

Bernhard Arnold Kruse

»Die andere Seite der Natur«

Beobachtungen zur Auffassung der *Natur*
bei Rainer Maria Rilke (1875–1926)

ATHENA

Sonderdruck aus:

Elmar Schafroth, Nora Wirtz, Domenico Conte (Hgg.):

Natur und Kultur in den Geisteswissenschaften

Natura e cultura nelle scienze dell'uomo

(Beiträge zur Kulturwissenschaft, Bd. 42)

ISBN 978-3-89896-694-8

Copyright © 2019 by ATHENA-Verlag,
Mellinghofer Straße 126, 46047 Oberhausen, Germany

www.athena-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

»Die andere Seite der Natur« Beobachtungen zur Auffassung der *Natur* bei Rainer Maria Rilke (1875–1926)

Bernhard Arnold Kruse

Seiner Gewohnheit nach mit einem Buch auf [sic!] und abgehend war er darauf gekommen, sich in die etwa schulterhohe Gabelung eines strauchartigen Baumes zu lehnen, und sofort fühlte er sich in dieser Haltung so angenehm unterstützt und so reichlich eingeruht, daß er so, ohne zu lesen, völlig eingelassen in die Natur, in einem beinahe unbewußten Anschauen verweilte. [...] er meinte nie von leiseren Bewegungen erfüllt worden zu sein, sein Körper wurde gewissermaßen wie eine Seele behandelt und in den Stand gesetzt, einen Grad von Einfluß aufzunehmen, der bei der sonstigen Deutlichkeit leiblicher Verhältnisse eigentlich gar nicht hätte empfunden werden können. [...] fragte er sich dringend, was ihm da geschehe, und fand fast gleich einen Ausdruck, der ihn befriedigte, vor sich hinsagend: er sei auf die andere Seite der Natur geraten (Rilke 1955, 1037 f.).

Diese Erzählung, in der ein »Er« eine leiblich-mystische, non-duale Einheit mit der Natur erlebt, stammt aus dem Jahr 1913, gehört also einer Zeit an, als ihr Autor, Rainer Maria Rilke (1875 Prag – 1926 Muzot/Schweiz), schon die ersten beiden der Duineser Elegien fertiggestellt hat und an der dritten arbeitet. Ist sie überdies »im Garten des Schlosses, der sich den Hang ziemlich steil zum Meer hinunterzog« (ebd., 1036 f.), also eben in Duino angesiedelt, so mag sie den Endpunkt für unseren Blick auf die Herausbildung von Rilkes Auffassung der Natur seit etwa der Jahrhundertwende bilden, wie sie dann im Grunde auch noch für die Zeit des Spätwerkes gilt.

1 Das Andere der Natur – Worpswede (1898–1902)

»Denn man begann, die Natur zu begreifen, als man sie nichtmehr begriff«, so Rilke 1902 in seinem Aufsatz *Von der Landschaft* (Rilke 1996f, 211).

Die Frühphase des 1875 in Prag geborenen Dichters Rainer Maria Rilke ist von einem romantischen Naturverhältnis geprägt. Das beginnt sich aber zu ändern, als der 23-jährige nach Prag, München und Berlin ab 1898 zunächst zu Besuchen in die Künstlerkolonie Worpswede bei Bremen kommt und später dort mit der Bildhauerin und dann auch Ehefrau Clara Westhoff zusammenlebt. Dieses Leben auf dem Lande steht im Kontext der Lebensreformbewegung, die gegen Industrialisierung und Entfremdungsgefühle auf

ein *natürliches Leben* zielt, als dessen Inbegriff der Rückzug auf das Land gelten kann. Dem folgt auch Rilke zumindest zum Teil: nicht nur führt er nach bisher vor allem großstädtischen Aufenthaltsorten ein Leben auf dem Lande inmitten der Natur, auch macht er bestimmte, auf ein *Naturleben* zielende Moden mit, läuft beispielsweise barfuß, folgt *Natur*-Diäten u. ä. mehr (vgl. z. B. Hagemann 2015, 79, 98 und 136 f.). Dieses Leben in der ländlichen Künstlerkolonie aber führt ihn zugleich dazu, sich mit Landschaft und Landschaftsmalern auseinanderzusetzen (*Von der Landschaft*, 1902; *Worpswede*, 1903; s. Rilke 1996f und 1996g).

Aus dieser Umgebung heraus erwachsen Rilkes Reflexionen über die Landschaftsmalerei und die Worpsweder Künstler und bewirken eine grundlegende Wende, die fort von der Romantik und hin in die Moderne führt, wo er die Natur als das Andere, das grundlegend Fremde bestimmt. Der gewöhnliche Mensch sehe die Natur nur so weit, als sie sich auf ihn beziehe, nur die Oberfläche der Dinge, die er selbst seit Jahrhunderten geschaffen habe. Hingegen wisse die Natur nichts von uns, nehme an unserem Schmerz nicht teil:

[...] man begann die Natur erst zu begreifen, als man sie nicht mehr begriff; als man fühlte, daß sie das Andere war, das Teilnahmslose, das keine Sinne hat uns aufzunehmen, da war man erst aus ihr herausgetreten, einsam, aus einer einsamen Welt. – Und das mußte man, um an ihr Künstler zu sein; man durfte sie nicht-mehr stofflich empfinden auf die Bedeutung hin, die sie für uns besaß, sondern gegenständlich als eine große vorhandene Wirklichkeit (Rilke 1996f, 211 f.).

Diese Fremdheit der Natur ist der erste Schritt zum Erleben von Fremdheit überhaupt, ein Gedanke, den er dann freilich im Gegenteil des Landlebens, nämlich in der Großstadt Paris, weiterentwickelt, wo es zu neuen Formen der Wahrnehmung, und insgesamt zu einer neuen Welt- und Dichtungskonzeption kommt, die in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Rilke 1996a, 453–635) wie auch in einer ihnen korrespondierenden neuen Form seiner Gedichte, dem »sachlichen Sagen« der *Neuen Gedichte*, künstlerische Gestaltung erfährt. Dabei sollen sich die Dinge eben von ihrer konventionellen stofflich-gegenständlichen Bedeutung lösen und sich in der Schaffung von Kunst-Dingen in ihrer fremden, eigenständigen Wirklichkeit offenbaren.

In der Konzeption der Natur als dem Anderen gelangen für Rilke die Künstler zugleich auch zur Bestimmung ihrer selbst: »Indem junge Menschen sich an die Natur wenden, sie suchen, suchen sie sich« (Rilke 1996g, 319). Es handelt sich dabei aber um eine Umkehrung der Blickrichtung,

denn der Mensch sei »unter die Dinge gestellt [...] wie ein Ding, unendlich allein [...]« (ebd., 213).

Der Begriff des Dinges macht dieserart zunächst einmal keinen Unterschied mehr zwischen Dingen der Natur und von Menschen hervorgebrachten Dingen, nämlich der Kultur. Ist das Ding überdies »allein«, so wird deutlich, wie im Verlust traditioneller gesellschaftlicher Eingebundenheit die als Entfremdung und Isolation in der modernen Massengesellschaft artikulierte Erfahrung auf das Ding übertragen wird und an seinem materiellen Abgegrenztsein sichtbar werden soll. Das Ding ist »Phänomen« geworden und schon von daher grundlegend fremd. Diese »phänomenologische« Sicht auf die Dinge entspricht der existentiellen Isolation des Einzelnen, welche wiederum im Zerfall der traditionellen Formen der Gesellschaftlichkeit, insbesondere den mit den Sinnen nicht mehr unmittelbar wahrnehmbaren gesellschaftlichen Lebenszusammenhängen und sozioökonomischen Wirtschaftsverhältnissen, seine Ursache hat.

Mit diesem einsamen Einzelnen, dem Künstler, näherte sich die ganze Menschheit der Natur. Kunst werde so zum »Medium, in welchem Mensch und Landschaft, Gestalt und Welt sich begegnen und finden«. Es liege die »Absicht aller Kunst in dem Ausgleich zwischen dem Einzelnen und dem All« (ebd., 310).

2 *Kunst-Ding* und *Natur* – Rodin

Mit dem Auftrag einer Schrift über Auguste Rodin, dem Meister auch seiner Frau Clara, verlässt Rilke 1902 sie und das Leben auf dem Lande, um sich in dessen Gegenteil zu begeben, in das Leben der Großstadt, genauer gesagt nach Paris, das weltweit als Inkarnation und Zentrum der Modernität gilt.

