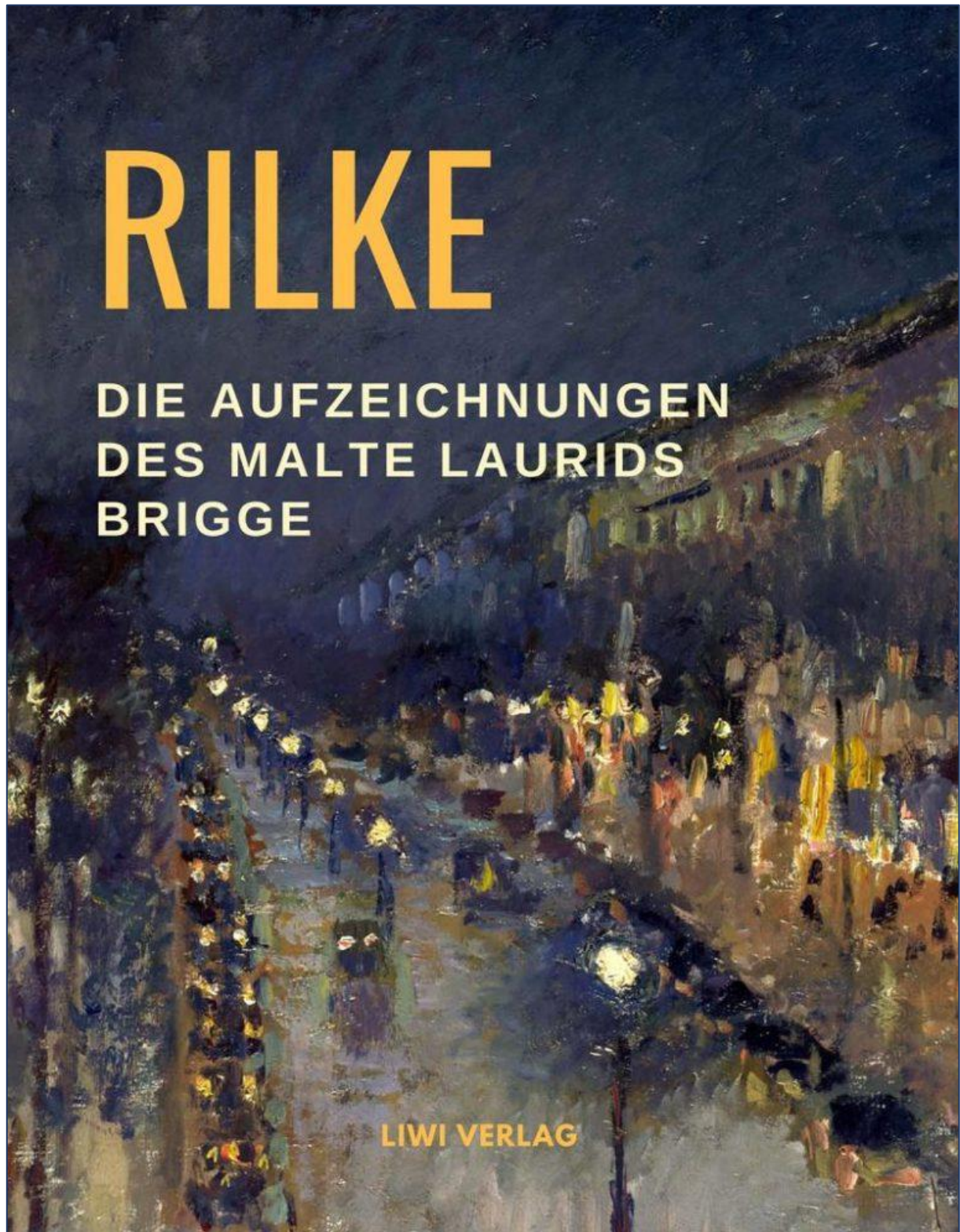


RAINER MARIA RILKE, DIE AUFZEICHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE

TEIL II: MATERIALIEN MIT OPEN AI CHATGPT-5



Inhalt

Kapitel 55: Karl VI. von Frankreich (1368–1422), der sog. „Wahnsinnige“ (<i>Charles VI le Fou</i>).....	10
Wer ist Karl VI.?	10
Karl VI. als Gegenbild zu Malte	10
Psychopathologische Grenzzustände.....	11
Rilkes entscheidender Unterschied zur modernen Psychiatrie	11
Psychopathologische Grenzzustände in einzelnen Aufzeichnungen	12
1. Angst und Hypervigilanz	16
2. Depersonalisation und Derealisation	16
3. Intrusion und Wiederkehr des Verdrängten.....	16
Sondergruppe: neurologische Symptome	16
Typologisches Gesamtmodell.....	17
Poetische Transformation	17
Wieviel Autobiografie steckt in Rilkes Roman?	18
1. Wo Rilke und Malte auffallend nahe beieinanderliegen	19
2. Paris ist der stärkste autobiographische Kern	19
3. Aber Malte ist nicht Rilke	20
4. Besonders deutlich wird das bei Maltes Kindheit	20
5. Maltes Mutter ist deshalb nicht einfach Rilkes Mutter	21
6. Die größte autobiographische Wahrheit liegt vielleicht gar nicht in den Fakten	21
7. Rodin und die „Erfindung des Sehens“	21
8. Auch Maltes Angst ist autobiographisch – aber transformiert.....	21
9. Ein besonders schönes Dokument dafür: Rilkes Brief an Lou	22
10. Deshalb würde ich den Grad der Autobiographie so bestimmen.....	22
11. Und damit erklärt sich auch der Titel.....	23
Literaturwissenschaftliche Interpretation	23
Warum musste Rilke seine eigene Geschichte als Geschichte eines anderen erzählen?	23
1. Die Distanz zum eigenen Ich.....	24
2. Rilkes eigene Krise musste erst „objektiviert“ werden	24
3. Malte darf erleben, was Rilke als Dichter nur beobachten kann.....	24
4. Die fremde Biographie schafft eine notwendige Freiheit	24
5. Deshalb sind die Kindheitserinnerungen keine Erinnerungen Rilkes – aber sie können trotzdem „wahr“ sein	25
6. Der entscheidende Schritt: vom „Ich“ zum „Er“	25
7. Deshalb ist „Ich lerne sehen“ so zentral	25

8. Und hier kommt Rodin ins Spiel.....	25
9. Krankheit wird dadurch zur Methode.....	26
10. Der Roman ist deshalb auch eine Selbststrettung	26
11. Malte ist nicht einfach „Rilke, der krank ist“	26
12. Und deshalb ist auch die fragmentarische Form notwendig	26
13. Das erklärt auch die historischen Figuren.....	26
14. Der vielleicht wichtigste Unterschied zwischen Rilke und Malte	27
15. Die eigentliche Antwort	27
Wie hat Malte als Alter Ego Rilkes Krise literarisch verarbeitet?	27
1. Malte als Alter Ego: Nähe und Distanz zugleich	27
2. Die existenzielle Krise wird dadurch zur literarischen Versuchsanordnung	28
3. Die Figur ermöglicht eine „Verdoppelung“ des Bewusstseins	28
4. Die Fremdheit Maltes ermöglicht autobiographische Wahrheit ohne autobiographische Faktentreue.....	28
5. Malte erlaubt Rilke, seine eigene Dichterkrise zu dramatisieren	28
6. „Ich lerne sehen“ ist deshalb mehr als eine persönliche Aussage.....	29
7. Das Alter Ego macht aus Rilkes „Sehen“ ein gefährliches Experiment	29
8. Maltes Krankheit besitzt deshalb eine poetologische Funktion	29
9. Die Fragmentform ist die formale Entsprechung dieser Krise	30
10. Malte erlaubt die Verwandlung des persönlichen Erlebnisses in allgemeine Existenz	30
11. Die Kindheit erfüllt dieselbe doppelte Funktion	30
12. Die historischen Episoden erweitern Maltes persönliche Krise.....	30
13. Die doppelte Perspektive schafft gleichzeitig Empathie und Analyse.....	31
14. Malte ist daher zugleich Alter Ego und Gegenbild	31
15. Schreiben wird dadurch zur Transformation der Krise	31
16. Daraus ergibt sich die eigentliche Funktion des Alter Egos	31
17. Der tiefste Widerspruch: Malte muss zerbrechen, damit Rilke gestalten kann.....	32
18. Deshalb ist Malte nicht nur „Rilke in Romanform“	32
19. Malte als Spiegel.....	32
Wer ist Bettina von Arnim für Malte?	33
1. Der entscheidende Satz: Bettina ist „wirklicher“ als Abelone	33
2. Warum gerade Bettina?	33
3. Hier entsteht Rilkes Begriff der „intransitiven Liebe“	33
4. Bettina überschreitet die Grenzen ihres eigenen Ichs	34
5. Bettina als Gegenbild zu Maltes Ich-Krise	34

6. Bettina ist deshalb auch ein Modell für den Dichter	34
7. Deshalb ist ihre Stimme so wichtig	34
8. Abelone → Bettina: eine Transformation	35
9. Aber Bettina ist auch ein Gegenbild zu Goethe	35
10. „Immer übertrifft die Liebende den Geliebten“	35
11. Bettina als „Engel“ – und damit als Vorstufe zu Rilkes späterer Poetik	35
12. Warum Malte sie „hymnisch“ verehrt	36
13. Und genau deshalb ist Bettina ein Vorbild für Malte	36
14. Das utopische Modell einer gelungenen Existenz	36
Die Frauen in Kapitel 58: Heloïse, die Portugiesin und Sappho	37
1. „Es ist keine andere Klage je von Frauen geklagt worden“	37
2. Heloïse: Liebe gegen das „Schicksal“	37
3. Die Portugiesin: dieselbe Klage 500 Jahre später	38
4. Und dann erscheint Sappho	38
5. „die Sappho fernste Gestalt“	38
6. Die Jahrhunderte haben Sappho „im Schicksal“ gesucht	38
7. Sappho ist also die „Urgestalt“	39
8. Liebe wird durch Nichterfüllung verwandelt	39
9. Das Bild der Quelle	39
10. Und genau hier berührt die Passage Bettina von Arnim	40
11. Und hier wird es für Malte persönlich	40
12. Deshalb gehören die Frauenfiguren zur Poetik des Romans	40
13. Der Gegensatz: „Geliebte“ und „Liebende“	41
14. Was bedeutet das für Sappho ganz konkret?	41
15. Damit ist Sappho auch ein Spiegel Maltes	41
Die Passage in einer Formel	41
Genealogie der „großen Liebenden“,	42
1. Gaspara Stampa (ca. 1523–1554)	42
2. Die Gräfin von Die – Béatrice/Beatrix de Dia	42
3. Clara d'Anduze	43
4. Louise Labé (ca. 1524–1566)	43
5. Marceline Desbordes-Valmore (1786–1859)	44
6. Élisabeth Mercœur (1809–1835)	44
7. Aïssé – die „arme Flüchtige“	45
8. Julie de Lespinasse (1732–1776)	45

