BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 2003, HEFT 1

RAINER WARNING

Pariser Heterotopien

Der Zeitungsverkäufer am Luxembourg in Rilkes *Malte Laurids Brigge*

Vorgetragen in der Sitzung
vom 8. November 2002

MÜNCHEN 2003

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission beim Verlag C. H. Beck München

ISSN 0342-5991
ISBN 3 7696 1622 7

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 2003
Satz und Druck: Druckerei C. H. Beck Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

I

Man hat gesagt, das 19. Jahrhundert sei ein Jahrhundert der Geschichte, des emphatischen Denkens von Geschichte und Geschichtlichkeit gewesen, wohingegen sich das 20. Jahrhundert zunehmend für Räume und Raumbeziehungen interessiert habe. Das ist eine etwas pauschale, aber sicherlich nicht unberechtigte Entgegensetzung. Es waren wohl die pessimistischen Zeiterfahrungen und Zeittheorien des beginnenden 20. Jahrhunderts, mit denen diese Umgewichtung einsetzte. Ich sage Umgewichtung, weil natürlich nicht einfach das eine das andere ablöste. Das zeigte sich insbesondere Mitte des 20. Jahrhunderts, im Konflikt von Moderne und Postmoderne. Moderne, das war im wesentlichen das sogenannte ‚Projekt der Moderne', das, unter welchen Modifikationen auch immer, an Geschichte und sozialgeschichtlichem Fortschritt festhalten wollte. Den Vertretern der Postmoderne war das aber letztlich nur noch symptomatisch für eine alteuropäische Tradition. Freilich blieb auch sie, die Postmoderne, eigentümlich gespalten. J. Derrida, um den einen der hier einschlägigen Namen zu nennen, wollte Heideggers Nietzsche-Rezeption weiterdenken zu einer quasi-messianischen Aufschubstruktur, zu der von ihm so genannten „différance". M. Foucault, um den anderen Namen zu nennen, sah in Nietzsche den Ahnherrn jener Trias von Wissen, Raum und Macht, „savoir", „espace" und „pouvoir", die sein eigenes Werk prägen sollte. So steht, mit diesen beiden Namen, „différance" gegen Verräumlichung, gegen „spatialisation". Dem muß man aber sogleich hinzufügen, daß Derrida durchaus auch eine Verräumlichung der Schrift kennt und daß Foucault den Begriff des Ereignisses zwar umdenken will in Räume diskursiver Überlagerungen und Antagonismen, dies aber paradoxerweise im Rahmen temporal-sequentieller Argumentation. Wissen ist räumlich gebunden an Orte seiner Genese und kontrollierten Verwaltung, aber Foucaults bekanntestes Werk, *Les mots et les choses* (1966), entfaltet gleichwohl eine Geschichte dieser Wissensdiskurse von der Renaissance über die Klassik und Aufklärung bis in die Moderne des 19./20. Jahrhunderts. Immerhin bleibt Foucault die

zentrale Referenz für alle Theorien und Theoreme, die Raumbeziehungen gegenüber Zeitbeziehungen valorisieren, in welcher Disziplin sie auch immer entwickelt werden – von der Architektur bis hin zu den Geistes- und Kulturwissenschaften.

Foucault selbst vertritt jene Disziplin, die in Frankreich „sciences sociales" heißt. Das entspricht ungefähr unserer ‚Wissenssoziologie', zeichnet sich aber aus durch die spezifisch französische Tradition epistemologischer ‚Positivitäten', d.h. historisch gegebener und empirisch-beschreibbarer Wissensformationen. Die Beschreibung versteht sich als systematisch, aber diese Systematik will einfach Ordnung in geschichtliches Material bringen. Ihre Begrifflichkeit wird nicht belastet mit und nicht in Abhängigkeit gebracht von fundierenden Theoremen. Sie bemißt sich am Potential von Ableitbarkeiten und Anschließbarkeiten. Das erklärt Foucaults Konjunktur auch bei der Literaturwissenschaft. Er macht ihr attraktive Angebote, gibt ihr chancenreiche Vorgaben, und dies gewiß nicht zuletzt deswegen, weil er selbst ein literarisch hochinteressierter Mensch war, als Wissenssoziologe immer auch schon literarische Texte mit im Blick hatte und dies durchaus auch zu erkennen gab.

II

Dies gilt auch für das von ihm prominent gemachte Konzept der Heterotopie. Es geht zurück auf einen Vortrag, den Foucault 1967 unter dem Titel „Des espaces autres" vor dem Cercle d'études architecturales hielt und der erst 1984 mit der Publikation von *Dits et écrits* einer breiteren Leserschaft zugänglich wurde[1]. Ein Vortrag vor einem Architektenkongreß also – dies macht schon deutlich, daß Foucault den Begriff nicht in seiner kaum vertrauten medizinischen Bedeutung meint – als Entstehung von Gewebe an einem falschen Ort, also z.B. von Knorpelgewebe im Hoden –, sondern in der allgemeinen Bedeutung ‚anderer Räume', anders in bezug auf uns vertraute räumliche Organisationen wie Serien, Baumdiagramme oder Vernetzungen. Was damit erfaßt wird, ist das, was

1 Paris 1994, 4 Bde, Bd IV, S. 752–762.

Foucault den ‚Raum des Innen', den „espace du dedans" nennt. Von ihm unterscheidet sich der ‚Raum des Außen', der „espace du dehors", und hier auch finden sich eben die ‚anderen Räume', die „espaces autres". Diese ‚anderen Räume', diese heteroi topoi werden zu Außenräumen dadurch, daß sie sich aus den „emplacements", aus den ‚Plazierungen', die den Innenraum konstituieren, in spezifischer Weise ausgrenzen. Sie verfügen also sehr wohl über ein reales räumliches Substrat. Die Heterotopie ist daher keine Utopie, bleibt ihr aber nahe, wie Foucaults zentrale Definition lautet. Heterotopien sind, im Gesamt einer instituierten Gesellschaft,

des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées, dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.[2]

‚sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können'.[3]

Foucault entfaltet diese Ausgangsdefinition sodann zu einer aufrißartigen systematischen Beschreibung, die sich auf sechs Aspekte konzentriert:

1. Heterotopien sind kulturelle – Foucault sagt nicht anthropologische, sondern eben kulturelle – Konstanten, die historischem Wandel unterworfen sind. Primitive Gesellschaften kennen „hétérotopies de crise", ‚Krisenheterotopien' wie Räume der Adoleszenz, der Menopause, der Geburt, des Alterns und Sterbens. Ihre modernen Substitute sind „hétérotopies de déviation", ‚Abweichungsheterotopien' wie psychiatrische Kliniken, Gefängnisse, Altenheime.
2. Heterotopien können aufgrund kultureller Rahmungen umfunktioniert werden. So erklärt sich die im 19. Jahrhundert einsetzende Auslagerung der „hétérotopies du cimetière", der

---

2 S. 755.

3 Die Übersetzungen übernehme ich von W. Seitter, M. Foucault, „Andere Räume", in *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hgg. K. Barck u. a., Leipzig 1990, S. 34–46.

‚Friedhofsheterotopien' vom Ortszentrum an die Peripherie mit einer neuen Einstellung zum Tode, der als Krankheit stigmatisiert wird.

3. Die Heterotopie kann an ein- und demselben realen Ort mehrere Räume nebeneinander plazieren, so im Theater oder im Kino in Form zeitlicher Serialität, oder aber in der reichen europäischen wie außereuropäischen Geschichte jener „Jardins", jener öffentlichen Parks und Gärten, die häufig als Mikrokosmos angelegt waren, der den Makrokosmos spiegelt. Ein anderes Beispiel dieser Struktur wären die zoologischen Gärten: die Fauna des ganzen Erdballs im Kleinformat.
4. Heterotopien sind gebunden an scharfe Diskontinuitätserfahrungen, an Brüche mit traditionellen Zeitverständnissen, Heterochronien. So sind die „hétérotopies du temps", ‚Zeitheterotopien' wie Museen und Bibliotheken Orte potentiell unendlicher Zeitakkumulation, beherrscht von dem Willen, ‚an einem Ort alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen, alle Geschmäcker einzuschließen, die Idee, einen Ort aller Zeiten zu installieren, der selber außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll'. Das Gegenteil sind die „hétérotopies chroniques", ‚chronische Heterotopien', d.h. Orte einer geradezu festlich begangenen flüchtigen Zeit wie Jahrmärkte oder Feriendörfer, wobei letztere in bestimmten exotischen Varianten beides vereinigen können: in wenigen Wochen akkumulierte Menschheitsgeschichte.
5. Heterotopien weisen komplexe Formen der Öffnung und Schließung auf. Diese können magisch besetzt sein im Sinne von Passagen, von Schwellenerfahrungen, dann auch illusionär als Zutritt zu einem scheinbaren Arkanum, das aber das tatsächliche gerade verbirgt – so bestimmte Gästezimmer in südamerikanischen Farmen, die heterotop bleiben zum eigentlichen Familienzentrum des Hauses. Ein modernes Relikt wäre die Heterotopie des Motels als Ort absolut geschützter wir verborgener illegaler Sexualität.
6. Heterotopien können binär bestimmt werden: als Orte undurchschauter Illusion oder reflektierter Kompensation. Ein prominentes Beispiel für letztere sind die religiösen Kolonien der frühen Neuzeit mit ihrem peinlich regulierten Tagesablauf.

Kolonien evozieren ihrerseits das Schiff, mit dem man sie erreichte. Vom 16. Jahrhundert bis in unsere Zeit, so Foucaults effektvoller Schluß, ist das Schiff ‚ein schaukelndes Stück Raum, ein Ort ohne Ort', das größte Imaginationsarsenal, „la plus grande réserve de l'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence" – ‚das Schiff ist die Heterotopie schlechthin'.

Ich will hier nicht die Konsistenz des Beispielkatalogs diskutieren. Schiff und Kolonien lassen sich kaum einem urbanistischen Diskurs integrieren. Um so deutlicher machen sie etwas anderes. Es scheint nämlich, als sähe Foucault die Heterotopie generell wesentlich konstituiert durch das Imaginäre, ja als würde er sie geradezu bestimmen wollen als Orte privilegierter Entfaltung und Manifestation eines sozial Imaginären. Das macht verständlich, weshalb der gesamte Beispielkatalog Foucaults spontan eine Fülle literarischer Heterotopien assoziieren läßt. Bei dem, was er als Wissenssoziologe theoretisiert, scheint er immer auch schon Literatur mit im Blick zu haben. Dem Literaturwissenschaftler aber stellt sich damit die Aufgabe, bei aller thematischen und strukturalen Identität der betreffenden Phänomene zugleich auch literaturspezifische Differenzen herauszuarbeiten. Das bietet sich im vorliegenden Fall schon deswegen besonders nachdrücklich an, weil der Begriff der Heterotopie als „contre-emplacement", als ‚Gegenplazierung' einen anderen Begriff Foucaults assoziieren läßt, den er sogleich im Blick auf Literatur geprägt hat. Ich meine den Begriff des literarischen „contre-discours", des ‚Gegendiskurses' oder auch, wie er ihn pointierter nennt, des literarischen „non-discours", des ‚Nichtdiskurses'.

