

Oliver Grill und Wolfgang Hottner

Wandverwandlung
Menzels »Haus im Abbruch« und Rilkes
»Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«

Vergleiche sind immer falsch und billig¹

I

Die sogenannte Hauswand-Episode in Rilkes »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« wird von der Forschung seit einiger Zeit »als Bildbeschreibung² gelesen. Im konventionellen Vokabular der Ekphrasis – »da waren«, »man sah«, »man konnte sehen« – schildert Malte die »Innenseite« eines abgebrochenen Hauses: »Nicht [um] die erste Mauer der vorhandenen Häuser« geht es ihm, »sondern [um] die letzte der früheren.³ Insbesondere wegen der detailreichen Nuancierung der »Farben« und der »Umrisse« gerät diese merkwürdige Innenseite zu einem jener erzählten Bilder, die für die »Aufzeichnungen« charakteristisch sind. Die Passage zählt dadurch zum Inventar einer Intermedialitätsdebatte, die mit unterschiedlicher Akzentuierung den Ort dieser Poetologie der Bilder in der »bildobsessiven[n] Zeit um 1900⁴ zu bestimmen sucht. Was allerdings das Sujet des Abbruchhauses selbst betrifft, so wurde bisher trotzdem nicht nach einer möglichen Vorgeschichte in der Malerei gefragt.

Adolph von Menzels Gouache »Haus im Abbruch« (Abb. 1) aus dem »Kinderalbum« (1863–1883) legt diese Frage jedoch nahe. Die Ähnlich-

¹ Rainer Maria Rilke, Worpsswede. In: Ders., Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hg. von Manfred Engel u. a. Frankfurt a. M./Leipzig 1996, Bd. 4: Schriften, S. 305–400, hier S. 339.

² Ralph Köhnen, Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne. Bielefeld 1995, S. 212.

³ Rainer Maria Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: Ders., Werke (wie Anm. 1). Bd. 3: Prosa und Dramen, S. 485. Da sich die vorliegende Argumentation fast ausschließlich auf die wenigen Seiten der 18. Aufzeichnung bezieht (S. 484–492), zitieren wir hieraus der besseren Lesbarkeit halber ohne jeweilige Angabe der Seitenzahl. Andere Textstellen werden in den Fußnoten nachgewiesen.

⁴ Sabine Schneider, Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900. Tübingen 2006, S. 29.

keit zwischen »Haus im Abbruch« und Rilkes Hauswand wirkt auf den ersten Blick so schlagend, dass einem kaum bessere Worte als die der »Aufzeichnungen« einfallen wollen, um Menzels Bild zu beschreiben: Neben »hohen Nachbarhäusern« sieht Malte den Rest einer »bloßgelegte[n] Mauer« und »Zimmerwände« von »verschiedenen Stockwerken«; er sieht »Tapeten« und »den Ansatz des Fußbodens oder der Decke«. Am eindringlichsten ist die Beschaffenheit der »Wände selbst« geschildert, ihre Schattierungen, Verfärbungen und Konturierungen:

Man konnte sehen, daß es [das Leben] in der Farbe war, die es langsam, Jahr um Jahr, verwandelt hatte: Blau in schimmliches Grün, Grün in Grau und Gelb in ein altes, abgestandenes Weiß, das fault. Aber es war auch in den frischeren Stellen, die sich hinter Spiegeln, Bildern und Schränken erhalten hatten; denn es hatte ihre Umrisse gezogen und nachgezogen und war mit Spinnen und Staub auch auf diesen versteckten Plätzen gewesen, die jetzt bloßlagen.

Darüber hinaus korrespondieren die Schauplätze der Abbruchhäuser. Denn Menzel wandelt das Motiv in seinem Ölgemälde »Pariser Wochentag« (Abb. 2) ab und versetzt es damit in jene Stadt, deren Straßen »ganz dickflüssig von Menschen« Malte gefangen nehmen und in denen er »immer noch dieselben Häuser« wahrnimmt.⁵

Trotz der auffälligen Nähe gibt es freilich auch Unterschiede: Rilkes »Rinne der Abortröhre« etwa und das »Loch [...], das schwarz und rücksichtslos ausgerissen war«, erinnern nur entfernt an Menzels rußigen Kaminschacht. Und die »geteerten Mastbäume« müsste man schon in Menzels Skizzenbüchern suchen (Abb. 3). Außerdem beschreibt Rilke »Häuser, die man abgebrochen hatte von oben bis unten«, während bei keinem von Menzels Abbruchbildern der »Grund des Schuttplatzes« zu sehen ist. Auch das rätselhaft abgeschlossene Erdgeschoss von »Haus im Abbruch« und dessen intensiv farbige Türen tauchen in Rilkes Beschreibung nicht auf.

⁵ Während seines Aufenthalts in Paris im Jahr 1867 erkennt Menzel »selbst was aus dem Albogen« wieder. Albogen, ein Kompositum aus Album und Bogen, ist dabei die familieninterne Bezeichnung für das »Kinderalbum«. Adolph von Menzel, Briefe. Bd. 2: 1856 bis 1880. Hg. von Claude Keisch und Marie Riemann-Reyher. München 2009, S. 629. Leider ist es nicht möglich, die Bilder hier farbig wiederzugeben. Wir verweisen auf die Abdrucke in: Ders., Das Kinderalbum. Hg. von Marie Riemann-Reyher. Berlin 1997, S. 69 (»Haus im Abbruch«) bzw. in: Ders., radikal real. Hg. von Bernhard Maaz. Ausstellungskatalog. München 2008, S. 208f. (»Pariser Wochentag«).

Entlang dieser Ähnlichkeitsrelation soll im Folgenden das in der urbanen Moderne an Bedeutung gewinnende Sujet der Hauswand⁶ auf seine poetologischen Dimensionen hin untersucht werden. Im Rahmen dessen lassen sich bestimmte Aspekte der Intermedialitätsdebatte noch einmal anders akzentuieren, da das Wand-Bild Menzels und Rilkes Ekphrasis sich nicht nur an der Schwelle zwischen Tableau und Textur begegnen, sondern sich vielmehr in der Art ihrer Darstellung dort überlagern. Hierfür spielen formale, produktionsästhetische und rhetorische Traditionen eine Rolle, die in den Häusern – trotz bzw. gerade wegen deren Zerstörung – konserviert werden. Das Abbruchhaus wird dadurch als Topos und Reflexionsort einer *»ars memoriae«* im Erzählgefüge der *»Aufzeichnungen«* erkennbar.

II

Adolph von Menzel ist bekannt für sein Interesse an Phänomenen des Übergangs, der Zerstörung und der Umstrukturierung, wie sie in der rasanten städtebaulichen Entwicklung Berlins in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts allgegenwärtig waren.⁷ Baustellen, Hinterhoffassaden und Häuserreste tauchen in den Skizzen wie auch in den Ölstudien regelmäßig auf: Man denke an die frühe Ölstudie *»Blick auf Hinterhäuser«* aus dem Jahre 1847 und an *»Bauplatz mit Weiden«* von 1846. Menzel »war fasziniert von Baustellen und Baugerüsten, von Zwischenzonen und Übergängen, sie waren ihm geradezu eine Metapher für den unaufhaltsamen Wandel, zugleich aber für permanente Unordnung.«⁸ Auch die Skizzenbücher ab 1860 zeigen diverse Szenerien des Häuserabbruchs (Abb. 3–5).⁹

Die komplexeste Ausarbeitung liegt mit der Gouache *»Haus im Abbruch«* vor. Sie ist Teil des von Menzel selbst so genannten *»Kinderalt-*

⁶ Wie Wolfgang Kemp gezeigt hat, ist beispielsweise das Interesse an quasibildlichen Erzeugnissen großstädtischer Wände für die Fotografie der 1920er Jahr entscheidend. Wolfgang Kemp, *Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*. München 1978, bes. S. 113–116.

⁷ Dazu Hubertus Kohle, *Der Maler als Städter. Adolph Menzel in Berlin*. In: *Großstadt. Motor der Künste in der Moderne*. Hg. von Burcu Dogramaci. Berlin 2010, S. 29–43.

⁸ Werner Busch, *Adolph Menzel. Leben und Werk*. München 2004, S. 73.

