Kuchenteller greifen und etwas nehmen. Man würde nichts Auffälliges darin finden und mich nicht schelten und hinausweisen, denn es ist immerhin eine Hand aus den guten Kreisen, eine Hand, die vier- bis fünfmal täglich gewaschen wird. Ja, es ist nichts hinter den Nägeln, der Schreibfinger ist ohne Tinte, und besonders die Gelenke sind tadellos. Bis dorthin waschen arme Leute sich nicht, das ist eine bekannte Tatsache. Man kann also aus ihrer Reinlichkeit gewisse Schlüsse ziehen. (SW VI, 742)

Gewisse Schlüsse ziehen auch »ein paar Existenzen, auf dem Boulevard Saint-Michel zum Beispiel und in der rue Racine, die lassen sich nicht irremachen, die pfeifen auf die Gelenke« (SW VI, 742). Der Blick der sogenannten »Fortgeworfenen« (SW VI, 743) entlarvt Malte als eine verarmte Existenz: »Die sehen mich an und wissen es. Die wissen, daß ich eigentlich zu ihnen gehöre, daß ich nur ein bißchen Komödie spiele.« (SW VI, 742) Als Abkömmling eines verarmten Adelsgeschlechts besitzt Malte eine Hand, die rein und sauberlich und damit *keine* Arbeitshand ist, aber dennoch über keinerlei materiellen Besitz verfügt. Diese Charakteristik des Nichtarbeitens ist wichtig, auch um die oft bemühte Verbindung zu den Handbeschreibungen aus Rilkes *Rodin*-Studien vorsichtig zu hinterfragen. Maltes Hände sind nicht diejenigen »Hände, die keine Ermüdung kannten« (SW V, 168), die Rilke emphatisch an Rodin beschreibt: »Nur seine Arbeit sprach zu ihm. Sie sprach zu ihm des Morgens beim Erwachen, und des Abends klang sie lange in seinen Händen nach wie in einem fortgelegten Instrumente.« (SW V, 154) Die große Lektion »Il faut travailler, rien que travailler«, die Rodin eindrücklich an Rilke weitergab, wird wohl kaum von Malte umgesetzt.⁵⁷ Umso mehr gerät bei Malte

57 Rilke zitiert Rodin damit in einem Brief an seine Frau: Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke, 5. September 1902, in: *Briefe, Bd. I: 1896–1919*, S. 133–137, hier: S. 136. Thomas Moser verdanke ich den eminent wichtigen Hinweis, dass Rodins Arbeitsmodus nicht mit der »schweißtreibenden Arbeit am Marmorblock« verwechselt werden sollte, insofern er »die ungleich bequemere und haptisch reizvollere Arbeit mit Ton und Gips« deutlich bevorzugte (Thomas Moser, *Körper und Objekt. Kraft- und Berührungserfahrungen in Kunsthandwerk und Wissenschaft um 1900*, Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2021, S. 150 und 146). Vor diesem Hintergrund würden sich Parallelen zu Maltes sinnlicher Schreibpraxis in den *Aufzeichnungen* durchaus anbieten bzw. die vermeintliche Entgegensetzung von sinnlichem Aufzeichnen und faktischer Arbeitsverweigerung relativieren. Dass sich ein Lob produktiver

dagegen die tastende und sinnliche Komponente des Handgebrauchs in den Vordergrund. Seine Hände sind keine Arbeits Hände, sondern *Wahrnehmungshände* und werden nur als solche poetologisch wirksam. Ihre schreiberische Produktivität entstammt nicht primär einer händischen Praxis (»der Schreibfinger ist ohne Tinte«), sondern ihrer sinnlichen Funktion. Maltes Hände am Kaminfeuer, die ruhig daliegen und dennoch zu arbeiten scheinen, drücken die Hoffnung aus, die Handarbeit des Schreibens über eine Form sinnlichen Aufzeichnens transzendieren zu können.

Das geht tendenziell auch verloren, folgt man Friedrich Kittlers im Umkreis seiner *Aufschreibesysteme 1800/1900* entwickelten Interpretationsansatz, der die Aufzeichnungspraxis des Romans und das von Rilke so benannte Prinzip des »sachlichen Sagens«⁵⁸ mit dem Vorgehen von »Ingenieuren und Ärzten«⁵⁹ identifiziert und damit als Medieneffekt des »Aufschreibesystems 1900« beschreibt. Kittlers diskursgeschichtliche Öffnung des Romans, das Plädoyer für eine »Historik des Schreibens«⁶⁰ und die Polemik gegen Versuche »künstlerische Symmetrien, Ordnungen, Fügungsgesetze«⁶¹ in den verstreuten Aufzeichnungen zu finden, seien hier zwar ausdrücklich hervorgehoben. Bezüglich den von Kittler angesprochenen Wirkungsweisen medientechnischer Aufschreibepraktiken muss bei Rilke aber die uneindeutige Verknüpfung technischer Apparaturen mit den Restitutionsversuchen subjektiven Erlebens betont werden.⁶² Das lässt ein

Tätigkeit und ein Lob des Tastsinns um 1900 keineswegs gegenseitig ausschließen, wurde am Beispiel des Chirurgenlobs von Lotze bis Valéry bereits gezeigt (Kap. 2.3). Mit dem Lob der Arbeit Rodins gegenüber Rilke beginnt im Übrigen auch Ludwig Landgrebe seine »Gedächtnisrede auf Edmund Husserl«, vgl. Ludwig Landgrebe, »Gedächtnisrede auf Edmund Husserl«, in: *Phänomenologie und Metaphysik*, Hamburg 1949, S. 12–21, hier: S. 12.

58 Der Begriff des »sachlichen Sagens« hat in der Forschung viel Aufmerksamkeit erfahren, obwohl er nur ein einziges Mal in einem Brief Rilkes an seine Frau fällt (vgl. Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke, 19. Oktober 1907, in: *Briefe, Bd. I: 1896–1919*, S. 279–281, hier: S. 279). Aufgrund der eher randständigen Erwähnung dieses Begriffs bleibt seine Verallgemeinerbarkeit für verschiedene Aspekte von Rilkes Werk eher fragwürdig. Einen solchen Verdacht äußert etwa Judith Ryan, »Du, der ich's nicht sage...« Lyrisches und Sachliches Sagen in Rilkes Gedichten 1906–1911«, in: Erich Unglaub und Jörg Paulus (Hg.), *Im Schwarzwald / Uncollected Poems 1906–1911, Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 31*, Göttingen 2012, S. 189–200, hier: S. 193.

59 Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 396.

60 Friedrich Kittler, »Die Zeit der anderen Auslegung«, S. 40 und 56.

61 Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 402.

62 Vgl. auch Andrea Erwig, *Waiting Plots. Zur Poetik des Wartens um 1900*, München 2018, vor allem: S. 212f., die Maltes Schreibpraxis ebenfalls nicht als bloße Notationsmaschine gelten lassen möchte und sie stattdessen im Spannungsverhältnis von Warten und Er-

Text wie *Ur-Geräusch* (1919) exemplarisch erkennen, dem explizitesten Verweis Rilkes auf das Feld der Reproduktionstechnik. Dort schlägt der Erzähler in einem Gedankenexperiment vor, eine Grammofonnadel über die damals sogenannte »Kronen-Naht« (*Sutura coronalis*⁶³) des Schädels fahren zu lassen, wodurch er sich »ein[en] Ton, [...] eine Tonfolge, eine Musik« (SW VI, 1090) – ein »Ur-Geräusch« eben – erhofft. Der Phonograph soll Transpositionen und Erweiterungen der »Konturen« der Sinne ermöglichen: »wasfür irgendwo vorkommende Linien möchte man da nicht unterschieben und auf die Probe stellen? Welchen Kontur nicht gewissermaßen auf diese Weise zu Ende ziehen, um ihn dann, verwandelt, in einem anderen Sinn-Bereich herandringen zu fühlen?« (SW VI, 1090) An dieses Experiment anschließend, entwirft Rilke in der zweiten Hälfte des Textes für den Dichter die Figur einer »fünffingrige[n] Hand seiner Sinne« (SW VI, 1092), welche das sinnliche Erleben unter diesen medientechnischen Bedingungen neu theoretisiert. Rilke unternimmt insofern den durchaus mutigen Versuch, ein tradiertes Verständnis dichterischer Subjektivität unter den Bedingungen des Phonographen neu zu formulieren.⁶⁴ Seine Referenz auf die Techniken des »Aufschreibesystems

wartungslosigkeit verortet: »Rilkes Aufzeichnungen lesen sich in diesem Sinne als ästhetischer Versuch, Erwartungen zu suspendieren. Sie arbeiten [...] an der Figur eines erwartungslosen Wartens, distanzieren sich aber zugleich von diesem Versuch und reflektieren seine Unmöglichkeit« (ebd., S. 211). Für die Frage des »sachlichen Sagens« ist ihre Lektüre der 59. Aufzeichnung von Interesse, die in Maltes axiomatischem Satz »aushalten und nicht urteilen« (SW VI, 903) mündet. Erwig zeigt, wie an dieser sich selbst bewusst bleibenden Wahrnehmung, die eigenen ästhetischen Verfahrensweisen in ihrem Scheitern ausgestellt werden (Andrea Erwig, *Waiting Plots*, S. 262–269, besonders: S. 267).

- 63 Kittler bringt diese Stelle mit Gottfried Benns Erzählung *Gehirne* in Verbindung, wo der Protagonist Rönne die Handbewegung des Öffnens und Auseinanderfaltens zweier Hirnhälften wiederholt, »um zum Quell seiner Gedanken zu gelangen« (Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 380). Die von Rilke beschriebene und heute – auch von Kittler (!) – »Kranznaht« genannte Sutura soll ebenfalls »die zwei Schädelhemisphären wie durch Sagittalschnitt« (ebd., S. 381) trennen. Dem ist leider nicht so: Die Kranznaht verbindet Stirnbein und Scheitelbein, geht also in der vorderen Kopfhälfte quer über den Kopf und führt nicht mittig entlang der Hirnhälften wie die Pfeilnaht (*Sutura sagittalis*). Die Kranznaht zieht die Vorderseite einer imaginierten Krone nach – daher ihr Name.
- 64 Für Kittler machen hier eine »[e]xtremierte Medientransposition [...] aus sogenannter Natur allemal unbewußte Programme« (ebd., S. 383). Für Benjamin Bühler stellt die entsprechende Metaphorik von »Spuren, Furchen, Bahnen« den Anschluss an historisch zirkulierende Gedächtnis-Modelle her (Benjamin Bühler, *Lebende Körper*, S. 187). Bühlers Lektüre des *Ur-Geräuschs* untersucht, von diesen wissenshistorischen Hinweisen ausgehend, den selbstreflexiven Gestus des Textes, der seine sprachliche Nachträglichkeit –

1900« bleibt an eine »Sinnespoetik«⁶⁵ angebunden, in der alle fünf Sinne zur Entfaltung kommen, um potenziell ineinander überzugehen. Dessen Möglichkeitsbedingung bleibt ein Phonograph, dessen Spuren und Rillen den Bildsprung zur Schädelnaht zwar ermöglichen, den Dichter jedoch keineswegs in ein Diktiergerät verwandelt, sondern »neue« Formen sinnlichen Erlebens unter den neuen medientechnischen Bedingungen anstrebt.

