

# Spitzenstücke: Erzählen/Aufzeichnen im Lichte des Sexus.

## Einige vorläufige poetologische Überlegungen zu Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Christine IVANOVIĆ

Kurz vor der Jahrhundertwende bringt Rilke in seinem Vortrag *Moderne Lyrik* (1898) die Frage nach dem literarischen Schreiben in den Kontext eines Geschlechterdiskurses, der auf den ersten Blick ungewöhnlich konventionell erscheint. „Gute Prosa“, so behauptet Rilke hier, „ist nicht unbewußtes Gestehen, sondern bewußt hartes Ringen mit Stoff und Form, ernste Männerarbeit.“<sup>1</sup>

Die Berufung auf den vorsätzlichen Ernst männlicher Arbeit reproduziert das Klischee eines selbstbewußten Geschlechts, dessen Arbeitsethos Teil seiner sozialen Selbstdefinition unter den veränderten Bedingungen einer bürgerlichen Gesellschaft ist, die ehemals militärische Werte und Tugenden (d.h. ‚vir-tutes‘ wie „hartes Ringen“, „ernste Männerarbeit“) zu ihren Zwecken säkularisiert hat. Komplementär dazu stellt sich ein anderes Klischee ein: die Prosa als eine dem weiblichen als nicht bewußt und nicht gesellschaftlich handelnden Geschlecht zugeordnete Gattung. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Frau einerseits als gefährdete Rezipientin unterhaltender Prosaliteratur angesehen, wie dies paradigmatisch der Fall Emma Bovary aufzeigte. Frauen mit der Ambition zu schreiben waren andererseits bekannt als Autorinnen von autobiographisch konditionierter Bekenntnisliteratur – Briefen, Tagebüchern, autobiographischen Aufzeichnungen –, produzierten also mehrheitlich „unbewußtes Gestehen“, von dem sich „gute Prosa“ abzuheben hatte.

Hinter der salongängigen, für den Vortrag vielleicht bewußt provokant formulierten Ausdrucksweise Rilkes verbirgt sich freilich eine ganz andere Opposition: Rilke tritt hier, im Kontext einer Polemik gegen das zeitgenössische impressionistische Prosagedicht Peter Altenbergs, dezidiert für eine Prosa ein, wie sie innerhalb der Lyrik der Moderne und deren autoreflexiver, auf das Kalkül setzender Strategien durch Poe und Baudelaire neu bestimmt worden war. Innerhalb des folgenden Jahrzehnts wird

1) *Moderne Lyrik* (1898). In: Rainer Maria Rilke: *Werke in vier Bänden. Kommentierte Ausgabe*. Hrsg. von Ulrich Fülleborn, Manfred Engel, August Stahl. Frankfurt a. M., Leipzig 1996. Band 4, S. 83.

er sich in seinem eigenen harten Ringen um den *Malte* auch in seinem Prosabuch eine solche moderne Schreibweise erarbeiten. Dabei bleibt ihm die Abneigung gegen jede Art „unbewußten Gestehens“ in eben dem Maße erhalten wie er sich auf die Form des zeitgenössischen – modernen – Romans zu bewegt. Ihn kennzeichnet u.a. die vorrangige Thematisierung des Schreibvorgangs selbst; Rilke steigert sie in die Befragung der Bedingungen seiner Möglichkeiten überhaupt. Die fragmentarisch und a-chronisch wiedergegebene Lebensgeschichte des Protagonisten Malte schwankt zwischen der Aufzeichnung ‚in Echtzeit‘,<sup>2</sup> d.h. eines das Gegenwärtige fortlaufend registrierenden Schreibens, und der rekonstruierenden Erinnerung ihrer Vorgeschichte, in welcher sich dieses spiegelt. Die Befragung der Vorgeschichte dient also weniger einer Rekonstruktion und Analyse des faktisch Geschehenen selbst als der Eruierung der Bedingungen einer *in actu* herzustellenden Existenz als Schreibendem, zu der sich Malte als der ihm noch einzig möglichen genötigt sieht; die existentielle Bedingtheit fällt demnach mit der Bestimmung des Schreibvorgangs als Lebensvollzug zusammen.

Die Korrelation der Opposition Lyrik – Prosa, die um 1900 ins Wanken geraten war, mit der Opposition „unbewußtes Gestehen“ – „harte Arbeit“ berührt, so scheint es, demnach nur an der klischeehaften Oberfläche und unter den Gegebenheiten des öffentlichen Vortrags eine gängige geschlechtliche Zuschreibung. Die gender-Frage, wie sie in der Begegnung zwischen den Geschlechtern akut wird, behandelt Rilke im *Malte* allerdings nur sehr zurückhaltend, um nicht zu sagen bewußt diskret. Weit größere Bedeutung erhält sie im Kontext des Entwurfs eines neuen Schreibmodells, für das sie sich als konstitutiv erweist. Gegen Ende der Aufzeichnungen wird Malte/Rilke dann gerade dem Begriff der „Arbeit“ den der Liebe zuordnen, und beide, Arbeit wie Liebe, bei den Frauen eher aufspüren als bei den Männern. Die Spannung zwischen dem weiblichem und dem männlichen Pol scheint also, das soll im folgenden diskutiert werden, Rilkes Prosabuch auch im Hinblick auf dessen narratives Modell resp. seine Schreibästhetik *maßgeblich* zu bestimmen. Mit den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* stellt Rilke der noch lyrischen *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* nach hartem „Ringen mit Stoff und Form“ den Ertrag einer immerhin ein Jahrzehnt währenden „ersten Männerarbeit“ zur Seite, die von

2) Gerade in der „Real Time Analysis“ sieht Kittler die Verbindung von Rilkes Prosabuch mit den repräsentativen Romanen der Epoche von Proust und Joyce: „Eine Echtzeitanalyse erfahren die vierundzwanzig Stunden im Leben Leopold Blooms. Eine Echtzeitanalyse droht *Die Suche nach der verlorenen Zeit* zu werden. Nur eine Echtzeitanalyse kann die Kindheit (rilkisch) ‚leisten‘.“ Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800 – 1900*. München (1985) 4., vollständig überarbeitete Neuauflage 2003, S. 393. Das hier als Zitat eingeflochtene Leistungsprinzip benennt zugleich die – psychologisch wie ökonomisch fundierte – Grundlage von Rilkes Unternehmen; vgl. dazu weiter unten.

ihrer Prägung durch das Weibliche – so die *erzählerische Fiktion* – nicht absehen kann. Sind in dieses Buch zahlreiche Reflexionen auf die Möglichkeiten und Grenzen ‚guter Prosa‘ eingelassen, so läßt sich dabei die schon lange zuvor entwickelte Verbindung von deren Problematisierung mit der gender-Perspektive nahezu durchgängig beobachten. Es zeigt sich, daß, in scheinbarem Gegensatz zu Rilkes früherem Diktum, Maltes *Aufzeichnungen* letztendlich einem über Weibliches bestimmten Paradigma gehorchen, das im Verlauf des *erzählten* Geschehens zunehmend als deren Präfiguration entdeckt wird. Dies macht schließlich das eigentlich Umstürzende und Verstörende seines Textes aus: das erst allmähliche Heraustreten seiner Form im Prozeß des Schreibens selbst, wie es Rilke an der Arbeitsweise von Rodin kennen gelernt und in seinem Rodin-Buch reflektiert hatte. Stoff und Form durchdringen sich aber nicht nur innerhalb des Schreibkonzepts und seiner Realisation im Text. Das Ende des Geschlechts der Brigge und das behauptete Ende des Erzählens, die in Maltes *Aufzeichnungen* auf der Handlungsebene eingeführt werden, finden schließlich gerade über die Vermittlung des Weiblichen ihre Aufhebung. Dieses erweist sich nun jedoch nicht mehr als ein Gebärendes, als ein ein Drittes, Neues Hervorbringendes. Als letzter seines Geschlechts plädiert Malte am Schluß anstelle der Genealogie für das Modell der *intransitiven Liebe*, das im letzten Drittel des Prosabuchs zentrale Bedeutung erlangt. Bei genauerer Betrachtung erweist das Modell seine Relevanz jedoch weniger als ein lebensgeschichtlich bedeutsamer Entwurf, als sich erstrangig darin ein Modell *intransitiven Schreibens* artikuliert, das nun nichts mehr als sich selbst meint.