In der Schrift über Rodin (1903, erweitert 1905–07; Rilke 1996b, 401–480) werden Rilkes Konzeptionen vom Künstler und seiner Arbeit, der Natur und des »Dings« weiterentwickelt. Der Bildhauer Auguste Rodin, als dessen Sekretär er eine Zeitlang arbeitet, wird für Rilke zur Inkarnation des wahren Künstlers und zum Vorbild, an dem er seine eigenen Grundauffassungen ausbaut.

Rilke bringt Rodin durchgehend in Beziehung zur Natur, sei es, indem er »Rodins tiefe Übereinstimmung zur Natur« konstatiert, sei es, indem er ihn mit G. Rodenbach »geradezu eine Naturkraft« (ebd., 409) nennt, sei es,

indem er Rodins Welt »in einem ungeheuren Bogen [...] über uns hingehoben und [...] in die Natur gestellt« (ebd., 480) sieht.

Der Künstler schafft »Dinge«, »Kunst-Dinge«. Für Rilke setzt dieses *Ding-Schaffen* in der Menschheitsgeschichte damit ein, dass man Dinge »nach dem Vorbild der vorgefundenen natürlichen Dinge« (ebd., 456) geformt habe. So entwickelt sich die Ding-Formung aus der Natur heraus. Der Gegenwart ist hingegen der Zusammenhang mit der Natur verlorengegangen, »da man sie nicht mehr begriff«. Den historischen Wandel im Naturverhältnis benennt Rilke, wo er Rodin in den Parks des 18. Jahrhunderts »die Züge jenes Zusammenhangs mit der Natur, der seither verloren gegangen ist« (ebd., 480), erkennen lässt. Die Ursache dieses Verlustes erkennt Rilke im Schwinden der sinnlichen Erfassbarkeit der Gegenwart als »einer Zeit [...], deren Qual es war, daß fast alle ihre Konflikte im Unsichtbaren lagen« (ebd., 408).

Rodin, der die »Dinge wieder in die Natur stellt«, ist somit für Rilke ein Künstler, der in der Gegenwartsmoderne wieder die Vermittlung mit der Natur leistet. Damit wird der Begriff der Natur durch diese Ästhetik der Moderne freilich im Einzelnen geformt und ausdifferenziert. Zunächst wird die Modernität auf bezeichnende Weise an der Ding-Schaffung offenbar. Zwar wird dem »Ding« einerseits, tendenziell an die Aura klassischer Ewigkeit und Vollkommenheit gemahnend, Dauerhaftigkeit zugeschrieben, Geschlossenheit in sich, Vollendetheit und Ganzheit. Steht man »vor ihnen als vor etwas Ganzem, Vollendetem, das keine Ergänzung zuläßt« (ebd., 421), so widerspricht dem Begriff der Klassik aber der Fragmentcharakter, wie er etwa in den vom Körper abgetrennten selbständigen Händen oder den »armlosen Bildsäulen Rodins« (ebd.) hervortritt. Dieser Widerspruch wird in Rilkes Kunst-Ästhetik dadurch gelöst, dass »ein künstlerisches Ganzes nicht notwendig mit dem gewöhnlichen Ding-Ganzen zusammenfallen muß« (ebd.). Diese Unterscheidung bereitet ihrerseits die Möglichkeit vor, über den Zerfall des »gewöhnlichen Ding-Ganzen« die Zerfallsprozesse der »gewöhnlichen Wirklichkeit« miteinzubeziehen, die dann die Grundlage von Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910, Entstehung seit 1902; Rilke 1996a, 453–635) bilden. Auf jeden Fall aber ist damit die Frage nach dem Verhältnis von in Fragmente zerfallender Wirklichkeit und den Ganzheit besitzenden »Kunst-Dingen« vorgezeichnet.

In anticlassizistischer Ausrichtung wird den Kunst-Dingen überdies nicht Stille und Ruhe zugeschrieben, sondern sie werden als Ausdruck von Leben

und Natur und damit als in einer ständigen Bewegung erkannt, in die selbst Tod und Verfall miteingeschlossen sind:

Es gab also keine Ruhe, nicht einmal im Tode; denn mit dem Verfall, der auch Bewegung ist, war selbst das Tote dem Leben noch untergeordnet. Es gab nur Bewegung in der Natur; und eine Kunst, die eine gewissenhafte und gläubige Auslegung des Lebens geben wollte, durfte nicht jene Ruhe, die es nirgends gab, zu ihrem Ideale machen (Rilke 1996b, 417).

So kann über die Möglichkeit hinaus, über die Konzeption des »gewöhnlichen Ding-Ganzen« Zerstückelung, Zerfall, Dekadenz miteinzubeziehen, das Kunst-Ganze dann auch als dessen Überwindung entworfen werden. Hier führt der Rodin-Essay einerseits den Ansatz der vorausliegenden Aufsätze weiter, in denen der Kunst die Vermittlung zwischen dem Menschen der Moderne und der Natur zukam (vgl. *Worpswede*, Rilke 1996g, Bd. 4, 311), zugleich aber erfolgt hier im Grunde ebenfalls schon die Öffnung zur Konzeption des *Malte Laurids Brigge* (Rilke 1996a, 453–635) und der *Neuen Gedichte* (1907; Rilke 1996d, 447–510) sowie *Der Neuen Gedichte anderer Teil* (1908; Rilke 1996e, 511–586) hin. Dabei findet sich diese Konzeption von Ganzheit über den Begriff des Lebens in den der Natur eingebunden.

Die Moderne, der sich das Wesentliche ins Unsichtbare entzogen hat, erfordert eine andere, neue Konzeption des künstlerischen Schaffens. Der Künstler löst dabei alles Persönliche von sich ab und konzipiert sich als Werkzeug. Nicht seine rationale Erkenntnis ist dabei maßgebend, sondern vielmehr seine Körperlichkeit mit allen Sinnen, sein Erleben in seiner Leiblichkeit.

Die Namenlosigkeit der Kunst-Dinge hat ihre Grundlage darin, dass der Künstler als Werkzeug verstanden wird. Für das Entstehen eines Kunstwerks kann er nur, unablässig arbeitend, die Bedingungen schaffen. Das eigentliche Kunstschaffen erfolgt in einer Art Offenbarung, bei der die Dinggeburt zunächst nicht so sehr als Aktivität des Künstlers, sondern seiner Hände gilt, um schließlich auch die Hände wiederum nur als Werkzeug der Kunst-Dinge fungieren zu lassen, wo es etwa heißt, dass das Kunst-Ding »ununterdrückbar aus den Händen hervor(geht)« (Rilke 1996db, Bd.4, 417).

Die Ablösung des Kunstschaffens von der Person, dem Ich des Künstlers, und sein Entwurf als Werkzeug, wie Rilke es an Rodins Schaffen beschreibt, legt den Schaffenskern in die Körperlichkeit, bzw. die Leiblichkeit und ihre Sinne:

Sie [die Plastik] mußte einer Zeit helfen können, deren Qual es war, daß fast alle ihre Konflikte im Unsichtbaren lagen. Ihre Sprache war der Körper (ebd., 408).

Die Sprache des Körpers und der Sinne korrespondiert der Forderung nach Ausschaltung alles Persönlichen, denn sie fördert aus dem Unbewussten, »aus dem Rauschen des Blutes« (ebd., 409):

Rodin wußte, daß es zunächst auf eine unfehlbare Kenntnis des menschlichen Körpers ankam. Langsam, forschend war er bis zu seiner Oberfläche vorgeschritten, und nun streckte sich von Außen eine Hand entgegen, welche diese Oberfläche von der anderen Seite ebenso genau bestimmte und begrenzte, wie sie es von Innen war (ebd., 411).

Dem Erforschen des Inneren, Unsichtbaren, welches von der Innenseite her die Oberfläche des Dinges formt, steht seine Außenseite, die mit den äußerlichen Sinnen wahrnehmbare Oberfläche der Dinge entgegen, die durch die Hand des Künstlers eine Form erhält, die dem Innern genau entspricht. Das unsichtbare Innere findet so in der Welt des mit den Sinnen Wahrnehmbaren seine Entsprechung.

Damit freilich geben sich die Dinge über die Sinne durch ein körperlich-leibliches Wahrnehmen, Spüren und Fühlen, das der Innenseite der Dinge entspricht. So etwa fügt das *Geben* einer Statue Rodins eine neue Vokabel dem »Wortschatz der Gefühle« (ebd., 459) hinzu. Gefühle kommen von daher nicht nur den *Subjekten* zu, sondern auch den Dingen selbst.