III

Ich habe dieses Konzept poetischer Konterdiskursivität andernorts ausführlicher diskutiert als Foucault selbst das getan hat und will mich hier auf drei Aspekte konzentrieren[4]:

4 Siehe zum Folgenden ausführlicher Vf., „Poetische Konterdiskursivität. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault", in *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 313–345.

1. Auch als Konterdiskurs bleibt der literarische Text allemal eingebettet in sein jeweiliges diskursives Umfeld. Er hat teil an jenem je historischen Wissen, wie es diese kontextuellen Diskurse artikulieren. Aber man würde ihn reduktiv lesen, wenn man auch ihn allein auf dieses Wissen befragt, auch in ihm nur ein epistemologisches Dokument sieht. Denn mit seiner spezifisch imaginären Verarbeitung dieser Episteme grenzt er sich zugleich auch aus diesem diskursiven Umfeld aus. Es geht also um die Dialektik von Einbettung und Ausbettung. Erst die Ausbettung bringt das in den Blick, was das Spezifische des literarischen Textes ausmacht. Das muß nicht immer und unbedingt Kritik oder gar Subversivität an kontextuellen Diskursen sein, wohl aber spezifische Distanznahmen, die sich ganz einfach daraus ergeben, daß wir es in der literarischen Fiktion zwar immer auch mit einem historischen Wissen zu tun haben, primär aber mit der Phantasie, d.h. mit einer Imagination, die dieses Wissen bearbeitet hat und damit unter ihre Perspektive bringt. Literarische Konterdiskursivität ist also Diskursivität, setzt Diskurse voraus, aber als Folie, vor der sie sich artikuliert, als Kontexte, aus denen sie sich ausbettet.
2. In dieser Ausbettung wird die ‚Ordnung des Diskurses', wie Foucault sie in seiner gleichnamigen Schrift dargelegt hat[5], suspendiert. Suspendiert wird, allem voran, das Gebot diskursiver Transparenz. Beim Diskurs steigt die inhaltliche Prägnanz des von ihm artikulierten Wissens proportional zur Durchlässigkeit der Ebene sprachlicher Vermittlung. Was zählt, ist das Ausgesagte, der „énoncé", nicht der Aussageakt, die „énonciation". Das sprachliche Zeichen muß sich, der Glasur beim Bild vergleichbar, zum Verschwinden bringen im Interesse der von ihm repräsentierten Dinge, Sachverhalte. Fiktionale Literatur ist demgegenüber bei allen generischen Differenzen prinzipiell interessiert an sprachlicher Dichte, an Opazität. Sie will das Medium selbst mit in den Dienst der Bedeutungsproduktion stellen. Dementiert, konterkariert wird damit zugleich ein zweites konstitutives Merkmal diskursiver Ordnung, und das ist die von Foucault so genannte Diskursverknappung, die

5 *L'ordre du discours*, Paris 1971.

„raréfaction“[6]. Wissen kann in dem Maße internen wie externen Kontrollmechanismen unterworfen werden, wie es diskursiv ökonomisch und überschaubar aufbereitet wird. Der literarische Text ist demgegenüber, wiederum bei aller generischen Differenzierung, prinzipiell interessiert an Reichtum, Fülle, Proliferation, Überschüssigkeit. Opazität und Überschüssigkeit halten ihn historisch am Leben, garantieren sein Leben durch die Zeiten hindurch, seine stets neu ansetzende Rezeption, sein Überleben. Strukturen und Verfahren zur Produktion literarischer Opazität und Überschüssigkeit operieren prinzipiell auf allen Konstitutionsebenen des literarischen Textes: auf der seiner pragmatischen Fundierung, also bei den Konstituenten der Sprechsituation, auf der Ebene von Syntax und Semantik, schließlich auf der Ebene von Strophik und Metrik. Opazität und Überschüssigkeit betreffen also nicht nur das Medium Sprache im engeren Sinne, d.h. Konnotationen, Polysemien, Mehrfachcodierungen, Rhetorik usw. Opazität und Überschüssigkeit werden auch angestrebt durch sprechsituative Unentschiedenheiten – man denke etwa an die Ironie – oder durch semantisch-syntaktische Brechungen, Verletzungen linguistischer Regularitäten usw. Unter all diesen Verfahren findet sich eines, das speziell für die Heterotopie, genauer: für die literarische Heterotopie wichtig wird und dem daher noch einige besondere Bemerkungen gewidmet seien. Es ist dies das Verfahren der Wiederholung.

3. Wiederholung steht quer zu diskursiver Linearität, ist, diskursiv betrachtet, unökonomisch, überflüssig. Schon damit steht zu erwarten, daß literarische Konterdiskursivität ein anderes Verhältnis zur Wiederholung hat. Sie kann über Wiederholungen Zeit thematisch machen, Zeitvorstellungen, Zeiterfahrungen modellieren. Dabei gibt es, stark vereinfachend, drei Möglichkeiten[7]. Was sich identisch wiederholt, verliert an Einmaligkeitswert, wird ausgezehrt, eingesenkt in den Fluß der Zeit, reduziert auf eine bloße Zeitstelle. Wiederholung kann so die

---

6 S. 28 passim.

7 Zum Folgenden siehe auch E. Lobsien, *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*, München 1995.

chronologische Zeit als solche, Zeit als naturale Chronologie, als Fließen, als Vergänglichkeit anschaulich machen. Wiederholung kann aber umgekehrt auch im Wiederholten die Differenz zum Vorherigen betonen und damit dem Wiederholten eine scheinbar verlorene Einmaligkeit restituieren. Wiederholung und Wiederholtes bilden dann eine semantische Beziehung oberhalb der Ebene der naturalen Chronologie, eine Beziehung der Äquivalenz oder der Opposition. Damit können imaginäre Zeitvorstellungen modelliert werden. Äquivalenzen können sich als Oppositionen erweisen und damit Steigerung, Fortschritt inszenieren. Umgekehrt können sich scheinbare Oppositionen als Äquivalenzen erweisen und damit eine optimistische Zeitvorstellung ironisieren oder offen dementieren. Ich kann schließlich und drittens beide Möglichkeiten kombinieren, d.h. ich kann auf einer primären Ebene über bloße Sequenzierung, vom springenden Sekundenzeiger bis zur chronologischen Wiederkehr von Tagen, Monaten, Jahren, die Zeit zerlegen und in solcher Zerlegung anschaulich machen als sozial geregelte naturale Chronologie. Und ich kann auf einer übergeordneten Ebene diese naturale Chronologie kontrastieren mit optimistischen oder pessimistischen Zeitsemantiken, die sich ergeben aus dem Spiel mit Oppositionen und Äquivalenzen.

Letzteres ist im Prinzip identisch mit jener Paradigmatisierung der syntagmatischen Achse, als welche R. Jakobson die poetische Funktion des Textes beschrieben hat: „The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination" – ‚Die poetische Funktion projiziert das Äquivalenzprinzip von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination'[8]. Die Lektüre wird damit umgepolt von der Einsinnigkeit des syntagmatischen ‚Und so weiter' in die Vielsinnigkeit eines Beziehungsgefüges, das den Text raumzeitlich dynamisiert. Das wird besonders deutlich und besonders ausbeutbar bei narrativen Texten. Ein „Erzählen im Paradigma"[9] bewirkt einerseits mit

8 „Closing Statement: Linguistics and Poetics", in *Style in Language*, hg. Th. Sebeok, New York 1960, S. 350–377, hier S. 358.

9 Siehe hierzu ausführlicher Vf., „Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition", in *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2001) S. 176–209.

seinen ana- und kataphorischen Bezügen bzw. Beziehbarkeiten die Spatialisierung der Erzählung zu einem in sich bewegten Textraum, wobei diese Bewegung zugleich auch bestimmte Zeitsemantiken modellieren kann. Daraus ergibt sich die besondere Affinität paradigmatischen Erzählens zur Heterotopie, können hier doch die Wiederholungsstrukturen zugleich raum- wie zeitsemantisch aktiviert werden, mit der Heterotopie also zugleich eine Heterochronie modellieren. Die literarische Heterotopie kann sich damit gestalten als ein Zeit-Raum des Imaginären, der gerade jene temporale Dimension zur Vorstellung bringt, die C. Castoriadis in seiner Beschreibung des von ihm so genannten „radikal Imaginären" zu Recht betont hat: das Imaginäre als Emergenz, als „Andersheit und beständiger Ursprung von Anderswerden"[10].

Ich bin damit am Ende jener theoretischen Rahmungen angelangt, die ich für meine Rilke-Lektüre brauche, und ich kann mich nun dem Text selbst zuwenden.

IV

Die 59. Aufzeichnung des *Malte Laurids Brigge* zählt zu jenen Pariser Szenerien, mit denen Rilke Baudelaires Prosagedichte auf seine Art fortschreibt. Es geht um die phantasmatische Identifikation Maltes mit einer auffälligen Figur, um Begegnungen, die immer auch unlösbar mit dem Ort verbunden sind, an dem sie statthaben: Die Frau an der Ecke rue Notre-Dame-des-Champs (5. Aufzeichnung), der Sterbende in der Crémerie (18. Aufzeichnung), die Kranken in der Salpêtrière (19. Aufzeichnung), der Veitstänzer auf dem Boulevard Saint-Michel (21. Aufzeichnung) – und so nun auch der blinde Zeitungsverkäufer, „wenn er sich außen am Luxembourg-Garten langsam hin und zurück schiebt den ganzen Abend lang. Er kehrt dem Gitter den Rücken, und seine Hand streift den Steinrand, auf dem die Stäbe aufstehen"[11]. Er braucht

10 *L'institution imaginaire de la société*, Paris 1975; deutsche Übersetzung von H. Brühmann, *Gesellschaft als imaginäre Institution*, Frankfurt/M. 1990, S. 603.

