Elena-Raluca Weber
Temeswar

Sehen lernen: Den Text mit Augen ver-sehen
Rilke und Cézanne

Abstract: As anticipated by its title, the paper aims at analyzing the connection between Rilke's literary approach and Cézanne's strive to convey the complexity of the human visual perception onto the canvas (réalisation). Whether a similar word-laden endeavor precedes Rilke's contact with the painter's oeuvre or it is subsequently influenced by it, remains to be proven through both theoretical, critical and text-related evidence, the latter mainly relying on **The Book of Hours** and **Letters on Cézanne**. These elements provide arguments in favor of the actual thesis, according to which **The Notebooks of Malte Laurids Brigge** could be interpreted as a *textual Argos*, somewhat resembling the mythical creature in its protagonist's attempt to experience a revolutionary way of seeing and to hence depict it by means of language. A selection of „eye-layers" is thus analyzed, nonetheless highlighting their constructive/deconstructive function, in Malte's quest to shape his identity.
Keywords: réalisation, Argos, I-eye, textual corporeality, „in the making", learning-to-see.

1. Einführung

Die vorliegende Arbeit behandelt die Art und Weise, wie sich Rainer Maria Rilke mit Kunst auseinandergesetzt hat, wobei maltechnische Elemente in seinen Werken vorzufinden sind. Obwohl Rilke zeit seines Lebens eine enge Beziehung zur Kunst gepflegt und dadurch Interesse an dem Herangehen mehrerer Künstler gezeigt hat (wie z. B. Auguste Rodin, Paul Klee, Pablo Picasso usw.), basiert diese Untersuchung lediglich auf seinen **Briefe[n] über Cézanne** sowie auf den **Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge**. Erforscht wird von daher, welchen Einfluss der Kontakt mit Cézannes Bildern im Salon d'Automne 1907 auf ihn ausgeübt hat und inwieweit man sich dazu äußern kann, ob Rilke im sprachlichen Sinne Cézannes malerische Technik vorwegnimmt, indem er „gleichsam mit sprachlichen *taches* [experimentiert]" (Scharnowski 2000: 257). Zwecks der Erläuterung solcher

BDD-A13067 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:34 UTC)

„Prä-Cézanne'schen" Versuche werden Beispiele aus dem **Stundenbuch** eingeführt und die Feststellungen von Dominique Jehl, Annette Gerok-Ritter oder Maurice Merleau-Ponty allgemein zum dichterischen Schaffen Rilkes herangezogen. Bewusst und zugespitzt bringt Rilke aber das „Cézanne'sche" erst in seinem Malte-Roman ein.
In diesem Zusammenhang stellt sich außerdem die Frage, warum gerade Cézanne eine solche Faszination in Rilke erweckt hat, bzw. ihn dazu bewogen hat, sich über Folgendes zu vergewissern:

> Es ist die *Wendung* in dieser Malerei, die ich erkannte, weil ich sie selbst in meiner Arbeit erreicht hatte oder doch irgendwie nahe an sie herangekommen war, seit langem wahrscheinlich auf diese Eine vorbereitet, von dem so vieles abhängt (Rilke, zit. nach Phelan 2000: 142) [Hervorhebung ERW].

Zwei Aspekte sind diesbezüglich nennenswert: Einerseits handelt es sich um die „verbissene Werkbesessenheit" (Nubert 2008: 203) des Künstlers, gekoppelt mit seiner Einzelgängerfigur[1]. Ebenfalls zum Außenseiter wird Malte, der Verfasser der Aufzeichnungen, gemacht. Andererseits ist Cézanne im maltechnischen Sinne anreizend, da bei ihm die Art und Weise des *Sehvorgangs* in den Vordergrund rückt. Dabei spielen seine Wahrnehmung, die davon beeinflusste, „bis ins Unzerstörbare hinein gesteigerte Wirklichkeit" (Rilke 1983: 30) und die Beziehungen der Farben zueinander eine ausschlaggebende Rolle und werden in den Briefen an seine Frau Clara Westhoff-Rilke thematisiert. Somit nennt

> Gottfried Boehm (1988: 30-35) [...] diese Neugründung Cézannes ‚kopernikanische Blickwendung' und meint damit, dass der Maler im Blick auf die Natur immer das eigene Sehen, die Eigenart seines Blicks, die Verfahrensweise des Auges miteinbezieht und mitreflektiert (Nubert 2008: 204).

Dennoch ist hiermit nicht nur die *Wendung* zentral, sondern vielleicht vielmehr die *Werdung*[2]*,* die malerisch bzw. schriftlich erzeugt wird: „Was

[1] „Isolation is what I am worthy of. At least no one can get me in his clutches" (Cézanne, zit. nach Becks-Malorny 1995: 60). Somit wird „[...] das Rührende [...] von dem Mythos von Cézanne als genialem Einzelgänger abgeleitet; er gilt als wichtig nicht nur auf der Ebene der persönlichen Deutung, sondern auch im maltechnischen Sinne. Rilkes Cézanne-Verständnis ist insofern seiner Zeit weit voraus" (Phelan 2000: 137). Rilkes Briefe sind also „von Emphatie für das Leben und die Person Cézannes [getragen]" (Scharnowski 2000: 255), wobei sie gleichzeitig die Gemälde und ihre Wirkung darstellen.

[2] Der Terminus Werden ist eigentlich der grammatikalisch korrekte. Trotzdem wird in diesem Kontext die Wortschöpfung Werdung bevorzugt, um die Anspielung Wendung-

BDD-A13067 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:34 UTC)

jeweils wirklich existiert, sind nicht Dinge, die schon geworden sind, sondern Dinge, die noch im Werden (in the making) sind“ (James, zit. nach Scharnowski 2000: 250). Das *Sehen* und das *Gesehenwerdenkönnen* tragen gleichermaßen wesentlich dazu bei, wie das im Kapitel über Sehverfahren bewiesen wird: John Ruskin, Conrad Fiedler, Walter Benjamin und Jean Paris bringen ähnliche Sehverfahren zum Ausdruck, die letztendlich unter Max Imdahls Konzept des *sehenden Sehens* zusammengefasst werden können. Diese Art des Sehens wird quasi zur Programmatik der *Aufzeichnungen* gemacht. Das sogenannte *Sehen lernen,* das schon von Anfang an angekündigt ist[3] und im Laufe des Romans wiederholt bzw. eingesetzt wird, bringt Malte eigentlich zum Schreiben. Es hilft ihm dabei, sich beispielsweise akribisch über das Nicht-Schreiben-Können paradoxerweise durch das Schreiben zu äußern:

> Wozu soll ich jemandem sagen, dass ich mich verändere? Wenn ich mich verändere, bleibe ich ja doch nicht der, der ich war, und bin ich etwas Anderes als bisher, so ist klar, dass ich keine Bekannte habe. Und an fremde Leute, an Leute, die mich nicht kennen, kann ich unmöglich schreiben (Rilke 2005: 6).