Dieses Sichtbare und Wahrnehmbare wird von Rilke zugleich auf die Natur hin zurückgeführt:

[...] jeder von den weiten umwandelnden Gedanken –: es gab einen Augenblick, da sie nichts waren als das Schürzen von Lippen, das Hochziehn von Augenbrauen, schattige Stellen auf Stirnen; und dieser Zug um den Mund, diese Linie über den Lidern, diese Dunkelheit auf einem Gesicht, – vielleicht waren sie genau so schon vorher da: als Zeichnung auf einem Tier, als Furche in einem Felsen, als Vertiefung auf einer Frucht [...] (ebd., 458).

Wenn hier die Züge, die Tier, Fels, Frucht tragen, auf die menschlichen Gesichter übergehen und schließlich auch in die Kunst-Dinge eingehen, Natur also durch die verschiedenen Ebenen hindurch bis in die Kunst-Dinge hinein gegenwärtig ist, so haben wir hier einen äußeren, analytischen Blick auf die Natur vor uns, der die Natur als äußeren Gegenstand und sozusagen »objektive Tatsache« nimmt.

Diesem Natur- und Wirklichkeitsverhältnis gegenüber aber entwickelt Rilke durch seinen Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, der vom ersten Satz an der Sicht der ›Leute‹ als der der Konvention die des

schreibenden Ich entgegensetzt (Rilke 1996a, 455), eine der *subjektiven Tatsachen*: »Und wenn es auch wesentlich wäre, kommt es nicht darauf an, was die ganze Sache für mich gewesen ist?« (ebda., 485). In der Rodin-Schrift werden dafür schon einige Voraussetzungen geschaffen und in den zu Zeiten der Arbeit am Roman geschriebenen *Briefen über Cézanne* (Rilke 1996c) führt er seine an Rodin weiterentwickelte Dingauffassung fort. Für ihn ist »Dingwerdung [...] die durch sein eigenes Erlebnis an dem Gegenstand bis ins Unzerstörbare hinein gesteigerte Wirklichkeit« (Rilke 1996c, 608). Damit wird die subjektive Seite, das Erleben der Körperlichkeit und Sinnlichkeit an der Dingwerdung hervorgehoben, das leibliche Wahrnehmen, Fühlen und Spüren, das sich unzertrennlich mit dem Ding als Gegenstand vereint. In dieser Leiblichkeit ist Natur auf andere Weise, nämlich als »Natur, die wir selbst sind« (Böhme 2011), gegeben. Als Perspektive von innen her steht sie dem Blick von außen auf den Gegenstand entgegen. Sie schafft *subjektive Tatsachen*, eine durch das Erleben am Gegenstand gesteigerte Wirklichkeit, eine Ding-Wirklichkeit, die für Rilke der Dimension des Unzerstörbaren und Ewigen angehört. Zwar ist die Perspektive der Leiblichkeit als Sinnlichkeit und subjektive Involviertheit im Wahrnehmen und Erleben in den Rodin-Schriften tendenziell bereits umrisshaft enthalten. Aber Rilkes experimenteller ›Roman‹, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910, Entstehung seit 1902), entwickelt erst voll die Perspektive des subjektiven Wirklichkeitsbezuges. Er differenziert und vertieft aus dieser Perspektive der Subjektivität die ästhetischen Grundbegriffe der Rodin-Schrift und entwirft eine Poetologie, die auch als die Grundlage der *Neuen Gedichte* und des Spätwerks gelten kann.

3 Leiblichkeit als Grundkonzeption der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Von Worpsswede geht Rilke, wie gesagt, 1902 nach Paris, vom Landleben in das Leben der Großstadt, welche durch die Weltausstellungen den Inbegriff der technischen Modernität darstellt, um jene Welt der Entfremdung zu durchqueren, auf die er zuvor mit dem Rückzug aufs Worpssweder Land und in die Natur abwehrend reagiert hatte:

So, also hierher, kommen die Leute um zu leben; ich würde eher meinen, es stürbe sich hier (Rilke 1996a, Bd.3, 455).

Mit diesen berühmten Worten beginnen die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in denen Rilkes Großstadterfahrungen zu einem völlig neuen Kunstwerk in einer völlig neuen Form mutieren. Diese Großstadtmoderne stellt sich als Einsamkeit in Menschenmassen, Armut, Krankheit und Tod dar. Entwickelt wird die existentielle Dimension der Moderne, die in der Zersetzung der traditionellen Sozialbeziehungen und in der Isolation des Einzelnen, der sich *den Leuten, der Masse* und somit der Konvention zugleich entgegengesetzt sieht, ihre Grundlage besitzt. Damit ist die Identitätskonstruktion des Ich aber wesentlich auf die leiblich-sinnlich fassbare Existenz verwiesen.

Der Großstadterfahrung wird in den *Aufzeichnungen* die Natur als Landleben entgegengesetzt, wie es dem Gegensatz Worpsswede – Paris entspricht. Zerstücken die Geräusche der Großstadt Malte des Nachts und lassen ihn nicht schlafen, so lassen ihn erst Reminiszenzen des ländlichen Lebens in der Natur, das Bellen eines Hundes und das Krähen eines Hahnes, Schlaf finden (ebd., 456). Gleichmaßen ist der Pariser Gegenwart etwa der in einer Landidylle lebende ideale Dichter, mit dem Francis Jammes gemeint ist, entgegengesetzt (ebd., 482 f.). Wie immer wieder Tiere Landleben und Naturnähe repräsentieren und Parks, Pflanzen und Blumen als Hoffnungsträger fungieren, so sind die der Großstadtgegenwart entgegengesetzten Erinnerungen an Kindheit und Vergangenheit fast durchgängig auf dem Land angesiedelt.

Wie aber Malte nicht die Landidylle seines Idealdichters sucht, sondern in der vornehmlich sich zunächst als Dekadenz, Krankheit und Tod darstellenden Negativität der Großstadtwirklichkeit als der ihm zukommenden Wirklichkeit der Moderne verbleibt, so kehrt auch Rilke nicht nach Worpsswede zurück, sondern sucht in Roman und Gedicht die Auseinandersetzung mit dieser Moderne. Auf dieser Ebene verbleibt zunächst ein Begriff der *Natur*, der im Gegensatz von Landleben und großstädtischer Moderne seine der Tradition und Konvention entsprechenden Konturen beibehält.

4 »Natur, die wir selbst sind«: leibliche Natur

Der konventionell als eben das Leben auf dem Lande und über Motive wie ›Landschaft‹, ›Wald‹, ›Park‹, ›Pflanze‹, ›Blume‹, ›Tier‹ usw. gefasste Naturbegriff ist in Bezug auf Rilke neuerlich noch durch eine umfassende Dissertation weitgehend ausgeleuchtet worden (Hagemann 2015). Freilich sollte

schon der Umstand, dass bei Rilke solche Natur-Dinge nur »Dinge« unter allen anderen Dingen der Welt darstellen, dass in den gleichzeitig entstandenen *Neuen Gedichten* (1907; Rilke 1996d, 447–510) sowie *Der Neuen Gedichte anderer Teil* (1908; Rilke 1996e, 511–586) die Hortensie neben dem Karussell, der Panther neben dem Torso Apollos, die Gazelle neben Venedig usw. steht, Misstrauen erwecken. Unter diesem Gesichtspunkt zumindest scheint *Natur* bei Rilke kein Unterscheidungskriterium einzubringen, das wesentliche Unterschiede zwischen Natur und Kultur erbrächte.

Unterscheidet man freilich eine Außensicht auf die Natur, so wäre ergänzend dazu zu erkunden, was hingegen durch diesen Naturbegriff bei Rilke ausgespart wird, nämlich die »Natur, die wir selbst sind« (Böhme 2011 und 2014¹), wie wir sie durch den eigenen Leib und die an ihn gebundenen Bewusstseinsformen, Wahrnehmungen, Gedanken, Gefühle, Vorstellungen usw. erleben: die im Leib ihr Zentrum besitzende Perspektive der Subjektivität.