In Bezug auf das Geschlecht ist damit „die ernste Männerarbeit“ vielleicht in eine ernste Krise geraten, wie andererseits diese Form des Schreibens bei Rilke selbst keine Fortsetzung mehr gefunden hat. Da ich auf diese Fragen an dieser Stelle nicht weiter eingehen kann, möchte ich mich im folgenden darauf beschränken, das skizzierte Problem lediglich anhand einiger grundsätzlicher Überlegungen zum Zusammenhang von Erzählen und Aufzeichnen in *Malte* sowie über eine paradigmatische Betrachtung des 41. Abschnitts über die *Spitzenstücke* darzulegen und so vielleicht einer weiteren Diskussion zuzuführen.<sup>3</sup>

\*

Einer der berühmten Anfänge in Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

---

3) An dieser Stelle möchte ich mich für alle kritischen Anmerkungen und Anregungen zu meinen Überlegungen bedanken, die ich von den Kollegen des Germanistischen Instituts an der Universität Waseda erhalten habe.

lautet:

Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein. Ich habe nie jemanden erzählen hören. Damals, als Abelone mir von Mamans Jugend sprach, zeigte es sich, daß sie nicht erzählen könne. Der alte Graf Brahe soll es noch gekonnt haben. Ich will aufschreiben, was sie davon wußte. (124)<sup>4</sup>

Maltes Behauptung vom Ende des Erzählens spielte in der Rezeption von Rilkes Prosabuch als erstem modernen Roman deutscher Sprache eine wichtige Rolle; sie formuliert eine zeitgenössische Auffassung, wie sie einige Jahre später auch Walter Benjamin in seinem *Erzähler*-Essay thematisierte.<sup>5</sup> Für *Malte* ist die zitierte Passage eine Schlüsselstelle, durch die nicht zuletzt das spezifische Verfahren der Aufzeichnungen begründet werden soll.<sup>6</sup> Dabei operiert Malte mit einer bewußten Täuschung, die ungeachtet ihrer Evidenz bisher kaum in die Analyse einbezogen worden ist, die aber der genaueren Betrachtung bedarf. Denn trotz der expliziten Negation („Ich habe nie jemanden erzählen hören“) gibt er in der Folge seiner Aufzeichnungen allerdings eine ganze Reihe von gehörten Erzählungen wieder;<sup>7</sup> eine davon, die Geschichte von Ingeborg, werde ich unten ansprechen. Ebenso unübersehbar ist, wie viele im klassischen Sinne erzählende Passagen das Prosabuch selbst durchaus noch enthält. Rilke geht es hier offensichtlich um eine tiefer fundierte Differenz, die das gestaltende Erzählen von Erfahrungswissen und dessen Einordnung

4) Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Kommentierte Ausgabe. Hrsg. und kommentiert von Manfred Engel. Stuttgart 1997.

5) Walter Benjamin: *Der Erzähler*. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: W.B. *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Th. W. Adorno und G. Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann USchweppenhäuser. Frankfurt a. M. Bd. 2. Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt a. M. 1977, S. 439-465.

6) Nicht zufällig ist dieser Abschnitt (neben dem 15. Abschnitt, der schon 1909 publiziert wurde) der einzige Textauszug, den Rilke bereits vor Erscheinen des Buches drucken ließ (in: Insel-Almanach auf das Jahr 1910, S. 147-154), zu einem Zeitpunkt, als der Abschluß des Gesamtmanuskripts endlich absehbar war. Dies belegt einmal mehr seine programmatische Bedeutung.

7) An erster Stelle der erzählenden Gestalten, die das Buch anführt, steht Abelone, die Malte „von Mamans Mädchenzeit erzählte“ (107); über sie vollzieht Rilke, wie unten weiter dargelegt werden wird, den Paradigmenwechsel vom Erzählen zum Aufzeichnen. Dessen ungeachtet werden unabhängig von der skizzierten Linie weitere Erzählungen in den Text aufgenommen, so etwa die Geschichte von Nikolaj Kusmitsch, des einen von zwei Petersburger Nachbarn Maltes, die ihm von dessen Bekannten, einem Studenten, erzählt wird (142ff.). Die Doppel- oder Spiegelstruktur der umständlichen Rahmung der Erzählung verdiente ebenso eine eingehendere Analyse wie die Motivation der 49. Aufzeichnung von dem Nachbarn als dem störenden Anderen. Denn erst das Erzählen verschiebt die anwesende, aber unsichtbar und unhörbar bleibende Gestalt des Nikolaj

in einen sinnstiftenden Zusammenhang von der schlichten Wiedergabe von Erinnerungen unterscheiden soll. Es ist Maltes expliziter Vorsatz, wo nicht gar sein Programm, selbst nicht mehr zu erzählen, sondern – ungeachtet ihres Status – Erlebtes, Erinnertes oder Erfahrenes lediglich aufzuzeichnen. Dies bedarf der genaueren Begründung. Friedrich Kittler hat Rilkes Strategie im Kontext des „Aufschreibesystems 1900“ soziohistorisch zu erklären versucht;<sup>8</sup> sie korrespondiert andererseits der erkenntnistheoretisch beschreibbaren Verschiebung von Erfahrung und Wissen, die Benjamin später als einen durch die Schrecken des Ersten Weltkriegs und damit historisch bedingten Wechsel von den „Alten“ zu einer jüngeren Generation, von der vergangenen Epoche zur Gegenwart beschreibt. Rilke erfährt diesen Schrecken bereits ein Jahrzehnt zuvor als Schock der Moderne und bindet ihn an die Großstadt Paris. Im Raum der *Aufzeichnungen* bildet gerade die zeitliche Differenz (Zeit der Kindheit vs. Gegenwart) als zugleich räumlich erfahrene Differenz (Dänemark vs. Paris) eines der zentralen Themen; dabei erleben wir die allmähliche Inversion der Gegenwart in die Vergangenheit, den Übergang in ein unbestimmbar werdendes Kontinuum der Aufzeichnungen, die sich am Ende (anders als noch sehr auffällig zu Beginn und im ersten Drittel) immer weniger im Hinblick auf die Malte umgebende Jetztzeit definieren: auch hier verlassen die Aufzeichnungen den transitiven Bezug (auf die Zeit), indem sie in ihrer eigenen Zeitlichkeit aufgehen. Die