Für den *Malte*-Roman muss entsprechend, statt des bloßen Auf- und Abschreibens, das resonative Übergreifen des Erlebens als entscheidender poetologischer Faktor betont werden. Ein gutes Beispiel für diese Erlebensstruktur sind die Fiebererlebnisse der Kindheit, die ebenfalls als eminent *leiblich* erfahrener Zusammenbruch beschrieben werden:

Das Fieber wühlte in mir und holte von ganz unten Erfahrungen, Bilder, Tatsachen heraus, von denen ich nicht gewußt hatte; ich lag da, überhäuft mit mir, und wartete auf den Augenblick, da mir befohlen würde, dies alles wieder in mich hineinzuschichten, ordentlich, der Reihe nach. Ich begann, aber es wuchs mir unter den Händen, es sträubte sich, es war viel zuviel. Dann packte mich die Wut, und ich warf alles in Haufen in mich hinein und preßte es zusammen; aber ich ging nicht wieder darüber zu. Und da schrie ich, halb offen wie ich war, schrie ich und schrie. (SW VI, 796)

Eine Öffnung des Leibes, die Entzweigung vom Subjekt, der totale Zusammenbruch im Affekt gegenüber einem völlig überforderten Paar Hände – all das wird deutlich in einer leiblichen Spezifik beschrieben, die nicht bloß ein Resonanzphänomen der Aufschreibetechniken der Jahrhundertwende ist. Das »Große«, das Malte zwischen *Salpêtrière* und Kindheitsfieber als entscheidendes Erlebnis evoziert, bleibt an eine brüchige Leibwahrnehmung gebunden, die auf grundlegender Ebene mit dem poetologischen Projekt der *Aufzeichnungen* korrespondiert.

entsprechend der Nachträglichkeit des Phonographen – als eigenes poetologisches Prinzip entfaltet (vgl. ebd., S. 189ff.).

- 65 »[A]lle fünf Sinne [halten] im Zuge eines ihnen auferlegten »Gebietsgewinns« auf eine Grenze des sinnlich Erfahrbaren zu, und zwar vermittelt eines doppelten Vorgangs: der Erweiterung der einzelnen »Sinngelände« und der Übersetzung zwischen den Sinnen.« (Silke Pasewalck, *Die fünffingerige Hand*, S. 2) Es handelt sich für Pasewalck daher nicht um ein Phänomen der Synästhesie.

c) Versuche, den Roman zu beenden: Die Gebärde

So stellt sich an einem derart ›formlosen‹ Roman, zu dem laut Rilke »immer noch Aufzeichnungen [hätten] hinzukommen können«,⁶⁶ letztlich die Frage, wie man ihn zu einem Ende bringt. In einer frühen Fassung des Schlusses hat Rilke das mit einer Aufzeichnung zu Tolstoi versucht, bei der wieder ein Paar Hände eine tragende Funktion einnehmen. Die Gebärde des Betens einer Nonne in einem alten russischen Gemälde mündet in ein epiphanisches Erlebnis des Erzählers – höchstwahrscheinlich Malte –, wie sie wiederum auf eine spezifische, ästhetisch-ästhetische Praxis hindeutet:

Aber plötzlich, bei den Händen, war ein Wunder geschehen: es waren deutliche, sehr eigene Hände, unsymmetrisch aneinandergelegt zu der oft gebrauchten Haltung des gewohnten Gebets. Gott weiß wie es geschehen sein mochte: der schlichte leibeigene Maler hatte es aufgegeben, seine sonstigen erlernten Hände zu malen; es war über ihn gekommen, die Hände nachzubilden, die er in Wirklichkeit vor sich sah, – und man mußte zugeben, daß es ihm wunderbar gelungen war, sie in ihrer Realität zu erreichen. Er hatte sie wichtig genommen, als gäbe es nichts als diese alternden gefalteten Hände, als hinge eine Menge davon ab, sie nicht zu vergessen. (SW VI, 974)

In der Gebärde dieser Hände, so Malte, lag »das entscheidende, das hinreißende Erlebnis [!] des Malers« (SW VI, 975), das dem alternden Künstler Tolstoi am Ende seines Lebens entging: »[G]enau das gleiche Erlebnis war in diesem Haus unterdrückt worden.« (SW VI, 975) Die Aufzeichnung endet mit den Worten: »Er begriff es nicht mehr.« (SW VI, 978)

Dieselbe Motivschicht – eine Gebärde und ein Nichtverstehen – zeichnet die den Roman tatsächlich abschließende Neuerzählung der biblischen Parabel vom verlorenen Sohn aus, die den wohl vollständigsten Erzählversuch Maltes darstellt und damit eine prominente und paradoxe Rolle als »Anfang am Ende des Romantexts«⁶⁷ einnimmt. Auch dieser Entwurf Maltes bleibt von Erzählsprüngen und metaleptischen Unsicherheiten durchzogen. Grundlage der Umschrift ist die Feststellung Maltes,

66 Rainer Maria Rilke, Brief an Manon zu Solms-Laubach Rilke, 11. April 1910, S. 342f.

67 Irina Hron-Öberg, *Hervorbringungen*, S. 471. Entsprechend ihrer prominenten Platzierung hat die Umschreibung einiges an Aufmerksamkeit in der Rilke-Forschung auf sich gezogen: Vgl. Käte Hamburger, »Die Geschichte des verlorenen Sohnes bei Rilke«, in: *Rice University Studies* 57(4) (1971), S. 55–71; Helmut Naumann, *Malte-Studien*, S. 3–42; Irmgard M. Wirtz, »Verlorene Söhne bei Rilke, Gide und Walser«, in: Jörg Paulus und Erich Unglaub (Hg.), *Rilke in Bern – Sonette an Orpheus. Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Bd. 32, Göttingen 2014, S. 91–100.

man werde ihn »schwer davon überzeugen« können, »daß die Geschichte des verlorenen Sohnes nicht die Legende dessen ist, der nicht geliebt werden wollte« (SW VI, 938). Derart als Umschrift ausgegeben, entwickelt die Legende für einen hypothetischen Neuversuch zunächst einen überraschend auktorialen Erzählstil, wobei der Erzähler an entscheidender Stelle der Neuerzählung – dem Auszug des Sohnes – in die Zukunft springt: »Viel später erst wird ihm klar werden, wie sehr er sich damals vornahm, niemals zu lieben.« (SW VI, 941)⁶⁸ Mit der verspäteten Einsicht wird der chronologische Erzähllauf unterbrochen und das kurz zuvor im Futur formulierte »Er wird fortgehn« übersprungen. Der verlorene Sohn ist also weggegangen, ohne dass es erzählt wurde. Die danach imaginierten »Hirtenjahre« (SW VI, 942) sind ähnlich von Unsicherheiten geprägt: »Fremde sahen ihn auf der Akropolis, und vielleicht war er lange einer der Hirten in den Baux [...] Oder soll ich ihn denken zu Orange [...] Soll ich ihn sehen im seelengewohnten Schatten der Allyscamps?« (SW VI, 943) Die Legende fällt vom Bericht, zum Gerücht, zur Hypothese. Ähnlich wie beim Blumenkohlverkäufer ist aber das, was der Erzähler Malte dabei sieht, das eigentlich Entscheidende: »Gleichviel. Ich seh mehr als ihn, ich sehe sein Dasein, das damals die lange Liebe zu Gott begann, die stille, ziellose Arbeit.« (SW VI, 942) Sobald die Erzählung dann auf den peripetischen Moment der Rückkehr des Sohnes zusteuert, häufen sich die metaleptischen Brüche, wenn Maltes Erzählinstanz sich auf fremde Quellen zu stützen vorgibt: »Wir wissen nicht, ob er blieb; wir wissen nur, daß er wiederkam. Die die Geschichte erzählt haben, versuchen es an dieser Stelle, uns an das Haus zu erinnern [...] Die Hunde sind alt geworden, aber sie leben noch. Es wird berichtet, daß einer aufheulte.« (SW VI, 942) Und im Zentrum dieser verunsicherten Legende steht als einziger überlieferter Endpunkt eine »unerhörte Gebärde«, deren Pathos von der Familie des Sohns gründlich missverstanden wird:

Es ist begreiflich, daß von allem, was nun geschah, nur noch dies überliefert ward: seine Gebärde, die unerhörte Gebärde, die man nie vorher gesehen hatte; die Gebärde des Flehens, mit der er sich an ihre Füße warf, sie beschwörend, daß sie nicht liebten. Erschrocken und schwankend hoben sie ihn zu sich herauf. Sie legten sein Ungestüm nach ihrer Weise aus, indem sie verziehen.

68 Diese Figur der Vorzukunft hat der bereits zitierte Aufsatz von Christoph König »Die Zeit der anderen Auslegung wird kommen« als Erzählprinzip der Aufzeichnungen beschrieben. Im *Erlebnis II* operiert schon der erste Satz mit einem solchen zukünftigen Rückgriff: »Späterhin meinte er, sich gewisser Momente zu erinnern, in denen die Kraft dieses einen schon, wie im Samen, enthalten war.« (SW VI, 1040)

Es muß für ihn unbeschreiblich befreiend gewesen sein, daß ihn alle mißverstanden, trotz der verzweifelt Eindeutigkeit seiner Haltung. Wahrscheinlich konnte er bleiben. (SW VI, 945f.)

Die Legende vom verlorenen Sohn wurde immer falsch erzählt, doch auch der Neuversuch bleibt in der Sache prekär. Die Faktenlage ist unsicher, die Rückkehr des Sohnes bleibt unbestimmt, die letzte Geste missverstanden. Was dem Sohn bleibt, ist die Liebe Gottes, doch auch die lässt auf sich warten: »Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht.« (SW VI, 946) Das ist der letzte Satz des Romans.