In den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, die den Künstler nicht wie im Worpswede- oder Rodin-Aufsatz, von außen betrachten und interpretieren, sondern in der Ich-Perspektive von innen her in absoluter Subjektivität gestalten, erweist sich die Leiblichkeit von Maltes Erleben als grundlegend. Die völlige soziale Isolation schließt ebenso wie das Fehlen einer persönlichen *Geschichte* zwei wesentliche Elemente der Identitätskonstruktion aus. Das Ich steht daher solipsistisch im Mittelpunkt und ist wesentlich auf seinen Leib als seine unmittelbar sinnlich fassbare Existenz verwiesen, was im Gegensatz von Tod und Leben seinen eben leiblich-existentiell geprägten Ausdruck findet: Krankheit und Tod werden zunächst und grundlegend leiblich erfahren. Es sind Prozesse, die nicht von Menschenhand gemacht und gesteuert werden, sondern von der Natur – und durch eben Krankheit und Tod erleben wir primär, dass wir selbst Natur sind². Von hierher stellt sich auch das Leben als grundlegend auf den Leib bezogen dar: Wahrnehmungen, Gefühle, sinnlich-körperliches Spüren, aber dann auch Bewusstsein und Gedanken finden sich zunächst und vor allem in der Leiblichkeit verortet. Da die Leiblichkeit für Malte freilich nicht nur das grundlegende, sondern auch das einzige Instrument zur Erkundung und Erkenntnis der Welt darstellt, ist er doch sozial isoliert und fehlt ihm doch seine Geschichte

1 Unser Begriff der *Leiblichkeit* basiert weiterhin auf Waldenfels (2000) und Mattenklott (1982).

2 Dass es auch positive Erfahrungen von Leiblichkeit als Natur, etwa Lusterfahrungen, gibt, sei hier nur *en passant* erwähnt.

wie seine Zukunft, so scheitern von hier aus auch all seine Versuche, Distanz zum Wahrgenommenen und Erlebten zu gewinnen. So sehr er sich auch wehrt, muss er doch alles Erlebte und Wahrgenommene und, darauf aufbauend, Gedachte als subjektive Tatsache akzeptieren.

In seiner leiblichen Existenz hat die Erfahrung der Fremdheit und Entfremdung Maltes in Paris und die existentielle Auseinandersetzung mit Leben und Tod, die über die Konzeption des »eigenen Todes« den Weg zum »eigenen« Leben und zur Dichtung sucht, ihr organisatorisches Zentrum. Dem Beharren auf der Eigenheit, dem Erlebnis- und unausweichlichen Betroffenheitscharakter der Wirklichkeitserfahrung aus der Perspektive der Subjektivität, dem eigenen absoluten Involviertsein, das in der Unaus-tauschbarkeit und Unersetzlichkeit im Tode seinen Prüfstein hat, entspricht zugleich die Kritik des wissenschaftlich-funktionalen Weltbildes der Naturwissenschaften und der Medizin.

Zwar geht es uns hier um den Begriff Rilkes von der Natur; um aber *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* miteinbeziehen zu können, bedarf es jedoch einer kurzen interpretativen Überblicksorientierung (vgl. dazu Kruse 1994).

Rilkes *Malte-Roman* besteht aus einer unübersichtlichen Fülle von Aufzeichnungen des erzählenden Ich, eben des Malte Laurids Brigge, einem Gewirr von Erlebnissen, Beobachtungen, Empfindungen, Gefühlen, Erinnerungen, Vorstellungen, Phantasien usw., das durch Leerzeilen, die aber keinerlei Ordnung erkennen lassen, unterteilt ist. Die der besseren Orientierung wegen nummerierende Sekundärliteratur unterteilt den Text daher in 71 Aufzeichnungen (Kruse 1994, 12 f.). Der Charakter von Tagebuchaufzeichnungen verliert sich schnell, da nur die 1. Aufzeichnung Datum und Ort angibt, während sich dann nur noch in der 16. Aufzeichnung eine Ortsangabe findet. Die Ordnung der Zeit, die allenfalls durch die moderne Technik von Automobilen bis zum Elektrisieren als die der Gegenwart um 1900 ausgemacht werden kann, verliert sich sogleich und alle räumlichen Bezüge, die eingangs Paris als Handlungsort erkennen lassen, schwinden alsdann; allenfalls lässt sich bis zur 22. Aufzeichnung ein grober, durch Kindheitserinnerungen durchbrochener, jedoch mehr oder weniger nachzuverfolgender raumzeitlicher Handlungszusammenhang ausmachen, der in Paris angesiedelt ist und vom 11. September bis etwa zum beginnenden Frühjahr, also vom auch symbolisch als Absterben fassbaren Herbst bis zum Hoffnung keimen lassenden ersten Frühling reicht. Die folgenden Aufzeichnungen aber bilden ein im Grunde unüberschaubares Durcheinander aus

Kindheits-, Jugend- und Reiseerinnerungen, visionären Geschichtsfragmenten und Parabelerzählungen, Gedankenfragmenten, Einzelbildern und -charakteristiken, an denen alle Unterteilungsversuche im Grunde immer wieder scheitern. Auch das Ich des in erster Person erzählenden Malte vermag keinen roten Faden zu bilden, da es sich in das Erzählte auflöst.

Als umgreifenden Zusammenhang haben wir hingegen ein Motivsystem oder Motivspiel ausgemacht (vgl. Kruse 1994, 15 ff.), das es erlaubt, den Zusammenhang der 71 Aufzeichnungen so zu lesen wie der wahnsinnige König Karl VI. von Frankreich sein Kartenspiel (vgl. Rilke 1996a, 608 f.). Wie dieser seine Spielkarten in immer verschiedenen Kombinationen nebeneinanderlegt, um daraus sein Leben zu interpretieren, so lässt sich über die Motivzusammenhänge im Prinzip eine jede Aufzeichnung mit einer jeden anderen verbinden, um in unendlichen Kombinationsmöglichkeiten unendlich neue Bedeutungen zu generieren. Der Roman hat so zwar einen Anfang, aber kein Ende in dem Sinne, dass der Leser erführe, wie Maltes Geschichte weitergeht oder endet. Er schließt vielmehr mit der neu erzählten Parabel vom Verlorenen Sohn in einer Bewegung der Liebe, deren Ende nicht absehbar ist. Das Wissen um Maltes Ende aber ist auch nicht notwendig, denn seine Subjektivität löst sich in die Aufzeichnungen selbst auf, als die oder in denen sie in einer unendlichen Bewegung der Bedeutungsgenerierung verbleibt. Sie entspricht der des *Verlorenen Sohnes* in der abschließenden Aufzeichnung:

Er hatte den Stein der Weisen gefunden, und nun zwang man ihn, das rasch gemachte Gold seines Glücks unaufhörlich zu verwandeln in das klumpige Blei der Geduld (ebd., 633).

Gestützt auch auf eine Reihe von Hinweisen im Roman selbst, lässt sich daher von einer alchimistischen Schrift sprechen, in der das Blei der Negativität der Erlebnisse Maltes sich wie beim Verlorenen Sohn zum Gold ihres ewigen Lebens in der Schrift verwandelt, welche aber immer wieder von neuem mit der Negativität beginnen muss, um zum Gold der Liebe zu gelangen (vgl. Kruse 1994, 232 ff.).

Kern dieser Verwandlung ist die in der 22. Aufzeichnung erzählte mystische Erleuchtung (vgl. Rilke 1996a, 504 f.). In dieser Interpretationsperspektive lassen sich die ersten 22 Aufzeichnungen dann als hinuntergehender Weg interpretieren, der über die Umkehrung hinauf zu diesem Motivspiel führt, das den ganzen Roman strukturiert und dabei dann auch diese ersten Aufzeichnungen in sich hineinnimmt und sozusagen rückwirkend überwölbt. Dieser Weg ist ein Weg hinunter, insofern er Niedergang, Dekadenz,

Auflösung und gewissermaßen den Tod Maltes, des Schreibenden, als klassisches Subjekt, als bewusstes und durch seinen Willen selbstbestimmtes Ich bedeutet. Es ist ein Weg hinauf, insofern der Tod Maltes als klassisches Subjekt die Voraussetzung eines mystischen Offenbarungs- oder Erleuchtungserlebnisses darstellt, die Umkehrung von Dekadenz und Tod in Liebe und Leben. Diese Umkehrung erfolgt unter Bezugnahme auf Baudelaires Gedicht *Un Charogne* und Flauberts Erzählung *S. Julien l'Hospitalier* in der liebenden Anerkennung von Dekadenz und Tod als Teil des als allumfassendes Leben konzipierten Seins, das ohne Ausnahme und Auswahl bejaht und geliebt wird und in der liebenden Vereinigung mit Dekadenz und Tod seinen Höhepunkt und Prüfstein hat. Das ist jener »kleine Schritt«, den Malte in der 18. Aufzeichnung angstvoll in teilweiser Anlehnung an die Johannes-Apokalypse beschreibt:

Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine. Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen, und kein Wort wird auf dem anderen bleiben, und jeder Sinn wird wie Wolken sich auflösen und wie Wasser niedergehen. Bei aller Furcht bin ich schließlich doch wie einer, der vor etwas Großem steht, und ich erinnere mich, daß es früher oft ähnlich in mir war, eh ich zu schreiben begann. Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird. Oh, es fehlt nur ein kleines, und ich könnte das alles begreifen und gutheißen. Nur ein Schritt, und mein tiefes Elend würde Seligkeit sein (ebd., 490 f).