---

Kusnitsch in die Ferne und macht sie dadurch ‚erträglich‘. Auch hier werden das Erzählen (in seiner beruhigenden, neutralisierenden Funktion) und das Aufzeichnen aufeinander bezogen; vor dem Hintergrund des Erzählten kann Malte im folgenden Abschnitt, sich davon absetzend, darauf verweisen, daß er „viel geschrieben habe in diesen Tagen: ich habe krampfhaft geschrieben. [...] Ich schrieb, ich hatte mein Leben...“ wiederholt er schließlich noch einmal, sich nun auch von dem des Studenten absetzend (148). Das von Rilke hier entwickelte Parameter entspricht ziemlich genau einer neueren Auslegung des von Freud beschriebenen und von Lacan weiter erläuterten Fort-Da-Prinzip durch Slavoj Žižek, der es über die Mutter-Kind-Beziehung hinaus auf das „traumatische Andere“ und damit auf „das Recht, in Ruhe gelassen zu werden“ im Kontext zeitgenössischen Fremdenhasses interpretiert hat. Vgl. Slavoj Žižek: *Jenseits des Fort-Da-Prinzips. Der Traumatische Andere*. In: Thilo Eith, Friedrich Wellendorf (Hrsg.): *Fort – Da. Trennen und Verbinden im psychoanalytischen Prozeß*. Heidelberg 2003, S. 39–53

---

8) Kittler (Anm. 2) analysiert das „Aufschreibesystem von 1900“ nicht nur im Hinblick auf die Einführung der Schreibmaschine und der Funktionalisierung weiblicher Kräfte für den rein mechanischen Schreibvorgang; darauf wird weiter unten am Beispiel von Rilkes Figur Abalone noch einzugehen sein. Er versucht auch durch den materialreichen Vergleich mit zeitgenössischen pädagogischen Modellen, die eine Alternative zum herkömmlichen Aufsatzschreiben propagieren, nachzuweisen, daß Rilkes Malte „die Schlacht *Rund ums rote Tintenfaß* mitkämpft“ (403): „Auch Brigge liefert [...] freie Aufsätze“ (402). Kittler kommt letztlich zu dem Ergebnis: „Das Aufschreibesystem von 1900 widerruft die Freiheit schreibender Einbildungskraft.“ (394) Denn, so argumentiert Kittler unter Rückgriff auf Rilkes Konzept der intransitiven Liebe resp. des intransitiven Schreibens: „Intransitives Schreiben, bei Schriftstellern wie bei Kindern, die das Aufschreibesystem von 1900 eben darum ‚nebeneinanderstellt‘, ist eine anonyme und beliebige Funktion.“ (403f.)

thematische Umhüllung darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß Maltes Aufzeichnungen ursächlich motiviert sind durch das Paradigma der Verlusterfahrung, wie sie der Text mannigfaltig im Aussterben der Familie Brigge und im offensichtlichen Verlust des Familienbesitzes und damit des heimatlichen Ortes anführt. Daß er das Schreiben explizit als Strategie „gegen die Furcht“ (17) einsetzt, die mit der Vereinsamung und Entwurzelung einhergeht, enthüllt die psychologische Dimension von Maltes Schreibprojekt, die der Text auf überaus differenzierte Weise entfaltet.

Benjamins Begründung der Differenz von Erzählen als Überlieferung von Erfahrung und der Mitteilung von Wissen im Zeitalter der Information unterscheidet sich demnach von derjenigen Rilkes. Benjamin bezieht den Paradigmenwechsel auf die ökonomischen und medialen Bedingungen der Veränderung der gesellschaftlichen Verfaßtheit; Rilke sucht aus der historischen Verlusterfahrung heraus ein letztlich radikal emanzipatorisches Programm zu formulieren, das der Freisetzung des individuellen Bewußtseins von seiner sozialen Bedingtheit gilt. In dieser Absicht orientiert er sich am *Typus* eines Weiblichen (nicht am Weiblichen schlechthin), das eine solche Freisetzung stillschweigend bereits verwirklicht zu haben scheint.<sup>9</sup> Erst von hier aus wird einsichtig, inwiefern Maltes *programmatische* Negation des Erzählens auf das Modell der intransitiven Liebe zu beziehen ist, wie sie in der Inversion der Parabel vom Verlorenen Sohn am Schluß der *Aufzeichnungen* auch erzähltechnisch auf den Höepunkt getrieben wird. Dieser Zusammenhang läßt sich paradigmatisch an der bereits zitierten Passage darstellen.

Der kurze Absatz, mit dem der 44. Abschnitt der *Aufzeichnungen* beginnt, führt zentrale Figuren des Buches in einer spezifischen Konstellation zusammen: Malte als das Subjekt der Aufzeichnungen und Abelone; die Mutter mit dem konstant beibehaltenen kindlichen Rufnamen „Maman“, der ihrer hier angesprochenen Jugendzeit eigenartig kontrastiert, und den *alten* Grafen Brahe. Die Abfolge ihrer Nennung in den wenigen Sätzen ergibt das Schema: ich – Abelone – Maman – sie [Abelone] – Graf Brahe – ich – sie [Abelone], wodurch Malte und Abelone (die zuerst genannt wird) enger zusammengebunden werden als Malte mit der Mutter. Maltes (was das hier in Frage stehende Erzählen betrifft) Ausrichtung auf Abelone

---

9) Ingeborg Bachmann ist wohl eine der ersten gewesen, die dies bemerkt haben. Inwiefern sie diese Konstruktion des *Malte* in ihrem eigenen Roman *Malina* reflektiert, habe ich an anderem Ort darzustellen versucht. Vgl.: „... daß man von einer Frau nichts sagen könne.“ Ingeborg Bachmanns *Malina*-Roman im Licht von Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: *Dichtung/Sprache*. Nr. 65 (2006). Keiji Fujii zum Gedenken. Hrsg. vom Germanistenverband der Universität Tokyo, S.95-108. Zur Verbindung von Poetologie und Geschlechterproblematik bei Rilke vgl. des weiteren u. a. Rüdiger Görner: *Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache*. Wien 2004, S. 38-40.

