

„Die Suche nach den Zwischenräumen“. Anmerkungen zum Sehen-Lernen-Konzept bei Rilke unter Berücksichtigung Durs Grünbeins poetologischer Überlegungen

Lajos Mitnyán

1 Theoretische Vorbetrachtung

Der nachfolgenden Untersuchung wurde als Titel eine metaphorische Konstruktion vorangestellt, die einem Gespräch entstammt, das der Kunstkritiker Heinz-Norbert Jocks 2001 mit dem deutschen Dichter Durs Grünbein für die von Jocks konzipierte Publikationsreihe *Dialoge: Literatur: Kunst* geführt hat. Neben vielen literaturästhetischen und kunstphilosophischen Themen steht die Frage nach der Anschauung in der Dichtung im Zentrum ihres Austausches. Die Fragestellungen kreisen um die Möglichkeiten der Poesie, die Phänomene der Realität so zu reflektieren, dass deren durch die alltägliche Objektivierung übersehene und verdeckt gebliebene Seiten sichtbar werden. Die alltägliche Realität ist durch unsere Anschauungsformen determiniert, welche von Zeit und Raum abhängen, und als solche das menschliche Subjekt-und-Objekt-Verhältnis, das heißt: unsere Selbst- und Welterkenntnis bestimmen. Der Dichter Grünbein fragt nach den poetisch-ästhetischen Möglichkeiten, eine zweite, andere, aber nicht weniger relevante Realität zu erschaffen (Grünbein, Jocks 2001: 10–11). Was ist jene *differentia specifica* der Dichtung und der Kunstwerke im Allgemeinen, die als die ausgezeichnete ästhetische Anschauungsform das Unsichtbare sichtbar werden lässt?

Als Vorbetrachtung zur vorliegenden Studie zum Sehen-Lernen-Konzept in Rainer Maria Rilkes Roman *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* werden zunächst Grünbeins einschlägige Thesen zum Problem der Anschauung in der Literatur skizziert, damit der theoretische und methodische Hintergrund der anstehenden Analyse vorbereitet wird.

In der Einleitung des Buches hat Jocks die wesentlichen Züge Grünbeins Poetik folgendermaßen resümiert:

[...] er befragt, inwieweit es so etwas wie ein „gemeinsames Weltall der Phänomene“ gibt. [...] Vielmehr fährt er alle Sensoren in der Absicht aus, sich zu bereichern, und das heißt für ihn immer, das eigene im Fremden zu entdecken. [...] Seine Vorliebe für gleitende Übergänge zwischen den drei Zeitdimensionen, zwischen Körper und Sprache, zwischen Kunst, Literatur, Philosophie und Naturwissenschaften rührt wohl daher, daß er verlorene Zusammenhänge stiften will. [...] Und wagt den Sehsprung als Schriftsteller per Dialog auf die andere Seite – die Kunst (Grünbein, Jocks 2001: 5–6).

Schon beim ersten Lesen wird klar, was Jocks als die dominierende Richtung im poetologischen Denken Grünbeins aufzeigen will. Grünbeins dichterisches Credo bestehe darin, die verloren gegangenen Zusammenhänge des Weltzugangs neu zu stiften, oder mindestens auf die Möglichkeit einer Neustiftung dessen hinzuweisen. Dass es ein gemeinsames Universum mit unendlich vielen, -aber größtenteils in Vergessenheit geratenen Zusammenhängen gibt, bestätigt eben die Kunstwerke. Grünbein entwirft seine Phänomenologie der poetischen Anschauung nur zum Teil aufgrund eines philosophischen Theorems: als Dichter fühlt er sich viel mehr von den Ansichten eines anderen Dichters angesprochen. Grünbein integriert Charles Baudelaires bekannte, philosophisch und poetologisch gleichermaßen relevante Thesen in sein Denksystem, indem er das menschliche Subjekt als ein Konglomerat von Ich-Partikeln auffasst, welche in Korrespondenzen