Von Cézannes Sehvorgang und Maltes „Sehen lernen“ ausgehend lässt sich die eigentliche Hauptthese der Arbeit formulieren: Der Malte-Text kann als „Argos“ gedeutet werden. Er verfügt, ähnlich wie die gleichnamige mythische Gestalt, über Augen auf dem ganzen „Körper“, die sich nie gleichzeitig schließen. Sie sehen und können gesehen werden. *Das* heißt eigentlich „den Text mit Augen ver-sehen“, wobei dieser somit durch eine gewisse „Körperlichkeit“ gekennzeichnet wird, die (sich) *simultan konstruiert und dekonstruiert*, im Werden beobachtet. Michael Bahtins Konzept des „grotesken Körpers“ (Bahtin 1987: 358-359) wird diesbezüglich auf die Textebene übertragen. Eine textnahe Untersuchung der *Aufzeichnungen* liefert außerdem Argumente in dieser Hinsicht.

2. Sehen. Wie?

Laut *John Ruskin* ist die gesamte Technik der Malerei davon abhängig,

---

Werdung beibehalten zu können, da die zwei Konzepte sich voneinander ableiten bzw. sich gegenseitig bedingen.

[3] „Ich lerne sehen. [...] Habe ich es schon gesagt? Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen“ (Rilke 2005: 6-7).

BDD-A13067 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:34 UTC)

> [...] ob es dem Maler gelingt, die Unschuld des Auges wiederzuerlangen, the *innocence of the eye* [...], a sort of childish perception of flat stains of colour, merely as such, without counsciousness of what they signify- as a blind man would see them if gifted with sight' (Ruskin, zit. nach Scharnowski 2000: 251).

Diese so genannte „kindliche Wahrnehmung" setzt eine Art Sehen voraus, das sich von jedwelchem Vorwissen oder jedwelcher Begrifflichkeit entfernt. Die fehlende „Einübung in die Technik des Sehens" (Scharnowski 2000: 251) entspricht der eines Blinden nach einer gelungenen Staroperation, so Ruskin. Der Mangel an Stützpunkten wie Raum, Gegenstände, Farben ermöglicht der betreffenden Person, sich der Realität anders anzunähern und das Sehen „von etwas als Kulturtechnik in Kombination mit dem Tastsinn neu [zu] erlernen" (Scharnowski 2000: 251). *Walter Benjamin* (zit. nach Nubert 2008: 293) spricht ähnlicherweise über einen sogenannten „Kaspar-Hauser-Blick der Dinge", der auch einem unschuldigen Auge gleicht, das sich vollkommen vorurteilsfrei die Welt ansehen kann.
Dasselbe versucht Cézanne, vor allem indem er *sur le motif* malt. Eine Wiederkehr zur Natur, quasi zu einem *Moment der Schöpfung*, beeinflusst sein Herangehen. Die *Simultaneität* der Wahrnehmung der Elemente aus seiner Umgebung sowie die Wiedergabe deren auf der Staffelei-Ebene, wird ihm von *Camille Pissaro*[4] beigebracht:

> 'Do not work bit by bit', he advised Cézanne, 'apply colour everywhere and observe the tonal values closely in relation to the surroundings. Paint with small brushstrokes and try to record your observations immediately. *The eye must not concentrate on a specific point, but should observe everything* and in doing so note the reflections of colours on their surroundings. Work on the sky, the water, the branches and the earth *simultaneously*, and keep on improving what you do until the whole thing works' (Pissaro, zit. nach Becks-Malorny, 1995: 21) [Hervorhebung ERW].

Diese Unschuld des Auges begrenzt sich jedoch nicht nur auf seine Landschaftsmalerei, sondern erstreckt sich auch auf seine Stillleben, wie Becks-Malorny (1995: 56) in **Cézanne. Pioneer of Modernism** betont:

[4] „Zuerst löst der Maler die gesehenen Dinge in sensations colorantes auf, ein Prozess, der die Abstraktion von allem begrifflichen Wissen über den Gegenstand voraussetzt. In einem zweiten Übersetzungsprozess werden die ‚inneroptischen Sehdaten' in ihr bildliches Äquivalent, in ‚taches' umgewandelt" (Scharnowski 2000: 256).

BDD-A13067 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:34 UTC)

> It was not the objects themselves […], but the arrangement of colours and forms on the surface, *seen through the artist's own eyes.* This viewpoint, *subjectively* but deliberately chosen and governed by the intellect, enabled Cézanne to create *a new level of reality on the canvas*. He did not elaborate objects and sumptuous decoration to do this. On the contrary, the *simplest objects* were the best when it came to realizing his concepts of depth, solidity and weight in a two-dimensional structure [Hervorhebung ERW].

Die einfachsten Gegenstände erlauben Cézanne, sich eine neue Realitätsebene zu verschaffen, die mit Rilkes *Einsehen* verbunden werden kann: Ein „Wort-Ding" (Nubert 2008: 291), das in den *Aufzeichnungen* oft erscheint. Das hat allerdings nichts mit Durchschauen zu tun, sondern vielmehr mit einem „[...] ‚sich Einlassen' in die Mitte der Dinge, [...] sich Einlassen genau an die Stelle der Dinge, wie Gott sich gewissermaßen einen Moment hingesetzt hätte [...]" (Nubert 2008: 291-292). Worauf es eigentlich ankommt, ist, dass während des Einsehens „die Dinge genauso wie an ihrem Schöpfungstag im Stande der *Unschuld* sind" (Nubert 2008: 292) [Hervorhebung ERW].
Wenn man ein solches Verfahren auf das Bild der Schöpfung bzw. der paradiesischen Unschuld anwenden sollte, drückt Möhlher (1975: 371) die Wirkung der Darstellung wie folgt aus:

> Cézanne steigert die Wirklichkeit des Apfels so, dass er von Adam und Eva nicht mehr gegessen werden kann. ‚So einfach unvertilgbar' in seiner ‚eigensinnigen Vorhandenheit' wird er in dieser Kunst. Der Apfel sowie die ganze mit ihm gefallene Natur muss durch den Künstler unvergänglich in die Hände Gottes zurückgegeben werden. Der essbare Apfel wird unverzehrbar. Das nannte Cézanne *‚réalisation'* und Rilke ‚Verwirklichung' [Hervorhebung ERW].

Von daher lässt sich feststellen, dass Cézannes „Nature morte so wunderbar mit sich selbst beschäftigt [sind]" (Rilke 1983: 63), was zugleich die subjektive Komponente seiner Darstellungsweise unterstreicht.
Weiterhin, „Farbe über Farbe hinaus erweiternd" (Rilke 1983: 31), wird die Simultaneität der Wahrnehmung hervorgehoben und dem Beobachter der Eindruck vermittelt, „[...] als wüsste jede Stelle von allem. So sehr nimmt sie teil; so sehr geht auf ihr Anpassung und Ablehnung vor sich; so sehr sorgt jede in ihrer Weise für das Gleichgewicht und stellt es her: Wie das ganze Bild schließlich die Wirklichkeit im Gleichgewicht hält" (Rilke 1983: 59). Dass das Bild, worüber sich Rilke dermaßen äußert, *Madame Cézanne* darstellt, ist nicht zufälligerweise an dieser Stelle zu erwähnen bzw. in

BDD-A13067 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:34 UTC)

Verbindung zu den Stillleben zu bringen. Wie ein „Cézannesches Ding“ (Rilke 1983: 67) erscheinen sogar die Personen, die porträtisiert sind:

> Rilkes Beschreibung des Bildes von Madame Cézanne ist dabei nicht befremdlicher oder unheimlicher als das Bild selbst. Befremdlich ist allerdings, dass Rilke sein ‚reines Sehen‘ und das Experiment einer *sprachlichen réalisation* eben nicht an einem Stillleben oder Landschaftsbilder Cézannes durchführt, sondern an diesem Bild einer Frau, die somit zum blicklosen Gegenstand gemacht wird“ (Scharnowski 2000: 257).