⁹ Vgl. Jörg Probst, *Adolph von Menzel – die Skizzenbücher. Sehen und Wissen im 19. Jahrhundert*. Berlin 2005, S. 77.

bums«, an dem er seit 1863 über einen Zeitraum von 20 Jahren hinweg immer wieder arbeitete. Das Album ist als »Kompendium des Lebens«¹⁰ den beiden Kindern seiner Schwester Emilie gewidmet. Allerdings verschenkte er die Bilder nicht an sie, sondern verkaufte diese 1883 an den Kunsthändler Hermann Pächtner, um ihnen den Erlös zuzueignen. Durch war das »Kinderalbum« ab 1884 punktuell, ab 1889 – nach dem Ankauf durch die Berliner Nationalgalerie – dauerhaft der Öffentlichkeit zugänglich.¹¹ Es enthält insgesamt 44 Blätter in Aquarell- und Deckfarben, die meisten davon stellen Tierstudien aus dem Zoologischen Garten in Berlin dar. Die Maße der Bilder sind unterschiedlich, insgesamt aber nicht größer als 30 x 30 cm. Neben den Tierbildern finden sich einige Alltagsszenen: »Der Trockenplatz«, »Straße bei Nacht« sowie eben »Haus im Abbruch«.

Viele der im »Kinderalbum« enthaltenen Motive und Themenkomplexe speisen sich aus Menzels intensiven Vorarbeiten in Skizzen und Studien. Das Skizzenbuch ist für ihn sowohl Erinnerungsmedium als auch eine den Arbeitsprozess bestimmende »Indizienammlung«.¹² Er trägt dort »authentische Partikel«¹³ zusammen, um sie später als Versatzstücke zu einer Konstruktion zu verknüpfen. »Haus im Abbruch« bildet nicht zuletzt diese Arbeitstechnik selbst ab: das skizzenhafte Aufsammeln, Ablesen und Festhalten der Reste eines nahezu vollständig demontierten Lebensraumes und die Komposition dieser Lebensreste zu einem Gemälde. Die urbane Destruktion, die das Bild zum Thema hat, verschränkt Menzel mit einer kreativen Agenda, die Wirklichkeitspartikel dokumentarisch festhält, um diese später im und als Bild zu transformieren.¹⁴ Insofern »Haus im Abbruch« dieses Zusammengesetzt-Sein aus den Restbeständen einer abgenutzten Wirklichkeit explizit thematisiert, kehrt Menzel den eigenen Malprozess mit programmatischer Geste nach außen.

Auf Ebene des Dargestellten unterstreichen die Banalität, das Unscheinbare und die Absenz großer historischer Kulissen das künstleri-

¹⁰ Jens Christian Jensen, Das »Kinder-Album« 1863 bis 1883. In: Adolph Menzel. Realist – Historist – Maler des Hofes. Hg. von Ders. Schweinfurt 1981, S. 67.

¹¹ Vgl. das Vorwort in: Menzel, Das Kinderalbum (wie Anm. 5), S. 8f.

¹² Probst, Adolph von Menzel – die Skizzenbücher (wie Anm. 9), S. 30.

¹³ Werner Busch, Ein erster Versuch einer Typologie der deutschen Zeichnung des 19. Jahrhunderts. In: Adolph Menzel – im Labyrinth der Wahrnehmung. Hg. von Thomas Gachgens, Claude Keisch und Peter-Klaus Schuster. Berlin 2002, S. 13–18, hier S. 18.

¹⁴ Vgl. die Abb. 1 u. 2 mit den Abb. 3 bis 5.

sche Programm der sogenannten privaten Bilder Menzels, die als Gegenentwurf zur akademischen Malerei des 19. Jahrhunderts verstanden werden.¹⁵ Den Nazarenern und der spätromantischen Malerei (insbesondere der Schule Cornelius' und Overbecks) wirft Menzel Intellektualismus und Leblosigkeit vor: »Zu fern, zu streng und deshalb zu kalt« seien deren Bilder.¹⁶ Diesseits aller heiligen Unnahbarkeit der Kunst bemisst sich Menzels Modernität, wie sie unter anderem Françoise Forster-Hahn anhand der »Atelierwände« beschrieben hat, gerade an der Darstellung von »Erfahrung[en] des Transitorischen« sowie der »Dualität zwischen Öffentlichem und Privatem«.¹⁷ »Haus im Abbruch« legt diesen Befund deutlicher noch als die »Atelierwände« nahe, da es die vorübergehende Öffnung und Veröffentlichung eines Privatraums ausstellt und dem Betrachter einen voyeuristisch-intimen Blick ins Wohnzimmer des Kleinbürgertums gewährt.

Die Enttäuschung dieses Blicks – es gibt ja nicht (mehr) viel zu sehen – ist Teil des Programms. Denn Menzels Ansicht verbleibt demonstrativ an der Oberfläche: Der Abbruch der Fassade eröffnet dem Betrachter lediglich ein Ensemble von Flächen und (Bruch-)Kanten auf grauem Grund, von dem sich die vorherrschende blasse Farbigkeit – das ins Ocker gleitende Gelb, das schmutzige Weiß der Tapeten und das schwache Rot der vorderen Wand – kaum abhebt. Die zahlreichen (Ein-)Rahmungen, Parzellierungen und Linien sowie der brutale vertikale Schnitt des schwarzen Kaminschachtes in der Mitte verleihen dem Bild nur wenig perspektivische Tiefe, sondern fügen sich vielmehr zu einer unruhigen Gitterstruktur¹⁸ zusammen. Die Suggestion der Raumtiefe, die durch die hintereinander gestaffelten Mauern verstärkt wird, bricht sich an dieser Flächigkeit.¹⁹ Es scheint, als sei durch den motivischen Abriss

¹⁵ Vgl. Hubertus Kohle, Adolph Menzel als Kunstdtheoretiker. In: Menzel – im Labyrinth der Wahrnehmung (wie Anm. 13), S. 181–190.

¹⁶ Zit. nach ebd., S. 184.

¹⁷ Françoise Forster-Hahn, *Ethos und Eros: Adolph Menzels „Eisenwalzwerk“ und „Atelierwand“*. In: Menzel – im Labyrinth der Wahrnehmung (wie Anm. 13), S. 139–163, hier S. 163.

¹⁸ Seit der ›Erfindung‹ durch Brunelleschi wird das perspektivische Gitter als Hilfsmittel zur Gebäudekonstruktion verwendet. Menzels Gitter gerät dagegen zum Ausgangspunkt der Rekonstruktion eines Gebäudes vor dem inneren Auge des Betrachters. Es ist dabei nicht nur Konstruktionsmedium, sondern Teil der Darstellung selbst.

¹⁹ Claude Keisch beschreibt dies als »burleske Verkürzungen« der Perspektive. Claude Keisch, Menzel Kreuzwege Brüche. In: Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit. Hg. von Ders. und Marie Riemann-Reyher. Köln 1996, S. 429–444, hier S. 436.

auch die Tektonik der Blickwinkel aus den Fugen geraten. Das von Vasari (an Masaccios »Trinitätsfresco«) gerühmte perspektivische ›Durchbrechen der Wand‹ im Medium der Wandmalerei,²⁰ nimmt Menzel zwar im wörtlichen Sinne auf, jedoch legt seine Version des Durchbruchs lediglich weitere Wände frei.

Damit treibt Menzel an den Resten eines abgerissenen Hauses jene Ästhetik der Oberfläche auf die Spitze, die die Architekturtheorie um 1850 als neues Paradigma zu etablieren suchte.²¹ Das dazugehörige Prinzip der Schönheit von ›Putz und Tünche‹ unterzieht er mit seiner Rückansicht der Fassadenkunst aus gegebenem Anlass einer ironischen Revision. Denn die Fassadenmalerei wird gerade in der Mitte des 19. Jahrhunderts, im Zuge des Historismus und durch die Nazarener, wiederbelebt: Man denke an Kaulbachs Fresken an der Neuen Pinakothek in München oder den monumentalen Geschichtszyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin. Menzel selbst plante einen expliziten Gegenentwurf »nach der Art, aber nicht nach dem wenig empfehlenswerten Vorbilde« der Kaulbachschen Fresken. Doch das Vorhaben, ein eigenes Fresko von »kulturhistorischer Bedeutung« für das Berliner Rathaus zu schaffen, scheiterte, was für Menzel in der Rückschau das »größte Bekümmernis [s]eines Lebens« darstellte.²² – Nun erinnert die gemalte und bemalte Wand in »Haus im Abbruch« zwar an das Genre der Wandmalerei, kann aber (in ihrem antimonumentalen und antinarrativen Gestus) kaum als Fresko gelten. Das Mobiliar, das Licht und der Staub selbst haben die eintönigen Wände im Laufe der Zeit ›bemalt‹. Wenn die Wandmalerei von der Antike bis zur Renaissance »die Wand zu einer lebendigen optischen Einheit [macht], aus welcher heraus alles Besondere in ihr sein Kolorit entnehmen mußte«,²³ wie Karl Rosenkranz in seiner »Ästhetik des Häßlichen« mit Wehmut feststellt, verkommt das Fresko bei Menzel zum verblassten Abdruck.