und Korrelationen mit dem Universum stehen. Die Bedeutung der Kunst und vor allem der Literatur besteht darin, die zahllosen Ich-Partikeln, deren Fülle im alltäglichen Weltverhältnis zugunsten der Anschauung in ein einziges Ich integriert und weitgehend unterschlagen bleibt, durch die Kunstwerke sichtbar werden zu lassen. In dieser Hinsicht gilt Baudelaires Gedicht *Correspondances* (1861) als das Paradigma der poetischen Zusammenhangstiftung, die nach Grünbein als ein Musterbeispiel für das Wiedererkennen des eigenen Ich im Fremden interpretiert werden kann (Grünbein, Jocks 2001: 11–12). Baudelaire ist davon ausgegangen, dass es im Menschen eine gedächtnisähnliche Empfängnisbereitschaft gäbe, die Zusammenhänge von Symbolen und Zeichen zu verstehen und dadurch sein Verhältnis zur Welt auf eine neue – poetische – Weise zu definieren (Baudelaire 1996: 37–38). Im Meer der Bedeutungen können wir Zusammenhänge entdecken, wodurch ‚Correspondances‘ zwischen den Ich-Partikeln und der Welt entstehen (Grünbein, Jocks 2001: 13). Solche Zusammenhänge beruhen auf einem archaischen Erinnerungsvermögen, das von alters her in der Figur der griechischen Göttin Mnemosyne personifiziert wurde, die wie ein lyrischer Spiritus mundi für die Aufdeckung der vergessenen Verbindungen und Entsprechungen der Welt und auch für deren assoziative Wahrnehmung verantwortlich ist. Grünbeins Idee erscheint noch treffender, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass für die Verbindungsstiftungen verantwortliche Mnemosyne zugleich die Mutter der neun Musen – unter anderem auch die der Dichtung – ist, wodurch der Zusammenhang zwischen der Dichtung und der Baudelaireschen Correspondances-Idee noch transparenter wird. Die Dichtung ist also eine Art Wahrnehmbarmachen der Korrelationen zwischen der Welt und dem Ich. Wenn die Korrelation erfolgreich zustande kommt, werden die „gleitende[n] Übergänge zwischen den drei Zeitdimensionen, zwischen Körper und Sprache, zwischen Kunst, Literatur, Philosophie und Naturwissenschaften“ realisiert (Grünbein, Jocks 2001: 13–14). Da die Stiftung von „gleitenden Übergängen“ die Voraussetzung einer auf alle Seiten offenen Welt- und Ich-Wahrnehmung und der damit inhärent verbundenen poetischen Simultanität der Literatur darstellt, muss diesem terminusartigen Ausdruck besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. In Grünbeins metaphorischer Sprechweise erscheint die Realisierung von dichterischen Übergängen als ausgezeichnete Möglichkeit, die verdeckten und übersahenen Verbindungen (Correspondances) wahrnehmbar werden zu lassen. Er spricht diesbezüglich von „Zwischenräumen“ des Denkens, welche sich durch die Begrifflichkeit des logischen Reduktionismus nicht ausfüllen lassen (Grünbein, Jocks 2001: 40–42). Die dichterische Sprache, mit ihrer potenzierten Bildlichkeit eignet sich dafür viel besser, als der notwendigerweise fade Reduktionismus des alltäglichen Sprachgebrauchs, deren Kristallreinheit sich sowieso nie erreicht werden kann, sondern immer nur eine Forderung bleibt (Wittgenstein 1989: 297). Jene Komponenten werden als Zwischenräume des menschlichen Weltverhältnisses aufgefasst, die alle Menschen in ihrem Wesen betreffen und sie als Aspekte der *condito humana* zur Reaktivierung und Neustrukturierung ihrer Phantasie- und Denktätigkeit herausfordern.

2 Berührungspunkte zwischen den poetologischen Ansichten Grünbeins und Rilkes

In seinem, zu Rilkes Gedicht *Das Karussell* verfassten Essay *Ein kleines blaues Mädchen* macht Durs Grünbein auf die literaturgeschichtlich und werkästhetisch gleichermaßen interessante Tatsache aufmerksam, dass Rilke das dichterische Programm seiner zweiten Schaffensphase „auf eigene Faust erfüllte, ganz ohne Manifeste und Gruppenverstärkung, das Hauptprogramm eines jeden künftigen Imagismus: die Konzentration der Dichtung auf ihren Bildgehalt, ihre Beschränkung auf die Elemente der Anschauung“ (Grünbein 2007: 244). Wie Grünbein sagt, ging es Rilke im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts vor allem um die Anschauung der Dinge der Welt, oder um es noch direkter zu formulieren, um die Realisierung einer neuen Sehweise, durch welche die poetologische Sackgasse des selbstverliebten Subjektivismus der frühen Gedichte ein für allemal überholt werden könne. Es ist auch Tatsache, dass Rilke nie ein Manifest hätte unterzeichnen

wollen, von der Teilnahme an öffentlichen Künstler-Deklarationen ganz zu schweigen. Er hat trotzdem die Form gefunden, seine neuen poetisch-ästhetischen Zielsetzungen, in deren Zentrum die Überwindung der versteiften Ich-Zentriertheit und der Nietzscheschen Subjekt-Metaphysik seiner frühen Lyrik stand, formulieren zu können. Rilkes Ideen von der Funktion, den Aufgaben und vor allem von den Grenzen des Subjekts gewinnen viel an Transparenz, wenn man sie zu Grünbeins poetologischen Thesen in Relation setzt. Vergegenwärtigt man sich Grünbeins These über das menschliche Subjekt als ein mit dem Universum in Korrespondenzen und Korrelationen stehendes Bündel von Ich-Partikeln, wobei diesen Ich-Partikeln schon per definitionem keine Dominanz gegenüber der Welt als Ganzem zugesprochen werden kann, erscheint Rilkes Subjekttauffassung schon weniger spekulativ.

Rilke hat zwar seinen ästhetischen und poetologischen Überlegungen zum Problemkreis des Verhältnisses zwischen der Anschauung und der Dichtung keine abgerundete, systematisch geordnete Form gegeben, er hat trotzdem den Weg gefunden, die Fragen der Wahrnehmung der Sinnenwelten reflektieren zu können: im Rahmen eines Romans. Es ist jedoch kein Zufall, und auch nicht das bloße Ergebnis seines lyrischen Gemüts, dass er dem explizit theoretischen Problem ästhetisch-poetisch nachgehen wollte. Der Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, an dem Rilke fast sechs Jahre lang gearbeitet hat, lässt sich wie das Arbeitsprotokoll eines Künstlers lesen, der die Stationen seiner poetisch-ästhetischen Entwicklung notiert und letztlich das Buch selbst als das Ergebnis dieser Arbeit präsentiert.