11 Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in *Werke*, hgg. M. Engel u. a., 4 Bde, Frankfurt/M. 1996, Bd. 3, hg. A. Stahl, S. 453–635, hier S. 599 f. Ich zitiere im folgenden mit Seitenangabe im laufenden Text. Die 59. Aufzeichnung selbst ist im Anhang beigegeben.

also Gitter und Steinrand zur Orientierung, aber derartige Hilfen wären auch andernorts denkbar. Und so macht der Text denn auch in seinem weiteren Verlauf deutlich, daß es, wie mit der Figur selbst, so auch mit dem Ort, eben dem Jardin du Luxembourg, seine besondere Bewandtnis hat[12].

Der Text der 59. Aufzeichnung ist deutlich zweigeteilt. Der erste Teil umfaßt die Absätze eins bis drei, der zweite Teil die Absätze vier bis sieben. Inhaltlich geht es um zwei Anläufe Maltes zu einer Identifikation mit dem blinden Zeitungsverkäufer, zwei Anläufe, „ihn einzubilden" (600). Kontextuell aufgerufen ist mit dieser ‚Einbildung' die Tradition christlicher Passionsmystik, der mystischen Verschmelzung des Gläubigen mit dem Leidensmann. Spätmittelalterliche Passionstraktate sprechen von der conformatio mit dem Gekreuzigten, von einem imaginären Einswerden, einer imaginatio corporis[13]. Die Grundkonstellation ist also die einer subjektiven Hinsicht, die ihrerseits bereits höchst komplex, da perspektivisch gebrochen angelegt ist. Näherhin haben wir es zu tun mit einer Interaktion zweier Perspektiven.

Da ist zunächst der Kranke, als den wir Malte von Anfang an und schon aus seinen Kindheitserinnerungen kennen, der Angstbesessene, der Neurotiker. So stehen all die bekannten Begegnungen, die mit dem Sterbenden in der Crémerie, mit dem Veitstänzer auf dem Boulevard Saint-Michel, mit den Petersburger Nachbarn, mit dem Studenten der Medizin unter Halluzinationsverdacht. Das sind Rilkes Fortschreibungen romantisch-phantastischer Doppelgängerei. Der Text ist auf dieser Ebene paradigma-

---

12 Der Nachweis, daß im Prinzip alle Orte des *Malte* – also neben den eben bereits genannten auch andere wie die Bibliothèque Nationale (16. Aufzeichung), die Antiquariate in der rue de Seine (17. Aufzeichnung), das halb abgerissene Haus (18. Aufzeichnung), die Wohnung der Petersburger Nachbarn (49. Aufzeichnung) und das Zimmer des Studenten der Medizin (51. Aufzeichnung) als Heterotopien lesbar sind, ist einer größeren Abhandlung im Rahmen eines Forschungsprojekts zur „Literarischen Heterotopie" vorbehalten.

13 Belege bei F. O. Schuppisser, „Schauen mit den Augen des Herzens. Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der Devotio moderna und bei den Augustinern", in *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, hgg. W. Haug/B. Wachinger, Tübingen 1993, S. 169–210.

tisch-repetitiv strukturiert, d.h. wir haben es zu tun mit variierenden Reprisen dieser Doppelgängerei – und in dieses Paradigma gehört eben auch unsere Episode. Auch sie ist gebunden an die Perspektive des Neurotikers Malte. Überwölbt aber ist dieses Paradigma von einem großen Spannungsbogen, also von einer teleologischen Struktur. Am Anfang haben wir die anonyme Metropole mit ihren „Fortgeworfenen" (481), mit ihren Armen und Sterbenden, ihren Hospitälern und der Salpêtrière. Das Ende aber steht im Zeichen der großen Leidenden und Liebenden, schließlich der Parabel vom verlorenen Sohn, der allein von Gott geliebt werden wollte. „Der aber wollte noch nicht" (635).

Man kann diese beiden Perspektiven vereinfachend bezeichnen als die phantastisch-halluzinatorische einerseits und die messianisch-apokalyptische andererseits. Dabei ist entscheidend, daß sie nicht hierarchisierbar sind. Es gibt also nicht so etwas wie eine ‚Überwindung' des Halluzinatorischen durch das Messianische. Zwar haben wir es zu tun mit einer Ich-Erzählung, aber wir können nicht das Halluzinatorische einem erlebenden Ich und das Messianische einem rückblickend-erzählenden Ich zuordnen. Daraus folgt, daß jede Episode im Zeichen dieser nicht hierarchisierbaren Doppelperspektivik steht. Auch das Messianische also bleibt unter Halluzinationsverdacht. Das gilt, wie gesagt, für alle Episoden und also auch die unsrige. Die Heterotopie des Luxembourg erscheint somit von vornherein in dieser gebrochenen Perspektivik, die ihrerseits Voraussetzung ist für eine höchst intrikate imaginäre Besetzung.

Dafür ist schon bezeichnend, daß wir überhaupt nicht den Luxembourg als ganzen in den Blick bekommen, sondern immer nur den Rand, den Steinrand, in den das Gitter eingelassen ist und an dem sich der Blinde entlangtastet. Dieser Rand markiert, so will es zumindest zunächst scheinen, eine räumliche Grenze, eine Innen/Außen-Differenz. Ein mit der Erzähltheorie Jurij M. Lotmans vertrauter Leser würde vermutlich bei dieser Grenze aufmerken. Lotman hat eine kultursemiotische Erzähltheorie entworfen, die wesentlich mit räumlichen Relationen arbeitet[14]. Die Figuren ei-

14 Zum Sujet-Begriff bei Lotman siehe *Die Struktur narrativer Texte*, München 1972, S. 329ff. sowie „Zur Metasprache typologischer Kultur-Beschreibun-

ner Erzählung, so Lotman, lassen sich zwei oppositiven Teilräumen zuordnen, meist einem Innen- und einem Außenraum. Der Text modelliert dann, wie Lotman sagt, ein Kulturmodell im kleinen. Innen haben wir den Raum der kulturellen Ordnung, den Wir-Raum, und außen den der kulturellen Unordnung, der Natur oder auch den einer rivalisierenden Kultur, den Sie-Raum. Zwischen beiden Teilräumen verläuft eine Grenze, eine Norm-Grenze, die als solche im Prinzip nicht überschreitbar ist. Löst sich aber aus einem der Teilräume eine Figur, die diese Grenze gleichwohl überschreitet, kommt es zu einem normbrechenden Ereignis, und diese Transgression, dieser Bruch mit dem Normalen und Erwartbaren konstituiert dann ein narratives Sujet, wobei die Figur, die diese Transgression begeht, der Held ist. Dabei ist auch eine doppelte Grenzüberschreitung möglich. In romantischen Erzählungen z.B. dringt der Held aus dem Außenraum in den Innenraum der bürgerlichen Welt, befreit die dort versklavte Geliebte und entführt sie in die Freiheit des Außenraums.

Wichtig ist nun für unseren Zusammenhang, daß nach Lotman diese topologischen Strukturen immer auch oder zumindest häufig topographisch konkretisiert sind, insbesondere die Grenze: ein Burgwall, eine Stadtmauer, ein Fluß oder anderes. Und damit komme ich zu unserer Episode zurück. Mit Gitter und Rand ist die Grenze des Gartens deutlich markiert, aber der Lotman-kundige Leser wartet vergeblich auf ein Sujet, auf eine sujetkonstitutive Transgression. Der Park ist geöffnet, Leute finden sich drinnen wie draußen, und die Figur, auf die alles ankommt, macht gar keine Anstalten, von draußen nach drinnen zu kommen. Wohl aber nutzt sie den Steinrand, um sich mit der Hand daran zu orientieren, räumlich und vor allem zeitlich. Die Menschen kommen ihr ganzes Leben lang in der Pause an ihm vorbei, „wenn er, lautloser als alles was sich bewegt, weiter rückt wie ein Zeiger, wie eines Zeigers Schatten, wie die Zeit“ (600).

---

gen“, in *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, hg. K. Eimermacher, Kronberg Ts. 1974, S. 338–377.

V

Wir haben es also mit einer Heterotopie zu tun, die wir aber nicht raumsemiotisch weiter aufschlüsseln können, symbolisiert doch die Grenze offenbar keine Normgrenze innerhalb eines gegebenen Kulturmodells, sondern die Zeit. Und das tut sie, was wir nicht vergessen dürfen, in der Perspektive Maltes. In bezug auf solche perspektivischen Hinsichten bei Rilke generell gibt es nun eine Untersuchung von P. de Man, in der er spricht von einer Rilke spezifischen „Umkehrung der figuralen Ordnung". Er meint damit einen anti- oder zumindest nachromantischen Umgang mit sprachlicher Figuration. Das Ich findet nicht sprachlich zur Selbstpräsenz, wie es der romantische Subjektivitätsbegriff vorsah, sondern „durch eine seltsame Umkehrung steckt die Subjektivität von Beginn an, noch bevor die figurale Übertragung stattgefunden hat, in Objekten und Dingen"[15]. De Man hat diese Struktur exemplifiziert anhand eines Gedichts aus dem *Buch der Bilder*, betitelt „Am Rande der Nacht". Ich gehe auf dieses Gedicht selbst und auf de Mans Interpretation nicht näher ein, betone nur den Titel: „Am Rande der Nacht" – also auch hier wieder ein „Rand".

In der Tat erscheint dieses Lexem des „Randes" ebenso wie die „Kante" auffallend häufig bei Rilke, in seiner Lyrik wie in seiner Prosa, also auch in den *Aufzeichnungen*, und zwar durchweg als Bild, als Metapher des Prekären, des Absturzes ins Grauen, des halluzinatorischen Selbstverlusts. Ich beschränke mich auf ein weiteres Beispiel aus der 23. Aufzeichnung, welche „die Existenz des Entsetzlichen in jedem Bestandteil der Luft" behauptet. Die Menschen suchen dieser „schrecklichen Wirklichkeit" zu entkommen, sie zu vergessen. Doch es will nicht gelingen, selbst nicht im Schlaf, wo sie von Träumen heimgesucht werden:

Und sie wachen auf und keuchen und lassen einer Kerze Schein sich auflösen in der Finsternis und trinken, wie gezuckertes Wasser, die halbhelle Beruhigung. Aber, ach, auf welcher Kante hält sich diese Sicherheit. Nur eine geringste Wen-

15 „Tropes (Rilke)", in *Allegories of Reading*, Yale UP 1979, S. 20–56, zit. nach der dtsch. Übersetzung von W. Hamacher, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/M. 1988, S. 59–90, hier S. 68 und 82.

dung, und schon wieder steht der Blick über Bekanntes und Freundliches hinaus, und der eben noch so tröstliche Kontur wird deutlicher als ein Rand von Grauen. (506)

Dazu paßt die Evokation der bedrohlichen Zeit, die als Zeitangst, ja geradezu als Zeitneurose ebenfalls den gesamten *Malte* durchzieht, am deutlichsten wohl in der Idee einer „Zeitbank", auf der Nikolaj Kusmitsch „wenigstens einen Teil seiner lumpigen Sekunden umwechseln" möchte (575). Mit dem „Steinrand" am Luxembourg haben wir also gleich ein erstes Beispiel für die von de Man diagnostizierte Umkehrung der figuralen Ordnung: Nicht hat ihn Malte metaphorisiert, sondern er erfährt ihn vorgängig als ein angsteinflößendes Objekt. Und wenn Malte den Blinden „La Presse" sagen hört, dann steckt auch darin wieder die entfliehende Zeit, das heute Aktuelle und morgen schon Veraltete, und natürlich auch die Konnotation des ‚Druckes', des mit dem Bedruckten Bedrückenden, Erdrückenden.