²⁰ Vgl. Oliver Robert Scholz, Art. ›Bild.‹ In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck u. a. Bd. 1. Stuttgart/Weimar 2000, S. 618–669, hier S. 647f.

²¹ Dies zeigt Hans-Georg von Arburg anhand der Schriften Gottfried Sempers. Hans-Georg von Arburg, Alles Fassade. ›Oberfläche‹ in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik. 1770–1870. München 2008, bes. S. 245–270.

²² Ottomar Beta, Gespräche mit Adolph Menzel. In: Exzellenz lassen bitten. Erinnerungen an Adolph Menzel. Hg. von Gisold Lammel. Stuttgart 1992, S. 5–72, hier S. 28.

²³ Karl Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen. Hg. von Dieter Kliche. Stuttgart 2007, S. 101.

Doch die brüchige, abblätternde Materie entwickelt ihr eigenes Leben, insofern die vom Verlöschen bedrohten, in die Hauswand eingeschriebenen Spuren fast zwangsläufig einen semiotischen Übertragungsprozess anstoßen. Man kann, oder besser: soll sich schon denken, was das einst für Wohnungen, Bewohner und Interieurs waren. So fordern gerade die Abbruchbilder den Betrachter dazu auf, »Leistungen imaginativer Projektion zu erbringen«.²⁴ Ganz buchstäblich findet dieser Imaginations- und Lektüreakt am unteren linken Bildrand statt: Die Schriftzeichen »EN« lassen den aussagekräftigen Teil (»Waren?«) erahnen, ohne ihn preiszugeben. Derselbe Zusammenhang von Bruchlinien, Rahmungen und Zeichenlektüre gilt auch für den »Pariser Wochentag«. Denn sowohl das abgeschnittene »Maison« am rechten Bildrand als auch die Zettel am Anschlagbrett unten links stehen in Korrespondenz mit dem Abbruchhaus bzw. mit dessen zerfetzten Tapeten. Im Falle der Rückansicht des Mannes am linken Bildrand schließlich gerät das, was man auf den ersten Blick für eine Betrachterfigur im Bild halten könnte, selbst zum Zeichen. Der überproportional große Mann steht in exponierter, abgewandter Stellung direkt vor der Wand und lenkt dadurch den Blick auf sie, ohne sie selbst zu betrachten. Diese deiktische Funktion verstärkt die Farbe seiner Jacke, die mit der hellblauen Tapete im Bildhintergrund in Verbindung steht, fast so, als hätten die beiden Stoffe aufeinander abgefärbt.

III

Als Adolph von Menzel am 9. Februar 1905 starb, veranstaltete die Königliche Nationalgalerie in Berlin unter der Leitung Hugo von Tschudis eine große Retrospektive. Wie Tschudi in seinem Geleitwort schreibt, sind Menzels »Werke, die er in den langen Jahren seines Lebens geschaffen, [...] hier in einer Vollzähligkeit vereinigt, wie das nie zuvor der Fall gewesen und wie es nie wieder der Fall sein dürfte.«²⁵ Denn nahezu alle Bilder aus öffentlichem und privatem Besitz wurden leihweise an die Nationalgalerie übergeben, die selbst ohnehin viele Werke bereits besaß. Unter an-

²⁴ Michael Fried, Menzels Realismus. Kunst und Verkörperung im Berlin des 19. Jahrhunderts. München 2008, S. 27.

²⁵ Vorwort in: Königliche National-Galerie, Ausstellung von Werken Adolph von Menzels. Berlin 1905, S. VII.

derem verfügte die Nationalgalerie, wie Tschudi betont, über »einige der besten Guaschen neben der berühmten Sammlung des Kinderalbums«.²⁶ Darüber hinaus zeichne die Retrospektive aus, dass sie den »vom Meister ängstlich behüteten Schatz von Zeichnungen und Studien der Öffentlichkeit« erschlosse, darunter auch »80 Skizzenbücher«.²⁷

Ob Rilke, der durch die Kunsthistoriker Richard Muther und Julius Meier-Graefe mit dem Werk Menzels vertraut war,²⁸ auch die »berühmte Sammlung« des »Kinderalbums« kannte, und ob er 1905, als er sich mehrere Wochen in Berlin aufhielt,²⁹ die große Retrospektive besuchte, muss letztlich Vermutung bleiben. Jedenfalls aber führen Menzels gemalte Wände auf Papier und Rilkes Darstellung der farbigen »Zimmerwände, an denen noch die Tapeten klebten«, unweigerlich an jene Schwelle, an der sich Textur und Tableau bzw. sukzessive Lektüre und synchrone Vision begegnen: »Haus im Abbruch« ist ein Bild, das (auch) gelesen sein will; Rilkes Hauswand ist eine Textur, die durch die Augen Maltes (auch) als Bild »gesehen« sein will. Die zerfetzte Tapete bei Menzel und die »abgeschundenen Streifen« der »Tapeten« bei Rilke bilden hierfür einen motivischen Konvergenzpunkt, insofern die Tapete sowohl Textur als auch Bildmetapher sein kann. Was die Prosa der »Aufzeichnungen« insgesamt angeht, so handelt es sich dabei bekanntermaßen um einen poetologischen Fluchtpunkt, der auf etwas zuläuft, das man vielleicht als »Tableautextur« bezeichnen könnte.

Mit seiner Beschreibung der Wand pointiert Rilke diesen Fluchtpunkt, indem er ihn semantisch verdoppelt. Denn Wände wurden ursprünglich geflochten, sie sind dem Wort nach »Gewundenes«, wie in Grimms »Wörterbuch« nachzulesen ist: »das wort gehört wol zu lat. viere, binden, flechten, aslav. viti, drehen, winden und bedeutet urspr. ›flechtwerk, geflochtene wand.«³⁰ Mit diesem etymologischen Hintergrund aber steht

²⁶ Ebd., S. VIII. Im Verzeichnis des Katalogs tragen die Bilder des »Kinderalbums« die Nummern 146–188, das »Haus im Abbruch« die Nummer 150.

²⁷ Ebd., S. IX.

²⁸ Sowohl Muthers dreibändige »Geschichte der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts« (1893 f.) als auch Meier-Graefes »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst« (1904) räumen Menzel breiten Raum ein.

²⁹ Vgl. Ingeborg Schnack, Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 2., neu durchgesehene und ergänzte Aufl. Frankfurt a. M. 1996, S. 212f.

³⁰ Art. »Wand«. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Online-Version vom 18. November 2013. Bd. 27, Sp. 1472–1518, hier Sp. 1472.

das Grundelement der Architektur je schon dem zur Textur geflochtenen Wort genauso nahe wie dem Medium der Malerei: der Leinwand oder, im Falle des Freskos, der realen Wand. Die ›Wand‹, genauer: ihre sprachgeschichtliche Wurzel, enthält den Fluchtpunkt der Tableautextur im Kern, wodurch sich dann mit gleichem Recht von einem gemeinsamen Ursprung, von einem Ausgangspunkt sprechen lässt.³¹ Die ebenfalls diesem poetologischen Nukleus verschriebenen ›Wandteppiche‹ aus dem Musée de Cluny, deren Beschreibung Rilke eine eigene Aufzeichnung widmet, verdoppeln ihn als Nominalkompositum noch einmal: Sowohl die Wand als auch die Teppiche sind Gewebe und Bild zugleich.³²

Sieht man sich daraufhin das sprachliche Material der 18. Aufzeichnung noch einmal genauer an, so fällt auf, dass Rilke aus dieser semantischen Wurzel ein ganzes Feld von Wandwörtern ausreizt: Das Leben »verwandelt« die Farbe der »Wände selbst«; »[n]eben den Zimmerwänden« gibt es auch »Hauswinde«; Hunde haben eine »verwandte Welt«, während dem Sterbenden in der Crémérie ebenso »die Welt verwandelt« wird, wie Malte eine Verwandlung seiner selbst ahnt. Später sieht er sich bei der »geringsten Wendung« einen »Rand von Grauen« überschreiten.³³ Und noch einmal einige Aufzeichnungen weiter ist das Kind Malte zwar auf »allerhand vorbereitet«, jedoch nicht auf den Reim unter dem Maltisch, als ihm »mit einem Male aus der Wand eine andere Hand entgegenkam.« Dieses Erlebnis »noch einmal durchzumachen, anders, abgewandelt«, dazu fehlt ihm die »Kraft«.³⁴ – Kurzum: Rilkes »Wand« unterliegt immer wieder jener »Verwandlung«, in deren Wortstamm sie aufgehoben ist.³⁵ Mit der Hauswandepisode liegt die Verwandlung einer Wand vor, insofern ein Großstadtphänomen bzw. das gemalte Vorbild in Text transformiert wird, und zugleich eine Reflexion des Dichters auf

³¹ Gottfried Semper führt in seinen theoretischen Überlegungen der 1860er Jahre »die Anfänge des Bauens« aus diesem Grund sogar direkt auf die »Anfänge der Textrin-Kunst zurück, wie Hans-Georg von Arburg gezeigt hat. Vgl. Arburg, Alles Fassade (wie Anm. 20), S. 265 et passim.

³² Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (wie Anm. 3), S. 544 ff.

³³ Ebd., S. 506.

³⁴ Ebd., S. 520f.

³⁵ Eine nahezu identische Sprachbewegung macht Karine Winkelvoss in den Gedichten Rilkes aus. Vgl. Karine Winkelvoss, Atemfeld und Windinnres. Überlegungen zur Luft in Rilkes Welt. In: Rilkes Welt. Festschrift für August Stahl. Hg. von Andrea Hübener u.a. Frankfurt a. M. 2009, S. 31–38, hier S. 32.

das eigene Tun, insofern die zur Textur verwandelte Wand selbst – aus ihrem Sprachkern heraus – weiterverwandelt wird.³⁶ Rilke versieht also die Transposition der (Bild-)Wand mit einem metapoetischen Kommentar, der zugleich den transmedialen Verwandlungsakt reflektiert und diesen binnenmedial auf sich selbst anwendet, indem er ihn am eigenen Signifikantenmaterial fortführt. So wird im Kleinen eine Art Wand-Paradigma entfaltet, das den Variationen des Motivs im Großen entspricht: »Jene halbe Wand« der *Salpêtrière* etwa; oder der »Wandschirm« des Dritten und die »gewaltige Szenenwand« im *Théâtre d'Orange*, die Malte an eine »Ikonwand der russischen Kirchen« erinnert.³⁷

IV

Rilkes Wandverwandlung kennzeichnet die Beweglichkeit der Bildbereiche bei gleichzeitiger Persistenz des sprachlichen Kerns. Damit trägt sie zu jener merkwürdigen Mischung aus Dynamik und Statik bei, die für die »Aufzeichnungen« insgesamt, und insbesondere für die 18. Aufzeichnung, typisch ist: Zunächst ist da Maltes Wahrnehmungs- bzw. Bewegungsmuster, das zwischen zerstreuter Rastlosigkeit und konzentriertem Innehalten hin- und herpendelt. Diese Pole werden zu Beginn der 18. Aufzeichnung aufgespannt, wenn Malte sich die Frage stellt, ob er nicht »ebensogut im Louvre [hätte] sitzen können«, statt »den ganzen Tag in den Gassen umhergelaufen« zu sein. Und später, nach dem starren Blick auf die Hauswand, behauptet Malte: »Man wird sagen, ich hätte lange davorgestanden; aber ich will einen Eid geben dafür, daß ich zu laufen begann, sobald ich die Mauer erkannt hatte.« Mit Maltes Flucht gehen erneute Schauplatzwechsel einher, jedoch kommt er nicht besonders weit, sondern bleibt in der Karnevalsmenge stecken, in der die »Menschen festgekeilt« sind, »als ob sie sich stehend paarten.« Nachdem ihn zuvor »Zimmerwände« und »Tapeten« fesselten, hakt sich nun das »Tuch eines

³⁶ Mit der »schwangeren Frau«, die sich an einer »warmen Mauer« entlangtastet, setzt Rilke eine ähnliche Ursprungsfür an den Anfang seines Textes. Es handelt sich hier um die Bild gewordene Polysemie des französischen *enceinte*, in dem sich die Mauer bzw. Umwaltung (*l'enceinte*) und die Schwangere (*la femme enceinte*) überlagern. Rilke setzt mit der *femme enceinte* eine Verkörperung, der die Pluralisierung – als Entbindung – schon eingeschrieben ist: Aus einer Frau werden zwei Körper und aus einem Wort zwei einander berührende Figuren. Diesen Hinweis verdanken wir Jana Mende.

³⁷ Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (wie Anm. 3), S. 496, 467 u. 616.

Frauenzimmers irgendwie an [ihm] fest«. Schließlich kehrt er zurück in das eigene Zimmer und hat es »überstanden.«

Diese Polarität von »Stehen« und »Gehen« überträgt sich auf den Diskurs der Figurenbewegung: Denn zwar erzählt Malte in rasantem Tempo von seinen heterogenen Erlebnissen und Gedanken. Insofern es sich dabei aber überwiegend um Rezeptionserlebnisse handelt, die im Modus der Ekphrasis dargestellt sind, charakterisiert das Erzählen selbst eine Aneinanderreihung von Momenten des narrativen Stillstands. Das ergibt die für Prosaverhältnisse ungewöhnliche Situation, dass der »Held« und Erzähler der Geschichte zwar »immer unterwegs gewesen« ist, dabei aber, wie er gleich vorausschickt, »nichts geschehen« sein soll. Für Maltes Lauf durch die »Gassen«, für die »Brücken und Durchgänge« seiner transitorischen Existenz ist deshalb die narrative Funktion des Weges, wie sie Bachtin beschrieben hat, außer Kraft gesetzt: Denn »hier verknüpfen sich« gerade nicht »die räumlichen und zeitlichen Reihen menschlicher Schicksale und Lebens«. Und so fehlt auch jener epische »Punkt, von dem aus die Ereignisse ihren Anfang nehmen, und der Ort, an dem sie vonstatten gehen«.³⁸

Die Mischung aus Statik und Dynamik betrifft auch die Darstellung des Abbruchhauses. Nachdem die Perspektive von den abgebrochenen »Häusern« und deren Umgebung auf »diese Mauer« eingeeckt wurde, werden zunächst die »Bewegungen« ihrer Leitungssysteme beschrieben:

Neben den Zimmerwänden blieb die ganze Mauer entlang noch ein schmutzigweißer Raum, und durch diesen kroch in unsäglich widerlichen, wurmweichen, gleichsam verdauenden Bewegungen die offene, rostfleckige Rinne der Abortröhre. Von den Wegen, die das Leuchtgas gegangen war, waren graue, staubige Spuren am Rande der Decken geblieben, und sie bogen da und dort, ganz unerwartet, rund um und kamen in die farbige Wand hineingelaufen und in ein Loch hinein, das schwarz und rücksichtslos ausgerissen war.

Kriechen, Gehen, Abbiegen, Hineinlaufen... In den organisch animierten Röhren und Wegen der Wand – letztlich sieht Malte so etwas wie die Peristaltik eines riesigen Gastrointestinaltrakts – scheint der unruhige Lauf durch die Gassen von Paris nachzuwirken. Wenn das Sujet selbst, wie

³⁸ Michail M. Bachtin, Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Frankfurt a. M. 2008, S. 180f.

bei »Haus im Abbruch« gezeigt, das Transitorische der großstädtischen Raumordnung betont, so stellt Rilkes anthropomorphe Dynamisierung der Wand ein Korrespondenzverhältnis zwischen dieser »bloßgelegten [...] Innenseite« der Stadt und ihrem Betrachter her. Anders als bei Maltes angsterstarrem Blick auf den Sterbenden in der Crémérie ist es nicht die jeweilige »Regungslosigkeit«, die dafür sorgt, dass »die Verbindung zwischen [den beiden] hergestellt« ist, sondern die Korrespondenz zwischen der Motilität Maltes und den »Bewegungen« der Wand.

Doch in der nachfolgenden Beschreibungssequenz, genauer: mit der Formulierung vom »zähen Leben« weicht die Unruhe einem abrupt einsetzenden Stillstand: Das Leben »war noch da, es hielt sich an den Nägeln, die geblieben waren, es stand auf dem handbreiten Rest der Fußböden, es war unter den Ansätzen der Ecken«. Diese Beharrlichkeit des Daseins schlägt sogar den Wind, das bewegende Element schlechthin, in ihren Bann: Er ist »zahm geworden«, buchstäblich zum »Hauswind« domestiziert, und vermag nicht, den Geruch in der stehenden Luft zu zerstreuen:

Und aus diesen blau, grün und gelb gewesenen Wänden, die eingerahmt waren von den Bruchbahnen der zerstörten Zwischenmauern, stand die Luft dieser Leben heraus, die zähe, träge, stockige Luft, die kein Wind noch zerstreut hatte. Da standen die Mittage und die Krankheiten und das Ausgetmete und der jahrealte Rauch und der Schweiß, der unter den Schultern ausbricht und die Kleider schwer macht, und das Fade aus den Munden und der Fuselgeruch gärender Füße. Da stand das Scharfe vom Urin und das Brennen vom Ruß und grauer Kartoffeldunst und der schwere, glatte Gestank von alterndem Schmalze. Der süße, lange Geruch von vernachlässigten Säuglingen war da und der Angstgeruch der Kinder, die in die Schule gehen, und das Schwüle aus den Betten mannbarer Knaben. Und vieles hatte sich dazugesellt aus dem Abgrund der Gasse, die verdunstete, und anderes war von oben herabgesickert mit dem Regen, der über den Städten nicht rein ist. Und manches hatten die schwachen, zahm gewordenen Hauswinde, die immer in denselben Straßen bleiben, zugetragen, und es war noch vieles da, wovon man den Ursprung nicht wußte.