Der *Malte*-Roman wird in der Forschung traditionell zur mittleren Schaffensphase Rilkes gerechnet, wobei ich dafür plädiere, dass dieses Werk aufgrund seines ästhetisch-poetischen Charakters entweder schon in der späten Werkperiode verortet werden sollte, oder als ein zur Spätphase überleitendes Schlüsselwerk zu betrachten sei. Wenn man von der den ganzen Text bestimmenden Konzeption des Sehen-Lernens ausgeht, die zu Durs Grünbeins poetologischen Ideen problemlos in Parallele gesetzt werden kann, wird die Überzeugung Rilkes sichtbar, nach welcher die beiden früheren Poetikkonzepte von ihm je ein Extrem darstellten und als solche zu überholen waren. Der Autor der *Aufzeichnungen* lehnte mittlerweile sowohl die Ich-Metaphysik seiner frühen Dichtung, als auch seine, die Objektwelt verabsolutierende Ding-Gedicht-Phase ab, und mit dem Konzept des ‚Sehen-Lernens‘ führte er ein poetisches Programm ein, von dem er eine Art Vermittlung zwischen seinen früheren poetologischen Ideen erhofft hatte. Diese Vermittlung bestand in einer reziproken Bewegung zwischen dem erkennenden Ich und der zu erkennenden Welt, wobei das Ich nicht als ein abgeschlossenes Phänomen aufgefasst wird, sondern als ein im ständigen Werden begriffenes Ich-Bündel, dessen Partikeln sich zu den Partikeln der Welt in Beziehung setzen und sich aufgrund dieses In-Beziehung-Setzens definieren (Mitnyán 2020: 44–48). Das Rilkesche Programm des Sehen-Lernens lässt sich durch die metaphorischen Termini Durs Grünbeins Poetik transparenter machen, indem das In-Beziehung-Setzen des Ich mit der Welt, mit Hilfe der Correspondance-Idee erläutert wird. Das Erlernen des Sehens ist ein durch die Kunst vermitteltes Vermögen, neue Zusammenhänge zu stiften und das Eigene im Fremden entdecken zu können.

2.1 Das Sehen-Lernen als ästhetisch-poetisches Programm

„Rilkes Arbeitsregel, die neue Methode dieser Jahre, verlangt vom Autor, das Sichtbare nicht mehr nur zu beschreiben, nachzuerzählen, sondern zu machen, so wie der Tischler einen Tisch macht, der Bildhauer ein Pferd oder eine Tänzerin“ (Grünbein 2007: 144). Die dichterische Arbeit fängt demnach nie mit einem reinen Kognitionsprozess an: Die Poesie stellt per definitionem¹ keine sekundäre Nachahmung der Dinge und Phänomene der Realität dar. Sie lässt sich – wie

¹ vom altgriechischen Substantiv ποιησις (poiesis) „Erschaffung“

Grünbein formuliert – als das dichterische „Machen“ oder „Erschaffen“ der Dinge auslegen, welche auf einer differenzierteren Wahrnehmung basierend die bislang übersehenen Zwischenräume des menschlichen Lebens in ihre Rechte zurückversetzt. Die poetische Wahrnehmung ist im Gegensatz zu den diskursiven Wahrnehmungsprozessen nicht auf der integrierenden Weltaffirmation angelegt, bei der man sich der Welt in propositionalen Sätzen nähert und diese mit eindeutigen Wahrheitswerten aufzuladen versucht, sondern sie stützt auf der desintegrierenden Kraft der Dichtung und der Kunst, durch welche die Rezipienten die kognitiven Denkautomatismen in Frage stellend zu veränderter Weltwahrnehmung herausgefordert werden. Diese ästhetisch-poetische Erschütterung der alten Denkschemata eröffnet dann den Weg zu den andersartigen Zusammenhängen, deren Aufdeckung und Erklärung Rilke als die eminente Aufgabe eines jeden Künstlers darlegt. Die Hauptfigur des Romans reflektiert die neu erkannte Aufgabe folgendermaßen:

„Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles in mich tiefer ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres von dem ich nicht wußte. Alles geht dorthin. Ich weiß nicht was dort geschieht“ (Rilke 1997: 8).