Erst also die Objektwelt und dann, im Sinne der figuralen Umkehrung, das, was sie im Innern auslöst: Malte ist „innen überaus beschäftigt", beschäftigt mit der „Arbeit, ihn einzubilden". Innere Einkehr, meditative Versenkung soll den Zeitungsverkäufer im Bilde des Gekreuzigten erscheinen lassen. Aber diese Arbeit stößt zunächst auf Hindernisse. Die Neigung des Gesichts, der „trostlose Bartnachwuchs im Wangenschatten", die „endgültig schmerzvolle Blindheit seines verschlossenen Ausdrucks, der schräg aufwärts gehalten war" (600), lassen den Gedanken an irgendeine Pietà bald vor-, bald abtreten. Allein, Malte begriff „schon damals, daß nichts an ihm nebensächlich sei", und das muß dann ja wohl auch für diesen „schräg aufwärts gehaltenen" Ausdruck gelten. Tatsächlich steht dieses Detail, wie alle anderen auch, in einem intra- und intertextuellen Verweisungszusammenhang, der es semantisch anreichert und präzisiert.

Intratextuell wichtig ist hier die 25. Aufzeichnung: An abgelegener Stelle in einer parkähnlichen Anlage – es kann durchaus wiederum bzw. schon der Luxembourg sein – füttert ein unscheinbarer Mann anfliegende Vögel mit kleinen Brotstückchen in der hoch ausgestreckten Hand. „Wie ein Leuchter steht er da, der ausbrennt", und „wenn die Zuschauer nicht wären und man ließe ihn lange genug dastehen, ich bin sicher, daß auf einmal ein Engel

käme und überwände sich und äße den alten, süßlichen Bissen aus der verkümmerten Hand". Unübersehbar ist hier ein Spiel mit der Epiphanie, das vorausweist auf unseren Zeitungsverkäufer, und diese Kataphorik verdichtet sich weiter mit dem Motiv der Schräge. Die Engel bleiben aus, nur Vögel kommen, allein:

> Was sollte sie auch erwarten, diese alte, verregnete Puppe, die ein wenig schräg in der Erde steckt wie die Schiffsfiguren in den kleinen Gärten zuhause; kommt auch bei ihr diese Haltung davon her, daß sie einmal irgendwo vorne gestanden hat auf ihrem Leben, wo die Bewegung am größten ist? Ist sie nun so verwaschen, weil sie einmal bunt war? Willst du sie fragen? (510)

Biographische Gründe für die schräge Haltung werden gesucht, ohne Bestätigung zu finden. Damit aber wird die Schräge an sich konnotativ bedeutsam, als eine den Aufstieg suggerierende Vertikale, möglicherweise auch als Schrage, das der theologischen Heraldik vertraute Schrägkreuz, das Andreaskreuz.

Daß diese Vermutung durchaus berechtigt ist, macht wiederum unser Zeitungsverkäufer deutlich, denn hier ist die Schräge mit dem leeren Blick des Blinden gen Himmel enggeführt, und damit wären wir bei der intertextuellen Referenz, dem Zitat eines der bekanntesten Sonette Baudelaires:

Les Aveugles

Contemple-les, mon âme ; ils sont vraiment affreux !
Pareils aux mannequins ; vaguement ridicules ;
Terribles, singuliers comme les somnambules ;
Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.

Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,
Comme s'ils regardaient au loin, restent levés
Au ciel ; on ne les voit jamais vers les pavés
Pencher rêveusement leur tête appesantie.

Ils traversent ainsi le noir illimité,
Ce frère du silence éternel. O cité !
Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles,

Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,
Vois ! je me traîne aussi ! mais, plus qu'eux hébété,
Je dis : Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles ?[16]

16 *Les fleurs du mal,* in *Œuvres complètes*, hg. Cl. Pichois, Paris 1976, 2 Bde, Bd. 1, S. 1–145, hier S. 92.

Malte ist schockiert von der „endgültig schmerzvollen Blindheit seines verschlossenen Ausdrucks, der schräg aufwärts gehalten war". Das ist lesbar als Rilkes Fazit aus dem Baudelaireschen Sonett: Wie endgültig ist diese Blindheit? Baudelaire beläßt dem Himmel mit dem Kapitälchen zumindest als Möglichkeit eine metaphysische Dimension, *Ciel* also als Allegorie des jansenistischen deus absconditus. Damit aber wird eine doppelte Perspektive freigesetzt, die Rilke gleichsam mitübernimmt: der suchende Blick der Blinden einerseits, der diese Blinden möglicherweise treffende Blick Gottes andererseits. Mit ebendieser Ambivalenz aber ist zugleich auch Maltes „Arbeit, ihn einzubilden" erfaßt. „Ich lerne sehen" heißt es programmatisch gleich zweimal zu Beginn der *Aufzeichnungen* (456f.). Insoweit steht der suchende Blick des Blinden für den Maltes selbst, und vielleicht ist er mit ebendiesem Blinden seinem Ziel schon näher als er ahnt, ist die Selbstprojektion schon der geschaute Gott. Noch aber sieht er sich bei der „Arbeit", und was diese Arbeit vor allem erschwert, sind Rock und abstehender Mantel, der den dürren Hals nirgends berührende Kragen, die ärmlich schwarze Krawatte, der steife Filzhut – irritierende Details, und doch erkannt als nicht nebensächlich, insgesamt ein incitamentum, die „Feigheit, nicht hinzusehen" zu überwinden und „aufmerksam an ihm vorbeizugehen" (601).

VI

Damit ist der Übergang zum zweiten Teil markiert, der im Zeichen variierender Reprisen des ersten Teils steht. Maltes Weg führt wiederum mit den „vielen Leuten" auf den „breiten, fortlaufenden Straßen" hin zum Luxembourg: „Im Garten und davor war so viel Bewegung von Menschen, daß ich ihn nicht gleich sah. Oder erkannte ich ihn zuerst nicht zwischen der Menge hindurch?" (601). Das ist zunächst wieder eine Baudelaire-Reminiszenz: der Flaneur inmitten der Menge. Aber Malte ist gerade kein Flaneur, der die Menge sucht, sondern den einen am Gitter, jenen also, an dem er seine „Einbildung" üben will. Wichtig dabei ist die unmerkliche Elimination des Gitters: „Im Garten und davor". Die Grenze, die den Heterotop als „espace autre"

ausgrenzt, scheint aufgehoben, der Garten nicht als das andere zur Normalität, sondern ihr voll integriert. Andererseits ist diese Normalität so normal auch wieder nicht. Denn immerhin herrscht sonntägliche Festlichkeit: „Es mußte ein Sonntag sein". Aber dieser Sonntag ist für Malte offenbar ein anderer als für die flanierende Menge, gilt doch seine ganze Aufmerksamkeit wiederum der entsetzlichen Kreatürlichkeit des Blinden. Mit dem „Neigungswinkel seiner Haltung" wird das Motiv der Schräge aus dem ersten Teil wiederaufgenommen. Neu hinzu kommt die Todesevokation mit dem gräßlichen Bild des Mundes, „der eingezogen war wie die Öffnung eines Ablaufs". Das ruft, nun wieder intratextuell, die 18. Aufzeichnung in Erinnerung, wo Malte auf dem Weg in die Crémerie zunächst einem blinden Blumenkohl-Verkäufer begegnet und dann an einer Baustelle stehenbleibt, wo abgebrochene Häuser den Blick freigeben auf bloßgelegte Mauern, auf ihre Innenseite:

> Man sah in den verschiedenen Stockwerken Zimmerwände, an denen noch die Tapeten klebten, da und dort den Ansatz des Fußbodens oder der Decke. Neben den Zimmerwänden blieb die ganze Mauer entlang noch ein schmutzigweißer Raum, und durch diesen kroch in unsäglich widerlichen, wurmweichen, gleichsam verdauenden Bewegungen die offene, rostfleckige Rinne der Abortröhre. Von den Wegen, die das Leuchtgas gegangen war, waren graue, staubige Spuren am Rande der Decken geblieben, und sie bogen da und dort, ganz unerwartet, rund um und kamen in die farbige Wand hineingelaufen und in ein Loch hinein, das schwarz und rücksichtslos ausgerissen war. (485 f.)

Dort also die Abortröhre, das ausgerissene Loch, hier jetzt, im Luxembourg, der wie ein Ablauf eingezogene Mund – das sind Korrespondenzen, die der Leser bemerken soll, das ist, speziell in diesem Fall, provokant zugespitzter sermo humilis. Das Höchste verbirgt sich im Niedrigsten, und so folgt denn auch gleich darauf wieder das uns aus dem ersten Teil bereits bekannte „amorphe Gefühl des Steinrands hinter ihm, an dem seine Hand sich abnutzte". Da ist sie also wieder, die Umkehrung der figuralen Ordnung: Der Steinrand ist sehr wohl noch da, aber jetzt wird er gleichsam von beiden betastet, vom Blinden wie auch von Malte selbst.