Eben dieser »kleine Schritt« wird in der 22. Aufzeichnung in der mystischen Erkenntnis angesichts der Schutzheiligen von Paris vollzogen, deren Licht der Liebe gegenüber der nächtlich dunklen, durch Krankheit und Tod geprägten Stadt die Liebe Gottes spiegelt. Diese Liebe zu ausnahmslos allem Seienden ohne Auswahl und Ablehnung, auch zu den dunkelsten und schrecklichsten Seiten der Existenz noch, hat als Kehrseite die Vollendung, wie sie, verbunden durch das Motiv des Mondes, seines die göttliche Sonne widerspiegelnden Lichtes, in der 12. Aufzeichnung im buntfarbigen Bild von Paris als Bild der Vollkommenheit erscheint (ebd., 465 f.). Die in den *Aufzeichnungen* immer wieder erzählte Negativität des Erlebten wird so zur Voraussetzung der ihnen immer immanenten Möglichkeit der Bedeutungs-umkehrung durch die Liebe.

Wie nun der Hand des Johannes die Apokalypse von Gott diktiert wird, so schreibt auch Maltes Hand nicht, was er meint. Vielmehr hat Malte mit der von seinem Willen abgespalten schreibenden Hand sein Subjektsein verloren. Statt Gott aber diktiert ihm, wie wir im Folgenden aufzeigen werden,

die Natur. Darin besteht der Prozess der alchimistischen Transformation des klassischen Ich-Subjekts in Schrift. Der Begriff der Natur aber erscheint so als Rückgriff und Erneuerung einer Vormoderne, in der Psyche und Materie noch eine Einheit bilden.

5 Der Leib und seine Sinne

Der oben zitierte Eingangssatz der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* formuliert zwei grundlegende Gegensätze, die den gesamten Roman programmatisch bestimmen. Der eine stellt »den Leuten« das Ich Maltes entgegen, so dass das schreibende Ich sich von Anfang an als sozial vollständig isoliert darstellt, was in der 4. Aufzeichnung noch einmal explizit hervorgehoben wird. Damit werden Maltes Erfahrungen von der Konvention abgeschnitten, während sie zugleich in ihrer Eigenheit als eben Erfahrung des Selbst in seiner Abgeschnittenheit fortwährend bewusst sind. Zugleich aber wird durch diese vollkommene Isolation das Ich aus der Gesellschaft ausgeschieden und jede soziale Identitätskonstruktion unmöglich gemacht. So ist Malte durch das Fehlen einer eigenen *Geschichte* – seine Erinnerungen sind immer punktuell – sowie von Zukunftsvorstellungen des Ich auf die eigene Leiblichkeit als Grundlage des Ich³ verwiesen. Hier hat der extreme Pol der Subjektivität, d. h. die solipsistische Überhöhung des Ich und die Umkehrung in seine Auflösung, seine Ursache.

Dieser programmatischen Entgegensetzung entspricht die programmatische Grundfrage, ob Paris, wie die Konvention der Leute meint, *Leben* oder, wie Malte meint, *Tod* bedeutet. Die Antwort darauf erfolgt zunächst in einer Reihe von visuellen Wahrnehmungen (vgl. ebd., 455). Zwar scheinen die Wahrnehmungen Maltes – ein Mann, der umsinkt; eine Schwangere, die eine Geburtsklinik sucht; Krankenhäuser, ein Nachtsyl und ein krankes Kind – auf den ersten Blick die dem Visuellen eigene Distanz zu halten und neutral einfach Phänomene zu registrieren. Genauerem Lesen aber enthüllen sich Distanzierungsversuche, die sich als Kraftakt angestrenzter Selbstberuhigung entpuppen, welche die Betroffenheit des wahrnehmenden Ich verbergen sollen. Diese wird im Geruch von »Jodoform, pommes frites, Angst« (ebd.) unabweisbar. Denn kann der distanzierte Blick abgewendet oder überhaupt das Auge gar geschlossen werden, so kann dem olfaktorischen

3 Das »Ich« besitzt über den eigenen Leib hinaus vor allem in den gesellschaftlichen Beziehungen, in der eigenen Geschichte und in der eigenen Ideal- und Zukunftsprojektion weitergehende Elemente zur Identitätskonstruktion.

schen Sinn aufgrund der Naturnotwendigkeit des Atmens kein Einhalt geboten werden. Taucht das zur Wundbehandlung genutzte Jodoform die gesamte Umgebung in eine »ums Leben kämpfende« Krankenhausatmosphäre, so provoziert dann seine Mischung mit dem Fettruch von Pommes frites und Angst, der in diesem olfaktorischen Zusammenhang zunächst als Angstschweiß perzipiert wird, ein unvermeidbares Ekelgefühl. In diesem Gefühl wird nicht einfach nur analysierend, und damit distanzierend, ein rein Gegenständliches wahrgenommen, sondern ist der Wahrnehmende selbst involviert. Hier wird das Körperliche klar zum Leiblichen, dem vom Selbst nicht Abtrennbaren. Diese eigene Involviertheit offenbart sich auch darin, dass es sich in der olfaktorischen Mischung nicht um Angst-Schweiß, sondern eben Angst handelt, ein Gefühl, das auch auf Malte selbst beziehbar ist.

Wenn Malte mit der gleichen gewollt neutral sich gebenden Wahrnehmungshaltung, der die Dinge ohne alles Eigeninteresse des Beobachters als reine Phänomene ins Auge, bzw. in die Sinne fallen, dann »ein eigentümlich starblindes Haus«, ein Nachtasyl, erblickt, dessen Preise er betont interesselos liest, so wird seine verborgene Involviertheit freilich erst später offenbar, als er nämlich in Aufzeichnung 16 vor den Armen flüchtet, weil er sich davor fürchtet, zu ihnen zu gehören (ebd., 480 ff.), um sich dann am Ende doch schließlich in Aufzeichnung 19 die Zugehörigkeit zu den Kranken und Fortgeworfenen eingestehen und akzeptieren zu müssen (ebd., 492 ff.). Dass sich dabei die Bedeutung von Armut wandelt und also in die weiter oben zitierte »Welt neuer Bedeutungen« führt, sei hier als Hinweis auf die Generierung neuer Bedeutungen in autoreferenzieller Sprache angemerkt.

Enthüllt sich Betroffenheit und Leiblichkeit der Wahrnehmungen der 1. Aufzeichnung vor allem durch die Entdeckung der Verdeckungsversuche der Involviertheit des wahrnehmenden Ich, so tritt seine direkte leibliche Betroffenheit als Schmerz und Zerstörung dann aber gleich in der folgenden 2. Aufzeichnung ganz offenbar hervor. Der Hörsinn trägt ihm die nächtlichen Geräusche der Großstadt ein, die ihn nicht einschlafen lassen, so dass er im leiblichen Selbstgefühl sich als in Stücke zerteilt empfindet.

6 Leiblichkeit und Wahrnehmung

Der Wahrnehmung durch die Sinne, welche aber die reine, neutral unpersonliche Wahrnehmung schon auch immer durch leibliche Betroffenheit und Schmerz hin bis zum Angstgefühl überstiegen hat, folgt in der dritten Aufzeichnung die Wendung ins Innere, in dem diese Angst in einem Bild der Stille Ausdruck erfährt. Zwar ist diese Stille an ein äußeres »Hier« gebunden, doch wird sie durch den in der Vorstellung vollzogenen bildlichen Vergleich mit einer kurz vor dem Fall stehenden Feuermauer mit einem Spannungselement durchsetzt, das diese Stille in die innere Spannung der Erwartung des katastrophalen Falls übersetzt. Dieses rein innere Angstgefühl entspricht so verallgemeinert den äußeren sinnlichen Wahrnehmungen. Von hierher ergibt sich dann auch der Übergang zur 4. Aufzeichnung (ebd., 456), in der Malte die Entdeckung eines unbekanntes Inneren bekennt, von dem er bisher nichts gewusst habe und in das nun alles hineingehe. Dieses Innere wird angesichts der vollen sinnlichen Leiblichkeit der vorangehenden Aufzeichnungen bildlich direkt auf Maltes Leib bezogen vorgestellt: ein Einverleiben seiner Umgebung mittels Wahrnehmung. Diese bildliche Ansiedlung wird durch spätere Aufzeichnungen bestätigt, in denen Bewusstseins-elemente wie die Erinnerung, das Dichten von Versen, Fiebertvorstellungen usw. physiologisch im leiblichen Inneren, in Adern, Blut und Gliedern etwa, angesiedelt werden.