Durch das Sehen-Lernen-Programm Maltes wird eine prozessuale Form der dichterischen Weltwahrnehmung konzipiert, die sich weder an einem verabsolutierten Dichter-Ich, noch an der absolut gesetzten äußeren Realität orientiert, sondern am Prozess des In-Beziehung-Setzens zwischen dem Subjekt und dem Objekt, oder mit Grünbeins Terminologie: an der Zusammenhangstiftung zwischen den Ich-Partikeln und der Welt. Dieser Vorgang der Suche nach Entsprechungen und Zusammenhängen soll dichterisch mitvollzogen („gemacht“), und nicht in die Rolle eines unbeteiligten und distanzierenden Betrachters schlüpfend ‚beschrieben und nacherzählt‘ werden. Es geht dabei um die dichterische Form des Sichtbarmachens in einem sehr konkreten Sinn. Der junge Dichter Malte ist nach Paris gefahren, um dort das richtige Sehen der Dinge zu erlernen. Aber was für ein Sehen ist das, das zu erlernen Malte sich vorgenommen hat? Wenn man Grünbeins diesbezügliche Thesen zur Hilfe ruft, kann man diese dichterische Form des Sehens als einen das ganze Spektrum des Welt- und Selbstverstehens umfassenden Dialog auffassen (Grünbein, Jocks 2001: 13 – 14). Die von Malte gesuchte dichterische Sehweise lässt sich als korrespondierende Wahrnehmung der Welt umschreiben, durch welche alles mit allem in Verbindung gebracht wird, und man nicht an der mechanischen und zum Teil mimetischen Beschreibung der Dinge stehen bleibt, sondern bis zum deren Wesen gelangt. Grünbein ist verständlicherweise viel skeptischer als Rilke, wenn es um das Wesen der Dinge geht, aber Maltes Tiefgründigkeitsdrang bezüglich der künstlerischen Arbeit teilt er auch. Unter den kurzen parabelartigen Erzählungen des Romans befindet sich die groteske Geschichte über den Tod des Dichters Felix Avers, von dem es hieß: „Er war ein Dichter, und haßte das Ungefähre; oder vielleicht war es ihm nur um die Wahrheit zu tun; [...]“ (Rilke 1997: 141). Der Drang zur Genauigkeit soll als *differentia specifica* der dichterischen Denk- und Sprechweise angesehen werden, die das „Ungefähre“ nicht duldet, und den Dichter zu einem immer tieferen Sehen und Wissen vorzudringen nötigt. Das „Ungefähre“ ist das ästhetische Feindbild, das jenes menschliche Weltverhältnis versinnbildlicht, welches sich mit der Oberfläche der Phänomene begnügt, ohne deren erstarrte Erklärungen hinterfragen und in bedeutsame Zusammenhänge umwandeln zu wollen. Das dichterisch-künstlerische Sehen, das Malte so sehnlich erlernen will, drängt also nach dem Erfassen von diesen Zusammenhängen und Korrespondenzen, damit die Zwischenräume der Ich-Welt-Dichotomie mit Inhalt erfüllt, und mit Bedeutungen aufgeladen werden. Dieses poetologische Programm lässt uns an Hölderlins ikonischen Anfangssatz aus der zweiten Fassung des *Mnemosyne*-Gedichts (1803) denken: „Ein Zeichen sind wir, deutungslos, // Schmerzlos sind wir und haben fast // Die Sprache in der Fremde verloren“ (Hölderlin 1984: 199) Das Programm des Sehen-Lernens zielt auf das Wiederfinden unserer fast verlorenen Sprache, die sowohl bei

Hölderlin wie auch bei Rilke nicht mit dem Träger der alltäglichen Kommunikation gleichzusetzen ist, sondern als Medium der assoziativen Aufdeckung der Seinzusammenhänge ausgelegt werden kann. Es geht hier also um die Sprache der Poesie, die die Leerstellen unseres Weltverhältnisses mit Bedeutungen ausstatten soll.

2.2 Phänomenologische Poetik

Kaum gibt es noch einen anderen Roman in der deutschsprachigen Literatur, in dem die ganze Narration in dem Maße der assoziativen Wahrnehmungsdarstellung untergeordnet wäre, wie es bei Rilkes einzigem längeren Prosawerk *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1906) (Rilke 1997) der Fall ist. Bevor ich auf die Charakterisierung des Sehen-Lernen-Konzepts zu sprechen komme, wird jene mittlerweile ikonische Textpassage unter die Lupe genommen, die als Paradigma der literarischen Phänomenologie gilt und als solches, die Darstellung von Sinnenwelten exemplarisch präsentiert. Es ist die 18. Aufzeichnung im Roman.²

Den Kontext zu dieser Textstelle bilden die bedrückenden Pariser Erlebnisse Maltes: der junge dänische Dichter kann nicht zu Hause arbeiten, weil der alte, marode Ofen in seiner Unterkunft schon wieder raucht. Um nicht in der kleinen, stickigen Wohnung sitzen zu müssen, läuft er lieber in der Stadt ziellos herum, aber fühlt sich dabei unwohl, er ist müde und erkältet. Er geht zuerst an einem Gemüseverkäufer und an der ihn begleitenden alten Frau vorbei. Der Mann schiebt einen Gemüsegewagen vor sich her, und von Zeit zu Zeit ruft er seine Ware laut aus. Malte merkt nicht sofort, dass der Mann blind ist, seine trüben Sinnesorgane brauchen noch Zeit, die Komponente der Szene richtig strukturieren und das Gesehene dekodieren zu können. Die Szene wird jedoch mit einer poetischen Frage abgeschlossen, die bereits den Sinn des nächsten Erlebnisses explizierend vorwegnimmt: „Also er war blind. [...] Aber ist das wesentlich? Und wenn es auch wesentlich wäre, kommt es nicht darauf an, was die Sache für mich gewesen ist?“ (Rilke 1997: 41). Aus dem dichterischen Credo Maltes folgt, dass er seine poetisch-assoziative Wahrnehmung der alltäglichen Sinneswahrnehmung vorziehen will.

Kurz nach der Begegnung mit dem Blinden kommt Malte bei den Ruinen eines abgerissenen Hochhauses an. Malte geht zunächst davon aus, dass er jetzt die Vordermauern der noch stehenden Häuser sieht, aber es wird sich schnell herausstellen, dass er eigentlich vor der Innenseite der letzten, noch stehenden Wand eines abgerissenen Hochhauses steht. Die vorherige Gemüseverkäufer-Szene, in der die Sinne den Dichter betrogen und seine Wahrnehmung verzerrt haben, diente als Vorbereitung der anstehenden Hauswand-Szene. Hier beginnt die phänomenologisch-sachliche Beschreibung der inneren Seite einer Zimmerwand im einstigen Haus, das früher für unbekannte Menschen ihr Zuhause und ihr Leben bedeutete. Um die poetisch-ästhetische Technik Rilkes so transparent wie möglich zeigen zu können, soll jetzt ein längerer Ausschnitt aus der 18. Aufzeichnung angeführt werden.