Damit gilt nun aber auch für beide zugleich die Konnotation der „sich abnutzenden" Hand. Konnotiert wird die Zeit, wieder-

um jene Zeit also, von der bei der erstmaligen Erwähnung des Steinrandes ausdrücklich die Rede war. Die Heterotopie des Gartens wird imaginativ besetzt mit einer Heterochronie, dem „espace autre“ entspricht ein „temps autre“. Es ist Sonntag, aber für Malte wird es ein anderer Sonntag sein als für die flanierende Menge. Er ist „stehengeblieben“, er sieht „alles fast gleichzeitig“, gleichzeitig“, so auch den „anderen Hut“, die „sonntägliche Halsbinde“, mit denen auch der Blinde sein Teil zur allgemeinen Festtagsstimmung beizutragen scheint, aus der er sich zugleich aber auch wieder ausgrenzt. Die Halsbinde ist in gelben und violetten Vierecken gemustert, der Hut zwar ein billiger Strohhut, aber mit grünem Band. „Es liegt natürlich nichts an diesen Farben, und es ist kleinlich, daß ich sie behalten habe“, meint Malte (602). Das will man ihm nicht recht glauben, hatte es doch im ersten Teil ausdrücklich geheißen, „daß nichts an ihm nebensächlich sei“. Und das gilt nun offenbar auch hier. Die Farbe Violett hat im Kirchenjahr ihren Ort in der Fastenzeit und Grün an den Sonntagen nach Erscheinung des Herrn und nach Pfingsten. Daher also waren diese Farben „an ihm wie das Weicheste auf eines Vogels Unterseite“. Damit ist der Umschlag markiert, die Überwindung der Härte des Steinrands und das endliche Gelingen der Arbeit: „Mein Gott, fiel es mir mit Ungestüm ein, so *bist* du also. Es gibt Beweise für deine Existenz.“ Sie liegen gerade im zunächst nebensächlich Scheinenden der Figur, im Billigen, Bunten, im Unpassenden. „Und doch, nun wird mirs gezeigt. Dieses ist dein Geschmack, hier hast du Wohlgefallen. (…) Wenn es wieder Winter wird und ich muß einen neuen Mantel haben,- gieb mir, daß ich ihn *so* trage, solang er neu ist“.

Und so ist denn für Malte der Luxembourg doch wieder zu einem Heterotop geworden, zu einem „espace autre“. Gerade an seiner Grenze, am Gitter mit dem Steinrand wurde ihm ein anderer Sonntag denn der der Menge zuteil, der Sonntag einer gelingenden „Einbildung“ Gottes. Dieses Gelingen aber verdankt sich einer „Arbeit“, und diese Arbeit können wir jetzt identifizieren als eine Arbeit an, mit und in der Sprache. Die literarische Heterotopie ist nicht einfach mimetische Replik eines realen „contre-emplacement“, sondern sie modelliert ihn aus einer subjektiven Sprecherperspektive, macht ihn zum Ort einer außerordentlichen

poetischen Erfahrung, die sich artikuliert in einer nicht-diskursiven Sprache, in einem poetischen Konterdiskurs. Eine solche Komplementarität von „contre-emplacement“ und „contre-discours“, darauf wies ich eingangs bereits hin, scheint mir wesentlich bei allen Versuchen, Foucaults Heterotopie-Konzept für literarische Texte in Anspruch zu nehmen, und also gilt es nunmehr, nach einem ersten Interpretationsdurchgang, noch einmal ausdrücklich zu machen, wie sich diese Komplementarität in unserer Episode manifestiert.

VII

Konterdiskursivität, das benannte ich als ihr erstes Merkmal, konstituiert sich in Absetzung von Diskursivität. Dieser Diskurs ist in unserem Fall leicht identifizierbar. Doppelgängerei nämlich war, zeitgleich mit Rilke, auch Gegenstand diskursiven Interesses. Es ist dies der Diskurs der Psychiatrie und insbesondere der sich formierenden Psychoanalyse. U. Link-Heer hat gezeigt, daß Doppel- und Mehrfachpersonen ein zentrales Thema, ja geradezu ein ‚Faszinationstyp‘ dieses Diskurses waren[17]. Auch Rilke erlag offensichtlich dieser Faszination. Maltes Krankheit, seine Angst hat eben diese medizingeschichtliche Referenz[18]. Aber seine Antwort ist konterdiskursiv, und diese Konterdiskursivität gewinnt er zunächst über literarische Vorgaben. Er stellt seine Doppelgängerei in die Tradition romantischer und nachromantischer Phantastik bis hin zu Baudelaire, der in einigen Texten des *Spleen de Paris* ebenfalls

---

17 „Doppelgänger und multiple Persönlichkeiten. Eine Faszination der Jahrhundertwende“, in *Arcadia* 31 (1986) 273–296. – Zu Rilkes konterdiskursiver Replik auf diesen Diskurs siehe auch meinen dieser Abhandlung vorangehenden Aufsatz „Nervenkunst bei Rilke: Malte und die Geschichte seiner Nachbarn (49.–53. Aufzeichnung)“, in R. Warning/W. Wehle (Hgg.), *Fin de siècle.* Romanistisches Kolloquium X, München 2002, S. 401–428.

18 Daher der Auftakt mit den „Hospitälern“ gleich in den ersten Aufzeichnungen. Auch das sind Heterotopien, die uns in Foucaults Katalog begegneten als „hétérotopies de déviation“, ‚Abweichungsheterotopien‘. Und auch hier ließe sich zeigen, besonders eindringlich natürlich anläßlich der Salpêtrière, wie Rilke diese Heterotopien als spezifisch literarische imaginativ besetzt, insbesondere mit den Angst- und Todesphantasmen.

schon konterdiskursiv auf den psychiatrischen Diskurs reagiert hatte[19]. Für diese Tradition der Phantastik gilt generell, was W. Preisendanz im Blick auf T. Todorovs bekannten Begriff der „hésitation" ausgeführt hat, daß nämlich diese Ambiguität wesentlich nicht im Gegenständlichen gründe, sondern in der erzählerischen Vermittlung, in der Destabilisierung elementarer narrativer Verfahren wie Erzählsituation, Erzählperspektive, Hierarchie der Erzählebenen: „Mit der Ambiguität als konstitutivem Effekt der Phantastik erfährt der Leser eine Grenze: einmal als sein subjektives Unvermögen, rational mit der Sache zu Rande zu kommen, zweitens objektiv als Struktur der Sachverhalte, welche die rationale Bewältigung blockieren und sich daher auch nicht in eine allegorische, symbolische, parabolische, mythische Bedeutung überführen lassen. Phantastik bringt die Weltorientierung in eine Grenzlage, sie erzeugt eine Grenzerfahrung, weil dem Erklären/Begreifen/Verstehen der Boden und die nötigen Parameter entzogen werden"[20].

Wie sich dieses Spiel mit Erzählsituation und Erzählperspektive näherhin gestaltet, haben wir gesehen. Wichtig ist die Doppelung von Halluzinatorischem und Messianischem, weil sie in die zitierte Phantastik die spezifische Fin-de-siècle-Motivik der Apokalypse einspielt. Das läßt sich gleich an den ersten Aufzeichnungen belegen. So beginnt die imaginative Besetzung des Angstmotivs mit den „herrlichen Agonien", die sich selbst eine Concierge hinter den Milchglasfenstern der kleinen Omnibusse auf deren Weg zum Hôtel-Dieu ausphantasieren könne (458). Sie läuft weiter über das „große Geschwür" im Kopfe des Sterbenden in der Crémerie. Aber dieses Bild ist raffiniert kontextualisiert: „vielleicht ging ein großes Geschwür auf in seinem Gehirn wie eine Sonne, die ihm die Welt verwandelte" (489). Der psychiatrische Diskurs ist nicht einfach metaphorisiert mit einem Bild aus dem immerhin noch medizinischen Bereich, sondern diese medizinische Metaphorik ist

19 Siehe hierzu Vf., „Baudelaire und der Wahnsinn der Dichter. Zum Prosagedicht Le crépuscule du soir", in *Lektüren romanischer Lyrik*, Freiburg/Br. 1997, S. 219–237.

20 „Die geschichtliche Ambivalenz narrativer Phantastik der Romantik", in *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 2 (1992) 117–129, hier S. 119f. – Zu Todorovs „hésitation" siehe *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, S. 29ff.

ihrerseits eingelassen in und also hybridisiert mit dem messianisch-temporalen Bild der aufgehenden und die Welt verwandelnden Sonne. Dasselbe Verfahren kehrt dann wieder in der Salpêtrière, wo das Bild der „Geschwulst", die Malte aus sich herauswachsen spürt „wie ein zweiter Kopf", schließlich einmündet in das Angst-Phantasma des „Großen":

Und das Blut trat ungern ein in das Große und kam krank und schlecht zurück. Aber das Große schwoll an und wuchs mir aus dem Gesicht wie eine warme bläuliche Beule und wuchs mir vor den Mund, und über meinem letzten Auge war schon der Schatten von seinem Rande. (497)

Man darf hier nicht das Entscheidende überlesen: die uns bereits bekannte Metapher vom „Rande", in der der Passus kulminiert. So ist die Verbildlichung des „Entsetzens" insgesamt prozeßhaft angelegt mit dem Ziel, ihn in eine temporale Metaphorik einmünden zu lassen. Von der „Geschwulst" läuft die Textbewegung zu auf das anschwellende „Große", vom Konkreten also zu einem Abstrakten, das dann, mit dem „Rande", scheinbar zurückgeholt wird in ein Konkretes. Tatsächlich aber bewegen wir uns längst in einem Phantasma, das die Opposition konkret/abstrakt dekonstruiert hat. Und eben dieses Oszillieren des Bildes insgesamt, das Spiel der Terme gebiert schließlich das Zeitmoment als den eigentlichen Kern der Angst: „schon der Schatten von seinem Rande". Das ist der sich nähernde Abgrund, die Leere, das Nichts, die Schwellensituation der Apokalyptik in ihrer Ambivalenz von Ende und möglichem Neubeginn.

Diese Ambivalenz ist allgegenwärtig. „Ich habe gesehen: Hospitäler", heißt es, scheinbar harmlos gleich zu Beginn. Aber das schon erwähnte „Ich lerne sehen" in der 4. und 5. Aufzeichnung konnotiert dieses ‚Sehen' mit visionärer Schau. Die 18. Aufzeichnung dann ist gleichsam makrostrukturell hybridisiert. Zunächst steht sie, mit dem Sterbenden in der Crémerie, in der Tradition romantischer Doppelgängerei, um dann, mit der „Zeit der anderen Auslegung", in einen biblisch-apokalyptischen Ton überzugehen:

Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen, und es wird kein Wort 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. (490 f.)

Nicht überlesen darf man wiederum, daß das „Große" hier in den apokalyptischen Kontext eingeschrieben ist, jenes „Große" also, das dann in der folgenden Aufzeichnung, der über die Salpêtrière, vor der Folie des psychiatrischen Diskurses konterdiskursiv ausphantasiert wird[21]. Die halluzinatorisch-paradigmatische und die messianisch-teleologische Textebene sind also offenbar über bestimmte Schlüssellexeme miteinander verzahnt, womit ich zum zweiten und dritten Merkmal poetischer Konterdiskursivität übergehen kann, als welche ich sprachliche Opazität und das Prinzip der Wiederholung benannt hatte.