Entspricht der äußeren Wahrnehmung so ein Inneres, dann ist die neue Wahrnehmungsweise das Produkt einer Mischung von Innerem und Äußerem. Exemplarisch dafür steht gleich in der folgenden 5. Aufzeichnung (ebd., 457 f.) das surrealistisch anmutende Bild der *Frau ohne Gesicht*, deren in den Händen liegendes Gesicht beim schreckhaften Hochheben des Kopfes in den Händen liegen bleibt, während der Kopf eine bloße Wunde darstellt. Dass Malte bei dieser Wahrnehmung die losgerissene Innenseite des Gesichts in den Händen liegen sieht, während er aus Furcht nicht wagt, den »bloßen wunden Kopf ohne Gesicht« (ebd., 458) zu sehen, weist in der Nicht-Hinwendung des Blickes auf die subjektive, hier vom Furchtgefühl bestimmte Seite dieses neuen Sehens, während so das von ihm gesehene Bild der Innenseite des in den Händen liegendegebliebenen Gesichts die Realitätsverschiebung verdeutlicht, indem in diesem Bild Gegenstandswahrnehmung und subjektive Vorstellungskraft sich ununterscheidbar zu einer für das sehende Subjekt subjektiven Tatsache verschweißt finden. Für den Leser bleibt dieser Verschweißungsprozess wahrnehmbar, für Malte nicht.

Weitere Bilder bestätigen, erweitern und vertiefen diesen Wahrnehmungsprozess, wie er in den Bildern des blinden Blumenkohlverkäufers und des *unsichtbaren Hauses* der 16. Aufzeichnung (ebd., 484 ff.) explizit thematisiert wird. So unterstreicht Malte beim blinden Blumenkohlverkäufer die subjektivitätsbestimmte, immer perspektivische Seite des Sehens, indem er einerseits aufzählt, was er alles weggelassen hat, so dass er am Ende nur einen »alten Mann gesehen [hat], der blind war und schrie«; andererseits tritt zugleich der Solipsismus dieser Wahrnehmung hervor, indem Malte für nicht wichtig hält, ob das von ihm Wahrgenommene etwas Wesentliches sei, sondern dass es allein auf die Erlebnisqualität ankomme, darauf, was es für ihn gewesen sei. Dieser expliziten Subjektivität der Wahrnehmung scheint der Anspruch phänomenaler Wahrnehmungsobjektivität beim *Sehen des unsichtbaren Hauses* – er habe nichts weggelassen und nichts dazugefügt – gegenüberzustehen, wobei freilich in der Perspektive konventionellen Denkens der Anspruch der Objektivität gleichzeitig durch die offensichtliche Subjektivität der Wahrnehmung als »Einbildung« unterlaufen wird. Die Schaffung von subjektiven Tatsachen realer Konsistenz durch die Einbildungskraft wird in seiner leiblichen Dimension durch sein von Schrecken und Furcht bestimmtes Fortlaufen bezeugt, hat er doch dieses Haus in seinem Inneren wiedererkannt. Herausgestellt wird dieserart die leiblich erfahrene Verbundenheit von subjektiv nicht unterscheidbarer äußerer Wahrnehmung und innerer Einbildungskraft. Die Diktion der Wahrnehmung aus dem Inneren heraus stellt sich in seiner Eigendynamik wie der Leib, an den das Innere gebunden ist, als nicht von seinem Willen bestimmt, sondern in beiden vorgestellten Wahrnehmungen mithin als selbst auch *Natur* dar. Dieserart wird auch das mit dem Leib eine psychophysische Einheit bildende Unbewusste als Teil der Natur konzipiert.

7 Körper- und Leiblichkeit

Wie sehr dieses Innere zugleich von der als *Natur* fassbaren Leiblichkeit, bzw. eigenen Körperlichkeit – Körper meint die Außenperspektive, Leib die Bewusstes und Unbewusstes miteinbeziehende Innenperspektive als Erleben und Involviertheit (vgl. Böhme 2014) – bestimmt ist, zeigt sich auf verschiedenen Ebenen.

Die unmittelbare leibliche Betroffenheit Maltes tritt am stärksten und elementarsten durch Krankheit und Schmerz hervor, durch die wir uns ja

auch des sonst in seinen alltäglichen Funktionen häufig des nicht bewussten Leibes bewusst werden als eigener Leib und als zugleich etwas Fremdes, als Natur, die ihrem eigenen *Willen*, ihren eigenen Dynamiken folgt.

In der 18. Aufzeichnung flüchtet Malte vor dem Anblick eines Sterbenden, in den er sich eingefühlt hat (Rilke 1996a, 487 f.) und läuft in schierer Furcht und Angst durch die Straßen, bis ihn dann schwindelt, er umfällt und das Bewusstsein verliert (ebd. 487 f.). Hier ist das leibliche Erleben ebenso offenbar wie in der folgenden Aufzeichnung, wo er durch eine Reihe von Wahrnehmungen, die von körperlich-leiblich erlebter schlechter Luft bis hin zu dem durch seine ihn ganz einhüllenden Verbände scheinenden Kranken führen, auf dem Höhepunkt dieser Wahrnehmungsfolge in einen panischen Angstzustand versetzt wird, der leiblich sich artikulierende Angstzustände und Todesfurcht wie in der Kindheit, in der er Angst vor »dem Großen« hatte, wiedererweckt:

Es war später einfach ausgeblieben, auch in Fiebernächten war es nicht wiedergekommen, aber jetzt war es da, obwohl ich kein Fieber hatte. Jetzt war es da. Jetzt wuchs es aus mir heraus wie eine Geschwulst, wie ein zweiter Kopf, und war ein Teil von mir, obwohl es doch gar nicht zu mir gehören konnte, weil es so groß war. Es war da, wie ein großes totes Tier, das einmal, als es noch lebte, meine Hand gewesen war oder mein Arm. Und mein Blut ging durch mich und durch es, wie durch einen und denselben Körper. [...] Aber das Große schwoll an und wuchs mir vor das Gesicht [...] (ebd., 497).

Diese direkt leiblich artikulierte Furcht verrät die Gespaltenheit und Fremdheit der »Natur, die wir selbst sind«. Malte erlebt seinen Leib als zugleich Körper, als Fremdes, als etwas, das neben dem seinen einen zweiten Kopf besitzt, also einen eigenen Willen hat und seinen Kopf, also seinen Eigenwillen, zu überschatten droht: der Leib als zugleich Eigenwillen der Natur. Dieser jetzt im Krankenhaus wiederkehrende Schreck lässt ihn sich selbst verlieren, so dass er in panischer Angst *kopfflos* aus dem Krankenhaus hinaus-, fort- und immer weiterläuft, alle Orientierungsfähigkeit verliert, nichts wiederzuerkennen und vor allem seinem Laufen keinen Einhalt zu gebieten vermag. Sein Leib als Natur ist der Herrschaft seines Ich völlig entzogen, das klassische, durch Bewusstsein und Willen ausgezeichnete Subjekt zerstört.

Der von den Kräften der Natur beherrschte Körper wird in der 21. Aufzeichnung durch den Epileptiker als äußeres Bild wie als inneres Erlebnis Maltes illustriert (ebd., 499 ff.). Auch hier erfährt Malte sowohl sympathisch gegenüber dem Veitstänzer als auch dann den eigenen Leib als Natur, der Kräften folgt, die den Willen ausschalten und also den Tod des

Subjekts bewirken. In der Vorstellung, die eigenen Kräfte dem Epileptiker geben zu können, geht die Vorstellung des Leibes und seiner Kräfte über die eigenen Leibgrenzen hinaus und konfiguriert ein dem *Einverleiben* Entgegengesetztes, ein Ausgreifen des Leibes. Wird Maltes Leib dann willenlos »wie leeres Papier« (ebd., 504) von den Kräften des eben auch unsichtbaren Windes über die Straße getrieben, entsteht die Vorstellung von einer unsichtbaren Dimension von Kräften auch außerhalb des Leibes, die ihn freilich involvieren. Ist er somit im Übrigen zum dritten Mal als Subjekt vernichtet, so befindet er sich als »leeres Papier« in dem Zustand, in dem er dann aufgrund der in der folgenden 22. Aufzeichnung sich vollziehenden mystischen Umkehrungsbewegung in einer alchimistischen Transformation des Ich in Schrift »geschrieben werden« kann (vgl. Kruse 1994, 124–138 und 223–240).