Am unvergeßlichsten aber waren die Wände selbst. [...] Man konnte sehen, daß es 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. [...] Es war in jedem Streifen, der abgeschunden war, es war in den feuchten Blasen am unteren Rande der Tapeten, es schwankte in den abgerissenen Fetzen, und aus den garstigen Flecken, die vor langer Zeit entstanden waren, schwitzte es aus. Und aus diesen blau, grün und gelb gewordenen 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 Mittag- und die Krankheiten und das Ausgeatmete und der jahrealte Rauch und der Schweiß, der unter den Schultern ausbricht und die Kleider schwer macht, und das Fade aus den

² In der von Manfred Engel edierten kommentierten Reclam-Ausgabe des Romans, sind die einzelnen Aufzeichnungen Maltes nummeriert worden. Im Folgenden werden deshalb die hier zitierten Textpassagen immer auf Grundlage dieser Ausgabe mit einer Nummer versehen.

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. [...] Nun von dieser Mauer spreche ich fortwährend. 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. Denn das ist das Schreckliche, daß ich sie erkannt habe. Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir (Rilke 1997: 42–43).

Schon Martin Heidegger hat in *Grundprobleme der Phänomenologie* (Heidegger 2010) auf diese Passage als auf das Paradebeispiel der phänomenologischen Kraft der dichterischen Sprechweise hingewiesen, indem er den Rilke-Text folgendermaßen einleitet: „Die Dichtung ist nichts anderes als das elementare Zum-Wort-kommen, d. h. Entdecktwerden der Existenz, als des In-der-Welt-seins. Mit dem Ausgesprochenen wird für die Anderen, die vordem blind sind, die Welt erst sichtbar“ (Heidegger 2010: 244). Aber in welchem Sinn wird hier etwas sichtbar? Die Innenwand des abgerissenen Hauses war ja auch vor dieser Darstellung optisch vollkommen sichtbar. Was vermag die Dichtung daran zu ändern?

Als Malte vor dem Haus stehen bleibt, registriert er zunächst seine faktischen Sinneswahrnehmungen: Formen, Farben, Abschattungen. Je länger er aber die Reste des verschwundenen Lebens beobachtet, desto lebendiger erwachen in ihm Assoziationen hinsichtlich eines möglichen Lebens unter diesen Mauern. Die sichtbaren und riechbaren Spuren erwecken in ihm äußerst vage Vorstellungen über die Menschen, die dort einmal gelebt haben konnten. Wie ein Film läuft vor unseren Augen die vergessene Geschichte des Hauses und dessen Bewohner ab. Das Leben springt uns gleichsam aus den beschriebenen Dingen entgegen (Heidegger 2010: 246). Maltes Assoziationen wirken abstoßend, beängstigend und ekelerregend, aber zugleich perfekt formuliert und dazu noch lückenlos nachvollziehbar. Den Rezipienten überkommt das Gefühl, als ob er nicht nur eine poetische Interpretation lesen, sondern sich Fotobeweise der traurigen Vergangenheit dieses alten Hauses und dessen Bewohner anschauen würde. Wenn man über den eigentlichen Ertrag des Sehen-Lernens nachdenkt, kann einem die analysierte Haus-Szene Auskunft geben: durch die potenzierte dichterische Sinneswahrnehmung wird auch eine gleichermaßen gesteigerte Rezipienteneinstellung hervorgerufen, wodurch der Leser für die bislang übersehenen Zusammenhänge vorbereitet und empfindsam gemacht wird. In den letzten drei Sätzen vereinigt sich Maltes Perspektive mit der des Rezipienten: „[...] ich will einen Eid geben dafür, daß ich zu laufen begann, sobald ich die Mauer erkannt hatte. Denn das ist das Schreckliche, daß ich sie erkannt habe. Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir“ (Rilke 1997: 43). Der Abstand der Wahrnehmungsperspektiven zwischen dem Rezipienten und Malte schrumpft auf sein mögliches Minimum: das Schreckliche am Wahrnehmungs- und Leseprozess ist, dass die wildfremde Mauer auch vom Leser erkannt wird, denn ‚sie ist auch in ihm zu Haus‘.

Um die Analyse der Hauswand-Szene abzuschließen, sei noch darauf hingewiesen, dass Durs Grünbein für diese wirkungsästhetische Eigenheit der Rilkeschen Poetik, zwar nicht in Bezug auf die *Aufzeichnungen* sondern auf die *Neuen Gedichte*, die Erklärung ausgearbeitet hat, nach welcher in den Assoziationen, in der Schmiegsamkeit der Sprache, aber vor allem in der Darstellung von einprägsamen Sinneswahrnehmungen die Basis zu suchen sei, die den Rezipienten am poetischen Prozess des Werkes – mindestens kognitiv – teilhaben lässt.

3 Variationen für die Darstellungsmodi der assoziativen Zeitwahrnehmungen in den *Aufzeichnungen*

Schon bei der einleitenden Darstellung Grünbeins poetologischer Vorstellungen wurde der Akzent auf die Frage gelegt, wie von ihm das Wesen der poetisch-ästhetischen Weltwahrnehmung definiert wird und worin er die *differentia specifica* zwischen ihr und der alltäglich-rationalen Weltwahrnehmung sieht. Er äußert sich darüber produktionsästhetisch argumentierend, indem er sich auf die mittlere Phase der Rilkeschen Ästhetik berufend die poetische Wahrnehmung der Welt als produktives Schaffen auslegt, durch welches das Leben nicht einfach beschrieben oder mimetisch nacherzählt, sondern Zusammenhänge knüpfend, Korrespondenzen herstellend ‚gemacht‘ wird.