VIII

Ist dem Diskurs Transparenz wesentlich, die Durchsichtigkeit des sprachlichen Zeichens auf das Bezeichnete, so nimmt der literarische Gegendiskurs das sprachliche Medium mit hinein in den Prozeß der Bedeutungsproduktion. Da ich mich hier auf Wesentliches beschränken muß, wähle ich jenes Verfahren, welches uns am häufigsten begegnete, nämlich eine spezifische Form der Metaphorisierung, die sich über rekurrente Konnotationen ergab. Bei „Geschwür" oder „Geschwulst" lassen sich ein metaphorisches primum und ein secundum relativ leicht identifizieren: Ein psychisches primum wird verdeutlicht über ein physisches secundum. Beim „Großen", der „Kante", dem „Rand", der „Schräge", oder dem „Loch" hingegen ist der metaphorische Charakter nicht sogleich erkennbar, wird doch mit diesen Lexemen vorderhand die Ebene der Denotation nicht merklich unterbrochen. Erst die Rekurrenz erweckt hier die Aufmerksamkeit des Lesers, sie lädt die

21 Insofern scheint es mir geradezu eine Trivialisierung, das „Große" psychoanalytisch zu denken als eine „ins Riesenhafte gewachsene Erektion" – so P. Priskil, „Infantiler Sexualkonflikt und Regression in Rainer Maria Rilkes Werk", in *System ubw* 11 (1993) 5–62, hier S. 21.

denotative Bedeutung konnotativ auf bis zu dem Punkt, da eine abstrakte Bildlichkeit gleichsam ‚kippt' ins bedrohliche Phantasma[22].

Rilkes Metaphorik, zumindest dieser Typ der Konnotationsmetapher, ergibt sich somit aus dem Prinzip der Wiederholung. Die *Aufzeichnungen* werden damit zu einem eindrucksvollen Beispiel für Jakobsons Bestimmung der poetischen Funktion als einer Paradigmatisierung der syntagmatischen Achse. Das an kata- und anaphorischen Bezügen Benannte war exemplarisch gemeint, keineswegs erschöpfend, was ohnehin ein aussichtsloses Unterfangen wäre. Immerhin dürfte hinreichend deutlich geworden sein, was ich eingangs als die zeitsemantischen Effekte dieses Spiels mit Wiederholungen ansprach. In bezug auf die Zeitstruktur des poetischen Texts sind Wiederholungen einerseits reduktiv: Was sich wiederholt, verliert an Eigenwert, wird temporalisiert. Andererseits aktiviert jede Wiederholung ein Spiel von Oppositionen und Äquivalenzen, die mit ihrer semantischen Verdichtungsleistung der Temporalisierung entgegenarbeiten. So kann die Wiederholung paradoxerweise dem Wiederholten eine scheinbar verlorene Eigenständigkeit zurückgeben. Sie polt die temporalisierende Entwertung um, läßt uns eine ganz andere Zeiterfahrung erahnen, ja geradezu die Aufhebung von Zeitlichkeit, ihre Überführung in Ewigkeit. Diese Tendenz wird im *Malte* dadurch bekräftigt, daß das den Text spatialisierende Erzählen im Paradigma überwölbt ist von einer ostentativ teleologischen, also syntagmatisch organisierten Abfolge der einzelnen Episoden. Das ist jener große Spannungsbogen, der mit den Hospitälern beginnt und sein Telos findet in der Parabel vom verlorenen Sohn mit ihrem messianischen Ausblick auf den kommenden Gott und die Entdeckung einer neuen Sprache: „Er war wie einer, der eine herrliche Sprache hört und fiebernd sich vornimmt, in ihr zu dichten. Noch stand ihm die Bestürzung bevor, zu erfahren, wie schwer diese Sprache sei; er wollte es nicht glauben zuerst, daß ein langes Leben darüber hingehen könne, die ersten, kurzen Scheinsätze zu bilden, die ohne

---

22 Zur Konstitution der Konnotation über Rekurrenz allgemein und zur Konnotationsmetapher im besonderen siehe K. Stierle, „Versuch zur Semiotik der Konnotation", in *Text als Handlung*, München 1975, S. 131–151.

Sinn sind" (633). Diese „Scheinsätze" bezeichnen metapoetisch die *Aufzeichnungen* selbst, ihre messianisch-apokalyptische Dimension.

So partizipiert im *Malte* jede Episode an zwei Strukturebenen. Auf paradigmatischer Ebene wird in immer neuen Varianten unerlöste Kreatürlichkeit, Zeitlichkeit, Angst, Krankheit und Tod thematisch. Zugleich aber konstituiert sich über die ana- und kataphorischen Relationen ein Textraum, der insgesamt erfaßt wird von der zweiten Strukturebene, eben der messianischen. Dabei ist indes zu beachten, daß auch für sie gilt, was ich eingangs mit de Man als „Umkehrung der figuralen Ordnung" bezeichnet habe und was man mit einem Begriff Renate Lachmanns auch die spezifisch Rilkesche „Halluzinationssemantik" nennen könnte[23]. Beide Ebenen, ich wiederhole es, sind Perspektiven Maltes, und diese Perspektiven lassen sich nicht hierarchisieren[24]. Nicht also steht das Messianisch-Apokalyptische für eine Wahrheit, die Angst und Tod überwände, sondern auch und gerade das Messianische bleibt Pro-

---

23 „Der Doppelgänger als Simulakrum: Gogol, Dostojevskij, Nabokov", in *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt/M. 1990, S. 463–488, hier S. 464f.

24 Ich insistiere auf dieser Nichthierarchisierbarkeit, weil meine eigene Lesung der *Aufzeichnungen* wesentlich darauf beruht und ich mich damit zugleich von einer seit langem dominanten Tendenz der *Malte*-Forschung absetze. Der erste, der nachdrücklich auf die Bedeutung der Perspektivik bei Rilke hingewiesen hat, ist A. R. Stephens in *Rilkes Malte Laurids Brigge. Strukturanalyse des erzählerischen Bewußtseins*, Bern und Frankfurt/M. 1974. Das geschieht bei Stephens in berechtigter Frontstellung gegen die dialektisch-totalisierende Lesung von W. Seifert, *Das epische Werk Rilkes*, Bonn 1969. Was Stephens dem entgegensetzt, ist aber nicht eine Doppelperspektivik im hier entwickelten Sinn, sondern eine „Dualität der Perspektive", die es dem Leser ermöglichen müßte, im Sinne des von Stephens so genannten Prinzips der entgegengesetzten Darstellung hinter der Oberfläche den Kern, hinter dem Vorwand das Zentrum zu gewärtigen, Gegenständlichkeit in Transparenz zu überführen (so insbes. Kap. 5: „Der Bereich der Vorwände", S. 133ff.). Tatsächlich aber werde dem Leser kein Maßstab geboten, „um ‚wirklich Erlebtes' von Halluzination zu unterscheiden", er wisse lediglich, „daß alles letzten Endes von der jeweiligen Erzählperspektive abhängt, aber das verhilft ihm kaum zu einem eindeutigen Urteil" (S. 124). Rilke halte Malte im Zustand pathologischer Ich-Spaltung, was die *Aufzeichnungen* daran hindere, „die ideale Anonymität reifer Kunstwerke" zu erreichen (S. 139). Stephens zieht also aus gegen diejenigen, die *Malte* „auf alle Kosten als eine Entwicklungs- und Erfolgsgeschichte" lesen wollen, bleibt aber selbst einem klassisch-klassizistischen Kunstbegriff verhaftet.

jektion. Freilich, und das ist entscheidend, eine Projektion Maltes, die ihrerseits vom Autor Rilke inszeniert ist. Beide Instanzen, Rilke und sein Erzähler Malte, rücken immer dann zusammen, wenn Maltes Schreiben selbst Gegenstand expliziter Reflexion oder aber wenn Inszenierung metaphorisch zum Thema wird.

Der diesbezüglich dichteste Passus ist wohl die Gruppe der 63. bis 65. Aufzeichnung. Malte vermag nicht alle Schminke abzulegen und „wirklich zu sein", er bleibt im Zwielicht all derer, die „weder Seiende, noch Schauspieler" sind (615) und entfaltet dann diese Formel in der Konfrontation der beiden folgenden Aufzeichnungen, deren erste dem Theater zu Orange gilt und deren zweite der Eleonora Duse. Das Theater zu Orange wird ihm Ort der Erfahrung einer halluzinatorischen Epiphanie:

> Hier, in diesem großen, eingebogenen Sitzkreis herrschte ein wartendes, leeres, saugendes Dasein: alles Geschehen war drüben: Götter und Schicksal. Und von drüben kam (wenn man hoch aufsah) leicht, über den Wandgrat: der ewige Einzug der Himmel. (616)

Der Duse hingegen, die kein antikes Theater mehr bespielen kann, sind nur noch Spuren einer Epiphanie vergönnt:

> Du hieltest dein Haar, deine Hände, irgendein dichtes Ding vor die durchscheinenden Stellen. Du hauchtest die an, die durchsichtig waren; du machtest dich klein; du verstecktest dich, wie Kinder sich verstecken, und dann hattest du jenen kurzen, glücklichen Auflaut, und höchstens ein Engel hätte dich suchen dürfen. (617 f.)

Von der Menge aber wird dieser „kurze, glückliche Auflaut" nicht gewärtigt, sie will die sehen, die sich unsichtbar machen, als Schauspielerin die Nonnenschaft der Marianna Alcoforado annehmen, die Bühne in ein Kloster verwandeln möchte:

> Die schlappen Türen, die hingetäuschten Vorhänge, die Gegenstände ohne Hinterseite drängten dich zum Widerspruch. Du fühltest, wie dein Herz sich unaufhaltsam steigerte zu einer immensen Wirklichkeit und, erschrocken, versuchtest du noch einmal die Blicke von dir abzunehmen wie lange Fäden Altweibersommers –: Aber da brachen sie schon in Beifall aus in ihrer Angst vor dem Äußersten: wie um im letzten Moment etwas von sich abzuwenden, was sie zwingen würde, ihr Leben zu ändern. (618)

Das ist ein äußerst komplexer, in seiner Perspektivik extrem hybridisierter Passus. Malte ist in die Angst des Beifalls offenbar nicht

mehr involviert. Seine Apostrophe an die Duse wird insofern ununterscheidbar von der des Autors Rilke, der gegen Ende der *Aufzeichnungen* immer deutlicher mit der Epiphanie spielt, sie aber nicht referentiell geschehen läßt, sondern in die Textbewegung selbst hereinzunehmen bestrebt ist. Und eben hierfür scheint mir gerade die Komplementarität der 64. und der 65. Aufzeichnung wichtig: Was sich im Theater der Antike noch ereignete, ist dem der Moderne versagt[25]. Das Ereignishafte muß reflexiv werden, und hierfür bietet sich der über seine kata- und anaphorischen Bezüge dynamisierte Textraum eher an als die schauspielerische Performanz selbst.