Eine Rodin-Statue mag tatsächlich als Vorbild für diese Passage gedient haben;⁶⁹ und doch ist der emphatischen Beschreibung der Gebärden im *Rodin*-Aufsatz⁷⁰ diejenige poetologische Verunsicherung, die sich im *Malte*-Roman im Flehen des Sohnes herauskristallisiert, noch nicht anzumerken. Die Kopplung eines Erzählens im Modus der Hypothesenbildung mit derart unterbestimmt bleibenden Gesten hat sich im Roman zuvor angekündigt, namentlich in Maltes Neuerzählung des Todes des Grafen Gaston Phoebus (wie Rilke der Autor eines Stundenbuchs). Rudolf Kassner hat einst über Rilke gesagt, er »war Dichter, auch wenn er sich nur die Hände wusch«;⁷¹ »jener Graf von Foix, Gaston Phöbus [...] mit seiner berühmt schönen Hand« (SW VI, 917f.) starb, so die Überlieferung, genau dabei.⁷² Um das zu wissen, muss man allerdings die historischen Quellen

69 »So ist jener schmale Jüngling, der kniet und seine Arme empor wirft und zurück in einer Geste der Anrufung ohne Grenzen. Rodin hat diese Figur *Der verlorene Sohn* genannt, aber sie hat, man weiß nicht woher, auf einmal den Namen: *Prière*. Und sie wächst auch über diesen hinaus. Das ist nicht ein Sohn, der vor dem Vater kniet. Diese Gebärde macht einen Gott notwendig, und in dem, der sie tut, sind alle, die ihn brauchen. Diesem Stein gehören alle Weiten; er ist allein auf der Welt.« (SW V, 194f.)

70 Rilke entwickelt die Bestimmungen der Gebärde anhand Rodins Skulptur der *Bürger von Calais*: »In seiner Erinnerung stiegen Gebärden auf, Gebärden der Absage, des Abschiedes, des Verzichts. Gebärden über Gebärden.« (SW V, 190) Er spricht neben solchen emphatischen Gebärden auch von den »neuen Gebärden«, die »ungeduldiger geworden, nervöser, rascher und hastiger« (SW V, 170). Vgl. dazu Georg Braungart, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995, S. 242–249.

71 Rudolf Kassner, »Erinnerungen an Rainer Maria Rilke (1926)«, in: *Rilke. Gesammelte Erinnerungen 1926–1956*, hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Pfullingen 1976, S. 5–11, hier: S. 11.

72 Als Quelle zum Leben Gaston Phoebus' dienten Rilke die Chroniken Jean Froissarts. Solche Quellen und Referenztexte der Aufzeichnungen hat Brigitte von Witzleben zusammengestellt; zu Gaston Phoebus vgl. Brigitte von Witzleben, *Untersuchungen zu Rainer Maria Rilkes »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«*. *Studien zu den Quellen und zur Textüberlieferung*, Vaasa 1996, S. 106–110.

konsultiert haben, denn das Händewaschen wird von Malte derart inexplizit beschrieben, dass das Sterben gar nicht zur Sprache kommt:

Und dann, vor dem späten Nachessen diese Nachdenklichkeit über die Hände in dem silbernen Waschbecken. Die eigenen Hände. Ob ein Zusammenhang in das Ihre zu bringen war? eine Folge, eine Fortsetzung im Greifen und Lassen? Nein. Alle versuchten das Teil und das Gegenteil. Alle hoben sich auf, Handlung war keine. (SW VI, 919)

In die Hände, welche die gebrochenen Wahrnehmungs- und Erzählversuche organisieren, ist »eine Folge, eine Fortsetzung im Greifen und Lassen« nicht zu bringen – die ›Handlung‹ wird aufgehoben. Der kurze Abschlusssatz der Passage – »Handlung war keine« – wird zur poetologischen Selbstreferenz der Aufzeichnung. Stattdessen kündigt Phoebus' Nachdenklichkeit über seine Hand einen Tod an, der keine Einsicht präsentiert und der nie von den gebrochenen Wahrnehmungen des Sterbenden gelöst wird: »Aber auf einmal war es vorbei. Alle bewegten sich ohne Sinn. Offene Fackeln kamen auf ihn zu, und in die Wölbung hinauf warfen sich formlose Schatten. Menschen, die er nicht kannte, zerrten an ihm.« (SW VI, 920) Der Graf versucht sich zuvor in »die große, bange, profane Passion« (SW VI, 920) des Sterbens hineinzuspielen, doch es funktioniert nicht: »Er wollte spielen: aber aus seinem Mund kam nichts, seine Bewegungen ergaben keine Gebärde.« (SW VI, 920)

Bewegungen, die keine Gebärden ergeben (bei Gaston Phoebus); Gebärden, die missverstanden werden (beim verlorenen Sohn); gemalte Gebärden, die ›unterdrückt‹ werden (im Alternativende zu Tolstoi) – diese verhinderten Handbewegungen werden zur poetologischen Geste des Romans schlechthin. Die »verzweifelte Eindeutigkeit« der Gebärde des verlorenen Sohnes am Ende besteht im Akzeptieren dieser Gebrochenheit. Damit kündigt Rilke nicht zuletzt einen Reflexionsmodus an, der die Figur der ›widerspenstigen Hand‹ auf eine Form der Offenheit hin transzendieren wird: eine Geste, die, gerade indem sie alles Fremdbestimmte und Formelhafte vermeidet, zum Ausdruck einer Selbstermächtigung wird (Kap. 6.3). Bis dahin hat sich von der Fragmentarität der Aufzeichnungen über die Verschaltung von Wahrnehmungs- und Schreibhänden bis zum Topos der missverstandenen Gebärde ein Nexus von Romanform, Erzählverfahren und Handdarstellungen aufweisen lassen, der ebenjene Hand zu einem metapoetischen Organ macht, in dem sich die brüchige Form sinnlichen Erlebens mit dem fingierten Schreibverfahren des Romans verbindet. Wie sich das Wahrnehmen und Erleben einzelner Hand-

darstellungen zu diesem Sinnlichkeitsentwurf verhalten, soll abschließend gezeigt werden.

3.3 Widerspenstigkeit des Erlebens: Maltes Zusammenbrüche

a) »Ein komplizierter Organismus«: Rilkes Interesse an der Hand

In den bisherigen Ausführungen wurde verfolgt, wie eine über die Hand gesteuerte Form sinnlichen Erlebens zu einer poetologischen Reflexionsfigur wird, die im *Malte*-Roman das Dargestellte – Eindrücke, Erinnerungen und Schreibversuche Maltes – mit dem Modus der Darstellung – der Fragmentarität der Aufzeichnungen und ihren abbrechenden Erzählversuchen – verbindet. Hände fungieren im Roman genauso als Wahrnehmungsorgane wie sie in vielfältigen Figurationen selbst zum Objekt der Wahrnehmung werden. Sie beziehen Maltes Erproben einer »neuen« Sinnlichkeit auf den Leib als resonantes und affektives Medium und stellen die Frage nach der Kommunizierbarkeit dieses Erlebens stets mit. Der Roman visiert darüber ein »apokalyptisches« Schreiben an – Schreiben als »Aufgeschriebenwerden« –, welches er selbst noch nicht einlöst, aber in eine fragmentarische Poetik übergehen lässt, die Romanform und Wahrnehmungsform in ein Entsprechungsverhältnis bringt.

Innerhalb dieses ästhetischen-aisthetischen Komplexes erscheint die Hand im Roman in einer Vielzahl von Figurationen: als ein ambivalentes soziales Organ (als »Hand aus guten Kreisen«, die »getrost in einen Kuchenteller greifen« kann; SW VI, 742), als Organ poetischer Aktivität (in der Szene mit der Bleistiftverkäuferin; SW VI, 744), aber auch als tastende und wahrnehmende Hand (sie »kämmte [...] in dem kühlen, langhaarigen Teppich herum«; SW VI, 794), die sich durch eine fast unheimliche Selbstständigkeit auszeichnet (»so eigenmächtig«, dass Malte »fast neugierig« zuschaut; SW VI, 795), entsprechend Fremdheitseffekte hervorruft (»sie bewegte sich wie ein Akteur«; SW VI, 804) oder einfach als ein Gemenge organischer Substanz wirkt (»ein bißchen wie ein Wassertier« oder »ein großes totes Tier, das einmal, als es noch lebte, meine Hand gewesen war«; SW VI, 795, 764f.). In all diesen verschiedenen Auftrittsformen erregt die Hand Aufmerksamkeit, lenkt Blicke und steuert Empfindungen, fungiert mithin als Reflexionsmedium einer zum Problem gewordenen Leiblichkeit, beschränkt sich dabei aber nicht auf spezifische Funktionen oder auf im Voraus festgelegte Reflexionshorizonte.

Ohne dass die verschiedenen Erscheinungsweisen der Hand im Folgenden in einem Panorama systematisch entfaltet werden sollen, deutet sich jedenfalls ein Interesse an der Hand *als Hand* an, das, bedenkt man die lange Tradition symbolischer oder allegorischer Handsemantisierungen, nicht unbedingt selbstverständlich ist. Dieses Interesse an der Hand führt zu Rilkes Beschäftigung mit Rodin zurück.⁷³ Es wurde schon angedeutet, dass Rilkes Faszination für fragmentierte Körperteile – »oft nur ein Stück Arm, ein Stück Bein, wie sie so nebeneinander hergehen, und das Stück Leib, das ganz nahe dazu gehört«⁷⁴ – von Rodins skulpturaler Ästhetik herrührt. Inwiefern diese an Rodins Skulpturen formulierte Fragmenttheorie einfach auf die *Aufzeichnungen* anzuwenden ist, darüber wurde zwar eine gewisse Skepsis bekundet. Für die Handbeschreibungen des *Malte*-Romans bleiben die *Rodin*-Studien aber zweifelsohne wichtig, insofern sich eben dort zum ersten Mal die Aufmerksamkeit auf die Hand selbst richtet. Dem neuralgischen Punkt, an dem sich in der Beschäftigung mit Rodin dieses Interesse zum ersten Mal entzündet, sei in aller Kürze nachgegangen.