Diese *Verdinglichung*[5] der Menschen, die in ihren Posen „durchfroren“ sind, erscheint nicht einfach als „sprachliche réalisation“ bei Rilke, in dem (vergeblichen?) Versuch, sich das Gemälde „wie eine vielstellige Zahl [...] Ziffer für Ziffer“ (Rilke 1983: 58) einzuprägen[6], sondern kann sogar auf Cézannes Pose-Erwartungen zurückgeführt werden: „Cézanne demanded that his models remain absolutely motionless, *posing almost as though they were objects in his still lives*“ (Becks-Malorny 1995: 62) [Hervorhebung ERW].

Nichtsdestoweniger, neben Ruskins „innocence of the eye“ und Benjamins „Kaspar-Hauser-Blick“, ist auch *Conrad Fiedlers* „reines Sehen“ (Fiedler, zit. nach Scharnowski 2000: 253) zu erwähnen. Im Werk *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887) spricht er einerseits über das reine Sehen als *Abstraktion* und andererseits vergleicht er es mit *Einfühlung*.

Im Falle der *Abstraktion* steht laut der „Einfühlungstheoretiker“ das Ich im Mittelpunkt aller Wahrnehmungsprozesse. Was die *Einfühlung* anbelangt, ist diese andersrum zu verstehen. Die Grenze zwischen dem Ich und der Außenwelt ist eher verschwommen, sie kann nicht wirklich konkret festgelegt werden. Deswegen findet meist eine Ich-Spaltung statt, die eben durch diesen „Schwebezustand“ erzeugt wird. Der „Abstraktionsdrang“

---

[5] In Rilkes Dinggedichten findet der Prozess umgekehrt statt, im Sinne, dass ein Gegenstand objektiviert erfasst oder beschrieben wird und gleichzeitig gelingt es, den Eindruck zu vermitteln, dass der Gegenstand selber zum Ausdruck kommt, als spreche er über sich selbst. Ähnliche Versuche haben auch Eduard Mörike bzw. Conrad Ferdinand Meyer unternommen (vor Rilke). Der Terminus „Dinggedicht“ wurde von dem Germanisten Kurt Opert 1926 geprägt.

[6] Ähnliche Versuche diesbezüglich sind auch im Stundenbuch vorzufinden, jedoch vielmehr Ich-bezogen: „Ich will dich immer spiegeln in ganzer Gestalt,/und will niemals blind sein oder zu alt/um dein schweres, schwankendes Bild zu halten/[...]/Ich will mich beschreiben/wie ein Bild das ich sah,/lange und nah,/wie ein Wort, das ich begriff,/wie meinen täglichen Krug,/wie meiner Mutter Gesicht,/wie ein Schiff, das mich trug/durch den tödlichsten Sturm“ (Rilke 2007: 18).

BDD-A13067 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:34 UTC)

hingegen sei „die Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinung der Außenwelt“ (Worringer, zit. nach Scharnowski 2000: 253). Von der Beschreibung dieser zwei „Pole“ kommt Scharnowski (2000: 255) zu der Erkenntnis, dass Rilkes **Briefe über Cézanne** eigentlich selber ein „Grenzgebiet“ repräsentieren: Sie „bewegen sich zwischen Einfühlung und Abstraktion“, was einen zu den zwei Erklärungsversuchen führt, die den Einfluss Cézannes auf Rilke einigermaßen rechtfertigen. Die *ästhetische* und die *empathische* Komponente wirken synergisch, wobei Rilke versucht, „Cézannes Sicht- und Malweise in der Sprache zu reproduzieren. So fehlen Elemente einer klassischen Bildbeschreibung“ (Scharnowski 2000: 256).

Auch suggestiv zum Thema ist *Jean Paris'* Auseinandersetzung mit Cézannes *espaces* (Räume), die lediglich dem Bereich des Visuellen angehören. Er spricht über eine Wiedergabe der Realität im Anschein und Wesen gleichzeitig. Um das zu erreichen, bedient sich der Maler zweier visuellen Verfahren. Einerseits ein *aktives* und andererseits ein *passives* Sehen. Die erste Art des Sehens erfüllt eine *dynamische* Funktion: Man *projiziert den Blick* in Richtung des Gegenstands der Beobachtung. Die zweite Art des Sehens fungiert eher *assimilatorisch,* im Sinne, dass dadurch das (Eben)Bild des Gegenstandes wie von einem Spiegel, „eingesaugt“, *aufgenommen* wird[7]. Mittels eines zweistufigen Verfahrens erzeugt der Künstler *intentionelle Räume* und lehnt jedwelche Mimesis ab[8].

Alles in allem, ob es sich um Ruskin, Benjamin, Fiedler oder Paris handelt, lassen sich mit den jeweiligen Beschreibungen innovativer Sehverfahren diese allgemein durch den Begriff des *sehenden Sehens* zusammenfassen, wobei sie natürlich auch ihre Eigentümlichkeiten beibehalten. Das Gegensatzpaar „wiedererkennendes Sehen-sehendes Sehen“ ist auf den

[7] „Tout espace en peinture appartient au regard, et si quelqu'un a rêvé de libérer cet art d'autres emprises sensorielles, c'est bien Cézanne. Et tout regard est sujet à deux modes, l'actif et le passif, qui alternant en son exercice comme dans les styles picturaux. Le premier suppose à l'œil une fonction dynamique: celle de projeter vers l'objet, telle une flèche, un rayon visuel; le second un pouvoir assimilative: celui d'absorber, tel un miroir, l'image de l'objet. Bien entendu, rien de matériel ne soutient cette antinomie: l'optique n'en est plus à définir ces ‚espèces intentionnelles' qui voltigeraient çà et là dans les airs, non plus qu'à se demander si elles sortent des yeux pour atteindre les choses ou des choses pour entrer dans les yeux. Mais si symboliquement le regard a pu passer pour un fluide, un faisceau, voire un projectile, c'est qu'il s'oppose en quelque sorte à son propre statisme, à l'intrusion en nous de l'ordre extérieur” (Paris 1973: 167-168).

[8] „[...] le rejet final de toute mimesis” (Paris 1973: 169).