IX

Dieser Textraum aber führt uns zurück zur Heterotopie, näherhin zum Ineinander von Heterotopie und Heterochronie. Im *Malte* rivalisieren zwei Zeitvorstellungen. Das ist einmal die Zeit der Krankheit und des Sterbens, ein ‚Sein zum Tode', wie Heidegger ein gutes Jahrzehnt später sagen wird, und das ist zum anderen eine Zeit der Erwartung und Erlösung. Mit dieser Rivalität wird der Textraum dynamisiert zu einem Zeit-Raum des Imaginären. Ich beziehe mich hiermit auf C. Castoriadis, näherhin auf jenen Zusammenhang von Zeit und Emergenz, wie er sich aus der Theorie des von ihm so genannten „radikal Imaginären" ergibt. Castoriadis will die Aporien vermeiden, in die sich subjektiv-phänomenologische Zeitkonzepte verstricken. An ihre Stelle setzt er als elementarste Opposition die einer identitätslogischen und einer imaginären Zeit. Beide sind wesentlich sozialgeschichtlich vermittelt und unterscheiden sich darin von einem basalen naturalen

---

25 Für K. Kahl gehört die Duse zu den wenigen, denen der Schritt von der Verkleidung zum Seienden gelingt (*Lebensphilosophie und Ästhetik. Zu Rilkes Werk 1902–1910*, Freiburg/Br. 1999, S. 231). Für A. Stephens hingegen zählt die Duse ebenso wie Beethoven, Ibsen und Karl VI. zu den Idealgestalten, die „am Ende doch im Zeichen des Scheiterns stehen" (*Rilkes Malte Laurids Brigge* S. 192). Im Konzept einer differentiellen Epiphanie scheint mir dieser Widerspruch aufgehoben, da die Epiphanie hier in die Textbewegung selbst hineingenommen ist.

Stratum, der naturalen Chronologie. Identitätslogische Zeit meint gesellschaftlich geschaffene und entsprechend historisch variable Maßeinheiten – kalendarische Zeiten sind solche Maßeinheiten –, imaginäre oder poetische Zeit meint bedeutsame Zeit bzw. die Zeit der Bedeutungssetzung. Diese wird provoziert durch die Erfahrung von Alterität, verstanden als ständige Emergenz neuer Formen und ihrer Zerstörung. Emergenz ist dabei strikt zu unterscheiden von bloßer Differenz. Differenz ist deduzierbar und produzierbar im Rahmen vorgegebener Gesetzmäßigkeiten, Alterität hingegen nicht reduzierbar, nicht ableitbar, nicht produzierbar: „Otherness is irreducible, undeducible, and not producible". Daraus ergeben sich verschiedene Zuordnungen von Zeit und Raum, wobei auch beim Raum zu unterscheiden ist zwischen dem geometrischen, abstrakten Raum und dem konkreten, dem poetischen, der Anschauung gegebenen Raum. Solidarisch, so Castoriadis, sind einerseits Differenz und abstrakter Raum, andererseits Alterität und imaginäre Zeit. Emergenz und Zerstörung neuer Formen aber sind immer auch räumlich zu denken, näherhin im aktualen, konkreten Raum: „There is poetic space, space unfolding with and through the emergence of forms". Poetische Zeit und poetischer Raum also sind gleichursprünglich. Der poetische Raum präsupponiert die poetische Zeit. „Time is essentially linked to the emergence of alterity. Time is this emergence as such – whilst space is 'only' its necessary concomitant"[26].

Man muß den Mut zu einigen Abstraktionen haben, um angemessen beschreiben zu können, was Rilke so großartig in Szene bringt. Deutlich lassen sich in unserer 59. Aufzeichnung die von Castoriadis benannten Zeiten identifizieren. Die Menschen, „die ihr ganzes Leben lang in der Pause vorbeikommen", die Hand des Blinden, die „wie ein Zeiger, wie eines Zeigers Schatten" auf dem Steinrand weiterrückt, die auf den „Frühling" zugehende Jahreszeit, der „Sonntag" – all das sind Varianten identitätslogischer Zeit,

---

26 Der Sache nach geht es hier um das, was Castoriadis in *L'institution imaginaire de la société* unter dem Titel „Temps et création" (S. 269–279) verhandelt. Ich beziehe mich hier aber auf eine spätere Abhandlung gleichen Titels, die Castoriadis im Jahre 1988 auf einem Symposion in Stanford vortrug: „Time and Creation", in *Chronotypes. The Construction of Time*, hgg. J. Bender/D. Wellbery, Stanford 1991, S. 38–64, hier S. 58, 59, 61f.

d.h. sozial geschaffener Maßeinheiten, die auf einem basalen naturalen Stratum aufruhen. Freilich erscheint sie in perspektivischer Brechung und wird demgemäß vom Perspektivträger bereits über das bloß Meßbare hinaus semantisiert. Wenn die Sequenz „wie ein Zeiger, wie eines Zeigers Schatten" syntaktisch ternär kulminiert im „wie die Zeit", dann ist das schon die leere Temporalität, in der die „Fortgeworfenen" ihr Dasein fristen, die Zeit der Angst, die Zeit zum Tode. Der Steinrand ist damit integriert in die paradigmatische Textebene, also in die Sequenz der Episoden, die Maltes halluzinatorische Perspektive generiert. Er muß ja auch in diese Ebene integriert sein, um dann zur entscheidenden Schwelle werden zu können. Und mit ihr tritt er ein in die messianisch-apokalyptische Perspektive, wird er Träger einer nun im emphatischen Sinne imaginären Zeit, einer Zeit höchster Bedeutsamkeit.

Völlig zu Recht also hat man dem Zeitungsverkäufer am Luxembourg einen zentralen Stellenwert in den *Aufzeichnungen* zuerkannt. Wie keine ihrer Vorgängerinnen im Paradigma der „Fortgeworfenen" ist sie angelegt auf die Erfahrung einer Epiphanie, und wir sehen jetzt, weshalb die Szene an der Grenze des Luxembourg situiert ist. Der „Steinrand" symbolisiert nicht eine Grenze zwischen dem Inneren des Parks und seinem Außenraum, sondern eine zeitliche Schwelle, eine apokalyptische Schwelle mit dem Blinden als einer Figur, die sich von Gottes Blick getroffen fühlt oder aber für Malte schon mit dem Menschgewordenen identisch ist. Diese Erfahrung einer unmittelbaren oder einer projizierten Epiphanie mag das kommende Ende seiner Krankheit ankündigen, das Halluzinatorische indes nimmt ihr den Charakter einer eindeutig religiösen Erfahrung. Und so ist denn das, was sich in der perspektivischen Ambivalenz konstituiert, eine Erfahrung, die ich als differentielle Epiphanie bezeichnen möchte.

X

Ich beziehe mich damit natürlich auf J. Derridas Konzept der „différance", des Sinnaufschubs, vor allem aber auf eine Formel von Jorge Luis Borges, mit der er seine kurze Erzählung *La muralla y los libros* beschließt. Die Erzählung selbst handelt von dem ei-

gentümlichen Umstand, daß Kaiser Shih Huang Ti, der Erbauer der chinesischen Mauer, derselbe Mann war, der alle existierenden Bücher verbrennen ließ. Wie läßt sich beides zusammenbringen? Borges spielt eine ganze Reihe von Motiven durch, ohne zu einem befriedigenden Ergebnis zu kommen. Aber vielleicht sollte man gar nicht fragen, was dahintersteckt. Vielleicht berührt uns an dieser Geschichte gerade die Unaufhebbarkeit der „oposición de construir y destruir, en enorme scala" – ‚der Gegensatz zwischen Errichten und Zerstören, in ihrem ungeheuren Ausmaß'. Und vielleicht sollte man daraus den Schluß ziehen, „que todas las formas tienen su virtud en su mismas y no en un 'contenido' conjetural" – , daß alle Formen ihre Kraft in sich selber tragen und nicht in einem mutmaßlichen Inhalt'. Vielleicht – und damit bin ich bei der Schlußformel – vielleicht ist das Ästhetische gerade hierin zu gewärtigen, in einer Form, die eine Aussage, eine Botschaft zu enthalten scheint, ohne daß wir sie entbergen könnten:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.
‚Die Musik, die Zustände des Glücks, die Mythologie, die von der Zeit gewirkten Gesichter, gewisse Dämmerungen und gewisse Orte wollen uns etwas sagen oder haben uns etwas gesagt, was wir nicht hätten verlieren dürfen, oder schicken sich an, uns etwas zu sagen; dieses Bevorstehen einer Offenbarung, zu der es nicht kommt, ist vielleicht der ästhetische Vorgang'.[27]

Die Epiphanie, die sich anzukündigen scheint, dann aber doch ausbleibt – genau das ist es, was Rilke in immer neuen Varianten inszeniert. Derridas „différance" ist eine metaphysikkritische Kategorie, keine ästhetische. Borges' Formel ist ausdrücklich als eine ästhetische gedacht, also als eine sozusagen immer schon inszenierte „différance". Dabei ist Inszenierung ‚stark' zu lesen, d.h. als theatralisches Ereignis im imaginären Zeitraum der *Aufzeichnungen* insgesamt. Das unterscheidet Rilke von einem vergleichbaren Unternehmen Thomas Manns, von dessen *Zauberberg*. Auch dort geht es in der Heterotopie des „Berghofs" um die Heterochronie aufgehobener Zeit, aufgehoben, wie Thomas Mann selbst sagt, in

27 Zitiert nach *Prosa completa*, 2 Bde, Barcelona 1980, Bd. 2, S. 131–33, hier S. 133.

einem „magischen nunc stans". Aber diese Magie ist eine Reflexionsebene tiefer angesetzt als bei Rilke. Es ist die Magie einer gut humanistischen Initiation in „geistige Bezirke, Prinzipien und Welten"[28]. Jahrzehnte zuvor hat Rilke diese Initiation dekonstruiert, indem er sie einbrachte in einen Text, der Heterotopie samt Heterochronie nicht mimetisch traktiert, sondern als eine Inszenierung, die sich als solche zeigt und reflektiert[29].