Im *Rodin*-Aufsatz zeigen sich zunächst drei recht klar getrennte Aufttrittsformen der Hand: erstens die Hand als Paradebeispiel der bereits benannten skulpturalen Fragmentästhetik; zweitens die skulpturale Gebärde, die zwischen Bewegung und Versteinerung, semiotischer Funktionalität und deutungsloser Intensität changiert; sowie drittens die Hand als *Arbeitsinstrument* Rodins, die »Hände, die keine Ermüdung kannten« (SW V, 168) und »aus denen diese Welt erwachsen ist« (SW V, 141).

73 Insgesamt ist die Verbindung zwischen Rodin und dem *Malte*-Roman relativ schwierig, da Rilkes Bruch mit Rodin während der Arbeit am Roman geschieht. Jüngere Ansätze in einer recht unübersichtlichen Forschungslandschaft finden sich bei: Christoph König, »Il faut toujours travailler.« Rilke erschreibt sich Rodin«, in: *Euphorion* 111(1) (2017), S. 93–104, der von einem agonischen Verhältnis zwischen Rilke und Rodin spricht, sowie Dominik Brabant, *Rodin-Lektüren. Deutungen und Debatten von der Moderne zur Postmoderne*, Köln 2017, der Rilkes Aufsatz in eine umfassendere Geschichte der Rodin-Rezeption einordnet. Einen äußerst produktiven Zugang im Hinblick auf das geteilte Interesse an Händen verfolgt Sula Textor, »Sprache der Hände«. Plastisches Sprechen in Rilkes Rodin-Aufsatz«, in: Andrea Erwig und Johannes Ungelenk (Hg.), *Berühren Denken*, Berlin 2021, S. 232–248, die Rilkes Aufsatz als »Suche nach einer ›berührenden‹ Sprache« versteht und damit sein Interesse an der Hand als poetologische Suchbewegung eines Textes charakterisiert, »der eine bestimmte Konzeption dieser Skulpturen entwirft, eine eigene Version davon hervorbringt, der der Wunsch nach der Möglichkeit einer Berührung, nach Berührungspunkten zwischen der Dichtung und der Bildhauerei bereits eingeschrieben ist« (ebd., S. 234).

74 Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke, 2. September 1902, S. 130.

Diese dreifache Charakterisierung der Hand – als fragmentiertes Körperteil in Bezug auf die Frage nach skulpturaler Ganzheit, als ästhetisches Paradigma der Gebärde sowie als schaffendes Organ im künstlerischen Prozess – ist also bereits hier keineswegs eindeutig. Folgerichtig findet sich in einer zentralen Passage der *Rodin*-Schrift eine entscheidende Akzentverschiebung, bei der sich der Fokus von den einzelnen Aufgabengebieten und Rollenzuschreibungen auf *die Hand selbst* richtet. In einer kleinteiligen Beschreibung verschiedener Handdarstellungen im Werk Rodins bereitet Rilke dies vor:

Es giebt im Werke Rodins Hände, selbstständige, kleine Hände, die, ohne zu irgend einem Körper zu gehören, lebendig sind. Hände, die sich aufrichten, gereizt und böse, Hände, deren fünf gestäubte Finger zu bellern scheinen wie die fünf Häse eines Höllenhundes. Hände, die gehen, schlafende Hände, und Hände, welche erwachen; verbrecherische, erblich belastete Hände und solche, die müde sind, die nichts mehr wollen, die sich niedergelegt haben in irgend einen Winkel, wie kranke Tiere, welche wissen, daß ihnen niemand helfen kann. (SW V, 164).

Es handelt sich dabei zwar um recht klassische Topoi der Handfaszination – das spannungsvolle Changieren zwischen Dienstbarkeit und Selbstständigkeit, zwischen Instrumentalität und Animalität –, welche in einem physiognomischen Tableau entfaltet werden. Von dieser wimmelnden Beschreibung der Hände in Rodins Skulpturen ausgehend, wendet die Folgepassage sich dann aber den Händen ›als solchen‹ zu:

Aber Hände sind schon ein komplizierter Organismus, ein Delta, in dem viel fernherkommendes Leben zusammenfließt, um sich in den großen Strom der Tat zu ergießen. Es giebt eine Geschichte der Hände, sie haben tatsächlich ihre eigene Kultur, ihre besondere Schönheit; man gesteht ihnen das Recht zu, eine eigene Entwicklung zu haben, eigene Wünsche, Gefühle, Launen und Liebhabereien. (SW V, 164)

In dieser prägnanten Charakterisierung ist also von Händen ganz allgemein die Rede, die nicht mehr nur als Objekte künstlerischer Darstellungen oder als Instrumente artistischer Praktiken in den Blick geraten. Rilke richtet die Aufmerksamkeit auf eine ureigene Lebendigkeit, die Hände mit einer eigenen »Geschichte« und einer »eigene[n] Kultur« ausstattet und sogar dafür sorgt, dass sie als Lebewesen mit »eigene[n] Wünsche[n], Gefühle[n], Launen und Liebhabereien«⁷⁵ erscheinen. Prägnant zusam-

75 Es handelt sich dabei um eines der Hauptmotive der Bildhauerei Rodins nach Rilke: »[E]s gab nur Leben und das Ausdrucksmittel, das er sich gefunden hatte, ging gerade

mengefasst ist dies in der Metapher des Deltas, »in dem viel fernherkommendes Leben zusammenfließt«. Das mag zunächst überraschen, fließt doch im Delta das Gewässer gerade auseinander. Rilke meint aber etwas anderes: Im Delta ist die Gesamtheit der Zuflüsse potenziert, gerade weil der Fluss sich in diesem Moment »in den großen Strom der Tat« ergießt. Als Delta erscheinen Hände als Organe des Übergangs, wo sich Einfluss in Ausfluss, Potenz in Aktion und Welt in Tat umwandeln.

Als solche bewegliche Konstellation von Zusammenfluss und Ergießen, von Zugehörigkeit und Eigenständigkeit ist dabei von Händen stets im Plural die Rede. Es deutet sich darin an, dass es weniger die vereinigende (>sym-bolische<) Kraft der *Hand*, sondern eine zerstreuende (>dia-bolische<) Potenz der *Hände* ist, die Rilke fasziniert. So wird insgesamt in diesen Passagen des *Rodin*-Aufsatzes das Verhältnis von Singularität und Pluralität, aber auch von Ganzem und Teilen in Bewegung gehalten und ständig in neue Konstellationen gebracht. Auch einzelne Körperteile können nach Rilke die »Selbständigkeit und Fülle eines Ganzen« (SW V, 164) erhalten, sodass etwa eine berührende Hand – jetzt im Singular – neue körperliche Entitäten schafft und damit als Organ der Aufteilung und Absonderung auftritt:

Eine Hand, die sich auf eines anderen Schulter oder Schenkel legt, gehört nicht mehr ganz zu dem Körper, von dem sie kam: aus ihr und dem Gegenstand, den sie berührt oder packt, entsteht ein neues Ding, ein Ding mehr, das keinen Namen hat und niemandem gehört; und um dieses Ding, das seine bestimmten Grenzen hat, handelte es sich nun. (SW V, 165)

Das ist eine Fragmenttheorie der Hand, die zwar »Ganzheiten« kreiert, aber deren »bestimmt[e] Grenzen« äußerst variabel sind und sich weniger durch anatomische Sachverhalte als durch relationale und stets neu sich konstellierende Berührungsverhältnisse definieren. Gleichzeitig setzt es einen ästhetischen Blick auf die Hand voraus, der fast ein Stück Leibphänomenologie vermuten lässt, nach der die Hand die vermeintlichen Begrenzungen der körperlichen Apparatur bereits hinter sich gelassen hat: Eine Hand, die sich auf eine fremde Schulter legt, gehört nunmehr zu ebenjener Schulter und nicht mehr zum Restkörper. So findet auch die Rodin'sche Fragmentästhetik, die das Bruchstückhafte der Skulptur zum künstlerischen Prinzip erhob, ihr theoretisches Fundament in der

auf dieses Leben zu. [...] Rodin erfaßte das Leben, das überall war, wohin er sah.« (SW V, 150) Später heißt es, der Körper bestehe »aus lauter Schauplätzen des Lebens [...], das auf jeder Stelle individuell und groß werden kann« (SW V, 164).

so beschriebenen Logik lebendiger Organe. Weniger im Verweisungsgehalt des einzelnen Fragments auf ein ästhetisches Ganzes, denn in der Beschreibung einer uneindeutigen Konstellationen von Pluralität und Partialität, welche die Erscheinungsweise der Hand erfahrbar macht, liegt die vielleicht wichtigste Überschneidung zwischen den *Rodin*-Studien und dem *Malte*-Roman.

b) Handscheinung unter dem Schreibtisch: Die 29. Aufzeichnung

Um diese Perspektive auf die Hand, die Rilke hier an Rodin erarbeitet, wiederum auf die *Aufzeichnungen* zu übertragen, könnte man die folgende These formulieren: Als Knoten- und Umschlagpunkt zwischen Leib und Welt, zwischen Zerstreuung und Zusammenhalt liefern Hände im *Malte*-Roman das Modell, wonach sich die Wahrnehmungen des Protagonisten in den literarischen Text »übersetzen«. Sie bilden das »Delta«, an dem eine Wahrnehmungspraktik mit einer Schreibpraktik nicht nur zusammenkommt, sondern an dem beide ineinander übergehen und sich im fragmentarischen Text realisieren. Maltes Versuch des Sehen-Lernens kann nicht mit Rodins »neue[n], größere[n], gesetzmäßigere[n] Einheiten«⁷⁶ aufwarten und so bleibt auch die Darstellung der Hände bruchstückhaft. Ihre »Launen und Liebhabereien« werden bis zur absoluten Fremdheit radikalisiert, statt ästhetische Erlebnisse erfolgen affektive Zusammenbrüche und was bei Rodin auf eine neue Form skulpturaler Ganzheit verwies, scheitert für Malte an seiner verstellten Mittelbarkeit.