9. Marie-Anne de Clermont.....	45
10. Was verbindet nun all diese Frauen?.....	46
11. Aber: Rilkes Auswahl ist nicht historisch neutral	46
12. Und damit wird Gaspara Stampa zur Schlüsselfigur	47
Von der persönlichen zur „intransitiven“ Liebe	47
1. Der Ausgangspunkt: Abelone.....	47
2. Heloïse: Die Liebe überlebt das Schicksal	48
3. Die Portugiesische Nonne: Die Liebe wird zur inneren Quelle	48
4. Sappho: Die Liebe wird zur Dichtung	48
5. Gaspara Stampa: Das Leiden wird ausdrücklich zu Kunst.....	48
6. Gräfin von Die und Clara d'Anduze: Die Frau wird selbst zur Stimme.....	48
7. Louise Labé: Die Liebende spricht ihr Begehren aus	49
8. Marceline Desbordes-Valmore: Die Stimme der Verwundbarkeit	49
9. Élisabeth Mercœur: Die kurze Lebenszeit wird durch Dichtung überschritten	49
10. Aïssé, Julie Lespinasse, Marie-Anne de Clermont: die Grenzfälle	49
11. Und dann kommt Bettina	50
12. Was macht Bettina anders?	50
13. Hier wird aus Liebesgeschichte eine Existenzform.....	51
14. Und dann kommt die entscheidende Wendung: Malte	51
15. Deshalb gehören Liebe und Dichtung zusammen	51
16. Abelone steht dabei zwischen zwei Welten	51
17. Und hier liegt ein überraschender Zusammenhang mit dem „verlorenen Sohn“	52
18. Das ist die „Intransitivität“	52
19. Das führt zurück zum Anfang des Romans	52
20. Und deshalb ist Gaspara Stampa in der Ersten Elegie so wichtig	52
Die gesamte Genealogie in einer einzigen Linie	53
Die Geschichte vom verlorenen Sohn	54
1. Zunächst: Was erzählt das biblische Gleichnis?	54
2. Malte dreht das Gleichnis um	54
3. Warum ist das für Malte persönlich so wichtig?	54
4. Der entscheidende Unterschied: Fortgehen statt Rückkehr	54
5. Der verlorene Sohn und Maltes eigene Kindheit	54
6. Aber Rilke geht noch weiter: Der Sohn flieht sogar vor Gott	55
7. Deshalb gehört der verlorene Sohn zur Poetik des Romans.....	55
8. Verbindung zu den „großen Liebenden“	55

9. Die intransitive Liebe und der verlorene Sohn	55
10. Der verlorene Sohn ist also nicht einfach ein Vorbild	55
11. Genau darin liegt die Ambivalenz	56
12. Die eigentliche Pointe: Der verlorene Sohn findet gerade durch sein Verlorensein eine neue Identität	56
13. Das entspricht Maltes eigener Situation	56
14. Und jetzt kommt der entscheidende Zusammenhang mit dem Schreiben	56
15. Und hier wird der Roman selbst zum „verlorenen Sohn“	56
16. Ein besonders wichtiger Gegensatz: Vater vs. Gott	57
17. Deshalb ist der verlorene Sohn auch ein Gegenbild zu Abelone	57
18. Und damit gelangen wir zum Kern des <i>Malte</i>	57
19. Deshalb würde ich das Gleichnis als „negative Initiation“ bezeichnen	57
20. Die tiefste Pointe	57
Maltes Konzept der 'negativen Initiation'	58
1. Was bedeutet „negative Initiation“?	58
2. Warum ist der verlorene Sohn dafür das entscheidende Modell?	58
3. „Geliebt werden“ ist bei Rilke plötzlich ein Problem	59
4. Herkunft bedeutet hier: eine fertige Identität	59
5. Deshalb ist „Ablösung von der Herkunft“ etwas anderes als bloße Flucht	59
6. Herkunft wird nicht negiert, sondern „auf sich genommen“	60
7. Der verlorene Sohn vollzieht dieselbe Bewegung	60
8. Deshalb ist die negative Initiation ambivalent	60
9. Die Heimkehr des Sohnes ist deshalb besonders raffiniert	60
10. Die traditionelle Bedeutung der Heimkehr wird dadurch aufgehoben	60
11. Genau darin liegt die „negative“ Initiation	61
12. Und genau hier trifft der verlorene Sohn auf Malte	61
13. Warum muss Malte seine Identität überhaupt verlieren?	61
14. Das verbindet sich unmittelbar mit Maltes Angst vor dem „Gesehenwerden“	62
15. Deshalb ist das Missverständnis am Ende so wichtig	62
16. Aber Rilke bleibt nicht bei der Selbstbefreiung stehen	62
17. Die negative Initiation ist also kein fertiger Bildungsprozess	62
18. Die Ablösung von der Herkunft führt schließlich zum Schreiben	63
19. Das ist vielleicht die tiefste Bedeutung der negativen Initiation	63
20. Der entscheidende Unterschied zur christlichen Tradition	63
21. Warum „negative Initiation“ und „Ablösung von Identität“ zusammengehören	63

22. Aber Rilke zeigt auch die Gefahr dieser Freiheit	64
23. Eine Formel für die Interpretation	64
24. Die große Paradoxie des Romans	64
Rilkes Briefe zum Malte Laurid Brigge	65
1. Das Buch der Einsicht.....	65
2. Malte ist Rilkes poetisches Versuchsexperiment	65
3. Rilke wusste 1907 noch keineswegs, wie der Roman fertig werden würde	66
4. Der Roman braucht „Zeit und Gelassenheit und Geduld“	66
5. „Verse sind nicht Gefühle ... es sind Erfahrungen“	66
6. Cézanne gab Rilke einen entscheidenden Impuls für den Malte.....	66
7. Die Erfahrung des Schrecklichen ist für den Künstler notwendig.....	67
8. Rilke wollte keine Auswahl aus der Wirklichkeit	67
9. Und das erklärt auch die „psychopathologischen Grenzzustände“	67
10. Das Problem ist allerdings: Sehen kann gefährlich werden.....	67
11. Rilkes eigene Antwort: Arbeit	68
12. Deshalb ist der Malte auch Rilkes Selbstprüfung	68
13. 1910: Das Buch ist absichtlich „unvollzählig“	68
14. „Es hätten immer noch Aufzeichnungen hinzukommen können“	68
15. Die wichtigsten Aussagen Rilkes	69
16. Eine besonders wichtige Schlussfolgerung	69
Die Chronologie als Entwicklung einer poetischen Krise	70
Rilkes Weg zum Malte 1904–1910	70
1904: Der Anfang in Rom.....	70
1906: Rodin – „Arbeiten lernen“	70
März 1907: Capri – das Prinzip des Sammelns	71
Oktober 1907: Cézanne – der entscheidende Umschlag.....	71
Wenige Tage später: Rilke versteht Malte.....	71
Was ist diese „Einsicht“?	71
Aber Malte besteht diese Prüfung zunächst nicht	72
Der Künstler und der Psychopath liegen gefährlich nahe beieinander	72
Warum Paris?.....	72
Und genau deshalb muss Malte allein sein	72
1908–1909: Die Krise wird zur Arbeit	73
1909: „restlose Verwandlung“	73
1910: Der Roman wird gedruckt	73

Damit verstehen wir auch das „Ende“ des Romans neu	74
Die sechs Entwicklungsstufen	74
Offenheit: Das Buch bleibt prinzipiell unabgeschlossen.	74
Briefe an Lou Andreas-Salomé	75
Brief vom 25.07.1903 an Lou Andreas-Salomé.....	75
Brief vom 28.12.1911 an Lou Andreas-Salomé.....	75
Zur Interpretation des Briefes vom 28.12.1911 an Lou Andreas-Salomé.....	76
1. Rilke über die Kunst als Verpflichtung zum Äußersten	76
2. Rilke über den „Untergegangenen“ Malte	76
3. „hinter diesem Buch ... wie ein Überlebender“	76
4. „eine hohe Wasserscheide“	77
5. „alles Gewässer ... nach der alten Seite“	77
6. Das Buch als „Mine“	77
7. „Ich brauche keine Antworten auf meine Bücher“	77
Poetologische Aussagen	78
1. Malte als Teil von Rilkes eigenen Gefahren.....	78
2. Oder zieht das Schreiben Rilke selbst hinein?	79
3. Der „Überlebende“	79
4. Die innere Ratlosigkeit	79
5. Der Malte als Wendepunkt	79
6. Die „Dürre“	79
7. Malte eignet sich die Welt an.....	79
8. Maltes „immense[r] Aufwand seines Untergangs“	80
9. „die Inständigkeit seiner Verzweiflung“	80
10. Der „Bruch“	80
11. Die „brüske Stelle“	80
12. Die Kunst als Verpflichtung zum Äußersten	80
13. Das Buch als „Mine“	80
14. Die notwendige Distanz zum eigenen Werk.....	81
15. „mein ganzes Kapital“	81
16. Der Verlust als Voraussetzung des Wertes.....	81
17. Untergang oder „Himmelfahrt“?	81
18. „eine vernachlässigte abgelegene Stelle des Himmels“	81
19. Rilkes Haltung gegenüber Antworten auf seine Bücher	81
Exkurs zur Erholung: Ernst Jandl: rilkes schuh:.....	83

1. Der Ausgangspunkt: „Rilkes Schuh“	83
2. Die geniale Pointe: Die Banalität wird zur „Erkenntnis“	84
3. Die zweite Strophe: Steigerung durch Wiederholung	84
4. „rilke in schuhen“ – der Mensch verschwindet hinter der Kategorie	84
5. Die letzte Strophe ist die eigentliche Pointe	85
6. Warum ist das komisch?	85
7. Aber: Jandl macht sich nicht einfach über Rilke lustig	85
8. Die Kleinschreibung ist dabei keineswegs nebensächlich	85
9. Und hier liegt die tiefere Beziehung zu Rilke	86
10. Das Gedicht handelt letztlich von Literatur	86

Kapitel 55: Karl VI. von Frankreich (1368–1422), der sog. „Wahnsinnige“ (*Charles VI le Fou*).