Diese Konzeption des eigenen Leibes als Natur, die wir als wir selbst aus der Innenperspektive erfahren und erleben, ist der modernen Medizin völlig fremd. Die erwähnte 19. Aufzeichnung beginnt daher mit den Worten: »Der Arzt hat mich nicht verstanden. Nichts« (Rilke 1996a, Bd.3, 492), und verweist damit auf die Kritik an der modernen Medizin der Gegenwart in der 6. und 7. Aufzeichnung (ebd. 458f) zurück.

8 Eigener Tod und eigenes Leben als Naturverhältnis in der Vergangenheit und Kritik an der naturwissenschaftlichen Medizin der Gegenwart

Die Angst, bei der Betrachtung der Kathedrale von einer der Ambulanzen überfahren zu werden, illustriert in Aufzeichnung 6 (ebd., 458) die leibliche Bedrohung durch die technische Moderne. Solch äußerer Bedrohung entspricht auch die moderne Medizin. Maltes Befürchtung, hier in Aufzeichnung 6, dass er, einmal in das Krankenhaus geschafft, dort sterben würde, entspricht die 19. Aufzeichnung (ebd., 492 ff.), wo er sich dann eben im Krankenhaus befindet, und der Arzt, der ihn mit der um 1900 allerneuesten Technik des Elektroschocks behandeln will. Diese Technik steht für die moderne Medizin, die den menschlichen Körper in Außersicht zum rein naturwissenschaftlichen Gegenstand verdinglicht. Ihr steht die subjektive Wirklichkeit der Krankheit in ihrer psychosomatischen Dimension gegenüber.

Weist die Bemerkung in Aufzeichnung 6, dass die Sterbestunde in der Zeitdroschke zwei Francs koste, darauf hin, dass auch das Sterben unter die

universale Herrschaft des Tauscherts geraten ist, und weitet sie dieserart die Gegenwartskritik auf insgesamt die Ökonomisierung aller Lebensbereiche aus, so entspricht dem das Sterben im Krankenhaus, das mit dem Anziehen vorkonfektionierter Kleidung aus der seriellen Fabrikproduktion verglichen wird, denn »man stirbt den Tod, der zu der Krankheit gehört, die man hat« und »die verschiedenen letalen Abschlüsse (gehören) zu den Krankheiten und nicht zu den Menschen« (ebd., 459).

Diese in den Kontext der gleichmachenden Tauschwertherrschaft gestellte moderne Medizin und Naturwissenschaft wird in den Aufzeichnungen 8 und 9 (ebd., 459ff.) durch die Entgegenstellung der Konzeption eines »eigenen Todes« als Außensicht auf den Menschen und Selbstentfremdung denunziert. Der »eigene Tod« ist wesentlich durch die Innenperspektive der Leiblichkeit der Personen gekennzeichnet:

Und was gab das den Frauen für eine wehmütige Schönheit, wenn sie schwanger waren und standen, und in ihrem großen Leib, auf welchem die schmalen Hände unwillkürlich liegen blieben, waren zwei Früchte, ein Kind und ein Tod. Kam das dichte, beinahe nahrhafte Lächeln in ihrem ganz ausgeräumten Gesicht nicht davon her, daß sie manchmal meinten, es wüchsen beide? (ebd., 464).

Findet sich bei diesen Frauen der Begriff des Leibes mit dem Spüren der beiden Leibesfrüchte nach innen hin verbunden, mit dem Bewusstsein auch des Leibes als Natur, welches das Ins-Leben-Treten wie das Aus-dem-Leben-Treten, jedenfalls des sichtbaren Lebens, umfasst, so stellt sich auch der Tod des Großvaters Brigge als leiblicher Vorgang dar, der freilich in ein immer weiteres Ausgreifen nach außen auf die Umgebung übergeht, sie miteinbezieht und schließlich einer Naturkatastrophe gleicht, sich also – auf wie schreckliche Weise auch immer – dieserart als selbst Naturkraft zu erkennen gibt. Dieser Prozess wird von Malte auch hier mit »dem Großen« verbunden, das hier als Größerwerden erscheint: leiblich »vergrößert«, passt der Großvater nicht mehr ins Bett, breitet sich dann im ganzen Haus aus, da er sich durch alle Zimmer tragen lässt, bis schließlich seine Stimme wie ein großes Gewitter, wie eine Naturkatastrophe auf die ganze Umgebung ausgeweitet wirkt.

Dass der Tod auf Ulsgaard herrsche, nicht mehr der Großvater, lässt die typische Doppelheit des Verhältnisses zu unserem Leib als Natur hervortreten. Als Natur nämlich ist uns unser Leib zugleich fremd: alle dem Willen entzogenen Körperteile und Organe, ihr Wachsen, Krankwerden, Absterben, stellt die mit einem fremden »Eigenwillen« auftretende Natur dar. Zugleich aber nicht von unserem Selbst abtrennbar, erfahren und *leben* wir unseren

Körper als eben unseren eigenen Leib. Des Großvaters Tod verlangt daher, im Hause von einem Zimmer ins andere Zimmer getragen zu werden; dabei ist es zugleich sein eigener Tod, seine leibliche Natur, deren Schrecklichkeit in der Nebenbemerkung, dass es sich um Wassersucht handle, die damit verbundenen ungeheuren Schmerzen anzeigt, welche Christoph Detlev Brigge jedoch als die *eigenen*, die ihm als gegeben zukommenden konzipiert:

Wie hätte der Kammerherr Brigge den angesehen, der von ihm verlangt hätte, er solle einen anderen Tod sterben als diesen. Er starb seinen schweren Tod (ebd.).

Damit stellen sich die Menschen früherer Zeiten als sich der Doppelheit des Leibverhältnisses bewusst dar. Sie wissen ihren Leib als das Fremde, das Andere, das die Natur ist, und als eigenen zugleich. Nicht in dem Sinne freilich, dass sie das Andere, das die Natur ist, der Herrschaft des als Eigenes Bestimmten unterwürfen, sondern indem sie umgekehrt die Natur als das Andere des Eigenen anerkennen.

9 Leiblichkeit – Bewusstsein – Unterbewusstsein

Was Rilke schon in seinen Rodinschriften feststellte, dass nämlich das Verhältnis zur Natur sich geändert hat und die Konflikte der Gegenwart sich gegenüber der Vergangenheit ins Unsichtbare zurückgezogen haben, gilt auch für den *Malte Laurids Brigge*. Das veränderte Verhältnis zur Natur kommt im Gegensatz von naturwissenschaftlich perspektivierter Medizin und Maltes Entdeckung der Natur, die er leiblich selber ist, zum Ausdruck. Die Entdeckung der Fremdheit eines Teils seiner selbst beginnt bei Malte in Aufzeichnung 4 mit dem unbekanntem Inneren, in das alle seine Wahrnehmungen eingehen. Aus diesem Nicht- oder Unterbewussten Aufsteigendes, wie es beispielsweise in der Angstvision der fallenden Feuermauer in Aufzeichnung 3 Artikulation findet, wird ebenfalls seine Wahrnehmung bestimmt, wie sich bei der *Frau ohne Gesicht* in Aufzeichnung 5 zeigt und ihm selbst spätestens in Aufzeichnung 18 anhand des blinden Blumenkohlverkäufers und des *unsichtbaren Hauses* bewusst wird. Dieses Unterbewusste findet sich untrennbar mit der Leiblichkeit vereint. Das dort Verortete, das ins Bewusstsein steigt, bildet, wie die Funktionsweise der Erinnerung oder die Bestimmung des Dichtens zeigt, mit dem Leiblichen eine untrennbare Einheit.

Die geradezu physiologische Form der Erinnerung illustriert die Aufzeichnung 15, in der Malte sich an im Haus des Großvaters Brahe angesiedelte Vorgänge in seiner Kindheit erinnert:

Ich habe das merkwürdige Haus später nie wieder gesehen [...]. 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, – die Zimmer, die Treppen, die mit so großer Umständlichkeit sich niederließen, und andere enge, rundgebaute Stiegen, in deren Dunkel man ging wie das Blut in den Adern; die Turmzimmer, die hoch aufgehängten Balkone, die unerwarteten Altane, auf die man von einer kleinen Tür hinausgedrängt wurde: – 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 (ebd., 470 f.).