Für diese Verschaltung von Fragen der Sinnlichkeit und des Erzählens mit dem Organ der Hand ist die 29. Aufzeichnung des Romans, in der Malte ein Erlebnis aus seiner Kindheit wiedergibt, die zentrale Passage des Romans. In dieser vielgelesenen Aufzeichnung erscheint, wenn Malte unter einem Schreibtisch bei der tastenden Suche nach einem Rotstift seine *eigene* Hand beobachtet, plötzlich eine *fremde* Hand, die sich ihm aus Richtung der Wand nähert. In der Beobachtung und Beschreibung von eigener und fremder Hand fallen die angesprochenen poetologischen und ästhetischen Problemstellungen derart konzise zusammen, dass die Aufzeichnung fast metonymisch für das Verfahren des Romans einsteht. Einmal mehr geht es dabei um ein problematisiertes Erzählen, das in diesem Fall das Erlebnis der »Hand«-Erscheinung sogar rahmt. Die Auf-

76 Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke, 2. September 1902, S. 130.

zeichnung beginnt mit den Worten: »Einmal, als es über dieser Erzählung fast dunkel geworden war, war ich nahe daran, Maman von der ›Hand‹ zu erzählen.« (SW VI, 792) Danach versucht Malte, sich »dem kleinen Erik anzuvertrauen« (SW VI, 792). Beide Versuche scheitern. Noch bevor man überhaupt weiß, wovon bei der mit Anführungszeichen hervorgehobenen ›Hand‹ die Rede sein wird, ist ihre Erzählbarkeit schon zweifach problematisiert. In gleicher Weise wird dann *nach* dem Erzählen des Erlebnisses erneut auf dessen eigentlicher Unerzählbarkeit insistiert:

Ich schluckte ein paarmal; denn nun wollte ich es erzählen.

Aber wie? Ich nahm mich unbeschreiblich zusammen, aber es war nicht auszu-drücken, so daß es einer begriff. Gab es Worte für dieses Ereignis, so war ich zu klein, welche zu finden. Und plötzlich ergriff mich die Angst, sie könnten doch, über mein Alter hinaus, auf einmal da sein, diese Worte, und es schien mir fürchterlicher als alles, sie dann sagen zu müssen. Das Wirkliche da unten noch einmal durchzumachen, anders, abgewandelt, von Anfang an; zu hören, wie ich es zugebe, dazu hatte ich keine Kraft mehr. (SW VI, 796)

Malte kann an dieser Stelle nicht *sprechen* – es hat ihm die Sprache verschlagen –, geschweige denn *erzählen* – es gibt keine »Worte für dieses Ereignis« –, und das Nichterzählen wird zur einzigen Option, zu vermeiden es »noch einmal durchzumachen, anders, abgewandelt, von Anfang an«. Das Erlebnis der ›Hand‹ erscheint also innerhalb einer Rahmung, die sich als Inkongruenz von Erzählen und Erleben entwirft und die auch einige Konfusion in der Chronologie des Erzählens stiftet: Das (notwendigerweise nachträgliche) Erzählen des Erlebnisses wird vom Erzähler Malte schon in der Prolepse als unmögliche Aufgabe charakterisiert, um daraufhin dennoch ein ›Hand‹-Erlebnis zu erzählen, von dem es danach heißt, dass Malte davon – zumindest auf der Ebene des Erzählten – nach dem Erlebnis (noch) nicht sprechen konnte. Dieses merkwürdige Verhältnis vom Erzähler zur Erzählwelt wird dadurch aufgefangen, dass Malte schreibt, dass jetzt »wunderlich genug, das erstemal [...] ich (und schließlich auch nur mir selber) eine Begebenheit erzähle, die nun weit zurückliegt in meiner Kindheit.« (SW VI, 792) Erzählakt und Erzählwelt und damit intra- und extradiegetische Ebenen werden kurzgeschlossen, sodass in der Logik des Aufzeichnens als einem privaten, »nur mir selber«-Erzählen das scheinbar Nichterzählbare doch erzählt werden kann. Das passiert durchaus in Übereinstimmung mit der Lektion, die Malte aus dem Erlebnis mitnehmen wird – sein Leben sei »voll lauter besonderer Dinge, die nur für *Einen* gemeint sind und die sich nicht sagen lassen« (SW VI, 796). Sie lassen sich nicht sagen, aber man kann sie aufzeichnen.

Erzählen und Erzähltes werden also auf mehreren Ebenen verunsichert. Es handelt sich um ein Erlebnis, das nicht erzählt werden kann, mit einer Einsicht, die (noch) nicht eintritt: »Es ist natürlich Einbildung, wenn ich nun behaupte, ich hätte in jener Zeit schon gefühlt, daß da etwas in mein Leben gekommen sei [...], womit ich allein würde herumgehen müssen.« (SW VI, 796)⁷⁷ Ausgelöst wird es durch eine Malszene, die ebenfalls im Vagen bleibt: »Maman freilich behauptet nun immer, daß es Inseln gewesen waren [...] Aber ich glaube, das erfindet sie [...] Es ist ausgemacht, daß ich an jenem Abend einen Ritter zeichnete.« (SW VI, 793) Unsicher bleibt auch die Erscheinung der Hand, die Malte nie zu erklären unternimmt. Er mag sie sich eingebildet haben; der Begriff ›Einbildung‹ fällt aber an entschieden falschen Stellen, etwa wenn er bezüglich der Suche nach dem Bleistift meint: »Ich *bildete mir ein*, eine Menge Zeit zu verlieren.« (SW VI, 794, Hervorhebung A.H.) Friedrich Kittlers lakonische These, Malte habe schlichtweg seine eigenen Hände verwechselt – eine Deutung für die eigentlich nichts spricht⁷⁸ –, mag Ausdruck der Verlegenheit sein, die durch die erzählerische Verunsicherung des Geschehens ausgelöst wird.

Es lohnt sich, statt der Klärung des Geschehens auf diegetischer Ebene, einige formale Sachverhalte in den Blick zu rücken. Wenn sich die Handlung der Aufzeichnung von der kontrollierten Mal- und Leseszene *über* dem Schreibtisch in die Dunkelheit *unter* dem Schreibtisch und schließlich in das Grauen der Handerscheinung herabsenkt, dann wird etwa ein dramaturgischer Abschwung in Szene gesetzt, der die Frage nach der Mitteilbarkeit des Erlebten regelrecht nachspielt. Mit dem Abstieg unter den Schreibtisch vollzieht das Erlebnis den Übergang von dem ›was sich sagen lässt‹ zu dem ›was sich nicht sagen lässt‹. Auf formaler Ebene der Beschreibung zeigt sich dieser Wandel als entscheidendes dra-

77 Es handelt sich wiederum um den poetologischen Modus der Vorzukunft, wie er bereits im *Erlebnis* (»Späterhin meint er sich gewisser Momente zu erinnern...«; SW VI, 1040) und in der Legende des verlorenen Sohnes (»Viel später erst wird ihm klar werden...«; SW VI, 941) Anwendung fand (vgl. Christoph König, »Die Zeit der anderen Auslegung wird kommen«).

78 Vgl. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 388. Gegen diese Lesart Kittlers sprechen mindestens drei Indizien: Erstens beschreibt Malte, dass er »auf die linke gestützt« (SW VI, 794) ist, während er mit der rechten den Teppich durchtastet. Zweitens ist die fremde Hand dem eigenen Körper entgegengesetzt; sie kommt »aus der Wand [...] von der anderen Seite her«, der eigenen Hand entgegen (SW VI, 795). Drittens wird die Hand dezidiert als eine *andere* und *fremde* Hand beschrieben: »eine größere, ungewöhnlich magere Hand, wie ich noch nie eine gesehen hatte« (SW VI, 795).

maturgische Moment der Aufzeichnung, das sich gleichzeitig als Wechsel verschiedener sinnlicher Register beschreiben lässt: von der visuell organisierten Malszene über dem Schreibtisch zum affektiven Zusammenbruch unter dem Schreibtisch, wo sich Malte auf den Tastsinn verlassen muss. Damit gerät auch die minutiöse Beschreibung der leiblichen Vorgänge als eigentliches Strukturmoment der Aufzeichnung in den Blick. Maltes ›Hand‹-Erlebnis erarbeitet eine mehrstufige Struktur sinnlichen Erlebens und leiblicher Widerspenstigkeit, die sich im finalen Umschwung der ›Hand‹-Erscheinung gegen Malte als das Subjekt der leiblichen Selbstbeobachtung richtet.

Als motivisch zentrale Figur baut die Passage auf die für Rilke typische Figur der Wendung auf,⁷⁹ die unter dem Schreibtisch als Umschlag distinkter sinnlicher Register in Szene gesetzt ist.⁸⁰ Zunächst zeigt sich das Malzimmer Maltes als ein deutlich visuell organisierter Raum, der vom starken Kontrast zwischen winterlicher Dunkelheit und punktueller Beleuchtung geprägt ist: »Es war am Abend, im Winter, wenn ich nicht irre, in der Stadtwohnung. Der Tisch stand in meinem Zimmer, zwischen den Fenstern, und es war keine Lampe im Zimmer als die, die auf meine

79 Die beiden zentralen Texte, die für Rilkes Poesie die Figuren des Umschlags herausarbeiten, sind: Judith Ryan, *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907–1914)*, München 1972, sowie Paul de Man, »Tropes (Rilke)«, in: *Allegories of reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven und London 1979, S. 20–56. Letzterer identifiziert bekanntlich den Chiasmus als zentrale poetische Figur Rilkes. Für Lektüren der Wendung im *Malte-Roman* vgl. Caroline Torra-Mattenklott, *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik: Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry*, Paderborn 2016, S. 331–341; sowie Irina Hron-Öberg, *Hervorbringungen*, S. 431.

80 Aufgrund dieser so genauen Beschreibung des Sinnesapparats soll Abstand von Lektüren genommen werden, die Bedeutungen ›hinter‹ oder ›jenseits‹ der Hand suchen. Beispielhaft sei die Lektüre Helmut Naumanns genannt, der die Unsagbarkeit des Erfahrenen als »entscheidende Erfahrung, die Malte am Erlebnis mit der Hand gewonnen hat«, derart betont, dass sie am Ende »wichtiger als die Hand als solche« sei (Helmut Naumann, *Neue Malte-Studien, Untersuchungen zu Aufbau und Aussagegehalt der »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« von Rainer Maria Rilke*, Rheinfelden 1989, S. 93). Nichtsdestoweniger meint Naumann dann in der eigenen und fremden Hand den Konflikt von Kindheit und Erwachsenenzeit symbolisiert zu sehen: »Die Seinsweise des älteren Menschen, das Erwachsensein, greift nach der Kindheit und ruft in dem Kinde Grauen hervor.« (Vgl. ebd., S. 108) Das ist nicht unplausibel, überspringt aber die Beschreibungsebene des leiblichen Erlebens, auf die hier Wert gelegt werden soll. Naumann gibt darüber hinaus einen konzisen und kritischen Überblick über die bis 1989 erschienenen Interpretationen, auf die nicht im Einzelnen eingegangen werden kann und welche die Hand hauptsächlich als Symbol der Angst oder des Leidens verstehen (vgl. ebd., S. 97–102).