Um die Bedeutung der *Aufzeichnungen* in Bezug auf die Wahrnehmungsdarstellung in Kunst und Literatur veranschaulichen zu können, werden jetzt zwei Aufzeichnungen des Romans näher untersucht, in denen verschiedene Aspekte der Wahrnehmung der Zeit und der Zeitlichkeit im Vordergrund stehen. Es wird versucht zu zeigen, wie sich die poetische Wahrnehmung der Temporalität realisieren lässt, indem deren – deutungslose – Leerstellen mit Inhalt gefüllt und dadurch bedeutsam gemacht werden.

3.1 Wahrnehmung der Zeit: Aufzeichnung 15

Als die abstrakteste Form der Wahrnehmung, welche alle unsere Sinnesorgane in Anspruch nimmt, wird die Zeiterfahrung in den *Aufzeichnungen* ins Auge gefasst.

Während die alltäglichen Sinneswahrnehmungen sich in einem Raum-Zeit-Kontinuum bewegen, überwindet die Dichtung dagegen dies immer wieder (Grünbein, Widmann 2020). Der Malte-Roman widmet zwei Aufzeichnungen diesem Fragenkreis: zuerst in der 15. dann in der 49. Aufzeichnung wendet sich die Narration der Zeiterfahrungsproblematik zu. Die 15. Aufzeichnung lässt Maltes Kindheitserlebnisse bei seinem seltsamen Großvater aufleben, während die 49. Erzählung die absurde Geschichte des russischen Beamten Nikolaj Kusmitsch präsentiert. Die beiden thematisch divergierenden Geschichten werden durch die Problematik der Zeitlichkeit so verbunden, dass die Temporalität in beiden Fällen als eine das Leben der Figuren beeinflussende Macht auftritt, die aber von den beiden Figuren auf grundunterschiedliche Weise eingeordnet wird.

Der junge Malte reist mit seinem Vater nach Urnekloster, wo sein Großvater mütterlicherseits in einem alten Schloss lebt. Der Junge bewegt sich fremd im großen gespenstischen Gebäude:

So wie ich es in meiner kindlich gearbeiteten Erinnerung wiederfinde, ist es kein Gebäude; es ist ganz aufgeteilt in mir; da ein Raum, dort ein Raum und hier ein Stück Gang, das diese beiden Räume nicht verbindet, sondern für sich, als Fragment, aufbewahrt ist. In dieser Weise ist alles in mir verstreut, [...] - 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 (Rilke 1997: 24–25)

Die Beschreibung der Räumlichkeiten des Schlosses zeugt von einer völligen Zusammenhanglosigkeit, was symbolisch das seelische Chaos in dem verwirrten Malte evoziert. Die äußeren Eindrücke, die der zwölfjährige Malte im gespenstischen Schloss des Großvaters sammelt, setzen sich zu keinem einheitlichen und geordneten Gesamtbild zusammen. Er vermag deshalb konsequenterweise nicht, die Leerstellen seiner Welterfahrung mit Erklärungen und Bedeutungen auszufüllen: „Man saß da wie aufgelöst; völlig ohne Willen, ohne Besinnung, ohne Lust, ohne Abwehr. Man war eine leere Stelle“ (Rilke 1997: 25). Der zerfallenden Innen- und Außenwelt Maltes steht die vollkommene Integriertheit des Großvaters kontrapunktisch gegenüber, für den die leeren, deutungslosen Zwischenräume nicht existieren, weil diese durch seine Phantasie vollkommen ausgefüllt und überbrückt werden. Um seine seelische Integriertheit poetisch erfassen

und erklären zu können, entwirft Rilke ein auch im philosophischem Maßstab interessantes Zeitlichkeits-Konzept, wozu er in seiner späten, und spätesten Schaffensphase immer wieder zurückkehren wird. Der Aspekt der Ganzheitlichkeit wird am Phänomen der Temporalität, genauer formuliert, an einem ungewöhnlichen, fast gespenstischen Zeiterleben wahrnehmbar gemacht:

Die Zeitfolgen spielten durchaus keine Rolle für ihn, der Tod war ein kleiner Zwischenfall, den er vollkommen ignorierte, Personen die er einmal in seine Erinnerung aufgenommen hatte, existierten, und daran konnte ihr Absterben nicht das geringste ändern. Mehrere Jahre später, nach dem Tode des alten Herrn, erzählte man sich, wie er auch das Zukünftige mit demselben Eigensinn als gegenwärtig empfand (Rilke 1997: 29–30).

Wenn der Großvater zwischen Vergangenenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem nicht mehr differenzieren will (oder kann), ist er sozusagen in den Zwischenräumen des menschlichen Lebens zu Hause. Seine Welt gehört einer Art Zeitlosigkeit an, in der einerseits die temporale Zerstückertheit der menschlichen Existenz ontologisch aufgehoben ist, andererseits die poetische Weltwahrnehmung ästhetisch realisiert wird. Diese andersartige Weltbetrachtung ist das, was die assoziativen Verbindungen zwischen getrennten aber doch zusammengehörenden Phänomenen überhaupt möglich macht. Wenn der alte Mann die Zeit nicht in den drei Zeitextasen (Pöggeler 1992: 115 – 141) erlebt, muss er einen grundsätzlich anderen Bezug zur Welt haben, als die anderen Menschen. Dass diese andere, poetische Beziehung zu Zeit und Zeitlichkeit die Möglichkeit eines offeneren Weltverständnisses bereitstellen könnte, macht uns Rilke in jener Szene wahrnehmbar, in der er die vor vielen Jahren verstorbene Christine Brahe aus einer immer verschlossenen Tür, die in das Zwischengeschoss des Schlosses führt, vor den Anwesenden unerwartet erscheinen lässt. Die tote Frau *lebt* also *in* dem Zwischenraum, deren Existenz nur für denjenigen von Bedeutung sein kann, der die Fähigkeit aufweist, sich zu diesen Zwischenräumen in Beziehung setzen zu können.