Wer ist Karl VI.?

Karl VI. war französischer König von 1380 bis 1422. Er litt seit 1392 unter schweren psychischen Erkrankungen, die mit Wahnvorstellungen und zeitweiligem Verlust seiner Identität verbunden waren. Rilke interessiert sich allerdings **nicht primär für die historische Genauigkeit**, sondern für die existentielle Dimension dieser Gestalt.

Besonders wichtig ist die Vorstellung, dass Karl VI. trotz seines Wahnsinns **seine Identität als König nicht vollständig verliert**. Rilke schreibt sinngemäß, dass er sich unter seinem Wahnsinn erhalten habe; sein Königsein wird für ihn zu einer Art letzter, unveränderlicher Identität.

Warum ist diese Geschichte für den *Malte* so bedeutsam?

Die Episode ist wesentlich, weil Rilke an Karl VI. ein Grundproblem des gesamten Buches sichtbar macht: **Was bleibt vom Menschen übrig, wenn seine bisherige Identität, seine Wahrnehmung und seine Ordnung der Welt zerbrechen?**

Karl VI. als Gegenbild zu Malte

Karl VI.	Malte
verliert die normale Wirklichkeit	erlebt die Wirklichkeit als zunehmend fremd und bedrohlich
zerfällt psychisch	fürchtet den Zerfall seiner eigenen Identität
hält sich dennoch an seiner Rolle als König fest	sucht nach einer eigenen Identität als Dichter
wird von der Welt nicht mehr verstanden	versucht, die Welt durch intensives „Sehen“ zu verstehen
erlebt die Welt als Angst- und Bedrohungsraum	erlebt ebenfalls Angst, Tod und Entfremdung

Besonders interessant ist Rilkes Formulierung: „*Der König aber soll dauern.*“ Damit wird Karl VI. zu einer **Figur der Dauer inmitten des Zerfalls**.

Der entscheidende Punkt: Karl VI. als „Künstlerfigur“

Noch tiefer geht die Episode dadurch, dass Karl VI. bei Rilke **nicht nur als Kranker**, sondern beinahe als eine Art **Künstler des eigenen Daseins** erscheint. Seine Wirklichkeit ist zerfallen. Trotzdem besitzt er eine feste Form: **Er ist König**. Selbst im Wahnsinn bleibt diese Rolle bestehen. Rilke interessiert sich damit für die Frage, ob eine **Form** den Menschen vor dem völligen Zerfall bewahren kann.

Das führt direkt zum zentralen Problem des *Malte*: **Malte selbst sucht nach einer solchen Form**. Er erlebt die moderne Welt als Auflösung aller festen Ordnungen. Sein Schreiben ist der Versuch, aus den chaotischen Wahrnehmungen wieder eine Gestalt zu gewinnen. Dass die *Aufzeichnungen* aus 71 heterogenen, nicht chronologisch verbundenen Eintragungen bestehen, gehört genau zu dieser modernen Formproblematik.

Rilke erzählt Karl VI. außerdem vor dem Hintergrund einer **extrem gewalttätigen Epoche**: Mord, Intrigen, Bürgerkrieg und politische Zerrüttung. Karl erlebt eine Welt, in der die normale Ordnung von Gewalt durchsetzt ist. Rilke verbindet deshalb den individuellen Wahnsinn des Königs mit einem **Wahnsinn der historischen Welt**. Das ist für den *Malte* zentral: **Nicht nur der Einzelne ist krank – auch die Welt, in der er lebt, ist aus den Fugen geraten.**

Kapitel 55 erzählt von Karl VI. von Frankreich, dem „Wahnsinnigen“. Rilke macht aus seiner historischen Biographie eine existentielle Parabel: Ein Mensch verliert seine normale Wirklichkeit, bewahrt aber eine letzte Identität – „**der König**“. Damit spiegelt Karl VI. Maltes eigene Situation: Auch Malte erlebt den Zerfall vertrauter Wirklichkeit und sucht nach einer Form, in der er sich selbst und die Welt noch bewahren kann.

Die Karl-VI.-Episode gehört deshalb zu den wichtigsten **historischen Spiegelungen von Maltes eigener Existenzkrise**. Die Forschung betont generell, dass die historischen Figuren im zweiten Teil des Werkes nicht bloß historische Exkurse sind, sondern in Maltes Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozess eingebunden werden.

Psychopathologische Grenzzustände

Gerade im *Malte* verschwimmen Krankheit, Grenzerfahrung, Wahrnehmungsveränderung und poetische Erkenntnis.

Zu schreiben: „**Malte leidet an Schizophrenie**“ oder „**Karl VI. hat eine paranoide Psychose**“ wäre allerdings retrospektiv und diagnostisch kaum haltbar. Interessanter ist die Kategorie „**psychopathologische Grenzerfahrung**“. Rilke beschreibt immer wieder Phänomene, die die moderne Psychopathologie kennt:

Angst → Hypervigilanz → Derealisation → Depersonalisation → Identitätsunsicherheit → Intrusion → Halluzinationsnähe → Wahnerleben → Auflösung der Grenze zwischen Innen- und Außenwelt. Genau diese **Steigerung** ist für den *Malte* besonders aufschlussreich.

Rilkes entscheidender Unterschied zur modernen Psychiatrie

Für Rilke sind diese Zustände nicht einfach **Defekte**, die beseitigt werden müssten. Sie können zugleich eine **Steigerung der Wahrnehmungsfähigkeit** darstellen. Das zeigt sich exemplarisch in Maltes Satz:

„Ich lerne sehen.“

Das „Sehen“ ist bei Rilke gerade deshalb möglich, weil die automatische, routinierte Wahrnehmung zerbricht. Das, was psychopathologisch als **Derealisation oder Entfremdung** beschrieben werden könnte, wird poetologisch zur Voraussetzung einer neuen Wahrnehmung. Man könnte deshalb als zentrale These formulieren:

Was die moderne Psychopathologie als Störung der Wahrnehmungs-, Ich- und Realitätsorganisation beschreibt, erscheint bei Rilke gleichzeitig als Krise und als Voraussetzung dichterischer Erkenntnis.

Das macht den *Malte* besonders interessant für eine literaturwissenschaftliche Verbindung von Psychopathologie und Poetik.

Psychopathologische Grenzzustände in einzelnen Aufzeichnungen

Kap	Episode	Prosa	Phänomenologie	Diagnostik	Bedeutung
1–2	Malte in Paris	Konfrontation mit Krankheit, Elend, Gerüchen, Körpern und Tod	Reizüberflutung, Überwältigung	Hypervigilanz , Angstreaktion, sensorische Überempfindlichkeit	Die Großstadt zerstört die schützende Distanz des Betrachters
3	Alter Mann im Rollstuhl	Der kranke Körper wird mit extremer Genauigkeit wahrgenommen	Fixierung auf körperliche Verfallszeichen	morbide Aufmerksamkeit , nicht notwendig pathologisch	„Sehen“ = hinter die gesellschaftliche Oberfläche gelangen
7	Pariser Krankenhaus, „fabrizierter Tod“	Sterben wird anonymisiert und industrialisiert	intensive Beschäftigung mit Tod	Thanatophobie / Todesbezogenheit	Gegenbild zum „eigenen Tod“
8	Großvater Brigges Tod	Der Tod wird als etwas im Körper Lebendes dargestellt	Todesangst, körperbezogene Wahrnehmung	Thanatophobie , intrusive Todesvorstellung	Der Tod wird Bestandteil der Identität
9–10	Kindheit und Krankheit	Krankheit erscheint als etwas, das einen Menschen von innen verändert	Krankheitsfurcht, somatische Selbstbeobachtung	Krankheitsangst , Hypervigilanz	Krankheit wird Erkenntnismedium
14	Maltes poetologisches Programm	„Ich lerne sehen“; Erinnerungen müssen „Blut“ werden	extreme Intensivierung der Wahrnehmung	Entautomatisierung der Wahrnehmung	Wahrnehmungsintensität wird zur Voraussetzung der Kunst.
15	Familienaal	„wie aufgelöst“, „ohne Willen“, „ohne Besinnung“	Ich- und Körperentfremdung, Überwältigung	Depersonalisation / Derealisation als phänomenologische Annäherung	Das Ich verliert seine gewohnte Verankerung.

Kap	Episode	Prosa	Phänomenologie	Diagnostik	Bedeutung
15	Mathilde Brahe	Sprachliche und körperliche Unruhe, plötzliches Schreien und Weglaufen	Desorganisation, psychomotorische Unruhe	desorganisiertes Verhalten , mögliche akute psychotische Symptomatik	Das „Andere“ dringt in die bürgerliche Ordnung ein
15	Major bei Tisch	heftige Bewegung, danach körperlicher Zusammenbruch	akute motorische Reaktion, Kontrollverlust	unspezifisches psychomotorisches Symptom	Körper wird zum Schauplatz des psychischen Konflikts.
16	Bibliothèque Nationale	Die Lesenden erscheinen Malte wie Schlafende; er fühlt sich unter ihnen geschützt	Distanzierung von sozialer Realität	sozialer Rückzug , Schutz durch Reizreduktion	Lesen wird zu einer psychischen Schutztechnik.
19	Krankheit / Angst vor dem Kontrollverlust	„etwas ... nahm mich wie Papier, mich zusammenknüllte und fortwarf“	Gefühl völliger Überwältigung	Panik-/Angstepisode , Kontrollverlustgefühl	Die Welt wird als übermächtige Kraft erfahren.
20	„Diese Krankheit“	Krankheit holt eine „tiefste Gefahr“ aus dem Menschen hervor; Erinnerungen kehren zurück	Reaktivierung verdrängter Inhalte	Intrusion , traumatische Reaktivierung, Rückfallphänomen	Krankheit macht das Verdrängte gegenwärtig.
21	Maltes Fieber	körperliche Schwäche und Angst begleiten den Gang durch Paris	somatische Angstreaktion	somatoforme / autonome Angstsymptomatik	Körper und Wahrnehmung werden untrennbar
27–28	Ingeborgs Sterben	Das junge Mädchen akzeptiert ihren Tod und sagt, sie „mag nicht mehr“	Todesbewusstsein, existenzielle Erschöpfung	nicht sinnvoll als Krankheit zu diagnostizieren; Sterbebewusstsein	Rilke trennt Krankheit und Tod nicht scharf.
28	Erinnerung an Ingeborg	Nach ihrem Tod wird ihr Weiterleben beinahe erwartet	anhaltende Präsenz der Verstorbenen	Trauerphänomen , ggf. postmortale Präsenzwahrnehmung	Erinnerung hebt die Grenze zwischen Leben und Tod auf