Blätter schien und auf Mademoiselles Buch.« (SW VI, 793) Entsprechend betont werden die Blickformen: wie Maltes Kindermädchen stets dieselbe Seite anstarrt, »als schaute sie Worte hinzu« (SW VI, 793), oder wie Malte alles »mit ein wenig nach rechts geneigtem Kopfe an[sah]« (SW VI, 793). Sogar die Farbigkeit der Zeichnung wird hervorgehoben, die »so bunt [wurde], daß ich oft die Stifte wechseln mußte« (SW VI, 794), bis zum herabrollenden Bleistift, der »quer über das beschienene Blatt an den Rand [rollte] und fiel, ehe ichs verhindern konnte, an mir vorbei hinunter und war fort« (SW VI, 794). Selbst wenn der Rotstift vom Schreibtisch fällt und einfach »fort«, weil nicht mehr sichtbar, ist, bleiben Sehweisen und Blickrichtungen entscheidend.

Das ändert sich, sobald sich Malte daran macht, dem Stift »nachzuklettern« (SW VI, 794). Malte kniet auf dem Sessel, um zum Tisch zu reichen, nun kostet es ihn »allerhand Veranstaltungen, hinunterzukommen; meine Beine schienen mir viel zu lang, ich konnte sie nicht unter mir hervorziehen; die zu lange eingehaltene kniende Stellung hatte meine Glieder dumpf gemacht; ich wußte nicht, was zu mir und was zum Sessel gehörte.« (SW VI, 794) Nachdem sich dieses hinderliche Verhältnis zum Eigenleib an die Stelle des von der Lampe beleuchteten visuellen Raums schiebt, folgt der Wechsel ins Taktile, sobald Malte unter dem Schreibtisch ankommt: »Eingestellt auf die Helligkeit da oben und noch ganz begeistert für die Farben auf dem weißen Papier, vermochten meine Augen nicht das geringste unter dem Tisch zu erkennen.« (SW VI, 794) Die »Helligkeit da oben« wird nicht nur mit der eingetretenen Dunkelheit kontrastiert, sondern in ein taktilen Verhältnis übersetzt: Das Schwarze scheint »so zugeschlossen, [...] daß ich bange war, daran zu stoßen« (SW VI, 794). Nicht zufällig landet Malte daher »auf einem Fell« (SW VI, 794), das er unter dem Schreibtisch abtastet. Es handelt sich um eine doppelte Referenz auf den Tastsinn: Einerseits ist (oder war) das Fell selbst eine Haut und wenn die Hand Maltes »in dem kühlen, langhaarigen Teppich herum[kämmt]« (SW VI, 794), dann trifft hier Haut auf Haut; andererseits ist das Fell, wie selbiges Zitat deutlich zeigt, selbst ein taktilen Ding, d.h. ein Objekt, das sich in privilegierter Weise dem Tastsinn anbietet.⁸¹ Damit

81 Michel Serres Philosophie der *Fünf Sinne* hat für den Pelz beschrieben, was sich hier auch auf den Fellteppich übertragen lässt: »Pelz [...] ist zum Anfassen, und er verhüllt; er ist weich, nicht hart; er ist locker, nicht fest; er ist herrlich anzufühlen, zart und samteten.« (Michel Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a.M. 1998, S. 97.) Serres wird über die Pelzpantoffeln (»pantoufles de vair«)

hat sich die Sinneshierarchie mit dem Herabsteigen unter den Schreibstisch vom Sehsinn zum Tastsinn gekehrt. Das geschieht an dieser Stelle allerdings nicht als ein Paragone von Sehsinn *versus* Tastsinn, sondern in der Form einer topologischen Zerstreung von Wahrnehmungsmodalitäten. Entsprechend entsteht die entscheidende Erfahrung Maltes aus der Art und Weise, wie ein Sinnesregister ins andere umkippt. Anlass dafür ist die Tatsache, dass »für meine unwillkürlich angestregten Augen das Dunkel nach und nach durchsichtiger wurde« (SW VI, 794f.), der Sehsinn sich also seine Vormachtstellung zurückerobert. In dieser buchstäblich zwielichtigen Situation beschreibt Malte Stück für Stück die visuelle Wiedergewinnung einzelner erkennbarer Objekte in einer rückwärts vorgehenden Beschreibung, von der hinteren Wand zurück zum eigenen Körper:

Ich konnte schon hinten die Wand unterscheiden, die mit einer hellen Leiste abschloß; ich orientierte mich über die Beine des Tisches; ich erkannte vor allem meine eigene, ausgespreizte 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, wie sie da unten so eigenmächtig herumtastete mit Bewegungen, die ich nie an ihr beobachtet hatte. Ich verfolgte sie, wie sie vordrang, es interessierte mich, ich war auf allerhand vorbereitet. (SW VI, 795)

Aschenputtels eine Theorie des »variablen Tastsinns« entspinnen, die auf eine philosophische Wiederentdeckung der Haut und des Tastsinns als uneindeutiger und spatialisierter Schauplatz des Bewusstseins hinausläuft. Serres spricht von der »verschwiegenen Herrschaft des Tastsinns« (ebd., S. 72). Eine Parallele zwischen Rilkes *Aufzeichnungen* und Serres' *Die fünf Sinne*, auf die an dieser Stelle nur am Rande hingewiesen werden kann, ist die Ekphrasis der sechs mittelalterlichen Wandteppiche *La Dame à Licorne*, die beide unternehmen. Die Teppiche allegorisieren die fünf Sinne (und einen *sensus communis* mit dem Titel »A mon seul désir«). Tatsächlich wurden sie erst 1921 – also nach Fertigstellung von Rilkes *Aufzeichnungen* – durch den Kunsthistoriker A. F. Kendrick als Allegorien der fünf Sinne identifiziert: Albert Frank Kendrick, »Quelques remarques sur les tapisseries de La Dame à la Licorne au musée de Cluny. Les ateliers de tapisserie en Angleterre«, in: *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art de 1921*, Bd. 3, Paris 1924, S. 662–671, hier: S. 665. Für Serres trägt bei den Wandteppichen der Tastsinn »den Sieg davon« (Michel Serres, *Die fünf Sinne*, S. 65), weil die Darstellung von Tüchern und Zelten auf den Teppichen auf ein Äquivalenzverhältnis zwischen der Allegorisierung des Tastsinns auf einem Teppich mit der taktilen Natur der Teppiche selbst verweist. Rilke weiß von der allegorischen Bedeutung der Teppiche nichts und schenkt auch der Darstellung des Tastsinns keine größere Aufmerksamkeit. Zum Kontext der Wandteppiche und Rilkes Beschäftigung mit ihnen vgl. Egon Olessak, »Nachwort«, in: Rainer Maria Rilke, *Die Dame mit dem Einhorn*, Frankfurt a.M. 1978, S. 39–58. Eine jüngere Wiederbelebung haben die Teppiche in den *Harry Potter*-Verfilmungen erfahren, wo sie den *common room* des Hauses Gryffindor schmücken.

Wo sich schon beim umständlichen Herunterklettern unter den Schreibtisch die dumpf gewordenen Glieder nicht mehr dem Willen des Ich fügten, entwickelt die Hand hier ein Eigenleben, das derjenigen Selbstständigkeit entspricht, die Rilke in den *Rodin*-Studien für die Hand beschrieb: die Hand hat »eigene Wünsche, Gefühle, Launen und Liebhabereien«. (SW V, 164) Unter dem Schreibtisch untersucht Maltes Hand »ganz allein« und »eigenmächtig« den Boden ab und bedarf keiner Kontrollinstanz, »als könnte sie Dinge, die ich sie nicht gelehrt hatte«. ⁸² Dabei geht die Aufteilung der einzelnen Sinnesregister durch den Körper Maltes hindurch, wenn gleichzeitig vom Auge Maltes beobachtet und von der Hand Maltes getastet wird. Derart in zwei distinkte sinnliche Instanzen geteilt, erscheint die Beobachtung der Hand zunächst als kindliche Forschungsszene beschrieben: Er schaut »neugierig zu« und »es interessierte« ihn. (SW VI, 795) Es zeigt sich also eine Selbstspaltung, bei der die Hand, wie es im *Rodin*-Aufsatz heißt, »nicht mehr ganz zu dem Körper [gehört], von dem sie kam«. (SW V, 165) Damit bereitet sich aber vor, was danach als gespenstische Spiegelfigur dieses händischen Eigenlebens erscheint. Eine fremde Hand erscheint:

Ich verfolgte sie [hier noch die eigene Hand, A.H.], wie sie vordrang, es interessierte mich, ich war auf allerhand vorbereitet. Aber wie hätte ich darauf gefaßt sein sollen, daß ihr mit einem Male aus der Wand eine andere Hand entgegenkam, eine größere, ungewöhnlich magere Hand, wie ich noch nie eine gesehen hatte. Sie suchte in ähnlicher Weise von der anderen Seite her, und die beiden gespreizten Hände bewegten sich blind aufeinander zu. Meine Neugierde war noch nicht aufgebraucht, aber plötzlich war sie zu Ende, und es war nur Grauen da. (SW VI, 795)

Dieser Umsturz ins Grauen wird passenderweise als Übergang zweier Handmetaphoriken beschrieben: vom neugierigen »ich war auf *allerhand* vorbereitet« zur Feststellung, darauf hätte er gerade nicht »*gefasst*« sein

82 Dorothee Kimmich verortet diese Szene im Zusammenhang des Ding-Diskurses der klassischen Moderne – eine These, die sich schon deshalb anbietet, weil auch Rilke in den *Rodin*-Studien von der Hand als »ein[em] neue[n] Ding, ein[em] Ding mehr« (SW V, 165) spricht. Kimmich schreibt: »Die fremde Hand ohne Körper ist ihm dabei nicht fremder als seine eigene Hand, die er auch beobachtet, als sei sie ohne Körper, als sei sie ihm fremd. Seine Hand ist ein Ding und das Ding lebt. Keine der beiden Hände ist seinem Willen unterworfen und man kann nicht entscheiden, was gruseliger ist, die fremde Hand am Körper oder die fremde Hand aus der Wand. Hysterische Dislokation und magisch-mystische Erfahrung treffen sich unter dem dunklen Tisch in seiner Kindererinnerungen.« (Dorothee Kimmich, *Lebendige Dinge in der Moderne*, Konstanz 2011, S. 72f.)