Borges hat uns damit aber zugleich auch zurückgeführt zu Foucault, denkt er doch die differentielle Epiphanie in bestimmten raumzeitlichen Kontexten. Sie hat statt, nun wieder mit Foucault gesprochen, in „contre-emplacements", aber nicht in solchen der uns umgebenden zivilisatorischen Realität, sondern in imaginär konstruierten. Damit wird ihr eigentlicher Ort das Medium, in dem diese Konstruktion statthat, also die Sprache, der Text. Wo der reale Jardin du Luxembourg den Charakter eines Heterotops zu verlieren droht, da findet er seine Restitution in einer imaginären Konstruktion wie der Rilkes. Hier und nur hier wird er zum Ort einer differentiellen Epiphanie. Nicht also modelliert der Text einen begehrten Ort, sondern er selbst wird, als Text, zum Ort des Begehrens. Dabei ist die Rede vom Ort durchaus wörtlich zu nehmen, Ort also als Konkretion von Räumlichkeit. Der Text selbst muß Merkmale der Spatialisierung aufweisen, soll denn die

---

28 „Einführung in den Zauberberg", in *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie* Bd. 2, Frankfurt/M. 1968, S. 326–338, hier insbes. S. 327 und 334.

29 In dem frühen Aufsatz von Th. Ziolkowski über die Epiphanie in der klassischen Moderne ist dieses Merkmal der Selbstreflexivität noch nicht mitberücksichtigt. Das Eigenartige der Epiphanie besteht für ihn darin, „daß das schauende Subjekt das Wesen des Objekts objektiv erkennt, wobei die Autonomie von Subjekt und Objekt bewahrt bleibt". Entsprechend liest er auch Rilkes Epiphanien ohne jede perspektivische Brechung als „Maltes Durchleuchtung der Weltwirklichkeit" („James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa", in *DVjs* 35 (1961) 594–616, hier S. 603 bzw. 612ff.). K. Bohrer, der sich in seinen Studien zur Epiphanie des ästhetischen Scheins zunächst einvernehmlich auf Ziolkowski beruft, hat später unter dem Eindruck der Kritik von U. Eco die Ziolkowskische Zentralreferenz Thomistischer claritas qua quidditas fallengelassen (*Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt/Main 1981, S. 64f. bzw. 194ff.). Auf Rilke geht Bohrer nicht näher ein.

Rede von der literarischen bzw. künstlerischen Heterotopie nicht verblassen zu einer bloßen Metapher. Diese Spatialisierung aber, und damit komme ich zurück auf meinen ersten Interpretationsdurchgang, wird höchst raffiniert bewirkt mit der Zweiteilung der Aufzeichnung. Zwischen Maltes erstem und zweitem Anlauf, „ihn einzubilden", liegt die Schwelle nun des Textraums, der Übergang von noch vergeblicher zu gelingender „Einbildung", wobei die Syntagmatik dieses Übergangs, wie gezeigt, auf engstem Raum paradigmatisiert wird mit den variierenden Reprisen. Literatur ist heterotop in dem Maße, wie sie die innen/außen-Differenz nicht innerhalb eines gegebenen Kulturmodells situiert, sondern mit der Grenze des Modells selbst gleichsetzt[30]. Dann und nur dann auch hat Transgression nicht statt innerhalb des Modells, sondern wird das Modell insgesamt transgrediert im Sinne der Foucaultschen Trias von „représentation", „contestation" und „inversion". Der „Steinrand" am Luxembourg symbolisiert daher weniger eine Grenze denn die Schwelle, mit der sich der Text selbst auf einen „espace autre" öffnet. Das ist Rilkes höchst reflektiertes Spiel mit der apokalyptischen Schwellensituation, wie sie dem Fin de siècle so lieb war.

---

30 Ich beziehe mich hier noch einmal kontrastiv zurück auf das oben vorgestellte Modell eines narrativen Sujets mit zwei semantischen Teilräumen, einer Grenze und deren Transgression durch einen Helden, wie es Lotman entwikkelt hat.

Ich habe niemals gewagt, von ihm eine Zeitung zu kaufen. Ich bin nicht sicher, daß er wirklich immer einige Nummern bei sich hat, wenn er sich außen am Luxembourg-Garten langsam hin und zurück schiebt den ganzen Abend lang. Er kehrt dem Gitter den Rücken, und seine Hand streift den Steinrand, auf dem die Stäbe aufstehen. Er macht sich so flach, daß täglich viele vorübergehen, die ihn nie gesehen haben. Zwar hat er noch einen Rest von Stimme in sich und mahnt; aber das ist nicht anders als ein Geräusch in einer Lampe oder im Ofen oder wenn es in eigentümlichen Abständen in einer Grotte tropft. Und die Welt ist so eingerichtet, daß es Menschen giebt, die ihr ganzes Leben lang in der Pause vorbeikommen, wenn er, lautloser als alles was sich bewegt, weiter rückt wie ein Zeiger, wie eines Zeigers Schatten, wie die Zeit.

Wie unrecht hatte ich, ungern hinzusehen. Ich schäme mich aufzuschreiben, daß ich oft in seiner Nähe den Schritt der andern annahm, als wüßte ich nicht um ihn. Dann hörte ich es in ihm „La Presse“ sagen und gleich darauf noch einmal und ein drittes Mal in raschen Zwischenräumen. Und die Leute neben mir sahen sich um und suchten die Stimme. Nur ich tat eiliger als alle, als wäre mir nichts aufgefallen, als wäre ich innen überaus beschäftigt.

Und ich war es in der Tat. Ich war beschäftigt, ihn mir vorzustellen, ich unternahm die Arbeit, ihn einzubilden, und der Schweiß trat mir aus vor Anstrengung. Denn ich mußte ihn machen wie man einen Toten macht, für den keine Beweise mehr da sind, keine Bestandteile; der ganz und gar innen zu leisten ist. Ich weiß jetzt, daß es mir ein wenig half, an die vielen abgenommenen Christusse aus streifigem Elfenbein zu denken, die bei allen Althändlern herumliegen. Der Gedanke an irgendeine Pietà trat vor und ab –: dies alles wahrscheinlich nur, um eine gewisse Neigung hervorzurufen, in der sein langes Gesicht sich hielt, und den trostlosen Bartnachwuchs im Wangenschatten und die endgültig schmerzvolle Blindheit seines verschlossenen Ausdrucks, der schräg aufwärts gehalten war. Aber es war außerdem so vieles, was zu ihm

gehörte; denn dies begriff ich schon damals, daß nichts an ihm nebensächlich sei: nicht die Art, wie der Rock oder der Mantel, hinten abstehend, überall den Kragen sehen ließ, diesen niedrigen Kragen, der in einem großen Bogen um den gestreckten, nischigen Hals stand, ohne ihn zu berühren; nicht die grünlich schwarze Krawatte, die weit um das Ganze herumgeschnallt war; und ganz besonders nicht der Hut, ein alter, hochgewölbter, steifer Filzhut, den er trug wie alle Blinden ihre Hüte tragen: ohne Bezug zu den Zeilen des Gesichts, ohne die Möglichkeit, aus diesem Hinzukommenden und sich selbst eine neue äußere Einheit zu bilden; nicht anders als irgendeinen verabredeten fremden Gegenstand. In meiner Feigheit, nicht hinzusehen, brachte ich es so weit, daß das Bild dieses Mannes sich schließlich oft auch ohne Anlaß stark und schmerzhaft in mir zusammenzog zu so hartem Elend, daß ich mich, davon bedrängt, entschloß, die zunehmende Fertigkeit meiner Einbildung durch die auswärtige Tatsache einzuschüchtern und aufzuheben. Es war gegen Abend. Ich nahm mir vor, sofort aufmerksam an ihm vorbeizugehen.

Nun muß man wissen: es ging auf den Frühling zu. Der Tagwind hatte sich gelegt, die Gassen waren lang und befriedigt; an ihrem Ausgang schimmerten Häuser, neu wie frische Bruchstellen eines weißen Metalls. Aber es war ein Metall, das einen überraschte durch seine Leichtigkeit. In den breiten, fortlaufenden Straßen zogen viele Leute durcheinander, fast ohne die Wagen zu fürchten, die selten waren. Es mußte ein Sonntag sein. Die Turmaufsätze von Saint-Sulpice zeigten sich heiter und unerwartet hoch in der Windstille, und durch die schmalen, beinah römischen Gassen sah man unwillkürlich hinaus in die Jahreszeit. Im Garten und davor war so viel Bewegung von Menschen, daß ich ihn nicht gleich sah. Oder erkannte ich ihn zuerst nicht zwischen der Menge durch?

Ich wußte sofort, daß meine Vorstellung wertlos war. Die durch keine Vorsicht oder Verstellung eingeschränkte Hingegebenheit seines Elends übertraf meine Mittel. Ich hatte weder den Neigungswinkel seiner Haltung begriffen gehabt noch das Entsetzen, mit dem die Innenseite seiner Lider ihn fortwährend zu erfüllen schien. Ich hatte nie an seinen Mund gedacht, der eingezogen war wie die Öffnung eines Ablaufs. Möglicherweise hatte er Erinne-

rungen; jetzt aber kam nie mehr etwas zu seiner Seele hinzu als täglich das amorphe Gefühl des Steinrands hinter ihm, an dem sei-
75 ne Hand sich abnutzte. Ich war stehngeblieben, und während ich das alles fast gleichzeitig sah, fühlte ich, daß er einen anderen Hut hatte und eine ohne Zweifel sonntägliche Halsbinde; sie war schräg in gelben und violetten Vierecken gemustert, und was den Hut angeht, so war es ein billiger neuer Strohhut mit einem grü-
80 nen Band. Es liegt natürlich nichts an diesen Farben, und es ist kleinlich, daß ich sie behalten habe. Ich will nur sagen, daß sie an ihm waren wie das Weicheste auf eines Vogels Unterseite. Er selbst hatte keine Lust daran, und wer von allen (ich sah mich um) durfte meinen, dieser Staat wäre um seinetwillen?

85 Mein Gott, fiel es mir mit Ungestüm ein, so *bist* du also. Es giebt Beweise für deine Existenz. Ich habe sie alle vergessen und habe keinen je verlangt, denn welche ungeheuere Verpflichtung läge in deiner Gewißheit. Und doch, nun wird mirs gezeigt. Dieses ist dein Geschmack, hier hast du Wohlgefallen. Daß wir doch
90 lernten, vor allem aushalten und nicht urteilen. Welche sind die schweren Dinge? Welche die gnädigen? Du allein weißt es.

Wenn es wieder Winter wird und ich muß einen neuen Mantel haben,- gieb mir, daß ich ihn *so* trage, solang er neu ist. (899–903).

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Sitzungsberichte der philosophisch-historische Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München

Jahr/Year: 2003

Band/Volume: 2003

Autor(en)/Author(s): Warning Rainer

Artikel/Article: Pariser Heterotopien. Der Zeitungsverkäufer am Luxembourg in Rilkes "Malte Laurids Brigge" 1-36