Kap	Episode	Prosa	Phänomenologie	Diagnostik	Bedeutung
31–35	Erik Brahe	Malte sieht den verstorbenen Knaben im Porträt gleichsam als gegenwärtig	Überblendung von Bild, Erinnerung und Realität	intrusive Erinnerung / Derealisationsnahe Wahrnehmung	Kunst konserviert den Toten und macht ihn gegenwärtig
35	Erik Brahe	„Dieser Knabe ist als Knabe gestorben“	zeitliche Fixierung des Verstorbenen	Trauer- und Erinnerungsfixierung	Das Bild besitzt eine eigene Wirklichkeit.
39–44	Graf Brahe / Familiengeschichte	heftige Affekte, Aufspringen, Reden in die Kerzen, Papierängste	Erregung, Kontrollverlust, möglicherweise paranoide Bedeutungsgebung	psychomotorische Erregung, wahnnahe Erleben	Krankheit und Exzentrik werden Teil einer aristokratischen Familienwelt.
44	Sten und die Geister	Sten kommuniziert vermeintlich mit Geistern	Übernatürliche Wahrnehmung / Überzeugung	Halluzinations- bzw. wahnnahe Erleben	Rilke lässt offen, ob das pathologisch oder metaphysisch zu verstehen ist.
49	Maltes Nachbarn	Geräusche werden zu einem „Wesen“, das ins Gehirn eindringen könne	Überinterpretation von Geräuschen, Bedrohungsgefühl	Hypervigilanz, apophänische Bedeutungsgebung	Das Außen dringt in das Innere ein.
49	Nachbar Nikolaj Kusmitsch	Malte entwickelt aus Geräuschen eine ganze Geschichte	perseverierendes Denken, Fantasierung	Ruminieren, Bedeutungsüberproduktion	Malte erzeugt aus fragmentarischen Reizen eine kohärente Welt
49	Nikolaj Kusmitsch	Der Mann liegt mit geschlossenen Augen und rezitiert Gedichte	Bewegungsarmut, soziale Isolation	mögliches neurologisches/psychiatrisches Syndrom ; keine sichere Diagnose	Krankheit und Literatur werden unmittelbar miteinander verbunden.
50	Geräusche des Nachbarn	Blechgegenstand und Stampfen erhalten Gesetzmäßigkeit und Stimmung	Reizfixierung, Bedeutungszuschreibung	Hypervigilanz / apophänische Wahrnehmung	Aus Geräusch wird Bedeutung, aus Bedeutung eine innere Welt.

Kap	Episode	Prosa	Phänomenologie	Diagnostik	Bedeutung
51	Neugier auf das Zimmer des Nachbarn	Malte entwickelt eine fast zwanghafte Vorstellung von einem Gegenstand im Zimmer	intrusive Vorstellung, Handlungsimpuls	Zwangsähnliches Denken , intrusive Kognition	Das Unsichtbare gewinnt größere Macht als das Sichtbare
55–56	historische Gestalt / Grenzerfahrung	Geschichte wird nicht distanziert erzählt, sondern psychisch vergegenwärtigt	Identifikation mit historischem Leiden	Identifikatorische / imaginative Einfühlung	Historische Figuren werden zu Spiegeln Maltes
61	Karl VI.	Wahnsinn, Identitätsverlust, körperlicher Verfall und die Behauptung des Königtums	Realitätsverlust bei gleichzeitigem Identitätskern	psychotisches Syndrom / Ich-Störung als phänomenologische Beschreibung	Krankheit wird zur Frage nach dem letzten Rest von Identität
61	Karl VI. als „König“	Trotz Wahnsinn bleibt die königliche Identität erhalten	stabile Selbstzuschreibung bei gestörter Realität	wahnhafte Identitätsstabilisierung denkbar	„Form“ überlebt den Zerfall
64–66	große Liebende / historische Figuren	extreme Formen von Liebe und Selbstüberschreitung	Auflösung konventioneller Ich-Grenzen	nicht notwendig psychopathologisch; Selbsttranszendenz	Rilke unterscheidet zwischen Krankheit und gesteigerter Existenz
69	Erinnerung an Abelone	Eine längst vergangene Person wird plötzlich wieder „gesehen“	lebhaft episodische Erinnerung, affektive Wiederkehr	Intrusion / Wiedererleben , aber nicht zwingend pathologisch	Erinnerung wird zur zweiten Gegenwart.

Bei genauer Lektüre lassen sich **drei psychopathologische Komplexe** voneinander unterscheiden.

1. Angst und Hypervigilanz

Malte nimmt die Welt nicht mehr beiläufig wahr. Geräusche, Gerüche, Gesichter und Körper werden zu Signalen möglicher Gefahr. Besonders deutlich wird das in Paris und in der Nachbar-Episode.

Das Interessante daran: **Die Hypervigilanz ist zugleich Maltes poetisches Programm.** Der normale Mensch sieht zu wenig; Malte sieht **zu viel**. Damit entsteht eine fundamentale Ambivalenz:

Krankheit und Erkenntnis beginnen bei Rilke an derselben Stelle.

Die Forschung hat genau auf diese Nähe zwischen Krankheit und gesteigerter Wahrnehmung hingewiesen; eine psychologische Studie zu Rilkes Werk behandelt den Roman ausdrücklich unter dem Gesichtspunkt von „*integration and disintegration*“.

2. Depersonalisation und Derealisation

Besonders wichtig sind die Stellen, an denen Malte sich selbst oder die Welt **nicht mehr als selbstverständlich wirklich** erlebt. Die Formulierung aus Kapitel 15 ist dafür exemplarisch:

„Man war wie eine leere Stelle.“

Das ist phänomenologisch bemerkenswert. Das Ich wird nicht einfach traurig oder ängstlich; es verliert zeitweise seine **Selbstverständlichkeit als Zentrum der Wahrnehmung**. In moderner Terminologie kann man hier vorsichtig von **depersonalisation/derealisation-nahen Erfahrungen** sprechen.

Aber gerade hier sollte man nicht diagnostizieren. Rilke macht aus dieser Entfremdung eine **ästhetische Methode: Das Ich muss sich seiner gewohnten Selbstverständlichkeit entledigen, um anders sehen zu können.**

3. Intrusion und Wiederkehr des Verdrängten

Besonders auffällig ist Kapitel 20. Rilke beschreibt Krankheit geradezu als eine Kraft, die das Vergangene zurückholt:

„... holt sie aus einem jeden seine tiefste Gefahr heraus ...“

Psychologisch könnte man das als **Reaktivierung früherer Konflikte bzw. intrusive Erinnerungen** beschreiben. Und hier wird die Verbindung zu Rilkes Poetik unmittelbar: In Kapitel 14 erklärt Malte, dass Erinnerungen erst dann poetisch fruchtbar werden, wenn sie so tief in den Menschen eingegangen sind, dass sie zu „**Blut**“, „**Blick und Gebärde**“ geworden sind. Das bedeutet:

Die Erinnerung ist zunächst psychische Belastung – später wird sie Material der Kunst.

Sondergruppe: neurologische Symptome

Hier gibt es sogar eine **medizinisch-psychiatrische Forschungslinie**, die über bloße Interpretation hinausgeht. Eine neurologische Studie hat die Figur in Aufzeichnung 21 ausdrücklich als literarische Darstellung eines **motorischen Tic-Syndroms** untersucht. Die Autoren identifizieren bei Rilkes Figur mehrere motorische Tic-Symptome. Das ist methodisch interessant, weil hier tatsächlich **beobachtbares Verhalten** beschrieben wird und nicht bloß eine metaphorische Interpretation vorliegt.

Typologisches Gesamtmodell

A. Angst / Affekt

- diffuse Angst
- Panik bzw. Kontrollverlustangst
- Todesangst
- Hypervigilanz

B. Wahrnehmungsstörungen bzw. Wahrnehmungsveränderungen

- Derealisation
- gesteigerte Bedeutungswahrnehmung
- Entfremdung des Vertrauten
- halluzinationsnahe Erfahrungen

C. Ich-Störungen

- Depersonalisation
- Identitätsunsicherheit
- Fremdheit gegenüber dem eigenen Körper
- Auflösung der Subjekt-Objekt-Grenze

D. Gedächtnis und Zeit

- intrusive Erinnerungen
- Wiedererleben
- Überblendung von Vergangenheit und Gegenwart
- Fixierung auf traumatische Todeserfahrungen

E. Psychotische Grenzphänomene

- wahnhafte Bedeutungsgebung
- Realitätsverlust
- Identitätswahn bzw. Identitätsfixierung
- Stimmen-/Geistererleben

F. Verhalten

- sozialer Rückzug
- Schlafstörung
- psychomotorische Unruhe
- stereotype bzw. ticartige Bewegungen

Darüber steht bei Rilke eine **siebte, literarische Kategorie**:

Poetische Transformation

Krankheit → gesteigerte Wahrnehmung → Verunsicherung des Ich → neue Wirklichkeitserfahrung
→ Erinnerung → Sprache → Kunst

Das halte ich für den eigentlichen Schlüssel des Romans. Die *Aufzeichnungen* sind nicht einfach ein Roman **über** einen psychisch gefährdeten Menschen. Sie sind formal so gestaltet, dass der Leser selbst eine Welt erlebt, in der stabile Grenzen – zwischen innen und außen, Vergangenheit und Gegenwart, Krankheit und Erkenntnis, Realität und Vorstellung – immer wieder aufgehoben werden. Die fragmentarische Form des Romans entspricht damit seiner Thematik.

Rilke poetisiert psychopathologische Grenzerfahrungen, indem er sie zugleich als Krise des Subjekts und als Möglichkeit einer radikalisierten Wahrnehmung gestaltet. Gerade die Auflösung der normalen Wahrnehmungs- und Ich-Strukturen bildet die Voraussetzung für Maltes neues „Sehen“ und damit für seine Poetik.



Wieviel Autobiografie steckt in Rilkes Roman?

Die Antwort fällt **deutlich differenzierter aus als „Malte ist Rilke“**. Der *Malte* ist stark autobiographisch grundiert, aber gerade die entscheidenden biographischen Stoffe werden **verschoben, fiktionalisiert, montiert und poetologisch umgedeutet**.

Rilke selbst hat sich gegen eine simple autobiographische Auswertung gewehrt. Zugleich schrieb er 1911 an Lou Andreas-Salomé über *Malte* die bemerkenswert offene Frage, ob die Figur „*in Teilen aus meinen Gefahren*“ gemacht sei, um **ihn selbst vor dem Untergang zu bewahren**.