können. Auf vieles war Malte vorbereitet, aber darauf gerade nicht: Unter dem Schreibtisch erscheint eine Hand, die deutlich als eine »andere«, »größere« und »magere« markiert ist und damit als Gegenmodell zu Maltes Kinderhand erscheint. Dennoch bewegen sich in einer Art Zerspiegelung »die beiden gespreizten Hände« (SW VI, 795) in analogen Bewegungen aufeinander zu, wie um das Eigene und das Fremde ineinander aufgehen zu lassen.⁸³

Die Vereinigung, welche die beiden Hände anstreben, wird nun von Malte verhindert, da er meint, »daß die eine von den Händen mir gehörte und daß sie sich da in etwas einließ, was nicht wieder gutzumachen war« (SW VI, 795). In einer Art Restitution der eigenen körperlichen Verfasstheit ergreift Malte wieder Besitz von der eigenen Hand und zieht sie und sich selbst aus dem Erlebnis zurück: »Mit allem Recht, das ich auf sie hatte, hielt ich sie an und zog sie flach und langsam zurück, indem ich die andere nicht aus den Augen ließ, die weitersuchte.« (SW VI, 795) Zuvor jedoch, im Zwischenmoment nach dem Erscheinen und vor dem Rückzug, liegt der entscheidende Moment eines Erlebnisses, in dem sich einen Augenblick lang Handlungsweisen, Wahrnehmungsmodi und körperliche Selbstverhältnisse in der Schwebe befinden. Dieses Intervall des Erlebens, als »Indeterminationszentrum« zwischen Rezeption und Aktion, hat Gilles Deleuze in seinen Kino-Büchern als *Affekt* bezeichnet: »Zwischen einer in gewisser Hinsicht verwirrenden Wahrnehmung und einer verzögerten Handlung« zeigt sich eine »Koinzidenz von Subjekt und Objekt [...], in der sich das Subjekt selbst wahrnimmt – oder vielmehr sich ›von innen‹ empfindet oder spürt«.⁸⁴ Im Zwischenraum von Sehen und Tasten werden die beiden Hände zu den Agenten eines »Bewegungs-

83 Das »Hand«-Erlebnis fügt sich in eine Reihe von Umkehrungs- und Umwendungsversuchen des Romans, die im Roman oft auch an Figuren der Innen-Außen-Verkehrung gebunden werden. Malte hat sie zuvor an einer Frau beschrieben, der beim Heben des Kopfes »das Gesicht in den zwei Händen blieb [...] Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen« (SW VI, 712), oder bei einem abgebrochenen Haus, dessen vergangenes Leben noch an den Außenwänden der Nachbarhäuser klebt (vgl. SW VI, 749–751). Vgl. zu letzterem die Lektüre von Oliver Grill und Wolfgang Hottner, »Wandverwandlung: Menzels ›Haus im Abbruch‹ und Rilkes ›Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹«, in: *Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne* 22 (2014), S. 285–310, die mit Adolph von Menzel ein mögliches kunstgeschichtliches Vorbild der Beschreibung Rilkes aufweisen und in der Beschreibung selbst eine metapoetische Schaltstelle für das Verfahren des Romans erkennen.

84 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt a.M. 1997, S. 96.

impuls[es] auf einem Empfindungsnerv«,⁸⁵ so die konzise Definition des Affekts. Mit der Wiederinbesitznahme der eigenen Hand vollzieht Malte zwar die Rückkehr vom Grauen des affektiven Erlebens ins Licht der eigenen Zeichnungen, aber das Aufeinandertreffen der losgelösten Körperteile im halbdunklen Fühlraum des Teppichs macht die Rückkehr zu einem selbstbestimmten Ich unmöglich. Was bleibt, ist – ebenfalls als Affektbild nach Deleuze⁸⁶ – das sprachlose Gesicht Maltes: »Ich saß ganz tief im Sessel, die Zähne schlugen mir aufeinander, und ich hatte so wenig Blut im Gesicht, daß mir schien, es wäre kein Blau mehr in meinen Augen.« (SW VI, 795) Vom Klappern der Zähne bis zum Schwinden des Bluts allegorisiert oder metaphorisiert der Körper hier nicht irgendetwas, sondern wird zum Schauplatz eines »Bruch[s] im sensomotorischen Band«, der »die Fühlbarkeit selbst übersteigt«.⁸⁷ Entsprechend verschlägt es in diesem Moment des affektiven Schocks Malte die Sprache: »Mademoiselle –, wollte ich sagen und konnte es nicht.« (SW VI, 796) Und in Entsprechung zu dieser Sprachlosigkeit ist auch der Erzählablauf des ›Hand‹-Erlebnisses unterbrochen: »[I]ch kann nicht sagen, wie ich hinaufkam.« (SW VI, 795) Von einem solchen Affekt lässt sich schlichtweg nicht reden. Er markiert für Malte den Eintritt derjenigen »Dinge, die nur für *Einen* gemeint sind und die sich nicht sagen lassen« (SW VI, 796).

Es handelt sich um die radikalisierte Umsetzung der Bruchlinien leiblicher Selbsterfahrung, in der sich Berühren in Berührtwerden wandelt und die Autoaffektion in eine Heteroaffektion kippt. Die ästhetische Erhabenheit leiblicher Entgrenzung, wie sie sich noch in den *Rodin*-Studien und später im *Erlebnis* beschrieben findet, ist hier verloren gegangen: Malte wird mit einem Affekt konfrontiert, der nicht mehr zu kontrollieren ist, mit Organen, die nicht mehr zum Körper gehören, mit einem Leib, der keine klaren Demarkationslinien mehr zulässt, und mit einem Erleben, das sich der Sprache entzieht. Im affektiven Zusammenbruch seines Selbstverhältnisses schildert Malte damit die (Über-)Steigerung dessen, was sich in Husserls Doppelempfindung angekündigt hat. Die affektive Konstellation von intensiven Verhältnissen und leiblichen Werdensprozessen, die der phänomenologische Leib gleichzeitig freisetzt und zu kon-

85 Ebd., S. 123.

86 Vgl. ebd., S. 123–128.

87 Joseph Vogl, »Schöne gelbe Farbe. Godard mit Deleuze«, in: Friedrich Balke und Joseph Vogl (Hg.), *Gilles Deleuze – Bruchlinien der Philosophie*, München 1996, S. 252–265, hier: S. 258f.

trollieren versucht, überrascht Malte von einem Außen, das gleichzeitig dem Inneren entstammt. Dieses Erlebnis, das nicht mehr zwischen Eigen- und Fremdleib unterscheiden lässt, wendet sich gegen Malte und mündet in den Horror.

c) »Durchaus nicht meine gewöhnliche Hand«: Die Folgeaufzeichnungen

Dass sich im Brennglas der Kindheitserinnerungen diejenige Erlebensstruktur entwickelt, die Maltes Wahrnehmungspraktiken und damit das Verfahren des Romans insgesamt formen, erkennt man auch daran, dass die Folgeaufzeichnungen weiterhin um prekäre Selbstverhältnisse, fragmentierte Körper, affektive Zusammenbrüche und immer wieder um die eigenen Hände kreisen. Schon die folgende 30. Aufzeichnung beschreibt das bereits zitierte Kinderfieber, in dem sich der Leib nach außen öffnet und die überforderten Hände versuchen, »alles wieder in mich hineinzuschichten, ordentlich, der Reihe nach«. (SW VI, 797) Auch hier kommen Leib, Affekt und Sprachlosigkeit zusammen: »Dann packte mich die Wut, und ich warf alles in Haufen in mich hinein und preßte es zusammen; aber ich ging nicht wieder darüber zu. Und da schrie ich, halb offen wie ich war, schrie ich und schrie.« (SW VI, 796) Erst die Rückkehr zur taktilen Erfahrung hilft Malte. An seiner Mutter befühlt er, »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« (SW VI, 797), während der Vater prosaischer reagiert: Er »griff nach meiner Hand und zählte den Puls« (SW VI, 797). Eine psychoanalytische Lesart bietet sich, zwischen dem Partialobjekt des ›Hand‹-Erlebnisses und einem auf die Mutter bezogenen Begehren, sicherlich an.⁸⁸ Patricia Linden und Andreas Huyssen haben den Versuch unternommen, Maltes Erlebnisse als Verlust eines stabilen Egos⁸⁹ oder als Ausbruch aus der symbolischen

88 Entsprechende Lektüren wurden etwa im Hinblick auf Freuds Theorie des Unheimlichen unternommen, vgl. J. R. Goodall, »Theories of the ›Unheimliche‹ and Rilke's Phantom Hand«, in: *Religion & Literature* 21(2) (1989), S. 45–60.

89 Huyssen beschreibt die »anxieties of excess, of flowing over, of unstable bodily boundaries«, knüpft diese an Begehrensstrukturen und bindet sie an die historische Thematik des Großstadterlebens an, vgl. das Kapitel »Paris/childhood: the fragmented body in Rilke's Notebooks of Malte Laurids Brigge«, in: Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York 2012, S. 105–126, hier: S. 120.

Ordnung zu verstehen.⁹⁰ Eine Lektüre, die das Umkippen leiblicher Sinnlichkeit in das Erleben unheimlicher Partialobjekte nachzeichnet, kann daran anschließen – das gilt insbesondere für die nachfolgende ›Spiegel-Szene‹ der 32. Aufzeichnung. Dort wird erneut eine fragmentierte Selbsterfahrung mit einem affektiven Zusammenbruch verknüpft, sodass sich die Aufzeichnung in vielerlei Hinsicht als Parallelgeschehen zum ›Hand-Erlebnis der 29. Aufzeichnung liest. Wenn sich Malte dabei gefundene Kleidungsstücke überwirft, dann zeigt sich wiederum ein buchstäbliches ›Eintauchen‹ in ein Reich des Taktilen, wenn die Stoffe der Kostüme Malte »in eine Art von Rausch« versetzen: »die geräumigen Mäntel, die Tücher, die Schals, die Schleier, alle diese nachgiebigen, großen, unverwendeten Stoffe, die weich und schmeichelnd waren oder so gleitend, daß man sie kaum zu fassen bekam.« (SW VI, 805) Und auch hier wird die Hand zur Figur einer neugierig beobachteten Selbstentfernung vom eigenen Leib, sobald sich Malte im Spiegel als jemand Fremdes gegenübertritt und die Hand als eigenständiger Akteur erscheint:

Kaum hatte ich einen dieser Anzüge angelegt, mußte ich mir eingestehen, daß er mich in seine Macht bekam; daß er mir meine Bewegungen, meinen Gesichtsausdruck, ja sogar meine Einfälle vorschrieb; meine Hand, über die die Spitzenmanschette fiel und wieder fiel, war durchaus nicht meine gewöhnliche Hand; sie bewegte sich wie ein Akteur, ja, ich möchte sagen, sie sah sich selber zu, so übertrieben das auch klingt. (SW VI, 804)

Obwohl Malte an dieser Stelle noch betont, dass er es dabei nie so weit trieb, »daß ich mich mir selber entfremdet fühlte« (SW VI, 804), kommt es auch hier zu einem Kippen der Situation und zu einem Zusammenbruch. Malte stößt aus Versehen einen Tisch um, wobei Porzellanpapageien, Bonbondosen und ein Flakon zerschellen: »[E]s sah aus, als sei alles entzwei.« (SW VI, 807) Mit dem Bruch in der Dingwelt geschieht nun auch der Bruch auf der Subjektebene.⁹¹ Malte gerät in einen »unsinnigen

90 Patricia Linden schreibt einführend, man bekomme »psychoanalytische Interpretationen im Werk quasi nachgeworfen« (Patricia Linden, **Im Manuskript an den Rand geschrieben*, S. 13).