hin bildet gleichsam einen Rahmen, innerhalb dessen „Maman“ und Graf Brahe erscheinen, wobei Abelone wiederum in deren Mitte zu stehen kommt. Sie wird jeweils als ‚Quelle‘ angesprochen („von Mamans Jugend“; „davon“), als diejenige, die ihr Wissen an Malte weitergibt. Abelone ist Malte aber auch syntaktisch verbunden durch die Negationsformel „ich habe nie jemanden erzählen hören“, der die Behauptung, „daß sie [sc. Abelone] nicht erzählen könne“ folgt; durch diesen Parallelismus erscheint das Erzählen als Möglichkeit *und* als Fähigkeit gerade in Hinblick auf sein notwendig reziprokes Wesen (das Erzählen bedarf des Zuhörers) gleichsam doppelt verneint. Das genealogische Modell – die Überlieferung als Gestaltung von Erfahrungswissen, das von der älteren Generation an die jüngere weitergegeben wird –, wird hier gleichsam durchkreuzt vom gender-Modell, denn das Erzählen, das „der alte Graf Brahe [...] noch gekonnt haben“ soll, wird im Transfer an die Tochter ersetzt durch das reine Aufzeichnen, das Malte später von Abelone gleichsam übernimmt (vgl. dazu unten). De facto holt der Text an dieser Stelle zwar das Erzählen als vermittelte Erfahrung aus einer vergangenen Zeit (nach Benjamin) wieder ein, wenn es heißt „Daß man erzählte, wirklich erzählte, das *muß* vor meiner Zeit gewesen sein.“ Dieser Rahmen, in welchem sich Malte deutlich genug in den Modalverben auf die *Kunde* bezieht („muß“, „soll“), umgibt nun aber die neuere Evidenz der eigenen Erfahrung, die tendentiell objektiviert wird: „*Ich habe* nie jemanden erzählen hören. Damals, als Abelone mir von Mamans Jugend sprach, *zeigte es sich*, daß sie nicht erzählen könne.“ Das hier (in einem „damals“) aufspringende Phänomen ist das Scheitern des Erzählens an seinem Gegenstand; ein Scheitern, das nur deshalb als solches erkannt werden kann, weil Malte das Erzählte an der eigenen Erfahrung (mit der Mutter) zu messen vermag. Abelone scheitert schließlich noch ein zweites Mal am Erzählen und zwar gerade dadurch, daß sie Malte eben nicht (im Sinne Benjamins) eine Erfahrung, sondern ein Wissen übermittelt: „Ich will aufschreiben, was sie davon *wußte*“ (dieses Wissen steht nicht zuletzt in deutlichem Kontrast zu dem Erzählen-*Können*, das dem alten Grafen noch gegeben, das Abelone aber bereits abhanden gekommen ist). Hier geschieht eine Verschiebung des „Erzählens von“ in das „Wissen von“, welches letzteres allein im Gestus der Aufzeichnung bewahrt und wiedergegeben werden kann. Diese Verschiebung wird von Rilke in der Folge historisch noch genauer bestimmt: „der *alte Graf Brahe*“ initiiert sie nämlich selbst als Übergang von der Mündlichkeit seines Erzählens zu der seiner Tochter abverlangten schriftlichen Aufzeichnung, die den genealogischen Wechsel zum gender-bestimmten Transfer verschiebt. Die Niederlegung der Erinnerungen des alten Grafen bleibt allerdings Fragment. Sie wird von Malte als – bewußt dramatisierte – Erzähl- und zugleich als Schreibhandlung, nicht jedoch als lesbares Dokument referiert (im Hinblick auf die später so intensiv referierten Bücher

resp. Lektüren tritt diese Tatsache als Leerstelle besonders deutlich hervor). Damit richtet Malte/ Rilke einmal mehr die Aufmerksamkeit auf den Akt selbst: Nicht die damals entstandene Schrift und das über sie hergestellte Archiv sollen überliefert werden, sondern die *Folgen* dieser gemeinsamen Arbeit für Abelone. Indem nämlich der Graf seine Tochter ins „Aufschreibesystem“ zwingt, entmündigt er sie im Hinblick auf ihre eigene Erzählfähigkeit, die als solche verkümmert. Der Graf erzählt ihr nicht seine Erinnerungen, damit sie diese selbst erzählend weiter überliefern könne; er setzt Abelone lediglich als anonymes Mittel seines Erzählens ein. Dies betrifft um nichts weniger Abelones Schreibfähigkeit. War der alte Graf auf sie aufmerksam geworden, weil sie gerne schrieb, so wird dieses autonome, das Individuum selbst artikulierende Schreiben (z.B. eines Briefes oder Tagebuchs; man erinnere sich an das „unbewußte Gestehen“) instrumentalisiert und damit gleichfalls entmündigt, wenn der Vater sie statt dessen *seine* Erinnerungen aufschreiben läßt. Diesen Prozeß zeigt bereits die Rede des Vaters an, der das Schreiben explizit und ausschließlich nur auf sich selbst bezieht („Wir haben die gleichen Gewohnheiten, wie es scheint, ich schreibe auch ganz früh. Du kannst mir helfen.“), indem er Abelones Neigung nur in ihrem technischen Aspekt anerkennt (als Schreibfähigkeit, nicht als Sprache, die sich darin artikuliert) und sie zu seinen Zwecken funktionalisiert. Er zeigt sich aber auch schon zuvor in der Art und Weise, wie Malte seinerseits Abelones Bericht referiert, wenn er vom direkten Sprechen über Abelone („sie“) in die unpersönliche Form überwechselt, sobald vom *Eigentlichen* die Rede ist: dem Verlassen des Schlafes und dem einsamen Schreiben in früher Morgenstunde („wenn man an einem Brief schrieb oder in das Tagebuch“). Damit wird nicht nur das Schreiben der Frau als einmalige Schrift dieses Mädchens Abelone sprachlich vertuscht; im unpersönlichen Pronomen „man“ wie in der Anspielung auf die signifikanten Gattungen, an deren Rand sich Maltes *Aufzeichnungen* bewegen, wird nun weitaus deutlicher ein Bekenntnis des Autors Malte selbst herausgearbeitet, in welchem das Motiv des Einsamen unüberhörbar anklingt. An dieser Stelle also ist das von Empathie gekennzeichnete Schreiben Maltes in hypertropher Geste offensichtlich bereits weit über die Darstellung Abelones hinausgeführt worden. Abelone hingegen wird *Medium* und verkümmert als aktiv bewahrendes Subjekt. Sie kann daher das überlieferte Wissen nur noch rudimentär an Malte weitergeben. Was sie allerdings an Wissen weitergegeben hat, reicht weit über den mitgeteilten Inhalt resp. das damals Aufgeschriebene hinaus. Denn offensichtlich hat Abelone dem Malte vor allem ihre dabei empfangenen *Eindrücke*, d.h. die damaligen Gesten, die Umgebung wie die Erzählsituation genau wiedergegeben; und damit spiegelt ihr Wahrnehmungsvermögen genau das, was mitgeteilt werden sollte, denkt man etwa an die drastische Darstellung der Stigmata Julie Rewentlows durch den Vater (130). Gerade weil sie den damaligen *Erzählvorgang* gestisch eher als

inhaltlich wiedergibt, hat sie nicht „wirklich“ *erzählt* wie es dem Vater noch möglich war; vielmehr überwuchert in ihrer Erinnerung dessen Darstellungsweise das Dargestellte selbst und präformiert damit das autoreflexive Schreiben, das in Maltes Nachvollzug der (gleichsam doppelt) erinnerten Szene nun zum eigentlichen Gegenstand gerät. Der hier in Frage stehende Abschnitt in Rilkes Prosabuch thematisiert demnach – in sich verschachtelt – auf mehreren Ebenen das *moderne* Erzählen selbst, und ist damit zugleich auch als Paradigma der Erzählform einzuschätzen.<sup>10</sup> Wenn Malte nun beschließt: „Ich will aufschreiben...“, wiederholt er damit zunächst den von Abelone präformierten Akt der Aufzeichnung. In dieser Art und Weise artikuliert sich allerdings bei ihm noch etwas ganz anderes, von der Verpflichtung Abelones, der väterlichen Anordnung Folge zu leisten, fundamental Verschiedenes: Malte kann nämlich *freiwillig* Abelones Geste reproduzieren und sie damit zum einen von der weiblichen Unterwerfung unter den väterlichen Willen abtrennen; zum anderen kann er im Wiederholen ihres Schreibens als Aufzeichnen seiner Neigung zu ihr Ausdruck verleihen. Ausdruck verleiht er ihr aber nicht als *transitives* Schreiben eines bedeutungsvollen und Antwort erheischenden Zeichens, sondern indem er den Schreibimpuls selbst an dessen Stelle setzt: so transformiert er in der Reproduktion der ihm überlieferten Geste die liebende Hingabe und die daraus abgeleitete Verpflichtung des Weiblichen auf die Aufzeichnung in das (intransitive) Aufzeichnen des Weiblichen selbst.