1. Wo Rilke und Malte auffallend nahe beieinanderliegen

Die Übereinstimmungen sind erstaunlich.

Malte Laurids Brigge	Rainer Maria Rilke
28-jähriger Dichter	Rilke ist beim Beginn des Projekts 28/29 Jahre alt
lebt als mittelloser Schriftsteller in Paris	Rilke lebt in Paris unter finanziell schwierigen Bedingungen
wohnt in der Rue Toulhier	Rilke wohnte dort selbst 1902
erlebt Paris als schockierende, anonyme Großstadt	Rilkes Paris-Erfahrung 1902/03 ist von ähnlicher Fremdheit und Erschütterung geprägt
beschäftigt sich obsessiv mit Tod, Krankheit und Sterben	Tod und Krankheit gehören zu Rilkes eigener existentieller und poetischer Problematik
versucht, „sehen“ zu lernen	Rilke entwickelt gerade in der Pariser Zeit seine neue sachlich-intensive Wahrnehmungsästhetik
sucht nach einer neuen dichterischen Existenz	Rilke befindet sich tatsächlich in einer schweren Krise seiner bisherigen dichterischen Identität
erlebt eine Ablösung von alten literarischen Formen	Rilke sucht selbst nach einer neuen Prosapoetik

Die Übereinstimmung von **Alter und Pariser Wohnort** ist besonders auffällig. Malte wohnt in der Rue Toulhier – genau dort hatte auch Rilke 1902 gewohnt.

Auch die Entstehungsgeschichte bestätigt die Nähe: Rilke begann die Arbeit am *Malte* 1904 in Rom, setzte sie in Schweden und Dänemark fort und arbeitete später in Paris weiter.

2. Paris ist der stärkste autobiographische Kern

Der Paris-Teil des *Malte* ist wesentlich autobiographischer als die Kindheitserzählungen.

Rilke war 1902 nach Paris gekommen, um den Bildhauer **Auguste Rodin** kennenzulernen. Die Erfahrungen dieser Stadt waren für ihn zunächst zutiefst verstörend. Genau diese Erfahrung bildet den Ausgangspunkt von Maltes Aufzeichnungen.

Der berühmte Anfang:

„Also, hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher denken, daß sie hier stürben.“

ist deshalb nicht einfach literarische Erfindung. Die Pariser Wirklichkeit, die Rilke erlebt, wird zum **Rohmaterial** des Romans.

Besonders interessant ist, dass sich manche Pariser Beobachtungen des Romans in Rilkes **Briefen an Clara Rilke** bereits in ähnlicher Form finden. Ein literaturwissenschaftlicher Überblick weist ausdrücklich darauf hin, dass mehrere Passagen des *Malte* in Briefen vorformuliert sind. Das ist ein sehr starkes Indiz. Man könnte deshalb sagen:

Rilke erfindet Maltes Paris nicht – er verwandelt sein eigenes Paris-Erlebnis in Maltes Wahrnehmungswelt.

3. Aber Malte ist nicht Rilke

Und hier beginnt die entscheidende literarische Verfremdung.

Malte ist:

- Däne,
- Aristokrat,
- Angehöriger eines alten Geschlechts,
- Waise,
- Nachkomme der Familie Brigge,
- Besitzer einer spezifischen Familiengeschichte,
- Kind einer bestimmten nordischen Landschaft.

Rilke war dagegen:

- in Prag geboren,
- österreichischer bzw. böhmischer Herkunft,
- Sohn eines Eisenbahnbeamten und einer aus wohlhabendem Prager Bürgertum stammenden Mutter,
- kein dänischer Adelige.

Die **soziale und nationale Identität Maltes ist also eine Konstruktion**. Und gerade das ist wichtig: Rilke übernimmt **seine eigene psychische und künstlerische Krise**, setzt sie aber in eine **fremde Biographie** ein. Das ist die eigentliche Verfremdung.

4. Besonders deutlich wird das bei Maltes Kindheit

Hier müssen wir vorsichtig sein. Auf den ersten Blick scheint die Kindheitsgeschichte autobiographisch:

- Großvater
- Großmutter
- aristokratische Familie
- Krankheit
- Tod
- religiöse und metaphysische Erfahrungen
- Angstzustände
- außergewöhnlich intensive Kindheitswahrnehmung

Aber **Maltes Kindheit ist nicht einfach Rilkes Kindheit**. Rilke hatte tatsächlich eine schwierige Kindheit und besuchte ab 1886 die Militärerziehungsanstalt in St. Pölten. Seine eigene Kindheit war von familiären Spannungen und insbesondere von der problematischen Beziehung zu seiner Mutter geprägt.

Der *Malte* macht daraus aber etwas völlig anderes. Rilke **verlegt seine eigene existenzielle Problematik in eine aristokratische Familienwelt**, die er literarisch konstruiert.

Das erklärt auch eine interessante Asymmetrie: **Paris = relativ konkrete autobiographische Realität. Kindheit = stärker poetisch-mythische Konstruktion**. Diese Unterscheidung ist sehr wichtig.

5. Maltes Mutter ist deshalb nicht einfach Rilkes Mutter

Hier sollte man ebenfalls nicht psychobiographisch vorschnell schließen. Es gibt zwar auffällige Berührungspunkte zwischen der Darstellung von Maltes Mutter und Rilkes komplizierter Beziehung zu seiner eigenen Mutter. Aber Rilke **transformiert die familiäre Erfahrung**. Er macht aus privaten Beziehungserfahrungen eine literarische Untersuchung von:

- Geschlechterrollen,
- aristokratischer Erziehung,
- Mutterschaft,
- Tod,
- Erinnerung,
- Identität.

Die Familie Brigge ist deshalb weniger ein „Abbild“ der Familie Rilke als ein **poetisches Labor**, in dem Rilke seine eigene Vergangenheit neu organisiert.

6. Die größte autobiographische Wahrheit liegt vielleicht gar nicht in den Fakten

Das ist für mich der wichtigste Punkt. Man könnte den Grad der Autobiographie nämlich auf zwei verschiedenen Ebenen bestimmen:

Faktische Autobiographie: eher begrenzt. Rilke ≠ Malte.

Psychische und poetische Autobiographie: außerordentlich stark

Maltes Krise entspricht in vielen Bereichen Rilkes eigener Krise. Andreas Huyssen formuliert das sehr treffend: Malte fungiert als eine Art „**screen**“ für **Rilke selbst** – Rilkes eigene Lebenskrise, Entfremdung, Wahrnehmungsprobleme und Angst vor dem Verlust des Ich werden auf eine andere Figur verschoben und umgeschrieben.

Das ist wesentlich interessanter als die Frage: „Ist Malte Rilke?“ Die bessere Frage lautet:

„Welche Teile von Rilkes innerer Erfahrung musste Rilke auf eine fiktive Figur übertragen, um sie literarisch darstellen zu können?“

7. Rodin und die „Erfindung des Sehens“

Hier wird die Autobiographie besonders produktiv. Rilkes Begegnung mit **Rodin** war für seine Entwicklung entscheidend. Er arbeitete später sogar als Rodins Privatsekretär.

Rodin lehrte Rilke – vereinfacht gesagt – eine neue Art des Betrachtens: **nicht subjektiv gefühlig reagieren, sondern lange und intensiv betrachten, bis das Ding selbst hervortritt.**

Das wird im *Malte* zu: „**Ich lerne sehen.**“

Das ist deshalb nicht bloß eine Aussage der Romanfigur. Es ist zugleich ein **autobiographisches Dokument von Rilkes eigener poetischer Entwicklung**. Aus der persönlichen Erfahrung: **Rilke lernt bei Rodin anders zu sehen** wird im Roman: **Malte lernt in Paris anders zu sehen.**

Und daraus entsteht eine Poetik: **Sehen → Wahrnehmen → Leiden → Erinnern → Schreiben.**

8. Auch Maltes Angst ist autobiographisch – aber transformiert

Hier kommen wir zu unserer vorherigen Diskussion über psychopathologische Grenzzustände.

Maltes Angst vor:

- Krankheit,
- Tod,
- Wahnsinn,
- Auflösung des Ich,
- fremden Gesichtern,
- körperlichem Verfall,
- Geräuschen,
- Einsamkeit,

ist nicht einfach eine klinische Fallbeschreibung. Sie hat aber eine starke **biographische Entsprechung in Rilkes eigener Lebens- und Schaffenskrise**.

Huyssen spricht ausdrücklich von Rilkes eigener „life crisis as a poet“, die im *Malte* in die Lebenskrise einer anderen Figur verlagert wird. Das erklärt auch, warum der Roman so unmittelbar wirkt: **Rilke verarbeitet sich selbst – aber er tut es nicht als Memoirenschreiber, sondern indem er sich eine andere Existenz erfindet.**

9. Ein besonders schönes Dokument dafür: Rilkes Brief an Lou

Der Brief von 1911 ist hier fast ein Schlüsseltext. Rilke fragt Lou Andreas-Salomé sinngemäß, ob Malte ihm ähnlich sei und ob die Figur aus seinen eigenen „Gefahren“ gemacht worden sei, damit **Malte an seiner Stelle untergeht** und Rilke selbst dadurch gerettet wird.

Das ist bemerkenswert. Denn damit beschreibt Rilke selbst den Roman beinahe als eine Art **psychische Stellvertretung: Malte trägt etwas aus, was Rilke selbst gefährdete**. Das bedeutet nicht, dass Rilke Malte einfach „erfunden“ hat. Es bedeutet vielmehr: **Rilke hat seine eigene Krise externalisiert und in eine literarische Figur verwandelt.**

10. Deshalb würde ich den Grad der Autobiographie so bestimmen

Wenn man unbedingt eine Art „Messskala“ verwenden möchte:

Bereich	Autobiographischer Anteil
Paris-Erfahrungen	sehr hoch
Rue Toullier / konkrete Umgebung	sehr hoch
Erfahrung der Großstadt	sehr hoch
Künstlerische Krise	sehr hoch
„Lernen zu sehen“	sehr hoch
Rodin-/Kunstproblematik	hoch
Angst, Krankheit, Tod	hoch auf psychischer Ebene
Familiengeschichte	mittel bis gering auf Faktenebene

Bereich	Autobiographischer Anteil
Kindheit	stark umgestaltet
dänische Herkunft Maltes	fiktional
aristokratische Familie Brigge	fiktionalisiert
historische Geschichten	literarisch montiertes Material
Maltes konkrete Biographie	fiktional
Maltes innere Krise	stark autobiographisch grundiert

Man könnte daher geradezu von einem „**psychischen Selbstporträt in fremder Maske**“ sprechen.