91 Die Aufzeichnung lässt sich auch als Erweckungserlebnis von Maltes Sexualität deuten, worauf die Beschreibung deutet, aus dem Flakon sei »der Rest irgendeiner alten Essenz herausgespritzt [...], der nun einen Fleck von sehr widerlicher Physiognomie auf dem klaren Parkett bildete. Ich trocknete ihn schnell mit irgendwas auf, das an mir herunterhing, aber er wurde nur schwärzer und unangenehmer. Ich war recht verzweifelt.« (SW VI, 807)

Zustand, den ich nicht mehr begriff« (SW VI, 807), ausgelöst durch ein Spiegelungsphänomen:

Der Augenblick der Vergeltung war für ihn [den Spiegel, A.H.] gekommen. Während ich in maßlos zunehmender Beklemmung mich anstrengte, mich irgendwie aus meiner Vermummung hinauszuzwängen, nötigte er mich, ich weiß nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel. Ich starrte diesen großen, schrecklichen Unbekannten vor mir an, und es schien mir ungeheuerlich, mit ihm allein zu sein. Aber in demselben Moment, da ich dies dachte, geschah das Äußerste: ich verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus. Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm. (SW VI, 807f.)

Die Integrationsfähigkeit des Subjekts wird hier, angesichts des Doppelläufers im Spiegel und der schwebenden Autonomie der eigenen Hand, überfordert und führt zum Zusammenbruch des Ich. Auf mehreren Ebenen zeigen sich die Parallelen zum »Hand«-Erlebnis der 29. Aufzeichnung. Eine verzerrte Spiegelsituation – dort ein nach außen gekehrtes Inneres, hier die Rollenverkehrung von Ich und Spiegelbild (»ich war der Spiegel«) – führt zu einem Umkippen der Situation in ein Reales, das nur unter Zuhilfenahme verneinender Präfixe beschrieben werden kann: Malte wird zum »Unbekannten«, die Wirklichkeit ist »unbegreiflich«, das Erlebnis »ungeheuerlich«, Maltes Sehnsucht »unbeschreiblich«. Entsprechend dieses Zusammenbruchs der Semiotik erfolgt das affektive Geschehen als Zusammenbruch der Sensomotorik: »Ich verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus.« Was Lacan am Spiegelstadium als Ersterfahrung imaginierter Ganzheitlichkeit beschrieb, bleibt im *Malte*-Roman also aufgeschoben: Er durchlebt eine Erfahrung, in der er nur noch als das Stückwerk eines Subjekts zurückbleibt, das einst Malte war.⁹² Er liegt da, wie der Hausdiener

92 Laut Huyssen ist die Szene als Spiegelstadium nach Lacan schlecht beschrieben, insofern die Identifikation mit dem imaginären Selbst gerade *nicht* stattfindet: »Malte's mirror scene, however, produces the exact opposite of what Lacan has described in his seminal work on the mirror stage. [...] What is important for a reading of Rilke's novel is the fact that Malte never even reaches the stage of imaginary identification of self with the mirror image, which functions like a visual representation of the unitary, fully differentiated, and fortified ego.« (Andreas Huyssen, *Twilight Memories*, S. 117.) Freilich tritt das Spiegelstadium nach Lacan wesentlich früher ein als zur Adoleszenzzeit. Vgl. Jacques Lacan, »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint«, in: *Schriften I*, Weinheim und Berlin 1986,

Sieversen beschreibt, »ohne Besinnung« und »wie ein Stück in allen den Tüchern, rein wie ein Stück« (SW VI, 809). Ein letztes Mal zeigt sich ein Entsprechungsverhältnis von Erleben und Erzählform: Es wirkt, »als sei alles entzwei«. (SW VI, 807)

Später wird sich Malte nach einer »Zeit der anderen Auslegung« sehen, in der »jeder Sinn wie Wolken sich auflösen und wie Wasser nieder-gehen« (SW VI, 756) wird. In den Kindheitserlebnissen, die jeden Sinn übersteigen und verlustig gehen lassen, hat sich diese Zeit in gewisser Weise angekündigt. In der 18. Aufzeichnung schreibt Malte dazu, es fehle »ein kleines, und ich könnte das alles begreifen und gutheißen. Nur ein Schritt, und mein tiefes Elend würde Seligkeit sein. Aber ich kann diesen Schritt nicht tun, ich bin gefallen und kann mich nicht mehr aufheben, weil ich zerbrochen bin.« (SW VI, 756) Diese Struktur des »noch nicht, aber dann« bleibt der Stand von Maltes Erleben, auch in der Verkleidungs-szene: immer einen Schritt, der nicht gegangen werden kann, entfernt. Malte bringt nur noch eine Gebärde hervor, in der die Geste des verlorenen Sohnes aus der letzten Aufzeichnung vorweggenommen wird: »Und endlich kniete ich hin vor ihnen, wie nie ein Mensch gekniet hat; ich kniete und hob meine Hände zu ihnen auf und flehte: »Herausnehmen, wenn es noch geht, und behalten«, aber sie hörten es nicht; ich hatte keine Stimme mehr.« (SW VI, 808f.)

Die zu Beginn dieses Kapitels am *Erlebnis I & II* vorgestellte Sinnlichkeitskonzeption Rilkes, die sich aus resonativer Leiblichkeit, mystischem Erleben und poetologischer Ermöglichung zusammensetzte, erscheint hier in radikal brüchiger Form. Im Zwischenraum von betasteten Stoffen und der Selbstbeobachtung der eigenen Hand entsteht ein affektives Vakuum, in dem zwischen Perzeption und Aktion eine Form des Erlebens aufscheint, die Körpergrenzen auflöst, in der ein stabiles Ich sich verflüchtigt und die Sprache nichts mehr sagen kann. Der *Malte*-Roman setzt diese, besonders in Aufzeichnungen 29 bis 32 entwickelte Form des Erlebens in einem literarischen Text um, der sich als Sammlung fragmentierter Einzelaufzeichnungen präsentiert, dessen Erzählversuche sich wiederholt selbst im Wege stehen und sich in Gebärden übersetzen, die nichts aussagen oder nicht verstanden werden. Darin besteht dann paradoxerweise der erkenntnistheoretische Gewinn dieser Beschreibungen, die das »unmittelbare« Tastgeschehen und die taktile Selbstaffektion, wie sie noch bei

S. 61–70. Patricia Linden beschreibt die Szene als »Versuch des Ausbruchs aus der symbolischen Ordnung« (*Patricia Linden, *Im Manuskript an den Rand geschrieben*, S. 47).

Husserl vorausgesetzt werden, in ein affektives Leiberleben überführen, das die Reflexionsfähigkeit des Subjekts und die Integrationsfähigkeit der Sprache übersteigt. Trotz oder wegen aller theologisch überhöhten Hoffnung auf die Transzendierung des Leiblichen und auf die po(i)etische Erlösung eines apokalyptischen Schreibens formulieren die *Aufzeichnungen* mehr als alles andere eine Skepsis bezüglich einer »(Wieder-)Inbesitznahme« wahrnehmender und wahrgenommener Hände. Gegenüber des phänomenologischen Modus reflektierter Selbsterkenntnis mahnen die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zur Vorsicht und überführen die affektive Konstellation leiblicher Berührung als Figur »widerspenstiger Hände« in einen literarischen Raum, der das Nichtmitteilbare des leiblichen Erlebens zum Formprinzip werden lässt. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* entwerfen eine Literatur, die sich in einem Intervall des Erlebens einnistet, das nicht mehr zu beschreiben ist.

Einige Jahre nach den *Aufzeichnungen* hat Rilke diese skeptische Wendung einer Wahrnehmungstheorie des Taktilen in der zweiten seiner *Duineser Elegien* erneut aufgegriffen, wenn es heißt, dass wir da, »wo wir fühlen, verflüchtigen« (SW I, 689). Im elegischen Ton des Klagegedichts wird hier recht argwöhnisch die Berührungen zweier Liebender beschrieben, denen »die Vorsicht / menschlicher Geste« entgegengestellt wird. Am Rande entwickelt die Elegie dabei eine eigene dichterische Doppelempfindung:

Seht, mir geschiehts, daß meine Hände einander
inne werden oder daß mein gebrauchtes
Gesicht in ihnen sich schonet. Das giebt mir ein wenig
Empfindung. Doch wer wagte darum schon zu *sein*? (SW I, 691)

Husserls Doppelempfindung entstand aus der Hoffnung, dass aus der Figur »einander inne werden[der]« Hände eine ganze phänomenologische Theorie des Sinnlichen entstehen könnte, insofern die Autoaffektion der Berührung einen Leib entwirft, der das gesamte Feld des Sinnlichen organisiert. Nach Rilkes zweiter Elegie können aus »ein wenig / Empfindung« keine solchen Seinsweisen erstehen. So wie Rilke in den *Aufzeichnungen* die Untiefen berührenden Empfindens am fragilen Subjekt Malte Laurids Brigge auslotete, so bleibt er auch gegenüber der Geste des Händchenhaltens der beiden Liebenden skeptisch: »Ihr greift euch. Habt ihr Beweise?« (SW I, 691)