Maltes Aufzeichnen grenzt sich aber bewußt auch noch von einer anderen Form der Aufzeichnung ab, wie sie zuvor im Zusammenhang der Erinnerung an die Mutter niedergelegt worden war. Rilke scheint hier die *Logik* des Erzählten umzukehren, denn was Malte an der zitierten Stelle beschließt („Ich will aufschreiben ...“), wird als Affirmationsprozeß im Hinblick auf Abelone für den Leser erst im nachhinein aufgeklärt. Die tiefenpsychologische Begründung seines Verhaltens liegt in der *voraufgegangenen* Erfahrung mit der Mutter; diese Erfahrung präformierte ihrerseits erst Maltes Affekt für Abelone. Das von Malte bis zu diesem Punkt mitgeteilte Geschehen war (seit dem Beginn des zweiten Teils des Buchs, also seit dem 27. Abschnitt) ein Erzählen (von) der Mutter bis hin zu deren Tod; Abelone dagegen wird von Malte erst zu einem späteren Zeitpunkt bewußt wahrgenommen und gerade in Bezug auf diesen Moment in den Zusammenhang der Aufzeichnungen eingeführt: „Es war in dem Jahr nach Mamans Tode, daß ich Abelone zuerst bemerkte.“ (106), sie ersetzt also für den kleinen Malte die Funktion der Mutter, verschiebt dabei aber zugleich die

10) In diesem Zusammenhang wird folgerichtig auch das Sehen mit dem Erzählen in Verbindung gebracht und damit das Ausgangsmotiv der Aufzeichnungen („Ich lerne sehen.“ 9) begründet: vgl. das Sehen des Grafen Brahe und die Augen des St. Germain (129).

Bedeutung des Weiblichen auf eine andere Ebene;<sup>11</sup> erneut ist dabei eine Verschiebung von der genealogischen zur gender-kodierten Überlieferung markiert. Nicht zufällig ist die erste Erwähnung Abelones im Text überhaupt in die Erzählung von Ingeborg, also in die referierte Rede der Mutter selbst, integriert; ihr ist an dieser Stelle die Erklärung Maltes beigefügt, sie sei Mamans jüngste Schwester gewesen. Eine weitere Verschiebung vollzieht sich dann gegen Ende der *Aufzeichnungen* im Rahmen der Episode um die dänische Sängerin in Venedig. In ihr tritt Abelone, als der Kontakt zu ihr längst verloren ist, ein letztes Mal in Erscheinung: „Einmal noch, Abelone, in den letzten Jahren fühlte ich dich und sah dich ein, unerwartet, nachdem ich lange nicht an dich gedacht hatte.“ (200) Deutlich wird in dieser Einleitung das affektive und zugleich an das (Ein)sehen gebundene Moment von Maltes Wahrnehmung angesprochen; die Aufzeichnung ist nun – in der Du-Ansprache – der Erinnerung an Abelone gleichsam zugeeignet. Die skizzierte Begegnung mit der jungen Fremden gestaltet – aus der Distanz des Beobachters, Zuhörers – eine Frauenfigur, die keine namentlich benennbare Identität mehr aufweist, sondern die allein über ihre Ähnlichkeit erfaßt (und in eine stumme Kommunikation einbezogen) wird: einerseits als typische Dänin, andererseits als Abelone gleichende Erscheinung, deren *persona* (eig. Maske) allein auf die Fähigkeit Medium zu sein – nun Medium des Gesangs – bezogen wird.

Das oben bereits erwähnte kindliche Spiel mit der Erfahrung von Anwesenheit und Abwesenheit ist schon seit längerem als Indiz für die Selbstkonstituierung des Ich, für die Bewußtseinsbildung überhaupt erkannt worden.<sup>12</sup> Rilke gewinnt aus dieser zwischen Aufdecken und Verbergen changierenden, faszinierend-verstörenden Grunderfahrung immer wieder wesentliche Gestaltungsmomente seines Prosa-Buchs, ja, man könnte hierin das die *Aufzeichnungen* insgesamt strukturierende Prinzip erkennen; meistens verrät es sich in Maltes Kindheitserinnerungen.<sup>13</sup>

Im Kontrast zu seiner deutlichen Distanz gegenüber dem kühl-fremden und dennoch vertrauten Vater hat Malte zu seiner früh verstorbenen Mutter ein enorm inniges Verhältnis. Sie wird die erste Frauenfigur, die ihn das liebende Erzählen lehrt, ein

11) Mit diesem Hinweis aber zeigt Malte, daß seinem Aufzeichnen, so einsam und adressatenlos es sich auch geben mag, *doch* die Richtung auf ein (zumindest imaginäres) Gegenüber eignet, wie sie für das Erzählen unabdingliche Voraussetzung ist; vgl. S. 77.

12) Vgl. Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips* (1920). In: *Studienausgabe*, hrsg. von Alexander Mitscherlich u. a. Band III, Frankfurt a. M. 1975, S. 224-227, sowie die beiden Seminare von Jacques Lacan: *Les écrits techniques de Freud* und *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*, gehalten am 5. Mai und am 2. Juni 1954. Deutsch in : ders., *Das Seminar*. Buch 2. *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Berlin 2. Auflage 1991.

13) Paradigmatisch dafür gilt der 29. Abschnitt, in welchem Malte die Geschichte von der Hand erzählt

Erzählen, das „sehend“ macht. Deutlich wird dies etwa im 26. Abschnitt aus Rilkes *Malte*; es ist nach gängiger Forschungsmeinung der Beginn des zweiten Teils der *Aufzeichnungen*, in welchem Malte nach den Pariser Eindrücken hauptsächlich Kindheitserinnerungen schildert, bevor er sich im dritten Teil seinen Lektüren widmet. Hier geht es um die Rekonstruktion der Gestalt von Ingeborg, die früh verstorbene Schwester der Mutter.<sup>14</sup>

Damals zuerst fiel es mir auf, daß man von einer Frau nichts sagen könne; ich merkte, wenn sie von ihr erzählten, wie sie sie aussparten, wie sie die anderen nannten und beschrieben, die Umgebungen, die Örtlichkeiten, die Gegenstände bis an eine bestimmte Stelle heran, wo das alles aufhörte, sanft und gleichsam vorsichtig aufhörte mit dem leichten, niemals nachgezogenen Kontur, der sie einschloß. Wie war sie? fragte ich dann. „Blond, ungefähr wie du“, sagten sie und zählten allerhand auf, was sie sonst noch wussten; aber darüber wurde sie wieder ganz ungenau, und ich konnte mir nichts mehr vorstellen. Sehen eigentlich konnte ich sie nur, wenn Maman mir die Geschichte erzählte, die ich immer wieder verlangte – . (73f.)

Wie so oft in Rilkes Prosabuch findet sich auch hier die Figur der Inversion als strukturelles Mittel, nun in der Funktion der Umkehr des prototypischen Anfangs eines Märchens als Urform des Erzählens: „Es war einmal...“. Malte beginnt statt dessen mit dem betonten „Damals zuerst fiel mir auf“ und markiert damit den in der Vergangenheitszeit seiner Kindheit bestimmbar Moment des Beginns seiner Erkenntnis, zu der das Erzählen nun zurückkehrt; „damals zuerst“ enthebt dabei zugleich das Erzählte seiner Einmaligkeit zugunsten des Wiederholbaren bzw. zu Wiederholenden und unterläuft damit einmal mehr das für das Erzählen zentrale Moment des einmaligen Anfangs. Was hier aufgezeichnet wird, ist eben nicht der Einsatz eines neuen Erzählens, sondern das Datum einer neuen *intuitiven* Einsicht („es fiel mir auf“, „ich merkte“), die aus dem Kontrast zwischen dem aussparenden Erzählen der vielen („wenn sie von ihr erzählten“) und der Geschichte der Mutter resultiert, welche gerade in der vom kleinen Malte immer wieder verlangten Wiederholung Evidenz herzustellen vermag: „*Sehen* eigentlich konnte ich sie nur, wenn Maman mir die Geschichte erzählte, *die ich immer wieder verlangte* –“. Dieses *Sehen-Können* als Resultat auch der Wiederholung und der prinzipiellen Wiederholbarkeit

---

(79ff.). Er folgt genau auf die im folgenden zu diskutierenden beiden, auf Ingeborg und die Mutter bezogenen, Abschnitte.