11. Und damit erklärt sich auch der Titel

Nicht: **Rainer Maria Rilkes Aufzeichnungen** sondern: **Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge**

Der Genitiv ist entscheidend. Rilke behauptet nicht: „Das bin ich.“ Er konstruiert einen **anderen**, der seine Erfahrungen tragen kann. Das entspricht der von der Forschung hervorgehobenen Spannung zwischen autobiographischer Nähe und fiktionaler Distanz: Es bleibt gerade **unentscheidbar**, welche Aussagen Maltes Rilkes eigene Erfahrungen und welche poetische Erfindung sind.

Literaturwissenschaftliche Interpretation

Der Malte ist keine verschlüsselte Autobiographie Rilkes, sondern eine poetisch verfremdete Autobiographie seiner Wahrnehmungskrise.

Oder noch präziser:

Rilke übernimmt aus seinem eigenen Leben vor allem Erfahrungen, Wahrnehmungen, Ängste und die Krise des Dichters; er überführt sie jedoch in die fiktive Biographie eines jungen dänischen Aristokraten und gewinnt dadurch die notwendige Distanz, aus der persönliches Erleben zu poetischer Erkenntnis werden kann.

Das erklärt auch, weshalb die Frage „**Wie autobiographisch ist Malte?**“ letztlich in die noch spannendere Frage übergeht: **Warum musste Rilke seine eigene Geschichte als Geschichte eines anderen erzählen?** Genau darin liegt vermutlich ein wesentlicher Schlüssel zum Verständnis des gesamten Romans.

Warum musste Rilke seine eigene Geschichte als Geschichte eines anderen erzählen?

Rilke musste Malte erfinden, weil die unmittelbare autobiographische Aussage für das, was er ausdrücken wollte, nicht ausgereicht hätte. Malte ist eine Art literarische Versuchsanordnung: Rilke verlegt seine eigene Krise in ein fremdes Leben, um sie beobachten, radikalieren und in Dichtung verwandeln zu können.

1. Die Distanz zum eigenen Ich

Eine autobiographische Aussage würde lauten: „Ich habe Angst. Ich fürchte den Tod. Ich verliere den Boden unter den Füßen.“ Das wäre psychologisch interessant, aber noch keine *Malte*-Poetik.

Indem Rilke dagegen schreibt: „**Ich, Malte Laurids Brigge ...**“ entsteht eine **zweite Person innerhalb des eigenen Ichs**. Rilke kann nun seine eigenen Erfahrungen zugleich **erleben und beobachten**. Das ist entscheidend: **Malte ist Rilkes Alter Ego, aber nicht Rilkes Doppelgänger**. Er ist eine bewusst konstruierte Versuchsperson.

2. Rilkes eigene Krise musste erst „objektiviert“ werden

Um 1900/1910 befindet sich Rilke in einer fundamentalen Krise seiner bisherigen Identität als Dichter. Die alte lyrische Sprache reicht nicht mehr. Das betrifft nicht nur den Inhalt, sondern die Wahrnehmung selbst:

- Was ist überhaupt Wirklichkeit?
- Wie kann man einen Menschen wirklich sehen?
- Wie kann man den Tod darstellen?
- Wie kann man über Angst schreiben, ohne sie bloß zu bekennen?
- Was bedeutet „Ich“, wenn das Ich selbst unsicher wird?
- Wie kann aus persönlichem Leiden Kunst werden?

Malte wird zum **Ort, an dem Rilke diese Fragen ausprobieren kann**. Deshalb ist der Roman nicht einfach eine Autobiographie, sondern eine **Selbstuntersuchung in literarischer Form**.

3. Malte darf erleben, was Rilke als Dichter nur beobachten kann

Das ist besonders wichtig. Malte ist **radikaler als Rilke**. Er darf:

- den Verstand verlieren,
- sich selbst fremd werden,
- die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Vorstellung überschreiten,
- Tote gegenwärtig werden lassen,
- historische Gestalten innerlich erleben,
- sich von Gegenständen bedroht fühlen,
- von Angst überwältigt werden.

Rilke dagegen kann hinter Malte zurücktreten und sagen: **Was geschieht hier eigentlich mit einem Menschen?** Das ist der Unterschied zwischen **Erleben und poetischer Reflexion**. Malte ist deshalb eine Art **Experimentierfeld für Grenzerfahrungen**.

4. Die fremde Biographie schafft eine notwendige Freiheit

Warum gerade ein **dänischer Adelig**? Weil Rilke dadurch seine eigene Biographie nicht einfach abbilden muss. Maltes:

- Familie,
- Großeltern,
- Kindheit,
- Herkunft,
- Geschlecht,
- soziale Stellung,
- historische Vorfahren

sind teilweise frei erfunden oder literarisch umgestaltet. Dadurch kann Rilke **biographische Wahrheit von faktischer Wahrheit lösen**. Er muss nicht fragen: „Ist das wirklich so passiert?“ Sondern: „**Ist das psychisch und existentiell wahr?**“ Das ist ein fundamentaler Unterschied.

5. Deshalb sind die Kindheitserinnerungen keine Erinnerungen Rilkes – aber sie können trotzdem „wahr“ sein

Das erklärt die merkwürdige Wirkung der Kindheitskapitel. Sie wirken manchmal wie Erinnerungen eines Menschen, der sich ganz genau an seine Vergangenheit erinnert. Aber die Episoden sind oft so gestaltet, dass sie eher **Traum-, Erinnerungs- und Phantasiestrukturen** besitzen. Rilke nimmt also seine eigene Erfahrung von: **Kindheit → Angst → Tod → Familie → Fremdheit**

und baut daraus eine **neue Kindheit**. Das ist keine Fälschung der Biographie. Es ist eine **Poetisierung der psychischen Wahrheit**.

6. Der entscheidende Schritt: vom „Ich“ zum „Er“

Hier liegt vielleicht der tiefste Grund. Das unmittelbare autobiographische Ich sagt: **Ich habe Angst vor dem Tod**. Malte kann dagegen feststellen: **Dieser Mensch hat Angst vor dem Tod**. Und plötzlich wird aus dem persönlichen Leiden ein **Gegenstand der Erkenntnis**. Rilke gewinnt damit eine Beobachterposition. Man könnte die Bewegung so darstellen:

Rilkes Erfahrung

↓

Maltes Erfahrung

↓

Beobachtung der Erfahrung

↓

sprachliche Form

↓

poetische Erkenntnis

Das ist der entscheidende Transformationsprozess.

7. Deshalb ist „Ich lerne sehen“ so zentral

Maltes berühmter Satz „**Ich lerne sehen**.“ ist eigentlich auch Rilkes Selbstbeschreibung. Aber Rilke sagt nicht: „Ich habe gelernt zu sehen.“ Er lässt **Malte** sagen: „Ich lerne sehen.“ Damit wird das eigene poetische Programm **dramatisiert**. Der Leser sieht einen Menschen dabei zu, wie er seine Wahrnehmung verändert. Das ist viel wirkungsvoller als ein poetologischer Essay.

8. Und hier kommt Rodin ins Spiel

Rilkes Begegnung mit Rodin ist biographisch belegt. Rodin lehrte ihn eine besondere Form des Sehens: **lange, geduldige, konzentrierte Betrachtung des Gegenstandes**. Der Gegenstand soll nicht sofort emotional interpretiert werden. Er soll **gesehen werden, bis er sich selbst zeigt**. Im *Malte* wird daraus die radikale Forderung: „**Ich lerne sehen**.“ Aber Malte geht dabei viel weiter als Rilkes reale Rodin-Erfahrung. Er versucht, auch das zu sehen, was man normalerweise **nicht sehen will**:

- Krankheit,
- Sterben,
- Verfall,
- Wahnsinn,
- Einsamkeit,
- Angst.

Das erklärt wiederum unsere vorherige Diskussion über die psychopathologischen Grenzzustände.

9. Krankheit wird dadurch zur Methode

Das ist vielleicht der kühnste Gedanke des Romans. Der normale Mensch schützt sich durch Gewöhnung. Er sieht einen Kranken – und schaut weg. Er sieht einen Toten – und abstrahiert. Er hört ein Geräusch – und ignoriert es. Er erlebt Angst – und verdrängt sie. Malte macht das Gegenteil. Er versucht, **nicht mehr wegzusehen**. Damit wird seine psychische Gefährdung zugleich seine poetische Chance. Das ist natürlich gefährlich: **Was, wenn das Sehen zu intensiv wird und die Person daran zerbricht?** Genau diese Gefahr erlebt Malte. Und genau darin spiegelt sich Rilkes eigene Angst vor dem Preis radikaler künstlerischer Wahrnehmung.

10. Der Roman ist deshalb auch eine Selbststrettung

Hier wird Rilkes Brief an Lou Andreas-Salomé besonders interessant. Rilke dachte ausdrücklich darüber nach, dass Malte aus seinen eigenen „Gefahren“ entstanden sei und dass **Malte an seiner Stelle** gewissermaßen durch diese Gefahren hindurchgehen könne. Das ist eine außergewöhnliche Vorstellung:

Der Dichter überträgt seine Krise auf eine Figur. Die Figur erlebt sie. Der Dichter schreibt sie auf. Und dadurch kann er sie **in Form bringen**. Das Schreiben wird damit zu einer Art Transformation: **Gefahr → Figur → Sprache → Form**. Nicht im Sinne einer Therapie im modernen klinischen Sinn, aber als **poetische Selbstbewahrung**.

11. Malte ist nicht einfach „Rilke, der krank ist“

Das wäre eine zu einfache Lesart. Rilke konstruiert Malte vielmehr als **Grenzfigur**. Malte steht zwischen:

- Kind und Erwachsenem,
- gesund und krank,
- Wirklichkeit und Vorstellung,
- Vergangenheit und Gegenwart,
- Leben und Tod,
- Mensch und Ding,
- Wahrnehmung und Halluzination,
- Angst und Erkenntnis,
- Biographie und Fiktion.

Gerade weil Malte **nicht eindeutig festgelegt werden kann**, kann Rilke an ihm die Grenzen des Subjekts untersuchen.

12. Und deshalb ist auch die fragmentarische Form notwendig

Wenn Rilke seine Geschichte als lineare Autobiographie erzählt hätte, hätte er bereits eine stabile Ordnung geschaffen: **Kindheit → Jugend → Paris → Krise → Erkenntnis**. Aber genau diese Ordnung existiert für Malte nicht.