Diese radikale Ruhe im Bewegenden – der Wind steht fester, als es die Wand jemals tat – und die detaillierte Vergegenwärtigung des »zähen Lebens« sind als Bestandteile einer Poetologie der Ekphrasis lesbar. Denn mit der Hauswand werden die Konstruktion und die Wirkungsabsicht der Bildbeschreibung zu Gegenständen der Darstellung gemacht: Wenn

Ekphrasis als narrative Repräsentationstechnik grundsätzlich auf »Erzeugung von Lebendigkeit«³⁹ und auf bildhafte Textqualitäten abzielt, so gewinnt man den Eindruck, dass es Rilke mit der Fixierung des an sich abwesenden Lebens in einem »nunc stans hauptsächlich um diese Technik selbst geht. Die bewegten Leitungen der Wand sowie der feststehende Wind figurieren den paradoxen Effekt der Ekphrasis: Zwar wird das Tableau der Wand von der Textdynamik erfasst, diese Dynamik aber umgekehrt im Akt der Bildbeschreibung stillgestellt.

An diesem Chiasmus von ›Wind‹ und ›Wand‹ löst allerdings gerade der Geruchssinn den bisher dominanten Gesichtssinn ab. Es scheint, als würde die ›enargeia‹, als »Kraft des Textes, visuelle Bilder zu schaffen«,⁴⁰ von den Gerüchen des »zähen Lebens« entkräftet. Jedoch geht es bei der Erzeugung dieser Bilder ja gerade darum, das dem Gesichtssinn nicht mehr verfügbare Objekt qua Text in anschauliche Vorstellungen von diesem Objekt zu übersetzen. Der Geruch spielt in Rilkes Poetologie der Ekphrasis eine Schlüsselrolle, da mit seiner Hilfe dieser Übergang sinnesphysiologisch abgebildet wird. Indem er das von Leitungen durchzogene Tableau der Hauswand in die Hauswinde bzw. in die Ausdünstungen des Lebens überführt, werden die visuellen Eindrücke gewissermaßen zum Aerosol. Im Zuge dieser Verwandlung des Materials lösen sie sich simulakrenartig von der Wand ab und strömen als passageres Konzentrat über den »Abgrund der Gasse« hinweg auf Malte ein. Im »Medium der Luft«, wie man mit dem entsprechenden Konzept aus »Auguste Rodin« sagen könnte, ist der trennende Raum zwischen Betrachter und Gegenstand überbrückt, weil »die dazwischen gelagerte Luft kein Abgrund [mehr] ist, der trennt, vielmehr eine Leitung, ein leise abgestufter Übergang«.⁴¹ Und so erfolgt am Ende die Hereinnahme des Hauses ins Innere: »Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir.« Das Haus selbst gerät im Zuge dieses Übertragungsvorgangs zur Metapher vom »Zu Hause in mir«-Sein. Den optischen Eindruck übersetzt Rilkes Ekphrasis also nicht nur in eine

³⁹ Gottfried Boehm, Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer. München 1995, S. 23–41, hier S. 32.

⁴⁰ Fritz Graf, Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike. In: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung (wie Anm. 39), S. 143–157, hier S. 145.

⁴¹ Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin. In: Ders., Werke (wie Anm. 1). Bd. 4, S. 401–513, hier S. 443.

Anschauung Maltes, sondern auch in ein Sprachbild für diesen inneren Sinn. Im Medium der Luft einerseits, im Medium bildlichen Sprechens andererseits stellt Rilke das *›metaphérein‹* des außenstehenden Wand-Bildes in innere Anschauung dar.

V

Dieser Geruchstransfer im Medium der Luft ist keineswegs Rilkes Privaterfindung, greift er damit doch auf eine berühmte Empfehlung Leonardo da Vincis zurück: Um »wandelbare, neue Ideen« zu bekommen, heißt es im sogenannten »Malerbuch« Leonardos, solle man unter anderem »auf Mauerflecken hinssehen«.⁴² Unabhängig davon, ob Rilke diesen Wortlaut der deutschen Übersetzung von 1882 kannte und die »wandelbaren Ideen« damit Teil des Wand-Paradigmas sind, arbeitet sich die Hauswand-Episode mit ihren atmosphärischen Sensationen jedenfalls am Inspirationstopos der »Mauerflecken« ab.

Schon Menzel greift sichtlich auf Leonardos Empfehlung zurück, wenn er sie in »Haus im Abbruch« schllichtweg abbildet. Er koppelt damit den Topos malerischer Inspiration an ein profanes Großstadtmotiv und überlässt es dem Rezipienten, ob er aus diesen gemalten Flecken Inspiration zu ziehen vermag oder nicht. Auch Rilke erhebt die Anleitung Leonardos zum Motiv, erprobt allerdings die inspirative Wirkung der Mauerflecken zugleich am fiktiven Betrachter Malte. Dabei treibt er die profane Wende des Modells auf die Spitze: Er beschreibt die »garstigen Flecken« als Teil einer Art überalterten, durchfurchten, von Pigmentstörungen gezeichneten Haut, welche das Leben der ehemaligen Hausbewohner ausschwitzen würde. Dieser Membran entströmen die »stockige Luft«, der »Fuselgeruch gärender Füße«, »Rauch« und »Schweiß«, »Gestank«, »das Ausgeatmete« und so weiter. Und schließlich kehrt, wie dargelegt, das ins bzw. im »Medium der Luft« übertragene Haus in Malte ein. – Diese Einkehr ist also als Inspiration im wörtlichen wie auch im bildlichen Sinne zu verstehen; sie schwankt zwischen Begriff, Praxis und Metapher: Die physiologischen Vorgänge von Expiration, Transpiration und

⁴² Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270. Hg., übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig in drei Bänden. Bd. 1. Neudruck der Ausgabe 1882. Osnabrück 1970, S. 56.

Inspiration sind Rilkes Version der Ideen eingebenden Mauerflecken. Leonardos Topos selbst – wie vermutlich auch Menzels Bilder – dient ihm hierbei als Quelle für »wandelbare Ideen«; die Flecken der Malerei werden intradiegetisch in einem pneumatischen Stoffwechselvorgang verarbeitet, der seinerseits die Inspirationsmetapher reliteralisiert und den Augenblick der Eingebung in Maltes flüchtigem Moment einfängt – »darum geht es so ohne weiteres in [ihn] ein«.⁴³

Leonardo will diese Technik ausschließlich als Teil der ›inventio‹ verstanden wissen. Für die Ausführung des Bildes genüge ein »Fleck auf der Mauer« keineswegs:

Es ist wohl wahr, daß man in einem solchen Fleck mancherlei Erfindungen sieht – [...] und es ist gerade wie beim Klang der Glocken, in den kanrst du auch Worte hineinlegen, wie es dir gefällt. Aber obschon dir solche Flecken Erfindungen geben, so lehren sie dich doch nicht irgend einen besonderen Theil zu vollenden.⁴⁴

Sieht man sich daraufhin den Übergang von der Hauswand zu den Hauswinden noch einmal an, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass Malte Leonardos Einschränkung nicht recht beherzigt. Denn die Lebensgerüche in der Gasse wirken in der Tat wie »mancherlei Erfindungen«, die Malte in die Wand »hineinzulegen« scheint, »wie es ihm gefällt«. Die naheliegende Frage, ob Malte dieser Gefahr letztlich erliegt und man deshalb von Halluzinationen sprechen sollte,⁴⁵ oder

⁴³ Auch in Marcel Prousts »Recherche« findet sich eine Szene, an der sich Hauswand, Leinwand und Inspiration verschränken – dabei endet Prousts Version tödlich. Von einem Kritiker wird der Schriftsteller Bergotte darauf aufmerksam gemacht, dass Vermeers »Ansicht von Delft« ein kleines gelbes Mauerstück enthalte, das »si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même«. Angewidert von der »sécheresse et de l'inutilité« der anderen Bilder in der Ausstellung, gelangt er schließlich zu Vermeers Meisterwerk: »Ses étourdissements augmentaient; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. C'est ainsi que j'aurais dû écrire«, disait-il. »Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune.« Bergotte stirbt in Anbetracht jener Kunst, die seiner eigenen bis über den Tod hinaus überlegen scheint. Die Inspiration und Lebendigkeit, die von der kleinen gelben Wand auf der Leinwand ausgeht, vermag ihn und sein Werk nicht mehr zu retten. Während er alleine vor sich hin spricht, das gemalte Detail in Sprache hinüber zu retten versucht, sinkt er nieder: »Il était mort.« Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu III (La Prisonnière)*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris 1988, S. 692f.