BDD-A13067 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:34 UTC)

Kunsthistoriker *Max Imdahl* zurückzuführen. Das wiedererkennende Sehen ist das, was man als „üblich" einstufen kann und von den vielfältigen Wahrnehmungsmustern der Umgebung ausgeht. Das sehende Sehen setzt aber ein vollkommen unterschiedliches Herangehen voraus. Es geht also um „reine Perzeption, die die eingespielten und begriffsgeleiteten Wahrnehmungsmuster der Apperzeption hinter sich lässt" (Engel 1997: 331).
Das „sehende Sehen" ist also ein tautologischer Begriff: Das Sehen erkennt keinen Zweck außer sich selbst, die Dinge sind dabei nicht mehr als Dinge zu empfinden, denn alles ist gleichberechtigt. Man stellt sich allein den visuellen Evidenzen, man setzt sich mit Koexistenz und Ausschnitthaftigkeit auseinander. Um zum Schreiben zu kommen (wie es Malte ständig versucht), muss man unwählerisch das Ekelhafte und Elende objektivieren. Bevor man aber zu den **Aufzeichnungen** gelangt, ist zu untersuchen, inwieweit „Rilke dieser Kunst mehr voranzugehen als nachzufolgen [scheint]" (Jehl, zit. nach Phelan 2000: 143), um sich dem Sehen und Gesehenwerdenkönnen im Malte-Text annähern und seine „Argos"-Eigenschaften untersuchen zu können.

3. Prä-Cézanne'sche Versuche

Dominique Jehl, Annette Gerok-Ritter und Maurice Merleau-Ponty zählen zu denjenigen, die künstlerische Bezüge im Werk Rilkes identifizieren und ausführlich untersuchen, wobei sie von der inhaltlichen, d. h. thematischen Ebene ausgehen und grammatikalische und linguistische Eigenschaften berücksichtigen. Gegenstand ihrer Untersuchungen sind die **Neue[n] Gedichte**, die **Sonette an Orpheus** und die **Duineser Elegien**. Laut der Kritik lässt sich also feststellen, dass diese Werke die Cézanne-Erfahrung antizipieren: „Cézanne ähnlich vor dem Cézannejahr [...]" (Jehl zit. nach Phelan 2000: 143) oder sich parallel dazu entfalten (das trifft für die Elegien zu).
Zunächst ist Dominique Jehls Interpretation heranzuziehen, die sich auf Rilkes Gedicht Blaue Hortensie bezieht, das schon 1906 enstanden ist. Dieses deutet sie als „Auftakt zu einem kubistischen Raum- und Farbverständnis und sogar zur Palette Braques; und schließlich soll in dem Panther-Gedicht die futuristische Darstellung einer reinen Bewegung vorausgeahnt werden" (Phelan 2000: 143). Annette Gerok-Ritter geht darüber hinaus und vergleicht die Polyperspektivität der Sonnette an Orpheus „auf grammatikalischer und linguistischer Ebene mit der

BDD-A13067 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:34 UTC)

mehrdeutigen Bildkonstruktion bei Cézanne“ (Phelan 2000: 144). Im Gegensatz zur *Zentralperspektive*, die als Prinzip der raumparallelen Kanten, die sich optisch in einem scheinbaren Punkt vereinen, verstanden werden kann, basiert *Polyperspektivität* auf einer Abkehr von der perspektivisch strukturierten Darstellungsweise. Wilhelm Köller (2004: 104) erklärt das Herangehen und dessen Wirkung wie folgt:

> Wenn ein Gegenstand zugleich in verschiedenen Perspektiven objektiviert wird, dann ist zu fragen, ob es bei dem Bild thematisch noch um diesen Gegenstand selbst geht oder nicht eher um den Prozess der Wahrnehmung dieses Gegenstandes durch den Betrachter. Biemel hat deshalb den Polyperspektivismus auch als eine Machtattitüde verstanden: ‚Wir werden vom Gesehenen auf den Sehenden zurückgeworfen und der Sehende zeigt sich durch die Gewalt, die er dem Gesehenen gegenüber anwenden kann, er zeigt sich als der verfügende Wille.‘

Gerok-Ritters Argumentation stützt sich außerdem auf Rilkes „Poetik des *namenlosen Schauens*“, die in seinen **Neuen Gedichten** erscheint.
Polyperspektivismus lässt sich zudem auch im **Stundenbuch**[9] vorfinden, einem Gedichtband, im Rahmen dessen Rilke das slavophile Kulturmodell ästhetisiert. Die drei Bände lassen sich als „Rollengedicht“ (Nubert 2008: 198) deuten, wobei im Mittelpunkt die Einheit zwischen religiöser Ergriffenheit und Kunst steht. Drei Beispiele können in dieser Hinsicht angeführt werden.
Zuerst wäre Friedrich Nietzsches „*Gott* ist tot!“ zu erwähnen. Das *Zentrum* bzw. die Rechtfertigung des Daseins ist dadurch gesprengt. Rilke bestätigt das in seinem Gedichtband **Das Stundenbuch**, wobei das lyrische Ich (und somit der Mensch selbst) zur „Zerstückelung“ Gottes beiträgt, indem er leitmotivisch über „*mein[en]* Gott“ spricht: „*Mein* Gott ist dunkel und wie ein Gewebe.“ [Hervorhebung ERW] (Rilke 2007: 12). Das setzt voraus, dass jedes Individuum quasi seinen eigenen Gott hat oder sich „ver-schafft“. Weiterhin lässt sich die „Mein-dein“-Anspielung auch auf den Menschen selbst übertragen: „Ein Rufen deines oder meines Munds“ (Rilke 2007: 13); „Was wirst du tun, Gott, wenn *ich* sterbe?“ (Rilke 2007: 33). Der *gottlose Mensch* und der *menschenlose Gott* sind gleichermaßen atomisierbar. Die

[9] Es enthält 3 Kapitel und insgesamt 134 lyrische Texte: *Buch vom mönchischen Leben* (1899), *Das Buch der Pilgerschaft* (1901), *Das Buch von der Armut und vom Tode* (1903). Veröffentlicht wurde es 1905. Die mittelalterlichen Stundenbücher enthielten Evangelienanfänge, Bußpsalmen, Einzelgebete (horae canonicae), die zu bestimmten Stunden zu verrichten waren. Rilkes Stundenbuch ist hingegen eine lyrische Ästhetisierung der Beziehung Gläubiger-Gott.