14) Diese Szene habe ich bereits in meiner unter Anm. 8 angeführten Analyse zum Verhältnis von Malte und Malina (wo die Zahl 26 eine entscheidende Rolle spielt), eingehend im Hinblick auf Ingeborg Bachmann behandelt; ich gebe meine dortigen Ausführungen hier nochmals wieder, weil sie auch für den vorliegenden Zusammenhang von einschlägiger Bedeutung sind.

(buchstäblich des Wieder-holens<sup>15</sup>) im Erzählen bezeichnet in Verbindung mit einem unterschwellig lustvollen Moment die eigentliche Substanz der erzählten Episode. Das Erzählen der Mutter wird zum Modell der Möglichkeit der Sichtbarmachung des sonst nicht mehr Sichtbaren, gerade weil die Mutter affektiv an das Erzählte gebunden, weil sie ein Teil von ihm ist und weil sie den Zuhörer – ihren Sohn – in ein ebensolches Verhältnis zum Gegenstand zu versetzen vermag. Anstelle einer Umschreibung des Erzählobjekts Ingeborg, in welchem die anderen die gesuchte Person verfehlen, setzt die Mutter die Geschichte eines Rituals der Nachrichtenübergabe, in welcher wie mehrfach in diesem Buch dem Hund die Aufgabe zukommt, auf das Eigentliche zu verweisen. Das von der Mutter Erzählte vermittelt seinerseits kaum ein *Wissen* über die Person Ingeborgs; von ihr erfährt der Leser von Rilkes Buch nichts als eben diese Geschichte ihrer Anwesenheit in effigie. Vielmehr erweist es sich als autoreflexiv im Hinblick auf das Erzählen selbst, nicht nur, weil Ingeborg hier, indem sie die Nachmittagspost bringt, selbst als Botin in die Thematisierung des Erzählens symbolisch integriert wird. Am Beispiel des sie begrüßenden, verwirrten Hundes zeigt sich auch, wie die rituell wiederholte und prinzipiell immer wiederholbare Geste gerade in der faktischen Abwesenheit *Anwesenheit im Bewußtsein* konstituieren kann – um den Preis der Selbstaufgabe (symbolisch im Tod des Hundes). Malte kann Ingeborg *sehen*, wenn „Maman“ ihm ihre *Geschichte post mortem* erzählte, die er immer wieder verlangte. Ingeborg selbst bleibt jedoch in den *Aufzeichnungen* auch nach dieser erzählten Episode jene ‚leere Mitte‘, die nur der Hund im Akt des Umspringens kenntlich machte, letztlich eine Allegorie des nach Malte bereits in der Vorzeit verloren gegangenen Erzählens. Die Szene ist im gesamten Text bedeutsam weniger wegen der realen Person Ingeborgs, die sonst keinen Ort, keine Funktion im Hinblick auf Maltes Geschichte hat, als deshalb, weil sie den *Anfang* des Erzählens markiert, das die Mutter damit indirekt von Malte einfordert: „Wenn ich ein Mann wäre,“ sagt die Mutter zu Malte, *bevor* die Geschichte referiert wird, „ja gerade wenn ich ein Mann wäre, würde ich darüber nachdenken, richtig der Reihe und Ordnung nach und von Anfang an. Denn einen Anfang muß es doch geben, und wenn man ihn zu fassen bekäme, das wäre immer schon etwas.“ (75). Im Prosabuch wird an dieser Stelle die innere Verbindung von Aufzeichnung und erzählter Geschichte begründet. Denn tatsächlich beginnt das *Erzählen* gerade hier, und zwar in doppelter Hinsicht: einmal, indem Malte die Geschichte aufzeichnet „so wie Maman sie *erzählte*, wenn ich darum bat“ (77; Hervorhebung C.I.); denn Malte gibt sie vorgeblich in *ihren* Worten, aus *ihrer* Sicht

15) Vgl. dazu erneut das Wiederholen der weggeworfenen Spule, die offenkundig die abwesende Mutter symbolisieren soll, in dem von Freud geschilderten Fall (Anm. 11).

und in *ihrer* Sprechweise wieder, also als Reproduktion jenes Erzählens der Mutter, das die Erscheinung Ingeborgs sichtbar machen konnte. Zum zweiten aber, indem Rilke im nächsten, dem 29. Abschnitt des Buches gerade an die Geschichte der Geistererscheinung Ingeborgs den ersten Versuch Maltes, selbst zu erzählen, anknüpft: „Einmal, als es über dieser Erzählung fast dunkel geworden war, war ich nahe daran, Maman von der ‚Hand‘ zu erzählen...“ (79); es ist eine der vorausgegangenen nun spiegelbildlich korrespondierende Geschichte, deren Erzählanfang „Einmal“ nun das „Damals zuerst“ des vorausgegangenen Abschnitts gleichsam kontrapunktisch beantwortet; auch hier spielt das Moment der Wiederholung eine Rolle, wenn Malte sein wiederholtes Scheitern bekennt in dem Versuch, das Erlebte zu erzählen. *Wirklich erzählt* hat er die Begebenheit wohl nie; statt dessen markiert sie nun in den *Aufzeichnungen* gerade den Wendepunkt von Erzählen und Aufzeichnen.

Noch bevor Malte die von der Mutter erzählte Geschichte *wiedererzählt*, entwirft er ein Bild der Muttergestalt, wie sie dem Kind in der Zeit vor ihrem Tod erschienen war. In der Geschichte ihrer früh verstorbenen Schwester Ingeborg werden somit die erzählende *und* die erzählte Gestalt von ihrem Tod, aber auch von dem liebevollen Affekt her, mit dem sie gezeichnet werden, einander spiegelbildlich zugeordnet. In diesen Präliminarien wird dabei als das verbindende Objekt mehrfach der Sekretär der verstorbenen Ingeborg erwähnt, den die Mutter „hinauf in ihr Zimmer [hatte] stellen lassen“ (76). Der Sekretär mit seinen warmen gedämpften Farbtönen und leeren Laden voller Rosenduft wird zum manifesten Symbol des freundlichen Wesens der Verstorbenen, aber auch (verdeckt) zum Symbol ihres hoffnungsvoll-unerfüllten Geschlechts. Wiederum spiegelt Rilke hier im Geschlechtsspezifischen die Frage nach den Aufzeichnungen. Der von der Toten übernommene Sekretär enthüllt nämlich zugleich die Zurückweisung des Geschlechtlichen durch die Mutter:

Sie hatte dabei immer die Vorstellung, es könnte sich plötzlich noch etwas finden in einem geheimen Fach, an das niemand gedacht hatte und das nur dem Druck irgendeiner versteckten Feder nachgab. „Auf einmal springt es vor, du sollst sehen“, sagte sie ernst und ängstlich und zog eilig an allen Laden. Was aber wirklich an Papieren in den Fächern zurückgeblieben war, das hatte sie sorgfältig zusammengelegt und eingeschlossen, ohne es zu lesen. „Ich verstehe es doch nicht, Malte, es wäre sicher zu schwer für mich“. (76f.)