Seine Erinnerungen kommen plötzlich. Ein Geräusch führt zu einer Erinnerung. Ein Gegenstand führt zu einer historischen Gestalt. Ein Todesfall führt zu einer Kindheitsszene. Eine historische Figur führt wieder zurück zu Maltes eigener Angst.

Die **Form des Romans reproduziert damit die Struktur des Bewusstseins**. Das ist ein entscheidender Punkt: **Rilke erzählt nicht nur eine Krise des Ichs – er baut den Roman so, dass der Leser die Krise der Ordnung selbst erlebt.**

13. Das erklärt auch die historischen Figuren

Unsere vorherige Frage nach **Karl VI.** bekommt dadurch einen neuen Sinn.

Warum erzählt Rilke plötzlich die Geschichte eines mittelalterlichen französischen Königs? Weil Rilke seine eigene Situation nicht nur autobiographisch erzählen will. Er sucht **Spiegelfiguren**. Karl VI. ist ein Mensch, dessen Identität unter dem Druck des Wahnsinns zerfällt. Andere Figuren verkörpern andere Formen extremer Existenz. So entsteht aus Rilkes persönlicher Krise eine **Galerie menschlicher Grenzerfahrungen**. Malte ist der Mittelpunkt dieser Galerie.

14. Der vielleicht wichtigste Unterschied zwischen Rilke und Malte

Rilke hat die Möglichkeit, **Malte zu schreiben**. Malte hat diese Möglichkeit zunächst nicht. Er schreibt seine Aufzeichnungen, um überhaupt herauszufinden, was mit ihm geschieht. Das heißt: **Für Malte ist Schreiben Suche**. Für Rilke ist das Schreiben zugleich **Gestaltung**. Und genau hier liegt die Ironie des Romans: Malte droht an seiner Wahrnehmung zu zerbrechen – aber aus Maltes Zerbrechen entsteht Rilkes Kunstwerk. Das macht den Roman so eigentümlich ambivalent.

15. Die eigentliche Antwort

Rilke musste seine eigene Geschichte als Geschichte eines anderen erzählen, weil er seine **existenzielle und dichterische Krise nicht einfach bekennen, sondern beobachten, verfremden und in eine neue poetische Form verwandeln wollte**. Malte wird zum Stellvertreter, an dem Rilke die **Auflösung des alten Ichs und die Entstehung eines neuen Sehens experimentell darstellen kann**.

Oder noch zugespitzter: **Rilke erfindet Malte, um sich selbst zum Gegenstand seiner eigenen Kunst machen zu können**. Und darin liegt meines Erachtens die tiefste autobiographische Dimension des Romans: **Malte ist weniger Rilkes Lebensgeschichte als Rilkes Versuch, sich selbst beim Werden eines anderen Dichters zuzusehen**.

Wie hat Malte als Alter Ego Rilkes Krise literarisch verarbeitet?

Der entscheidende Punkt ist: **Malte ist nicht einfach eine verschlüsselte Autobiographie Rilkes**. Er ist eine literarische Konstruktion, durch die Rilke seine eigene Krise gleichzeitig **erleben, verfremden, beobachten und poetisch bearbeiten** kann. Gerade diese Doppelstellung – Malte als „anderer“ und zugleich als Rilkes Alter Ego – erzeugt die besondere Spannung des Romans.

1. Malte als Alter Ego: Nähe und Distanz zugleich

Ein Alter Ego ist hier keine bloße Kopie des Autors. Malte übernimmt bestimmte existentielle Probleme Rilkes, aber er besitzt eine eigenständige Biographie und Stimme. Man kann die Beziehung ungefähr so darstellen:

Rilke → erschafft Malte → Malte erlebt die Krise → Rilke beobachtet Malte → aus dieser Beobachtung entsteht Kunst

Dadurch entsteht eine doppelte Perspektive. Rilke kann seine eigene Erfahrung nicht nur in der ersten Person artikulieren, sondern sie **an einer Figur beobachten**. Was bei einem autobiographischen Bekenntnis unmittelbar wäre – *Ich habe Angst, ich fühle mich fremd, ich kann die Wirklichkeit nicht mehr bewältigen* – wird bei Malte zu einem Gegenstand der Darstellung. Das ermöglicht eine entscheidende ästhetische Distanz: **Rilke ist in Malte enthalten, aber Rilke ist nicht mit Malte identisch**.

2. Die existenzielle Krise wird dadurch zur literarischen Versuchsanordnung

Rilkes Krise besteht nicht bloß in persönlicher Angst oder Melancholie. Sie betrifft grundlegende Fragen:

- Wie kann der Mensch angesichts des Todes leben?
- Was geschieht mit dem Ich, wenn seine vertraute Wirklichkeit zerfällt?
- Wie kann man Krankheit, Einsamkeit und Tod wirklich wahrnehmen?
- Was bedeutet es, ein Dichter zu sein?
- Wie kann aus intensivster Wahrnehmung Kunst entstehen?
- Gibt es eine Form von Erkenntnis jenseits rationaler Kontrolle?

Malte wird zu einer **Versuchsperson**, an der diese Fragen durchgespielt werden. Deshalb ist der Roman so stark von Grenzerfahrungen geprägt. Malte wird mit Dingen konfrontiert, die das gewöhnliche Bewusstsein normalerweise abwehrt: **Krankheit – Sterben – Leichen – Wahnsinn – Einsamkeit – Angst – Zerfall des Ichs**.

Rilke stellt also nicht einfach fest: „Ich habe Angst vor dem Tod.“ Er fragt vielmehr: **Was geschieht mit einem Bewusstsein, das versucht, den Tod wirklich zu sehen?** Und genau diese Frage wird durch Malte dramatisch erfahrbar.

3. Die Figur ermöglicht eine „Verdoppelung“ des Bewusstseins

Das ist eine der wichtigsten Funktionen des Alter Egos. Malte ist zugleich:

1. **Subjekt der Erfahrung**
2. **Beobachter seiner eigenen Erfahrung**
3. **Gegenstand der Beobachtung durch Rilke**

Dadurch entstehen mehrere Ebenen. Nehmen wir etwa Maltes Angst.

Auf der ersten Ebene **hat Malte Angst**.

Auf der zweiten Ebene versucht Malte, diese Angst **zu verstehen und aufzuschreiben**.

Auf der dritten Ebene gestaltet Rilke diese Angst literarisch, sodass **der Leser sie beobachten kann**. Damit wird aus einer privaten Emotion eine poetische Erkenntnissituation. Das ist ein wesentlicher Unterschied zwischen **Bekenntnisliteratur** und Rilkes Verfahren. Rilke sagt nicht einfach: „Das ist meine Angst.“ Er fragt: **„Was ist Angst? Was macht sie mit Wahrnehmung, Erinnerung, Identität und Sprache?“**

4. Die Fremdheit Maltes ermöglicht autobiographische Wahrheit ohne autobiographische Faktentreue

Das ist besonders wichtig. Rilke muss Maltes Biographie nicht mit seiner eigenen identisch machen. Er kann Erfahrungen, Ängste und Erinnerungsstrukturen verändern, verdichten und miteinander kombinieren. Dadurch entsteht eine wichtige Unterscheidung:

biographische Wahrheit ≠ faktische Wahrheit

Malte kann etwas erleben, was Rilke so nicht erlebt hat, und trotzdem eine **Rilkesche Wahrheit** ausdrücken. Die Fiktion ermöglicht also paradoxerweise eine größere Wahrhaftigkeit. Das literarische Alter Ego sagt gewissermaßen: *Ich muss nicht erzählen, was mir tatsächlich passiert ist. Ich muss eine Gestalt finden, in der das, was ich existentiell erfahren habe, sichtbar wird.*

5. Malte erlaubt Rilke, seine eigene Dichterkrise zu dramatisieren

Die Krise des Romans ist nicht nur eine psychologische Krise. Sie ist zugleich eine **Krise des Schreibens**.

Der junge Malte steht vor der Frage: **Wie kann ich schreiben, wenn die herkömmliche Sprache die Wirklichkeit nicht mehr erreicht?** Das ist im Kern auch Rilkes Problem. Die traditionelle lyrische Sprache erscheint ihm zunehmend unzureichend. Eine schöne, harmonische Beschreibung der Welt reicht nicht mehr aus, wenn die moderne Wirklichkeit durch Krankheit, Großstadt, Anonymität und Tod geprägt ist. Malte wird deshalb zu einem **poetologischen Alter Ego**. Seine Krise ist auch die Krise eines Menschen, der erst lernen muss, **anders zu sehen und anders zu schreiben**.

6. „Ich lerne sehen“ ist deshalb mehr als eine persönliche Aussage

Der berühmte Satz „**Ich lerne sehen.**“ kann auf zwei Ebenen gelesen werden.

Auf der Handlungsebene

Malte versucht, seine Wahrnehmung zu verändern. Er möchte die Dinge nicht mehr oberflächlich oder automatisch wahrnehmen.

Auf der poetologischen Ebene

Rilke formuliert hier sein eigenes Programm. Der Dichter muss lernen, **wirklich zu sehen**. Das bedeutet:

- nicht vorschnell interpretieren,
- nicht das Gewohnte einfach reproduzieren,
- das scheinbar Unbedeutende ernst nehmen,
- Dinge in ihrer Eigenart wahrnehmen,
- auch das Verdrängte anschauen.

Maltes persönliche Entwicklung wird damit zum Modell für **Rilkes Entwicklung als Dichter**.

7. Das Alter Ego macht aus Rilkes „Sehen“ ein gefährliches Experiment

Aber hier entsteht die große Ambivalenz. Wenn man wirklich sehen will, kann Wahrnehmung schmerzhaft werden. Malte versucht, gerade das zu sehen, was der normale Mensch verdrängt. Er sieht:

- den Tod,
- Krankheit,
- körperlichen Verfall,
- die Anonymität der Großstadt,
- menschliche Isolation.

Damit wird **Wahrnehmung selbst zur Grenzerfahrung**. Das ist für Rilkes dichterische Krise entscheidend. Denn der Dichter soll zwar tiefer sehen als der gewöhnliche Mensch – aber: **Wie viel Wirklichkeit kann ein Mensch überhaupt ertragen, wenn er sie nicht mehr durch Gewohnheit und Verdrängung abschwächt?** Maltes psychische Gefährdung ist damit zugleich eine Metapher für die Gefährdung des Dichters.