BDD-A13067 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:34 UTC)

Verben „zerscherbe“ und „verderbe“ deuten darauf hin: „Was wirst du tun, Gott, wenn *ich* sterbe?/Ich bin *dein* Krug (wenn ich *zerscherbe*?)/Ich bin *dein* Trank (wenn ich *verderbe*?)/Bin *dein* Gewand und *dein* Gewerbe/Mit mir verlierst du *deinen* Sinn“ [Hervorhebung ERW] (Rilke 2007: 33).
Diese besonders ausgeprägte Desintegration bedarf eines *integrativen Lesens*[10], was sich mit dem Sehen-Lernen in den **Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge** auch als Lernprozess parallel entfaltet: *Das Sehen-Lernen* in Richtung eines *sehenden Sehens* und *das Lesen-Lernen* bedingen sich also gegenseitig und leiten sich sogar voneinander ab.
Ein *zweites* Argument steht auch in engem Zusammenhang mit den zuvor erwähnten Aspekten. Es geht um eine Umkehrung der „schöpferischen“ Perspektive, im Sinne dass sich der Mensch selbst (den eigenen) Gott schafft. Das wird jedoch nicht der Willkür überlassen, sondern findet in einem *künstlerischen Akt* statt: „Was irren meine Hände in den Pinseln?/ Wenn ich dich *male*, Gott, du merkst es. […] Dein ganzer Himmel horcht in mir hinaus,/weil ich mir sinnend dir verschwieg.“ [Hervorhebung ERW] (Rilke 2007: 21). Oder ebenfalls suggestiv: „Alle, welche dich suchen, versuchen dich./Und die, so dich finden, binden dich/An *Bild* und Gebärde.“ [Hervorhebung ERW] (Rilke 2007: 75). Der „Künstler“ wächst dann *quasi-symbiotisch* mit seinem Kunstwerk-„Gott“.
Der dritte Punkt hat mit dem Verfahren der *Verdinglichung* zu tun, und zwar mit den ersten Zeichen diesbezüglich in Rilkes Werken (*vor* seinen sogenannten „Dinggedichten“[11]). Durch seine abgewandelte Einstellung ist der Mensch nicht mehr lediglich ein schöpferisches Produkt Gottes und daher kein verdinglichtes „Kunstwerk“. Vielmehr wird Gott doppelt verwandelt: Einmal *vermenschlicht* durch den Verlust seiner schöpfenden Kraft und zweitens *verdinglicht* durch das Binden „An Bild und Gebärde“: „Ich bin auf der Welt zu gering und doch nicht klein genug,/um vor dir zu sein wie ein *Ding*“ [Hervorhebung ERW] (Rilke 2007: 17).
Die unterschiedlichen Wahrnehmungen und die daraus erfolgenden Darstellungen Gottes wirken gleichermaßen „zerstückelnd“: Sie erfüllen

[10] Versuche, zum integrativen Lesen bzw. Begreifen zu kommen, sind schon im Stundenbuch vorzufinden: „Denn jedem wird ein anderer Gott erscheinen,/bis sie erkennen, nah am Weinen,/dass durch ihr meilenweites Meinen,/durch ihr Vernehmen und Verneinen,/verschieden nur in hundert Seinen/ein Gott wie eine Welle geht“ (Rilke 2007: 31).
[11] In den Neuen Gedichten: „Die Dinge scheinen ihrer zeitlichen Präfixierung enthoben und einer überzeitlichen Realität zugeordnet. Die wahren Dinge sind für Rilke Kunst-Dinge, denn ihr Seinsmodus ist Zeitentrückung“ (Nubert 2008: 207).

BDD-A13067 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:34 UTC)

dabei eine benennende Funktion, wobei dadurch eine Anspielung auf die Vielfalt der Namen Gottes gemacht wird, die eigentlich nicht ausgesprochen werden können/dürfen (daher die Verbildlichung als möglicher Ersatz für Sprache). Trotz des Schweigens wird eine Art „Beliebigkeit" erzeugt. Zwischen der Form und der Bedeutung eines Zeichens (in diesem Fall die Farbe) besteht kein Abbildverhältnis, die Bilder sind weder Gott noch Abgott: „Und *deine Bilder* stehen vor dir wie Namen" [Hervorhebung ERW] (Rilke 2007: 13).
Trotz der Umkehrung der Perspektive, was Schöpfer und Schöpfung anbelangt, wird das Prinzip des Werdens im **Stundenbuch** konstant beibehalten. „In deinen werdenden Tiefen zu tauchen" (Rilke 2007: 19) ist auch mit dem Sehen in Verbindung gebracht, das eine quasi phallische Funktion erfüllt: „Nichts war noch vollendet, eh ich es erschaut,/ein jedes Werden stand still./Meine Blicke sind reif, und wie eine Braut/kommt jedem das Ding, das er will" (Rilke 2007: 11). Das Werden entfernt sich vom zuvor erwähnten Stillstand, paradoxerweise durch den vorher vom Menschen geschaffenen Gott: „Ich lese es heraus aus deinem Wort,/aus der Geschichte der Gebärden,/mit welchen deine Hände um das Werden/sich rundeten, begrenzend,/warm und weise./Du sagtest *leben* laut und *sterben* leise/und wiederholtest immer wieder: *Sein*" (Rilke 2007: 15).
Eben mit dieser Ambivalenz Leben-Sterben, die das Sein bildet sowie mit den verschwommenen Grenzen dazwischen, fangen Maltes Aufzeichnungen an. Er bezieht sich auf Paris, wenn er zur folgenden Erkenntnis kommt: „So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier" (Rilke 2005: 5). Damit beginnt Malte eigentlich eine einzigartige visuelle Reise, die durch „sehendes Sehen" geprägt wird. Dieses ist Voraussetzung für sein Schreiben, wie im folgenden Kapitel gezeigt wird.

4. Sehen lernen

Apodyktisch dargestellt eröffnet die Aufzeichnung „11. September, rue Toullier" die allerersten „Augen" des Textes, die durch die Partizipform „gesehen" den Leser selbst zum Betrachter machen: „Ich habe *gesehen*: Hospitäler. Ich habe einen Menschen *gesehen*, welcher schwankte und umsank. [...] Ich habe eine schwangere Frau *gesehen*" [Hervorhebung ERW] (Rilke 2005: 5). Die Sinneswahrnehmung wird also durch die Umgebung überflutet. Laut Otto Olzien (1984: 294) wird der Erkennende

BDD-A13067 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:34 UTC)

einerseits durch das Erkannte affiziert; andererseits aber „auch dies durch jenen. Der Erkennende nimmt das Erkannte in sein Inneres auf, und dieses nimmt in ihm eine neue, die *intentionale* Seinsweise an, ohne dabei sein reales Sein aufgeben zu müssen“ [Hervorhebung ERW]. Auf dem *durch Wörter erzeugten Aufzeichnungs-Gemälde* wird daher der Akzent nicht auf Malte gesetzt, sondern auf die vom Titel angedeuteten „Aufzeichnungen“ verlegt, insofern dass die Ich-Figur ein Ich seines Schreibens wird, ein „intentionales Ich, gerichtet auf die Phänomene, die Gegenstände seines Erlebens: Gegenstände getaucht in die *Farbe* des Leids“ [Hervorhebung ERW] (Hamburger 1976: 85). Die Hauptgestalt berichtet selbst darüber, dass sie „geschrieben“ wird, wobei sie zugleich versucht, das „Sehen“ zu erwerben: „Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird“ (Rilke 2005: 42).
In diesem Zusammenhang spricht Malte selber über sein Inneres[12], das ihm zuvor unbekannt, verborgen war:

> Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wusste. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht (Rilke 2005: 6).