⁴⁴ Leonardo, Das Buch von der Malerei (wie Anm. 42), S. 117.

⁴⁵ Vgl. Anthony R. Stephens, Rilkes »Malte Laurids Brügge«. Strukturanalyse des erzählerischen Bewusstseins. Bern u. a. 1974, S. 124.

ob – wie Heidegger sagt – gar »nicht[s] in die Mauer hineingedichtet [ist], sondern umgekehrt, die Schilderung [...] nur möglich [ist] als Auslegung und Erleuchtung dessen, was in dieser Mauer ›wirklich‹ ist«,⁴⁶ diese Frage nimmt Malte selbst schon vorweg: »Wird man es glauben, daß es solche Häuser giebt? Nein, man wird sagen, ich fälsche. Diesmal ist es Wahrheit, nichts weggelassen, natürlich auch nichts hinzugetan.« Malte wehrt sich sozusagen gegen Leonards Vorwurf, »mancherlei Erfindungen« aus den Mauerflecken gezogen und wieder in die Mauer »hineingedichtet« zu haben. Er beteuert im Gegenteil, er habe »nichts hinzugetan«, denn »woher sollte [er] es nehmen?« Diese Beteuerung räumt allerdings den selbst aufgeworfenen Fälschungsverdacht nicht aus, sondern bewirkt eher das Gegenteil: Die Frage nach der Zutat stellt sich unweigerlich.

Im Zuge der dargelegten Poetologie der Ekphrasis gilt es, Maltes Beteuerung mit der Kunst des Vor-Augen-Stellens⁴⁷ zusammenzudenken. Denn das Ringen um die Glaubwürdigkeit seiner Visionen rekurriert auf jene fälschlichen, aber wahrscheinlichen Ergänzungen, die die klassische Rhetorik mit dieser Kunst verbindet: Die »große Leistung«, Dinge so vor ein »geistige[s] Auge« zu stellen, als »sähe man sie deutlich vor sich«, besteht nach Quintilian letztlich darin, »in Worten ein Gesamtbild der Dinge abzuzeichnen«. Um die Wahrscheinlichkeit einer solchen Beschreibung zu steigern, sei es sogar erlaubt, »fälschlich alles Mögliche dazu[zu]erfinden«.⁴⁸ Die Rhetorik des Vor-Augen-Stellens macht also von einer Lizenz zur Fälschung im Dienste der Wahrheit Gebrauch, deren Evidenz ihr nicht gegeben, sondern herzustellen aufgegeben ist.

Rilke nutzt diese Lizenz bei seiner Bildbeschreibung. Er tut das aber nicht stillschweigend, sondern stellt sie aus, indem er sie für Malte zum Problem werden lässt. Entsprechend rhetorisch geprägt sind dann auch Maltes Eingangs- und Ausgangsbehauptung der bildlichen Evidenz: Auf jeweils eine rhetorische Frage – »Wird man es glauben [...]?« bzw. »Ich

⁴⁶ Martin Heidegger, Die Grundprobleme der Phänomenologie. In: Ders., Gesamtausgabe. Abt. II: Vorlesungen 1923–1944. Bd. 24. Hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M. 1975, S. 246.

⁴⁷ Vgl. dazu Rüdiger Campe, Vor Augen stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, In: Poststrukturalismus. Hg. von Gerhard Neumann. Stuttgart 1997, S. 208–225.

⁴⁸ »magna virtus res«; »oculis mentis«; »clare atque, ut cerni videantur«; »tota rerum imago quodam modo verbis depingitur«; »licebit etiam falso adfigere«. Marcus Fabius Quintilianus, Institutionis oratoriae/Die Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Hg. und übersetzt von Helmut Rahn. Darmstadt 1995, VIII 2, 61–71.

habe doch gesagt [...]?« – folgt jeweils eine »prolepsis«, ein antizipierter Einwand gegen das Evidenzerlebnis, den es im Akt der Überzeugung auszuräumen gilt: »man wird sagen, ich fälsche« bzw. »man wird sagen, ich hätte lange davor gestanden«. Auch die eindringlichen Formulierungen, mit denen Malte seine »Wahrheit« untermauert – »Man weiß, daß ich arm bin. Man weiß es« – bzw. der »Eid«, den er auf das plötzliche Erkennen geben möchte, ziehen in ihrer Mischung aus Pathos und Ethos zwei zentrale Register der Überzeugungskunst.⁴⁹

Dass aber diese Register die eigentliche Ekphrasis einrahmen; dass sie als Trümpfe überhaupt ausgespielt werden und dass ihre verfälschenden Einflüsse auf die Wahrheit (ein altbekannter Vorwurf) ausgerechnet mit rhetorischen Mitteln mühsam ausgeräumt werden müssen; das alles zusammengenommen verdeutlicht nicht nur die prekäre Lage, in der sich die Evidenz der Bilder in der literarischen Moderne befindet.⁵⁰ Vielmehr droht auch der Moment der Inspiration eine seiner zentralen Qualitäten zu verlieren: Wenn etwa für Platon der Dichter »nicht eher in der Lage zu dichten [ist], bevor er in göttliche Begeisterung geraten und von Sinnen ist«,⁵¹ so zeugt Maltes überzeichnete Rhetorik der Evidenz gerade nicht vom begeisterten Aussprechen einer göttlichen Wahrheit im Medium der Poesie, sondern vielmehr von den irdischen Mühen der Verfertigung des Wahrscheinlichen im Medium der Prosa.

VI

Es sollte deutlich geworden sein, dass die Hauswand-Episode nicht nur bildliche Qualitäten aufweist und diese vermutlich Menzels »Haus im Abbruch« entlehnt, sondern dass sie auch das Wissen um die Techniken des Transfers bzw. der textuellen Herstellung solcher Bildlichkeit verhandelt. – Die Rhetorik der Ekphrasis, die Inspiration Leonardos und offenbar »noch vieles [...], wovon man den Ursprung nicht wußte«, sind

⁴⁹ Vgl. Aristoteles, Rhetorik. Übersetzt, mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von Franz G. Sieveke. München 1987, I 2, 1356a.

⁵⁰ Wie Sabine Schneider herausgearbeitet hat, liegt die »Verheißung der Bilder« für moderne Dichtung zwar in deren »Evidenz« begründet. Jedoch ist diese für den Literaten »ein künstliches Paradies im Sinne einer herzstellenden Textstrategie [...], nichts jenseitig Gegebenes, das sich von selbst verstünde.« Schneider, Verheißung der Bilder (wie Anm. 4), S. 50.

⁵¹ Platon, Ion. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Hellmut Flashar. Stuttgart 1988, 534b.

darin enthalten. Mit der Aneignung dieser halb tradierten, halb vergessenen Bestände aktualisiert Rilke jene Speicherfunktion, die dem Motiv selbst durch die Simonides-Legende anhaftet. Diese Legende begründet bekanntlich eine räumlich konzipierte Gedächtniskunst anhand der Katastrophe eines eingestürzten Hauses: Das Haus des Skopas bricht bei einer Siegesfeier des egozentrischen Gastgebers zusammen und begräbt ihn und seine Gäste. Die tödlich Verunglückten sind infolgedessen bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Der Lyriker Simonides von Keos aber, der Gott sei Dank kurz außer Haus war, kann durch die Zuordnung von *sloci* und *imagines* die Sitzordnung rekonstruieren, die Leichen identifizieren und so ein Totengedenken ermöglichen.⁵²

Dass die »Aufzeichnungen« ganz grundsätzlich an einer *ars memoriae* der Moderne mitschreiben, bedarf kaum einer Erläuterung. Wie intensiv sie das tun und wie gründlich Rilke sich dabei mit den antiken Fundamenten auseinandersetzt, mag aber doch überraschen. Rilkes Arbeit an der Erinnerungskunst setzt prominent in der 15. Aufzeichnung ein:

So wie ich es [Urnekloster] in meiner kindlich gearbeiteten Erinnerung wiederfinde, ist es kein Gebäude; es ist ganz aufgeteilt in mir; da ein Raum, dort ein Raum und hier ein Stück Gang, das diese beiden Räume nicht verbindet, sondern für sich, als Fragment, aufbewahrt ist. In dieser Weise ist alles in mir verstreut, – die Zimmer, die Treppen [...]: – alles das ist noch in mir und wird nie aufhören, in mir zu sein. Es ist, als wäre das Bild dieses Hauses aus unendlicher Höhe in mich hineingestürzt und auf meinem Grunde zerschlagen.⁵³

Das eingestürzte und in Malte hineingestürzte »Bild dieses Hauses«, das dadurch ebenso zu Hause in ihm ist wie das Abbruchhaus drei Aufzeichnungen später, zitiert nicht nur offenkundig den soeben skizzierten Topos der *Memoria*. Zugleich sind dabei auch die von Quintilian gezeigten mnemotechnischen Konsequenzen präsent: »So wählen sie denn Örtlichkeiten aus, die möglichst geräumig und recht abwechslungsreich

⁵² Vgl. Wolfgang Neuber, Art. »*Memoria*«, In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. 5. Tübingen 2001, Sp. 1037–1078, hier Sp. 1045. Zur entstellenden Katastrophe der Legende vgl. Anselm Haverkamp, Auswendigkeit. Das Gedächtnis der Rhetorik. In: Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik. Hg. von Ders. und Renate Lachmann. Frankfurt a. M. 1991, S. 25–52, hier S. 26f.

⁵³ Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (wie Anm. 3), S. 470f. Möglicherweise wird hier auch auf Augustinus' »abyssus conscientiae«, den Abgrund des Bewusstseins am Anfang des zehnten Buches der »Confessiones«, angespielt.

und einprägsam ausgestattet sind, etwa ein großes Haus, das in viele Räume zerfällt.⁵⁴ Urnekloster, das »merkwürdige Haus«,⁵⁵ stellt diesen quintilianschen Gedächtnisraum scheinbar idealtypisch vor. Und doch: Maltes Erinnerungen sind zerfallen, seine ›imagines‹ unterliegen einer Art Bildersturz. Diese Form des fragmentarischen Gedächtnisses greift auf das erinnerte Haus, greift auf den Mnemotopos selbst aus. Die Erinnerungen sind zwar verortet, aber gerade nicht wie bei Quintilian »durch eine Art Riemen verbunden«,⁵⁶ denn die Verbindungen zerfallen zu eigenem Stückwerk (»ein Stück Gang«). Maltes Erinnerungen sind von Zerstörung, von Dislozierung und vom Verschwinden, sind letztlich vom Vergessen bedroht, wie nicht nur die »zerschlagene« Erinnerung an das ›Haus Brahe‹, sondern etwa auch dessen lückenhafte Ahnengalerie⁵⁷ und die Diaspora der Familienmitglieder selbst zeigen.

Dadurch erteilt Rilke indirekt der Idee des kohärenzstiftenden Erzählers aus dem Gedächtnis eine Absage. Er liefert statt dem rekonstruierten Verfall eines ›ganzen Hauses‹ das fragmentierte »Bild dieses Hauses«;⁵⁸ an die Stelle des Romans tritt eine lose Folge von Aufzeichnungen; statt einer Handlung zu folgen, springt der Leser von Momentaufnahme zu Momentaufnahme usw. – Diese Form der erzählten Erinnerung arbeitet damit einerseits einem Bildgedächtnis in doppelter Hinsicht zu: Sie konzentriert sich auf Einzelpräparate prägnanter Momente und sie tut das – wie gesehen – in Referenz auf das genuine Medium dieser Momente.⁵⁹ Das aber geschieht andererseits im Wissen um die zunehmende Gefährdung dieses (häuslichen) Gedächtnisses; eine Gefährdung, die Maltes ganze Existenz in Frage stellt: »Was für ein Leben ist das eigentlich: ohne

⁵⁴ »[L]oca deligunt quam maxime spatiosa, multa varietate signata, domum forte magnam et in multos diductam recessus.« Quintilianus, Ausbildung des Redners (wie Anm. 48), XI 2, 18.

⁵⁵ Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (wie Anm. 3), S. 470.

⁵⁶ »[...] fiunt Singula conexa quodam corio.« Quintilianus, Ausbildung des Redners (wie Anm. 48), XI 2, 20.

⁵⁷ Vgl. Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (wie Anm. 3), S. 533–537.

⁵⁸ Dabei dürfte nicht nur Thomas Manns Roman »Buddenbrooks«, sondern auch Wilhelm Heinrich Riehls nostalgischer Abgesang auf das von ihm konstruierte Ideal des ganzen Hauses eine Referenz sein.

⁵⁹ Zum Begriff des Bildgedächtnisses und zur Rolle der Prägnanz für dieses Gedächtnis vgl. Aleida Assmann, Das Bildgedächtnis der Kunst – seine Medien und Institutionen. In: Bild, Medien, Wissen. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter. Hg. von Hans-Dieter Huber, Bettina Lockemann und Michael Scheibel. München 2002, S. 209–222, hier S. 209.

Haus, ohne ererbte Dinge, ohne Hunde. Hätte man doch wenigstens seine Erinnerungen. Aber wer hat die?«⁶⁰

Mit der Ekphrasis des Abbruchhauses, dessen Wände »am unvergeßlichsten« sind, reichert Rilke das Bildgedächtnis der »Aufzeichnungen« an, und zwar erneut unter Einschluss der Gefährdung. Denn die Gedächtniskunst im Geiste Simonides' wird schon in der Antike auf eine stabile urbane Raumordnung hin konzeptualisiert,⁶¹ wohingegen das Motiv des Abbruchhauses, wie bei Menzel, die hochfrequente Umstrukturierung moderner Großstädte betont, also gerade auf die Auflösung dieser Ordnung verweist. Das »zähe Leben«, das sich nicht »hatte [...] zertreten lassen« – sei es in Menzels Bild, sei es in Rilkes Bildbeschreibung fixiert –, stellt dem das resistente Konzentrat einer räumlich konservierten Erinnerung entgegen, die aller Zerstörung zum Trotz »kein Wind noch zerstreut hatte.«

Im Unterschied zu vielen anderen Erinnerungsaufzeichnungen fungiert Malte in der Hauswand-Episode nicht nur als Medium einer mehr oder weniger geisterhaften Wiederkehr des Vergangenen. Vielmehr wird der Moment des Memorierens selbst in den Blick genommen. Rilke verschränkt mit der Einkehr der Hauswand in ihren Betrachter – unter Rekurs auf einen der zentralen Memorialtopoi – den prägnanten Moment eines Bildes mit dem Eindruck, den es in Maltes Gedächtnis hinterlässt. Der Schockeffekt, »das Schreckliche« und »Widerliche« daran, gehört genauso zur Schule der Erinnerung⁶² wie der Primat des Sehvorgangs,⁶³ den Rilke im Kontrast zu den Schreien des blinden Blumenkohlhändlers gewinnt. Neben dem, was Malte »aus den Büchern« abgeschrieben »ganz nahe« kommt, gehen so auch die »imaginēs« des Großstadtlebens »ohne weiteres in [ihn] ein.« Die Erinnerungskunst der 18. Aufzeichnung changiert letztlich zwischen (eingebildeter) Aneignung und (mimetischer) Aufzeichnung: Dem, wovon man den »Ursprung nicht wusste«, und dem, was am Ende »wie Eigenes« erscheint, gewährt Rilke Einlass in den Resonanzraum seines erschriebenen Gedächtnisses. Denn so, reflektiert Malte, »habe ich es länger, als wenn ich es lese, und

⁶⁰ Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (wie Anm. 3), S. 464 f.

⁶¹ Vgl. Art. »Memoria« (wie Anm. 52), Sp. 1040.

⁶² Vgl. ebd., Sp. 1045, und Haverkamp, Auswendigkeit (wie Anm. 52), S. 28.