Das mögliche plötzliche Vorspringen „irgendeiner versteckten Feder“ – zugleich eine phallische Anspielung wie ein Synonym für das Schreibgerät – macht der Mutter Angst; wiederum aber verweist sie Malte explizit darauf: „du sollst sehen“, und erneuert damit die im Prosabuch mehrfach hergestellte Assoziation von Sexual- und

Schreibakt in Verbindung mit dem von Malte gesuchten Sehen (mithin die Bedingung seines Schreibens resp. seines Existenzentwurfs). Die von der Verstorbenen hinterlassenen Papiere werden von der Mutter „sorgfältig zusammengelegt und eingeschlossen“, weil, wie sie glaubt, sie deren Aufzeichnungen nicht zu verstehen vermag: eine doppelte Verweigerungsgeste also gegenüber Schrift und Sexus. Der Ablehnung dieser Verbindung, die Malte gleichwohl offengelegt wird, stellt die Mutter nun im Gegenzug eine weibliche Produktionsform gegenüber, die besonderer Aufmerksamkeit bedarf.

Im 41. Abschnitt gibt Malte eine andere Kindheitserinnerung wieder, die erneut von der Mutter und dem Sekretär Ingeborgs ausgeht: „Sie hatte nämlich ein einziges von den Schubfächern in Ingeborgs Sekretär für sich in Gebrauch genommen“ (116). Malte erinnert sich („Nun weiß ich auch, wie es war ...“; 116), wie er mit der Mutter die auf Holzwellen aufbewahrten und in Seidenpapier eingeschlagenen „kleinen Spitzenstücke aufrollte“ (116)<sup>16</sup> und mit der Mutter gemeinsam betrachtete. Das *textile* Motiv der Spitzen, deren kunstvollen Charakter er schätzte und von denen er selbst eine kleine Sammlung besaß, wird von Rilke verschiedentlich aufgegriffen;<sup>17</sup> textintern nehmen die Spitzen im *Malte* aber auch die Angst der Mutter vor den Nadeln wieder auf, welche erneut auf die bei der Untersuchung des Sekretärs schon angeklungene Sexualphobie verweist.<sup>18</sup> Für sich genommen evozieren die gewebten, geknüpften oder geklöppelten Spitzen *gängige* Textmetaphern in Verbindung mit dem für Rilkes Poetik so zentralen Bildbegriff. Im Vollzug des Abrollens der Spitzen wird aber unüberhörbar der Lustgewinn in den Vordergrund gerückt, der unzweifelhaft dem mütterlichen Todestrieb korrespondiert. Der also auch hier wieder präsente sexuelle Subtext findet seinen Ausdruck in der Erregung der Mutter, welche von ihr

16) Indem Rilke hier das Verbum ‚aufrollen‘ verwendet, rekurriert er auf das Offenlegen der Spitzen wie bei einer Schrift- oder Bildrolle, wodurch das darin Verborgene allmählich in Erscheinung tritt, und nicht auf das Abrollen im Hinblick auf das Vergehen des ablaufenden Bildes (wie bei einer Filmrolle).

17) Vgl. dazu aus den *Interieurs* die *Mädchenstücke* sowie die Gedichte *Die Spitze I, II* (1906/1907); brieflich äußert sich Rilke über die Kunst der Spitzen in einem Schreiben an Gräfin Sizzo (Dezember 1923), sowie (über die eigene Spitzensammlung) an Julie von Nordeck (8. August 1909). Vgl. dazu die Angaben im Kommentar zur zitierten Ausgabe von Manfred Engel (265).

18) Bezeichnenderweise erwähnt Malte die mütterliche Phobie (die diese im Verlauf ihrer zum Tod führenden Krankheit entwickelt) gerade im Anschluß an die Episode um die tote Ingeborg (noch innerhalb des Abschnitts 27): „Ihre Angst vor Nadeln beherrschte sie damals schon völlig. [...] Was es doch für viele Nadeln giebt, Malte, und wo sie überall herumliegen, und wenn man bedenkt, wie leicht sie herausfallen ...“ Sie hielt darauf, es recht scherzend zu sagen; aber das Entsetzen schüttelte sie bei dem Gedanken an alle die schlecht befestigten Nadeln, die jeden Augenblick irgendwo hineinfallen konnten.“ (74) Wie im bekannten Märchen vom *Dornröschen* wird hier das Symbol für die phallische Phobie (Nadel, Spindel) mit dem Mythologem des (Lebens)fadens verknüpft und so Eros und Thanatos miteinander in Verbindung gebracht.

erneut aktiv auf das Kind übertragen wird:

„Wollen wir sie sehen, Malte“, sagte sie und freute sich, als sollte sie eben alles geschenkt bekommen, was in der kleinen gelblackierten Lade war. Und dann konnte sie vor lauter Erwartung das Seidenpapier gar nicht auseinanderschlagen. Ich mußte es tun jedes Mal. Aber ich wurde auch ganz aufgeregt, wenn die Spitzen zum Vorschein kamen. Sie waren aufgewunden um eine Holzwelle, die gar nicht zu sehen war vor lauter Spitzen. Und nun wickelten wir sie langsam ab und sahen den Mustern zu, wie sie sich abspielten, und erschraken jedes Mal ein wenig, wenn eines zu Ende war. Sie hörten so plötzlich auf.

Da kamen erst Kanten italienischer Arbeit, zähe Stücke mit ausgezogenen Fäden, in denen sich alles immerzu wiederholte, deutlich wie in einem Bauerngarten. Dann war auf einmal eine ganze Reihe unserer Blicke vergittert mit venezianischer Nadelspitze, als ob wir Klöster wären oder Gefängnisse. Aber es wurde wieder frei, und man sah weit in Gärten hinein, die immer künstlicher wurden, bis es dicht und lau an den Augen war wie in einem Treibhaus: prunkvolle Pflanzen, die wir nicht kannten, schlugen riesige Blätter auf, Ranken griffen nacheinander, als ob ihnen schwindelte, und die großen offenen Blüten der Points d'Aleçon trübten alles mit ihren Pollen. Plötzlich, ganz müde und wirr, trat man hinaus in die lange Bahn der Valenciennes, und es war Winter und früh am Tag und Reif. Und man drängte sich durch das verschneite Gebüsch der Binche und kam an Plätze, wo noch keiner gegangen war; die Zweige hingen so merkwürdig abwärts, es konnte wohl ein Grab darunter sein, aber das verbargen wir voreinander. Die Kälte drang immer dichter an uns heran, und schließlich sagte Maman, wenn die kleinen, ganz feinen Klöppelspitzen kamen: Oh, jetzt bekommen wir Eisblumen an den Augen“, und so war es auch, denn es war innen sehr warm in uns. (116f.)