Das Psychische wird untrennbar im Physischen des Leibes verortet. Der Baukörper, in dem man wie in einem Körper, »wie das Blut in den Adern« ging, findet sich im Körperbau wieder, so dass man von einer physiologischen Erinnerungsweise zu sprechen geneigt ist. Wie es in dieser Kindheitserinnerung, die in einer Gespenstererscheinung gipfelt, darum geht zu vergegenwärtigen, wie in der Vergangenheit die Dimension des Zeitlosen und jene des Unsichtbaren eine Entsprechung im Sichtbaren besaßen, so erfährt Malte das Unsichtbare der Erinnerung, die aus dem unbekanntem inneren Grund heraufsteigt und in der Erfahrung des eigenen Leibes sinnlich im Körpergefühl fassbar wird. Dass die Erinnerung sich auf dem inneren Grund zerschlagen hat, verweist im Übrigen auf den *Grund* der bereits erwähnten, in der 22. Aufzeichnung hervortretenden, mystischen Dimension, auf den *eigenen Tod* als Subjekt, der zugleich ein neues Leben mit neuen Bedeutungen ist.

Besondere Deutlichkeit aber erhält dieser innere unbekannt und unbewusste »Grund« in Maltes Poetologie, so wie er sie in Aufzeichnung 14 als psychophysiologische Einheit darstellt. Das Entstehen von Versen beruhe nicht auf Gefühlen, sondern auf Erfahrungen. Man müsse möglichst reiche und alle Lebensbereiche auf verschiedenste Weise umfassende Erfahrungen sammeln; doch auch die Erinnerungen an sie seien noch nicht zureichend:

Und es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst sind es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht (ebd., 467).

Im Innern des Leibes, in den dem Willen entzogenen Teilen des Körpers, im Formlosen des Blutes entsteht so die Dichtung. Als Blut flüssig form-

los und »Lebenssaft« zugleich werden die Erinnerungen von der durch den Namen ausgezeichneten Individualität losgelöst, verlieren sie allen individuellen Charakter. Als Blut im Leib angesiedelt, teilen sie unser Paradox als Natur, die wir selber sind, indem sie eigengesetzlich und insofern fremd und zugleich unser sind.

Dieserart ist Rilkes Charakterisierung von Rodin als Werkzeug der Natur auch auf ihn selbst anzuwenden. Malte als Dichter fungiert als Werkzeug der Natur, die sich offenbart, indem sie durch seine leibliche Existenz wirkend Dichtung schafft, wo er in einer alchemistischen Schrift⁴, die auf der in der mystischen Erleuchtung erfolgenden Umkehrung der Negativität beruht, »geschrieben wird«, d. h. wo die Natur den Vers aus dem Blut als leiblichem Ort des Unbewussten in die schreibenden Hände diktiert. Mit der Leiblichkeit erfolgt dieserart ein erneuernder Rückgriff auf die Psyche und Materie als Einheit begreifende Vormoderne.

Steht das Ich in den *Aufzeichnungen* durchgehend und absolut im Mittelpunkt, so fehlt es völlig in den *Neuen Gedichten* (Rilke 1996d, 447–510) und *Der Neuen Gedichte anderer Teil* (Rilke 1996e, 511–586). Von daher scheinen die beiden etwa gleichzeitig entstandenen Werkteile, Roman und *Neue Gedichte*, auf den ersten Blick einander völlig entgegengesetzt zu sein. Die Gedichte orientieren sich zunächst an Rodins »Kunst-Dingen« und wollen ihnen in der Sprache Vergleichbares zur Seite stellen. Ebenso suggeriert auf den ersten Blick ihre an Cézanne orientierte Charakterisierung als »sachliches Sagen« (vgl. Rilke 1996b, 617) ein neutrales Gegenstandsverhältnis, das sich unter völliger Ausschaltung alles Subjektiven und Persönlichen ganz der *Sache* zuwendet, so dass die *Ding-Gedichte* völlig durch die Außenperspektive bestimmt erscheinen. So wird z. B. der Bezug auf die naturwissenschaftlich-äußerliche Weltsicht beim Gedicht *Die Gazelle* (Rilke 1996d, 469 f.) durch den einem Lexikonartikel vergleichbaren Zusatz »Gazella dorcas« eigens hervorgehoben – freilich um als Konvention vom Gehalt dementiert zu werden.

Rilke selbst hat in einem Brief von 1907 darauf hingewiesen, dass das »sachliche Sagen« Cézannes ohne Baudelaires Gedicht *Un charogne* nicht möglich gewesen wäre (Rilke 1996c, 624). Steht nun dieses Gedicht als

4 Für den Bezug auf die Alchemie, die hier im Sinne C. G. Jungs als Betrachtung des Inneren *extra corporis* verstanden werden muss, gibt es zahlreiche Belege; man denke etwa nur an die Folge von *Nigredo – Albedo – Rubedo* (Schwarz-Weiß-Rotgold), wobei Rotgold eben auf das Blut als Lebenssaft und Ewigkeit zugleich bezogen ist (vgl. dazu ausführlicher Kruse 1994, 223–240).

Kern der mystischen Umkehrung im Zentrum der 22. Aufzeichnung, so lässt sich die Poetologie Maltes mit ihrer Konzeption der Natur auch als Grundlage der Gedichte begreifen. Besteht die *Sachlichkeit* der Gedichte im Fehlen des lyrischen Ichs, so findet sich das dieserart im *Tod* des klassischen Subjekts begründet. Die Gedichte stellen sich so als Produkte der allumfassenden Liebe dar, ihrer mystischen Umkehrung der Negativität in Vollendung und als Verwandlung in eine Schrift, welche gemäß Maltes Poetologie durch das Blut als Natur, »die Natur, die wir selbst sind« (Böhme, 2011), diktiert wird. Dabei geht die *Liebe* ganz in die Arbeit am Dingschaffen auf. Die Gedichte als *Kunst-Dinge* aber haben eine zentripetal in sich selbst gründende Autonomie, die jedoch durch die Umkehrung der Negativität erst ermöglicht worden ist. Als »Rubedo« verweisen sie auf den ihnen vorausliegenden alchimistischen Prozess zurück, der in ihrer inneren Bewegung als *Ding* verbleibt. Auf solche Weise werden die *Dinge* durch diese *Natur-Arbeit* der Poesie, der Beschreibung des Schaffens Rodins vergleichbar, wieder in die *Natur* gestellt, aus der sie die Welt der Moderne mit dem naturwissenschaftlichen Begriff der Natur herausgenommen hatte.

Literaturverzeichnis

- Rilke, Rainer Maria. 1955. »Erlebnis«. In: Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. 6 Bde. Hg. vom Rilke-Archiv et al. Frankfurt a. M.: Insel, Bd.6, 1036–1042.
- Rilke, Rainer Maria. 1996a. »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«. In: Rainer Maria Rilke (1996h), Bd. 3, 453–635.
- Rilke, Rainer Maria. 1996b. »Auguste Rodin«. In: Rainer Maria Rilke (1996h), Bd. 4, 401–513.
- Rilke, Rainer Maria. 1996c. »Briefe über Cézanne«. In: Rainer Maria Rilke (1996h), Bd. 4, 594–636.
- Rilke, Rainer Maria. 1996d. »Neue Gedichte«. In: Rainer Maria Rilke (1996h), Bd. 1, 447–510.
- Rilke, Rainer Maria. 1996e. »Der neuen Gedichte anderer Teil«. In: Rainer Maria Rilke (1996h), Bd. 1, 511–586.
- Rilke, Rainer Maria. 1996f. »Von der Landschaft«. In: Rainer Maria Rilke (1996h), Bd. 4, 208–213.
- Rilke, Rainer Maria. 1996g. »Worpswede«. In: Rainer Maria Rilke (1996h), Bd. 4, 305–400.
- Rilke, Rainer Maria. 1996h. *Werke*. 4 Bde. Hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M.: Insel.
- Böhme, Gernot. 2011. »Der Begriff des Leibes: Die Natur, die wir selbst sind«. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 59, 553–563.

- Böhme, Gernot. 2014. *Bewusstseinsformen*. München: Fink.
- Hagemann, Alfred. 2015. *Natur bei Rainer Maria Rilke. Wald, Park, Garten und ihre literarische Darstellung*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Kruse, Bernhard Arnold. 1994. *Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.
- Waldenfels, Bernhard. 2000. *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mattenklott, Gert. 1982. *Der metaphysische Leib. Beiträge zu einer Metaphysik des Körpers*. Hamburg: Rowohlt.