⁶³ Cicero ordnet das, was durch das Ohr memoriert werden kann, der bildlichen Prägnanz unter. Vgl. Assmann, Das Bildgedächtnis der Kunst (wie Anm. 59), S. 210 f.

jedes Wort dauert und hat Zeit zu verhallen.« Dieser Resonanzraum ist letztlich die Aufzeichnungsfigur Malte Laurids Brigge selbst: »es ist zu Hause in mir.«

Insofern also das zerstörte Haus zu den bildlichen »Energiekonserven« (Warburg) antiker Memoria zählt, verhandelt Rilke damit zugleich die kulturell akkumulierten Grundlagen der Konstitution dieses Resonanzraums; und damit letztlich eine zentrale Bedingung der eigenen Textproduktion: Er unterzieht den rhetorischen und bildlichen Bestand des Memorierens anhand des Abbruch-Sujets einer Revision und setzt dessen »zähes Leben« in der engetischen Figuration der Wandverwandlung frei. Das Nachleben dieser freigesetzten Kräfte formt, so erinnert sich Rilke 1924 an sein damaliges »Bedürfnis«, die »Gestalt« der »Aufzeichnungen« selbst: Als Abbildung und Einbildung, die »Vergangenes und noch nicht Entstandenes einfach als Gegenwärtigkeit letzten Grades« andeuten.⁶⁴

⁶⁴ Rainer Maria Rilke, Briefe in zwei Bänden. Hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a.M. 1991, S. 334. Wir danken Teja Bach, Ethel Matala de Mazza und Inka Mülder-Bach ganz herzlich für ihre Hinweise und Denkanstöße.

Abbildungen

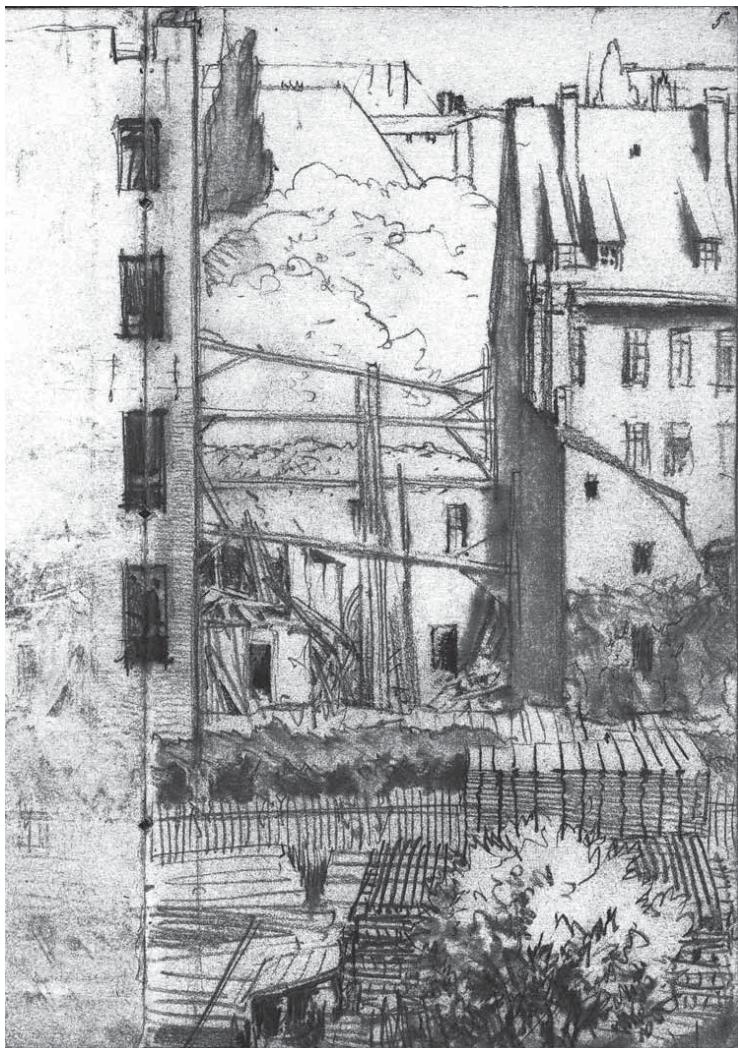


© Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin

Abb. 1: Adolph von Menzel: »Haus im Abbruch« (undat.) – 21,4 x 18,4 cm, Aquarell- und Deckfarben – Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin: KdZ 28752 (SZ Menzel Kat.1017)

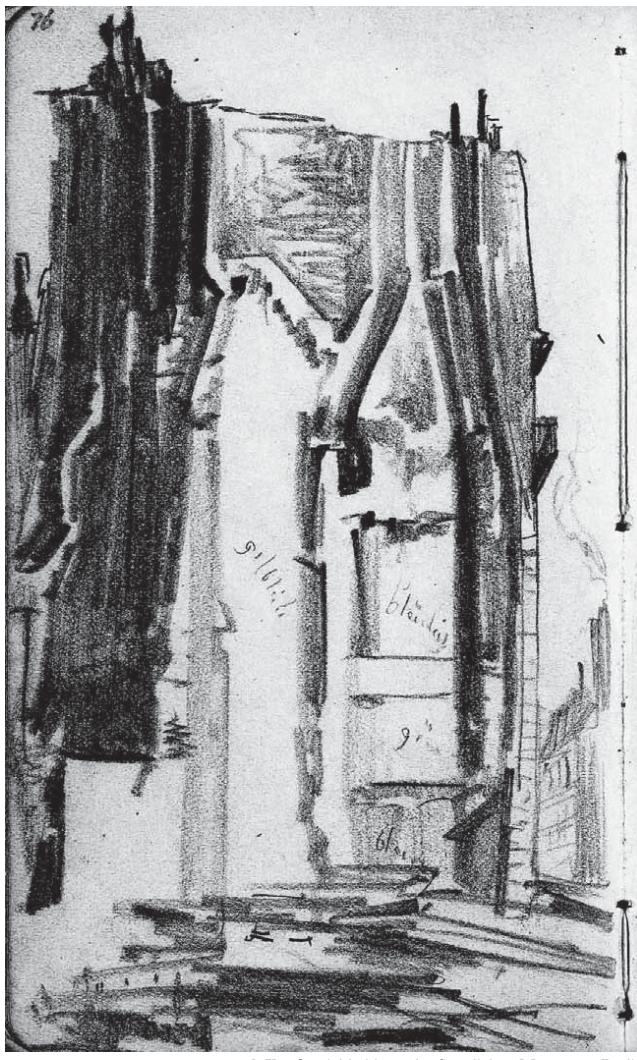


© Stiftung Museum Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOOTHER
Abb. 2: Adolph von Menzel: »Parisier Wochentag« (1869) – 48,4 x 69,5 cm, Öl auf Leinwand – Düsseldorf,
Stiftung Museum Kunstpalast



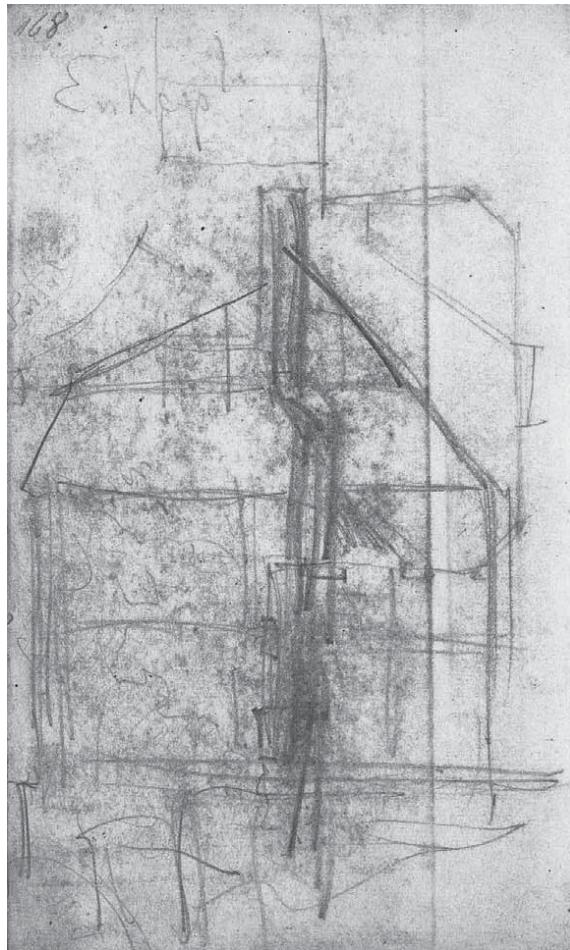
© Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin

Abb. 3: Adolph von Menzel: »Blick aus Menzels Schlafzimmer in der Ritterstraße, im Vordergrund Holzlagerplatz« (1864) – 20,3 x 11,5 cm, Bleistift auf Papier – Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (SZ Menzel Skb. 10, S. 4/5)



© Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin

Abb. 4: Adolph von Menzel: »Haus im Abbruch« (1868) – 15,0 x 8,5 cm, Bleistift auf Papier – Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (SZ Menzel Skb. 31, S. 76/77)



© Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin

Abb. 5: Adolph von Menzel: »Hauswand« (1863/64) – 13,7 x 8,3 cm, Bleistift auf Papier – Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (SZ Menzel Skb. 25, S. 168)