Der Großvater, der von der Zerstückelung des Zeitflusses nicht Kenntnis nimmt, und den Zeitverlauf als ein unendliches Geschehen erlebt, fungiert als die Präfiguration einer der absurdesten Figuren des Romans. Diese Figur ist der russische Beamte Nikolaj Kusmitsch, der zu Zeit und Zeitlichkeit auch eine eigenartige, aber im wahrsten Sinne des Wortes poetische Beziehung unterhält.

3.2 Wahrnehmung der Zeit: Aufzeichnung 49

Geht man von Rilkes schrankenloser Liebe für die russische Literatur aus, wird es einen nicht überraschen, dass Rilke durch die groteske Figur von Nikolaj Kusmitsch die klassischen Gogol-Helden beschwören will.

Der Leser erfährt über Nikolaj Kusmitsch wenig. Er ist der Nachbar des Erzählers, lebt allein in einer Mietwohnung in Sankt Petersburg. Eines Tages setzt er sich in den Kopf, dass er vielleicht berechnen könnte, wie lange er leben würde. Er hat dann die errechneten Jahre in Tage, in Stunden, in Minuten, sogar in Sekunden umgewechselt, bis am Ende eine riesige Summe herauskam. Im Sinne des Spruches „Zeit ist Geld“ ist er zunächst überglücklich. Er betrachtet die Zeit-Summe als riesiges Vermögen, aber er merkt nach einer Weile, dass dieses Vermögen Tag für Tag schrumpft. Er versucht zwar mit seiner Zeit sparsam umzugehen, aber es gelingt ihm nicht, den Verlauf der Zeit aufzuhalten. Dann passiert etwas:

Es wehte plötzlich an seinem Gesicht, es zog ihm an den Ohren vorbei, er fühlte es an den Händen. Er riß die Augen auf. Das Fenster war fest verschlossen. Und wie er da so mit weiten Augen im dunkeln Zimmer saß, da begann er zu verstehen, daß das, was er nun verspürte, die wirkliche Zeit sei, die vorüberzog (Rilke 1997: 145–146).

Nikolaj Kusmitsch spürte das Vergehen der Zeit, indem er sein unaufhaltsam verlaufendes Leben von Sekunde zu Sekunde wahrzunehmen begann. Die Zwischenräume seines Lebens, die Herr Kusmitsch bis zu diesem Wendepunkt mal klug, mal weniger klug, aber doch noch ausfüllen konnte, verschwanden jetzt ohne Sinn und Halt. Er brauchte deshalb eine Methode, mit deren Hilfe er den unvermeidbaren Verlauf seiner Lebenszeit irgendwie doch bändigen könnte.

Die Lösung ist nicht weniger absurd, als das zu lösende Problem selbst. An diesem Punkt nimmt die Erzählung eine autoreflexive Wende. Nikolaj Kusmitsch fängt an laut Gedichte zu deklamieren, damit der gestaltlos gewordenen, zerfließenden Zeit eine feste Form, und dadurch auch Inhalt gegeben werden könnte:

Und dann hatte er sich das ausgedacht mit den Gedichten. Man sollte nicht glauben, wie das half. Wenn man so ein Gedicht langsam hersagte, mit gleichmäßiger Betonung der Endreime, dann war gewissermaßen etwas Stabiles da, worauf man sehen konnte, innerlich versteht sich. Ein Glück, daß er alle diese Gedichte wußte. Aber er hatte sich immer ganz besonders für Literatur interessiert (Rilke 1997: 147).

Wenn der Großvater als Vertreter des Zeitlosigkeitserlebnisses angeführt wurde, der durch seine assoziativ-poetische Weltwahrnehmung zwischen den drei Zeitextasen der Gegenwart, der Vergangenheit und der Zukunft vermitteln kann, sollte der Petersburger Beamte als die paradigmatische Figur in Betracht gezogen werden, die die Dichtung als den stabilisierenden Faktor des unsicheren und chaotischen menschlichen Lebens aufzeigt.

4 Abschließende Betrachtungen

Wenn Dichter sich dazu entschließen, sich über ihr Metier in einem theoretischen Kontext zu äußern, kann das einen schon misstrauisch werden lassen. Rainer Maria Rilke und Durs Grünbein sind Dichter, die zwar keine eigenständige Poetik hervorgebracht, aber ihren poetologisch-ästhetischen Ideen immer wieder in gattungsmäßig äußerst divergierenden Formen Ausdruck gegeben haben. Ästhetik und Erkenntnis verschränken sich bei diesen Autoren auf eine vollkommen natürliche Weise so, dass als dessen Ergebnis ein unabschließbarer Dialog zwischen Aistheton und Episteme zustande kommt. Da für diese Autoren die Theorie und die Kunst als einander gegenseitig explizierende und miteinander dialogisierende Größen darstellen, ist fast selbstverständlich, dass sie den Dialog als die kognitive Grundstruktur der Kunst auffassen.