Das Bloßlegen der „Holzwelle, die gar nicht zu sehen war“,<sup>19</sup> erzeugt einen Schrecken, der zugleich durch die Kraft der sie verdeckenden Bilder gebannt wird. Die hierbei zutage tretenden Ansichten umspielen ambivalente Erfahrungen von Vertrautheit und Fremde, Nähe und Ferne, Offenheit und Geschlossenheit. Im Dschungel der Pflanzen, die ‚alles mit ihren Pollen trübten‘, entladen sich schließlich die erotischen Konnotationen; der Durchgang durch die imaginären Landschaften führt bis zur Erschöpfung und schließlich in eine an den Tod gemahnende, erstarrte

19) Als Freud 10 Jahre später in *Jenseits des Lustprinzips* das Fort-Da-Spiel, in welchem sein Enkel den Triebverzicht, den das Fortgehen der Mutter ihm abverlangt, verarbeitet, beschreibt, ist es gerade der um die Holzspule gewundene Faden, der dem Kind die ‚Herrschaft‘ über die weggeworfene und wieder eingeholte ‚Mutter‘ ermöglicht. Als komplementäres Gegenstück zu diesen Modellen wäre schließlich noch die Konstruktion von Kafkas Odradek in *Die Sorge des Hausvaters zum Vergleich* heranzuziehen.

Eislandschaft.

Mutter und Sohn antizipieren das Geschaute in seiner ganzen Ambivalenz mimetisch („Dann war auf einmal eine ganze Reihe unserer Blicke vergittert mit venezianischer Nadelspitze, als ob wir Klöster wären oder Gefängnisse“) bis hin zur Opposition von äußerer Kälte und Erstarrung und innerer Wärme. Der ganz auf das Visuelle bezogenen, *lustvollen* Imagination, der sich die Mutter und Malte in dem gemeinsam vollzogenen Akt des Aufrollens hingeben, wird dann die „Arbeit“ des Wiederaufrollens gegenübergestellt, die beide nun als ‚Preis‘ des Vergnügens auf sich nehmen: „Über dem Wiederaufrollen seufzten wir beide, das war eine lange Arbeit, aber wir mochten es niemandem überlassen“ (117). In dieser mühsamen Tätigkeit scheint nun im Gespräch zwischen Mutter und Malte ein Anderes auf: die liebevolle Hingabe der Frauen, die diese Spitzen in unendlicher Arbeit hergestellt haben,<sup>20</sup> und die sie wohl der „Seligkeit“ zugeführt hat. Dem damit als ‚weltlich‘ eingestuften *lustvollen* Akt des Spitzenabrollens, einem Trieb, dem sich die Mutter und Malte von Zeit zu Zeit hingeben, wird die Ernsthaftigkeit und Mühe der eigentlichen Spitzenproduktion gegenübergestellt, der sich die geschauten Wunder verdanken. Das triebhafte Tun muß aber gerade deshalb nicht verworfen werden, weil die Mutter und Malte es gleichsam kompensieren durch die ‚Arbeit‘ des Wiederaufrollens, womit sie sich zumindest symbolisch auf den Produktionsvorgang beziehen können.

Damit markiert der Abschnitt über die Spitzenstücke einen Wendepunkt in der Reflexion über das Paradigma Erzählen/ Aufzeichnen, aber auch im Hinblick auf das Paradigma Sehen / Aufzeichnen in Rilkes Prosabuch. In der ödipalen Konstellation und als Verdrängung der Sexualität in das visuelle Substitut wird eine Form von Liebe beschworen, deren Hingabe sich als eine Form von Arbeit manifestiert, die nichts als sich selbst meint. Dem wäre ein kategorischer Imperativ zu entnehmen, so wie es Malte in dem den Spitzenstücken *vorausgeschickten* Abschnitt erwogen hat; auch dieser Abschnitt ist nicht frei von Anspielungen auf Sexuelles:

Aber nun, da so vieles anders wird, ist es nicht an uns, uns zu verändern? Könnten wir nicht versuchen, uns ein wenig zu entwickeln, und unseren Anteil Arbeit in der Liebe langsam auf uns nehmen nach und nach? Man hat uns alle ihre Mühsal erspart, und so ist sie uns unter die Zerstreungen geglitten, wie in eines Kindes Spiellade manchmal ein Stück echter Spitze fällt und freut und endlich daliegt unter Zerbrochenem und Auseinandergenommenem, schlechter als alles. Wir sind verdorben vom leichten Genuß wie alle Dilettanten und stehen im Geruch der Meisterschaft. Wie aber, wenn wir unsere

20) Wiederum formuliert die Mutter aus der selbstbezogenen Perspektive: „Denk nun erst, wenn wir sie machen müssten“, sagte Maman und sah förmlich erschrocken aus.“ (117)

Erfolge verachteten, wie, wenn wir ganz von vorne begännen die Arbeit der Liebe zu lernen, die immer für uns getan worden ist? Wie, wenn wir hingingen und Anfänger würden, nun, da sich vieles verändert. (115)

Ebenso wie Malte läßt Rilke diese Frage offen. Es klingt an dieser Stelle aber das eingangs zitierte Credo nach, „gute Prosa“ sei „ernste Männerarbeit“. Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, sind, darin besteht kein Zweifel, ein Ergebnis solch ‚ernerster Männerarbeit‘.

### レース細工

— 性の観点からみた物語ること／記録すること —

クリスティーネ・イヴァノヴィッチ

「優れた散文」とは、リルケの講演「近代の抒情詩」(1898)によれば、「無意識の告白などではなく、素材と形式との意識的な厳しい格闘なのであり、真面目な男の仕事である」。「詩と散文」という対立、それは1900年ごろには疑わしいものとなっていき、それがここでは「無意識の告白」と「真面目な仕事」という対立に置き換えられている。一般に言われる両性の役割分担が踏まえられているにしても、ここでは表面的な決まり文句のレベルに過ぎないと言ってよい。しかしジェンダー問題は、『マルテ』の執筆過程で本質的なモデルに変わっていく。女性的な極と男性的な極のあいだの緊張が、この散文作品を決定的に規定しているのだ。この本では「優れた散文」の可能性と限界についてさまざまに考察が加えられていくが、その際注目すべきは、すでにこれ以前に展開されていたジェンダー論的観点からする散文の問題化が、この本にほぼ一貫して認められることだ。しかも、一見すると「近代の叙情詩」におけるリルケの言明とは相反するようだが、マルテの「手記」は最終的には、女性性を通じて規定されるパラダイムに従っている。「物語られる」出来事が推移するにつれてますます明らかになってくるように、このパラダイムが手記を予示する役割を果たしてもいる。『手記』の終盤で、マルテ／リルケは、愛をほかならぬ「仕事」という概念に分類する、しかも両者とも、愛も仕事も、男性よりはむしろ女性に読み取ることになるのだ。

その際、マルテの明確なプログラムは、自身ではもはや物語らず、物語られることをただ記録するということである。この違いは、物語行為の終焉を指し示しており、一見したところでは、ベンヤミンが後年に分析するような意味での、経験と知との認識論的に記述可能なずれに近いように見える。実際、ベンヤミンの分析には歴史的なパラダイム転換がはっきりと刻印されてもいる。しかし、この違いがリルケによって何よりもま

ず男性性から女性性への移行という形での性的な転換として形象化されていることに注意しなければならない。しかも Rilke の射程は、キッターによって指摘された「1900年の記述システムの変革」にとどまるものでもない。というのも、詩学の次元で達成されたこの転換は、Rilke にあっては、彼が小説の終盤で体系的に展開している「自動詞的な愛」というモデルの不可欠の前提条件となっているからだ。この関連が、「手記」の個々のくだり、とりわけ「レース細工」について語られる第41節を手がかりにして、物語ること／記録することの問題化という観点から詳細に検討されることになる。