Das Innere scheint vom Sehen lernen erzeugt zu sein; Olzien (1984: 294) betont genau diese Beziehung dazwischen: „[...] unser Blick [ist] die Region, in der (in conspectu ipsius) die Dinge in unser Inneres eintreten.“ Dieses zu erlebende „Sehen“ hat „nichts mit Mimesis oder Realismus zu tun“ (Engel 1997: 330), sondern ist gerade dadurch bestimmt, dass in ihm

> die Schranke zwischen Subjekt und Objekt, Innen und Außen zusammenbricht: in dem Augenblick, in dem das Ich ganz nach Außen gewandt, ganz aufnehmend ist, stellt sich in ihm – unbeobachtet und daher ganz und gar authentisch – der dem Objekt korrespondierende Seelenzustand her (Engel 1997: 330).

Es handelt sich außerdem um ein unbeherrschtes Schauen, „kein willens- und verstandsgeleiteter Wahrnehmungsakt“ (Engel 1997: 331), indem es eher bezeichnet, was „das Ich ins Leben hineinreißt, seinen Willen bricht, seine Identität aussprengt“ (Engel 1997: 331). Drittens ist es kein

[12] Man kann sogar von einem „Weltinnenraum“ eines Bildes sprechen, wie das Rilke (1983: 59) in seinen Briefe[n] über Cézanne betont: „In diesem Hin und Wider von gegenseitigen vielartigen Einfluss schwingt das Bildinnere, steigt und fällt in sich selbst zurück und hat nicht eine stehende Stelle“ [Hervorhebung ERW].

BDD-A13067 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:34 UTC)

„wiedererkennendes Sehen“ (Imdahl zit. nach: Engel 1997: 331), es ist reine Perzeption, die die eingespielten Aneignungsmuster der Apperzeption lässt. Viertens kann man von einem „unwählerischen Schauen“ sprechen, wodurch alle ambivalenten Aspekte der Realität angesehen werden, ohne Unterschied zwischen Schönem und Hässlichem, Angenehmem und Wiederwärtigem, Vertrautem und Fremdem. Suggestiv dafür ist die intertextuelle Wendung an Baudelaires *Une Charogne* oder die akribische Beschreibung der Leiche seines Vaters:

> Es war seine Aufgabe, in diesem Schrecklichen, scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das unter allem Seienden gilt. Auswahl und Ablehnung gibt es nicht, […] die Existenz des Entsetzlichen in jedem Bestandteil der Luft. Du atmest es ein mit Durchsichtigem (Rilke 1962: 53-54).

Trotzdem kann man im Falle Maltes nicht über eine sogenannte *fascination of abomination* sprechen*,* im Unterschied zu Joseph Conrads (1994: 93) kontroverser Gestalt Kurz in *Heart of Darkness.* Zugunsten des „sehenden Sehens“ lässt sich zwar Malte sinnlich unwählerisch überfluten, aber er empfindet dabei entgegengesetzte Gefühle: „Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen“ (Rilke 2005: 8). Zusätzlich erlebt er einen Zustand, der dem *horror vacui* auf schriftlicher Ebene ähnelt: „Was hätte es für einen Sinn gehabt, noch irgendwohin zu gehen, ich war *leer. Wie ein leeres Papier* trieb ich an den Häusern entlang, den Boulevard wieder hinauf“ [Hervorhebung ERW] (Rilke 2005: 56).
„Das Sehen-Lernen“, das Sich-Öffnen für die Eindrücke und Wirkungen, die von einem fremden Objekt ausgehen – unabhängig davon, ob es sich um einen Menschen, ein Tier, ein Geschehen oder einfach um ein Kunstwerk handelt – hilft Malte die literaturspezifischen Ausdrucksmittel zu finden, die zur Äußerung der „wahrgenommenen Ein-Drücke“ (Engel 1997: 330) geeignet sind. Zum Beispiel: „Ich habe einen alten Mann gesehen, der blind war und schrie. Das habe ich gesehen. Gesehen“ (Rilke 1962: 35).
In den Vordergrund rückt also die Öffnung der Hauptgestalt nach außen und innen, mittels ästhetischer Reflexionen oder dem Bemühen um Totalität, angestrebt durch ein „Patchwork“ aus den verschiedensten Figuren, die dennoch fragmentarisch dargestellt sind. Beispielsweise in dem Versuch, die Gesichtszüge seiner Mutter anhand des Gesichts seiner Tante zu rekonstruieren, äußert sich Malte wie folgt: „Nun erst setzte sich aus hundert und hundert Einzelheiten ein Bild der Toten in mir zusammen, jenes Bild, das mich überall begleitet“ (Rilke 2005: 23).

BDD-A13067 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:34 UTC)

Ebenfalls suggestiv ist die Beschreibung von Christoph Detlevs Schloss, worauf er nur fragmentarisch in der Erinnerung Zugriff hat:

> So wie ich es in meiner kindlich gearbeiteten Erinnerungen wiederfinde, ist es kein Gebäude; es ist ganz aufgeteilt in mir [...] für mich als Fragment aufbewahrt [...] In dieser Weise ist alles in mir verstreut [...] (Rilke 2005: 21).

Trotzdem bestehen im Rahmen dieses „Verstreut-Seins" Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Bruchstücken, man kann von einer gewissen *Synergie* sprechen, genau wie im Falle von Cézannes Gemälde: „Es ist, als wüsste jede Stelle von allen" (Rilke 1983: 59). Nichtsdestoweniger bildet sich trotz der aufzeichnungszentrierten Perspektive eine egozentrische Auffassung, denn die Aufzeichungen sind vom Malte-Ich geschrieben und können deswegen als eine Projektion des Ichs nach außen gelten, während das Äußere verinnerlicht wird. Das Schreiben und Malte befinden sich überdies in wechselseitiger Beziehung zueinander, vereint durch vielfältige „Augen".
Malte sieht nicht immer etwas ganz Konkretes: Das, was er also nicht unmittelbar „sieht", vergegenwärtigt er erinnernd, so Hamburger (1976: 73). Der erzählerische Impuls wird dadurch erweckt und Szenarien bzw. Personen treten im Text auf, wobei Malte objektiviert wird. Er:

> […] sieht dasgleiche, was nicht mehr zu sehen ist, sondern lediglich von seiner sensiblen Vorstellungskraft hineingesehen wird: ‚Da standen die Mittage und Krankheiten und das Ausgeatmete und der jahrealte Rauch und der Schweiß, der unter den Schultern ausbricht. [...] und das Fade aus den Munden und der Fuselgeruch gärender Füße. Da stand das Scharfe von Urin und das Brennen von 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 **(M**, 750-751) (Nubert 2008: 284).

Augen sind im Rahmen der Aufzeichnungen nicht nur durch Maltes eigene Wahrnehmung und deren Darstellungsformen vorzufinden, sondern werden auch mit gewissen Gestalten obsessiv in Verbindung gebracht. Das *„nervöse Augenlid" des Studenten* (sein Zimmernachbar) ist ein suggestives Beispiel in dieser Hinsicht: „[...] dass das, was diesen Lärm [ERW: erzeugt durch das Öffnen einer Blechbüchse] auslöste, jene kleine, langsame, lautlose Bewegung war, mit der sein Augenlid sich eigenmächtig über sein rechtes Auge senkte und schloss, während er las" (Rilke zit. nach Hamburger 1976: 75).