Die Dichtung verkörpert als Dialog eine korrespondierende Wahrnehmung der Welt, durch welche alles mit allem, im Sinne der Baudelaireschen *Correspondances* in Verbindung gebracht wird. Das poetologisch-ästhetische Konzept der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* besteht im Erlernen eines neuen Sehens, das als eine spezifisch poetische Weltwahrnehmung auf poetisch-assoziative Weise zwischen Phänomenen des menschlichen Lebens vermittelt, indem es alte vergessene Zusammenhänge aufdeckt und neue, nie da gewesene Verbindungen stiftet. Die eminente Aufgabe der Dichtung und der Kunst überhaupt ist es, dieses Sehen-Lernen irgendwie zu ermöglichen. Der Kunsttheoretiker Max Imdahl hat – wohl in Bezug auf die bildenden Künste – eine Differenzierung zwischen dem „wieder erkennenden“ und dem „erkennendem Sehen“ (Imdahl 1996: 303–380) eingeführt, was mutatis mutandis auch in unserem poetologischen Kontext über großes Erklärungspotenzial verfügt. Unter dem alltäglichen „wiedererkennenden Sehen“ versteht er eine Erkenntnisattitüde, die nicht will, oder noch nicht bereit ist, nach neuen Korrespondenzen des Lebens zu suchen, sondern sich damit begnügt, die Welt- und Selbsterkenntnis in prädefinierte Schemata zu pressen, und in diesen für das rationale Denken vorgesehenen Rahmen zu bleiben. Dieser Erkenntnisattitüde steht das von Malte ersehnte „erkennende Sehen“ der Dichtung gegenüber, welches sich das Recht behält, sich nicht an den versteiften Verständigungsschemata zu orientieren, sondern durch die direkte Wahrnehmung der Dinge ihre inhärente Eigenlogik

zu entfalten und die verbrauchten, deutungslos gewordenen Denkschemata poetisch zu hinterfragen und simultan zu neuen Erkenntnissen zu gelangen.

In diesem Geiste beende ich jetzt meinen Beitrag mit den Versen der vorletzten Strophe der achten *Duineser Elegie* (1922):

Und wir: Zuschauer, immer, überall,
dem allen zugewandt und nie hinaus!
Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.
(Rilke 2000: 37)

Literaturverzeichnis

- Baudelaire, Charles (1996): *Correspondances*. In: C. Pichois (Hgg.): Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*. Paris: Gallimard, 37–38.
- Grünbein, Durs, Jocks, Heinz-Norbert Grünbein (2001): *Durs Grünbein. Im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, Köln: DuMont Buchverlag.
- Grünbein, Durs (2007): „Ein kleines blaues Mädchen“. Zu Rainer Maria Rilkes „Das Karussell“. In: D. Grünbein: *Gedicht und Geheimnis. Aufsätze 1990-2006*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 135–154.
- Grünbein, Durs, Arno, Widmann: „Die Lust am Gedicht ist immer da“ <https://www.fr.de/kultur/literatur/durs-gruenbein-die-lust-am-gedicht-ist-immer-da-90085831.html> Zeit des Zugriffs 10.10. 2021.
- Heidegger, Martin (2010): *Grundprobleme der Phänomenologie*. (Wintersemester 1919/20) GA, Bd. 58, hgg. v. H.-H. Gander, Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Hölderlin, Friedrich (1984): *Mnemosyne*. In: J. Schmidt (Hgg.): F. Hölderlin: *Die Gedichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 199–200.
- Imdahl, Max (1996): Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen. In: G. Boehm (Hgg.): Imdahl: *Reflexion, Theorie, Methode*. Gesammelte Schriften, Bd. 3, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 303–380.
- Mitnyán, Lajos (2020): *Das reine Wort. Rainer Maria Rilkes ästhetisches Denken und die „Duineser Elegien“* Wien: Praesens Verlag.
- Pöggeler, Otto (1992): *Neue Wege mit Heidegger*. Freiburg/München.: Alber Verlag.
- Rilke, Rainer Maria (1997): *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Kommentiert v. M. Engel, Stuttgart: Reclam.
- Rilke, Rainer Maria (2000) *Die achte Duineser Elegien*. In: R. M. Rilke: *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*. Mit Nachworten von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Einmalige Sonderausgabe, Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 35–37.
- Wittgenstein, Ludwig (2006): *Philosophische Untersuchungen*. In: L. Wittgenstein.: *Tractatus logico-philosophicus*, WA, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Annotation

"The search for the spaces in between". Comments on Rilke's concept of learning-to-see with Durs Grünbein's poetic reflections

Lajos Mitnyán

The primary aim of the following article is to examine the problem of perception in poetry based on the poetological views of Durs Grünbein and Rainer Maria Rilke. The questions revolve around the possibilities of poetry to reflect the phenomena of reality in such a way that the sides overlooked and hidden by everyday objectifications can be made visible. After the poetological and aesthetic introduction, Rainer Maria Rilke's concept of learning to see and learn, which he developed in his only novel, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, is analyzed. As part of this analysis, two extracts from the novel are examined in more detail.

Keywords: literary theory, literary phenomenology, aesthetics, German literature, perception the literature, Text interpretation, R.M. Rilke, Durs Grünbein

Dr. Lajos Mitnyán, PhD.
Universität Szeged
Lehrstuhl für Deutsch und Deutsch als Minderheitenkultur
Erziehungswissenschaftliche Fakultät „Gyula Juhász”
Institut für Minderheitenkulturen
Hattyas sor 10.
6725 Szeged
mitnyan.lajos.csaba@szte.hu