BDD-A13067 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:34 UTC)

Eriks „verkauftes" Auge ist gleichermaßen suggestiv: Es guckt ohne emotionelle Beteiligung und deutet möglicherweise auch auf die Unfähigkeit des Menschen, Totalität wahrzunehmen und die Tendenz dessen, von daher eher mit Bruchstücken umzugehen: „Er blickte manchmal ruhig und traurig zu mir herüber, während das andere immer in dieselbe Ecke gerichtet blieb, als wäre es verkauft und käme nicht mehr in Betracht" (Rilke 2005: 23). Erik steht außerdem im Zusammenhang mit dem Konzept des Gesehenwerden(können)s, verbunden mit der Episode kurz vor seinem verfrühten Tod, als der Großvater einen Maler gebracht hatte, um sein Porträt zu malen:

> Ich erinnere mich, dass damals dein Bild gemalt wurde. Der Großvater hatte jemanden kommen lassen, der dich malte. Jeden Morgen eine Stunde. Ich kann mich nicht besinnen, wie der Maler aussah, sein Name ist mir entfallen, obwohl Mathilde Brahe ihn jeden Augenblick wiederholte. *Ob er dich gesehen hat, wie ich dich sah?* Du trugst einen Anzug von heliotropfarbenem Samt. Mathilde Brahe schwärmte für diesen Anzug. Aber das ist nun gleichgültig. *Nur ob er dich gesehen hat, möchte ich wissen* Hervorhebung ERW] (Rilke 2005: 91).

Das künstlerische Sehen, das in dieser Textstelle durch Malen und Schreiben gleichzeitig erreicht wird, erzeugt eine metatextuelle Dimension der betreffenden Aufzeichnung. Es entsteht außerdem indirekt ein Appell des Kunstwerks an den Betrachter:

> Das Zentrum des Bildes und der Aufführung Rilkes bildet der Blick des Künstlers aus dem Bild, jenes Bildelement mithin, das die Verbindung zwischen Betrachter und Bild herstellt, den Betrachter in einer ‚dialogischen Wendung' zum ‚Partner des Zwiegesprächs des Künstlers mit sich selbst macht' und dem Betrachter ein Bewußtsein davon vermittelt, dass er nicht nur selbst sieht, sondern umgekehrt auch gesehn, ‚wahrscheinliches Objekt' des Blicks des Anderen werden kann (Scharnowski 2000: 259).

Malte selbst erlebt das Sehen und Gesehenwerden: „Die sehen mich an und wissen es. [...] Wer sind diese Leute? Was wollen sie von mir? Warten sie auf mich? Woran erkennen sie mich? [...] Es sind Abfälle, Schalen von Menschen, die das Schicksal ausgespieen hat" (Rilke 2005: 31-32). Hervorgehoben wird also die Gegenseitigkeit und Gleichzeitigkeit des Sehens und des Gesehenwerdenkönnens, denn „in der Welt sein, heißt beides zugleich erfahren", so Phelan (2000: 151).

BDD-A13067 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:34 UTC)

Indem Rilke sich dessen bewusst wird, dass er das Prinzip der Cézanne'schen *réalisation* (Ding-Werdung)[13] schon selber erreicht bzw. konkret in seinem Schreiben mit einbezogen hat, findet für das Wort eine ähnliche Metamorphose statt wie für die Farbe. Mittels dieser „bis ins Unzerstörbare hinein gesteigerte[n] Wirklichkeit", wie Rilke (1983: 30) das Verfahren in seinen **Briefe[n] über Cézanne** definiert, geht es also nicht mehr darum, etwas zu beschreiben, zu erzählen oder darzustellen, sondern das Wort selbst bringt sich in seinen Klang- und Assoziationsmöglichkeiten mit ins Gesagte ein. *Verwandlung* ist ein Kernpunkt der *Aufzeichnungen* und vollstreckt sich auf allen Ebenen.
Alles in allem malt Cézanne Dinge im Moment ihres Sichtbar-Werdens[14] und alles ist auf diese Weise wie „eine Angelegenheit der Farben [oder der Wörter, bei Rilke] untereinander" (Rilke 1983: 59) zu verstehen. Malen und Schreiben sind somit bei Rilke quasi ineinander verschmolzen und machen den Text zum „grotesken Körper", ähnlich dem Konzept, der von Michael Bahtin theoretisiert wurde und auch auf Rilkes **Aufzeichnungen** übertragen werden kann:

> Der groteske Körper ist [...] ein werdender. Er ist nie fertig und abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper; er verschlingt die Welt und lässt sich von ihr verschlingen. [...] Deshalb spielen seine Teile, in denen er über sich selbst, über die eigenen Grenzen hinauswächst und einen neuen, zweiten Körper produziert, eine besondere Rolle: der Bauch und der Phallus. Im Grunde gibt es [...] keinen individuellen Körper. Der groteske Körper besteht aus Einbrüchen und Erhebungen, die schon den Keim eines anderen Körpers darstellen, er ist eine Durchgangssituation für das sich ewig erneuernde Leben, ein unausschöpfbares Gefäß von Tod und Befruchtung (Bahtin 1987: 358-359).

[13] Rilke, zit. nach Poltrum, aufrufbar unter: http://www.wienerzeitung.at/Meisterdes Sichtbaren [06.05.2010].
[14] „Da der Prozess des Sehens in dem Überschuss an Deutungsangebot nie abgeschlossen ist, gerät die kontextuelle Bindung der ‚taches' immer wieder in Bewegung. Diese unaufhörliche Bewegung vollzieht sich nicht im Raum, sondern bewirkt den Raum und die Dinge. Es entsteht ein Gestaltungsspielraum aus Bewegung. Eben deshalb erscheint die Natur nie als etwas, das definitiv vorliegt, sondern immer als etwas, ‚das sich bildet', ‚das wird' und wieder vergeht. Cézanne sieht die Natur in einem fortwährenden Werden" (Nubert 1998: 124).

BDD-A13067 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:34 UTC)

5. Schlussfolgerungen

Vorliegende Arbeit hat sich allgemein vorgenommen, Rilkes Auseinandersetzung mit Kunst zu untersuchen, indem dabei hauptsächlich seine **Briefe über Cézanne** und **Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge** in Betracht gezogen wurden. Warum gerade Cézanne eine Faszination auf den Schriftsteller ausgeübt hat, ist der Ausgangspunkt der Untersuchung gewesen: Sein Arbeitsethos und sein Außenseitertum einerseits sowie sein ästhetisches Herangehen andererseits gelten als mögliche Rechtfertigungen in dieser Hinsicht. Zudem, dass Cézanne den Sehvorgang in den Vordergrund rückt und einen „Farbenauftrag" aufweist, spielt eine ausschlaggebende Rolle für Rilke und seine Umsetzung oder Verschriftung der Cézanne'schen *réalisation*.
Das Kapitel zum Thema *Sehen. Wie?* hat mittels der Theorien von John Ruskin, Walter Benjamin, Conrad Fiedler und Jean Paris auf der einen Seite den Zweck und die Wirkung von Sehverfahren gezeigt, um auf der anderen Seite die Konzepte der „Unschuld des Auges", des „Kaspar-Hauser-Blickes", des „reinen Schauens" oder des aktiven und passiven Sehens mit Max Imdahls Gegensatzpaar des „wiedererkennenden" und „sehenden" Sehens in Verbindung zu bringen. Dabei wurde auf Rilkes **Briefe über Cézanne** zurückgegriffen, sei es bezüglich seiner Landschaftsmalerei oder seiner Stillleben. Nichtsdestoweniger gilt die wissenschaftliche Einführung über das „sehende Sehen" als vorausdeutend, denn diese Art Sehen begleitet ständig Maltes „Sehen lernen", wie es die textnahe Analyse bewiesen hat.
Weiterhin wurde die Frage gestellt, ob Rilke Cézannes malerische Technik auf Textebene vorwegnimmt und sich erst durch die Begegnung mit den Werken des Malers im Salon d'Automne 1907 dessen bewusst wird, dass er selber die betreffende „Wendung" in seinem Schreiben schon erreicht hat. Die Antwort wurde im Laufe des Kapitels *Prä-Cezanne'sche Versuche* mittels Beispielen aus dem **Stundenbuch** geliefert oder aus dem dichterischen Werk Rilkes allgemein (einige Interpretationen von Dominique Jehl, Annette Gerok-Ritter und Maurice Merleau-Ponty wurden zu diesem Zweck auch in der Arbeit herangezogen). Zentralperspektive und Polyperspektivismus haben diesbezüglich als Hintergrund fungiert.
Ausgehend vom Leben und Sterben sowie von deren Koexistenz wurde der Übergang zu Maltes Aufzeichnungen gemacht und unterschiedliche „Schichten" von „Augen" auf Textebene durch wissenschaftliche Erklärungen wie auch anhand von Textausschnitten erläutert: Maltes eigene Augen und das „Sehen lernen" als Voraussetzung für das eigentliche

BDD-A13067 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:34 UTC)

Schreiben, die Intentionalität des Ichs, der Bezug zur Außenwelt, der Umgang mit Überflut auf dem Niveau der Sinneswahrnehmung, Eriks „verkaufte" Augen und das „nervöse" Augenlid des Studenten bilden die Hauptaspekte. Sehen und Gesehenwerdenkönnen sind gleichermaßen relevant (wegen ihrer Gegenseitigkeit und Gleichzeitigkeit), genauso wie die Darstellung dessen, was Malte nicht unmittelbar vor Augen hat (Vergangenheit, Unsichtbares usw.). Alles wird im *Werden* veranschaulicht, was den Text zum „grotesken Körper" (ständig „in the making") werden lässt. Die Konstruktion und die Dekonstruktion, die diesbezüglich parallel oder simultan zueinander laufen, erfüllen eine *identitätsstiftende* Funktion und tragen zur Modernität des Textes bei:

> [...] die Erfahrung der Entwurzelung, des Sinnesentzugs, der amorphen Bedrohung und der Angst, in der sich aber das schöpferische Ich des Protagonisten Malte – schreibend – behauptet und zunehmend festigt. Typisch modern ist so eben nicht nur die Negativität der Erfahrungsstruktur, die *Dekonstruktion,* sondern auch die Positivität der schöpferischen Selbstbehauptung, der Identitätsfindung des Ichs und die *Konstruktivität* des Textes. Der Abgrund der Negativität der Erfahrung ist geradezu die Voraussetzung der schöpferischen Produktivität und Texterzeugung der Moderne (Vietta 1992: 310).

Schließlich lässt sich durch die maltechnische und textnahe Argumentation feststellen, dass Rilkes **Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge** in der Tat eine gewisse „Körperlichkeit" aufweisen und somit als textueller „Argos" gedeutet werden können.

Literatur

Bahtin, Michael (1987): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. In: Renate Lachmann (Hrsg.): **Gedächtnis und Literatur: Intertextualitat in der russischen Moderne**, Frankfurt/M.: suhrkamp, 7-46.

Becks-Malorny, Ulrike (1995): **Paul Cézanne. Pioneer of Modernism**, Köln: Benedikt Taschen.

Engel, Manfred (Hrsg.) (1997): **Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Eine kommentierte Auflage**, Stuttgart: Philipp Reclam.

Hamburger, Käte (1976): **Rilke. Eine Einführung**, Stuttgart: Ernst Klett.

Köller, Wilhelm (2004): **Perspektivität und Sprache. Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache**, Berlin: Walter de Gruyter.

BDD-A13067 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:34 UTC)

Mühlher, Robert (1975): *Rilke und Cézanne.* In: Ders.: **Österreichische Dichter seit Grillparzer**, Wien/Stuttgart: Wilhelm Braumüller, 458-374.
Nubert, Roxana (1998): **Raum- und Zeitbeziehungen in der deutschsprachigen Literatur**, Temeswar: Mirton.
Nubert, Roxana (2008): *Das Stundenbuch*. In: Dies.: **Einführung in die literarische Moderne – Naturalismus und Jahrhundertwende 1900**, Temeswar: Mirton, 193-202.
Nubert, Roxana (2008): *Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Sehen-Lernen.* In: Dies: **Einführung in die literarische Moderne-Naturalismus und Jahrhundertwende 1900**, Temeswar: Mirton, 277-300.
Olzien, Otto H. (1984): **Rainer Maria Rilke. Wirklichkeit und Sprache**, Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag.
Paris, Jean (1973): **Mirroirs de Rembrandt. Le someil de Vermeer. Le soleil de van Gogh. Espaces de Cézanne**, Paris: Éditions Galilée.
Phelan, Anthony (2000): „*Gesicht aus Aussehen": Rilke, Cézanne, Merleau-Ponty*. In: Adrian Stevens/Fred Wagner (Hrsg.): **Rilke und die Moderne**, München: iudicium, 135-154.
Poltrum, Martin (2006): *Meister des Sichtbaren*. Aufrufbar unter: http://www.wienerzeitung.at/MeisterdesSichtbaren [06.05.2010].
Rilke, Rainer Maria (1983): **Briefe über Cézanne**, Frankfurt/M.: Insel.
Rilke, Rainer Maria (2005): **Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge** (**M**), Köln: Anaconda.
Rilke, Rainer Maria (2007): **Das Stundenbuch**, Köln: Anaconda Verlag.
Scharnowski, Susanne (2000): *Rilkes Poetik des Blicks zwischen Einfühlung und Abstraktion: Die Bilderbeschreibung in den „Briefen über Cézanne"*. In: Hans Richard Brittnacher/Stephan Porombka/Fabian Störmer (Hrsg.): **Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den „Weltinnenraum"**, Würzburg: Königshausen & Neumann, 250-261.
Vietta, Silvio (1992): **Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard**, Stuttgart: Metzler.

BDD-A13067 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:34 UTC)