8. Maltes Krankheit besitzt deshalb eine poetologische Funktion

Man sollte Maltes psychische Grenzzustände nicht einfach als medizinische Fallgeschichte lesen. Ihre literarische Funktion ist wichtiger. Maltes Wahrnehmung wird immer durchlässiger. Die Grenzen zwischen **Außenwelt und Innenwelt** werden unsicher. Ein äußerer Gegenstand kann eine Erinnerung auslösen; eine Erinnerung kann beinahe gegenwärtig werden; eine historische Figur kann psychisch gegenwärtig erscheinen. Das bedeutet: Die Welt wird nicht mehr als stabile, objektive Ordnung erfahren. Sie wird zu etwas, das sich im Bewusstsein ständig **neu zusammensetzt**. Genau dadurch kann Rilke neue Formen literarischer Wahrnehmung erproben.

9. Die Fragmentform ist die formale Entsprechung dieser Krise

Hier verbindet sich Maltes Alter Ego unmittelbar mit der Form des Romans. Ein klassischer autobiographischer Roman würde eine Entwicklung erzählen:

Kindheit → Jugend → Paris → Krise → Lösung

Bei Malte funktioniert das nicht. Die Aufzeichnungen springen:

Erinnerung → Gegenwart → historische Figur → Kindheit → Tod → Paris → Reflexion → wieder Erinnerung.

Diese Fragmentierung ist nicht bloß eine erzählerische Spielerei. Sie entspricht Maltes Bewusstseinszustand. Das Ich besitzt keine vollständig geschlossene Biographie mehr. Daher wird auch die Erzählung nicht linear. Man könnte sagen: **Die zersplitterte Form ist die formale Darstellung eines zersplitterten Ichs.** Und genau hier zeigt sich wieder die Funktion des Alter Egos: Rilke kann seine eigene Krise **nicht nur beschreiben, sondern formal darstellen.**

10. Malte erlaubt die Verwandlung des persönlichen Erlebnisses in allgemeine Existenz

Wenn Rilke unmittelbar von sich selbst sprechen würde, bliebe die Erfahrung stärker an seine Person gebunden. Durch Malte gewinnt sie eine größere Allgemeingültigkeit. Malte ist nicht mehr nur:

„Rilke in Paris“ sondern: ein moderner Mensch, der mit einer Wirklichkeit konfrontiert ist, deren bisherige Sinnordnungen nicht mehr funktionieren. Damit wird aus der privaten Krise eine **moderne Existenzkrise.** Maltes Paris ist beispielsweise nicht nur Rilkes Paris.

Es wird zum Bild einer modernen Großstadt:

- anonym,
- überfüllt,
- von Krankheit und Tod geprägt,
- voller fremder Menschen,
- ohne stabile Gemeinschaft.

Das Individuum verliert darin seine selbstverständliche Verankerung.

11. Die Kindheit erfüllt dieselbe doppelte Funktion

Auch Maltes Kindheit ist nicht einfach Erinnerungsmaterial. Sie zeigt, dass die Krise des Erwachsenen bereits in einer tieferen Schicht der Persönlichkeit vorbereitet ist. Das Kind erlebt Dinge, die Erwachsene normalerweise rationalisieren oder vergessen. Maltes Erinnerungen machen diese verdrängten Schichten wieder gegenwärtig.

Damit kann Rilke zeigen: Die Gegenwart des Menschen besteht nicht nur aus dem, was er bewusst erinnert. Sie wird von vergangenen Bildern, Ängsten und Erfahrungen strukturiert. Das Alter Ego erlaubt ihm, seine eigene Vergangenheit **in verfremdeter Form neu zu erschaffen.**

12. Die historischen Episoden erweitern Maltes persönliche Krise

Das ist ein weiterer großer Vorteil der Figur. Malte kann plötzlich über historische Persönlichkeiten nachdenken. Dadurch wird die Frage nicht mehr: „Was ist mit Rilke passiert?“ sondern: **„Was geschieht überhaupt mit Menschen, wenn ihre Existenz an ihre Grenzen kommt?“** Historische Figuren werden zu **Spiegelfiguren.** Sie zeigen unterschiedliche Formen von:

- Macht,
- Einsamkeit,
- Wahnsinn,
- Tod,
- religiöser Erfahrung,
- Identitätsverlust.

Maltes Geschichte wird dadurch in eine größere **Anthropologie der Grenzerfahrung** verwandelt.

13. Die doppelte Perspektive schafft gleichzeitig Empathie und Analyse

Das ist vielleicht die wichtigste Funktion überhaupt. Ohne Distanz könnte Rilke seine Krise nur **ausleben**. Ohne Nähe könnte er sie nur **analysieren**. Durch Malte bekommt er beides:

Nähe Wir erleben die Angst von innen.

Distanz Wir können sie zugleich als literarisches Phänomen betrachten.

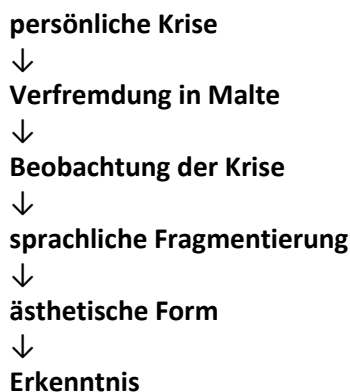
Damit entsteht eine Art **reflektierte Innerlichkeit**. Der Leser ist nicht einfach Zuschauer eines Geschehens. Er wird in die Wahrnehmungsweise Maltes hineingezogen und muss zugleich erkennen, dass diese Wahrnehmungsweise konstruiert ist.

14. Malte ist daher zugleich Alter Ego und Gegenbild

Das ist ein wichtiger Punkt, wenn man den Begriff „Alter Ego“ nicht zu simpel verstehen will. Malte verkörpert nicht nur das, **was Rilke ist**. Er verkörpert auch das, **wovor Rilke sich fürchtet**. Malte zeigt die Möglichkeit: Was geschieht, wenn das Wahrnehmen keine Grenze mehr besitzt? Damit wird er zu einem Gegenbild. Rilke kann an Malte die Konsequenz einer radikal gesteigerten Wahrnehmung beobachten. **Malte geht an die Grenze des Ichs. Rilke macht diese Grenzerfahrung zur Kunst**. Darin liegt eine fundamentale Differenz zwischen beiden.

15. Schreiben wird dadurch zur Transformation der Krise

Das Verhältnis lässt sich als eine Art Transformationskette formulieren:



Der entscheidende Schritt ist die **Form**. Rilke beseitigt die Krise nicht. Er löst Maltes Probleme auch nicht psychologisch. Stattdessen verwandelt er das Problem in Literatur. Das ist ein zentraler Unterschied. Die Kunst sagt nicht: „Die Angst ist überwunden.“ Sie sagt: „**Die Angst kann gestaltet und dadurch erkannt werden.**“

16. Daraus ergibt sich die eigentliche Funktion des Alter Egos

Funktion	Bedeutung
Verfremdung	Rilke kann über sich schreiben, ohne autobiographisch bekennen zu müssen.
Selbstbeobachtung	Die eigene Krise wird zum Gegenstand der Analyse.
Experimentierfeld	Wahrnehmung, Erinnerung, Angst und Wahnsinn können literarisch radikalisiert werden.

Funktion	Bedeutung
Poetologisches Modell	Maltes „Sehenlernen“ entspricht Rilkes Suche nach einer neuen Dichtung.
Generalisierung	Aus Rilkes persönlicher Krise wird eine Krise des modernen Menschen.
Formbildung	Fragmentierte Wahrnehmung wird in fragmentierte Erzählform übersetzt.

17. Der tiefste Widerspruch: Malte muss zerbrechen, damit Rilke gestalten kann

Hier liegt vielleicht die interessanteste Spannung des gesamten Romans. Maltes Situation scheint zunächst eine Katastrophe zu sein: **Je intensiver er wahrnimmt, desto unsicherer wird sein Ich.** Aber genau diese extreme Wahrnehmung ermöglicht die Entstehung neuer poetischer Formen. Das bedeutet: **Für Malte ist die Krise existentiell zerstörerisch.**

Für Rilke ist dieselbe Krise zugleich ästhetisch produktiv. Das ist keine einfache Erfolgsgeschichte. Rilke behauptet nicht, Kunst mache Leiden automatisch sinnvoll. Vielmehr zeigt der Roman die **Ambivalenz des künstlerischen Sehens**: Wer tiefer sehen will, muss möglicherweise mehr Wirklichkeit ertragen – aber wer zu viel sieht, riskiert, die eigene Stabilität zu verlieren. Malte steht genau auf dieser Grenze.

18. Deshalb ist Malte nicht nur „Rilke in Romanform“

Die präzisere Formel wäre: **Malte ist Rilkes literarisches Instrument zur Selbstbeobachtung.** Oder noch genauer: **Rilke spaltet sein eigenes Problem in zwei Positionen auf: in den Menschen, der die Krise erlebt, und in den Künstler, der diese Krise beobachtet und formt.**

Malte verkörpert überwiegend die erste Position, während die Konstruktion des Romans die zweite ermöglicht. Das ist die eigentliche Leistung der doppelten Perspektive. Rilke kann gleichzeitig sagen: „**Das geschieht mir.**“ und: „**Was geschieht hier mit einem Menschen?**“ Zwischen diesen beiden Sätzen entsteht der ganze poetische Raum des *Malte Laurids Brigge*.

19. Malte als Spiegel

Deshalb würde ich Malte nicht primär als **Maske** Rilkes verstehen, sondern als **Spiegel**. Eine Maske verbirgt den Autor. Ein Spiegel ermöglicht ihm, sich selbst **von außen** zu sehen.

Und genau das tut Rilke: **Er erfindet einen anderen, um sich selbst betrachten zu können.** Malte ist damit zugleich **Rilkes Ich, Rilkes Gegen-Ich und Rilkes poetisches Versuchsfeld.**

In ihm kann Rilke die existenzielle Krise des modernen Subjekts und die Krise der eigenen Dichtung auf dieselbe Frage zurückführen: **Wie kann man eine Wirklichkeit sehen und sprachlich gestalten, die das bisherige Ich und seine Sprache überfordert?** Das ist letztlich die zentrale Frage, die Maltes Existenz und Rilkes dichterische Krise miteinander verbindet.

Wer ist Bettina von Arnim für Malte?

Bettina von Arnim ist für Malte weit mehr als eine historische Dichterin, die er bewundert. Sie wird im letzten Teil der *Aufzeichnungen* zu einer **mythischen Gestalt und zu einem poetischen Vorbild**, an dem Malte eine Möglichkeit des Lebens und Liebens erkennt, die ihm selbst bisher fehlt.

Besonders aufschlussreich ist, dass Malte Bettina **nicht isoliert** betrachtet. Sie erscheint innerhalb seiner Reihe der „großen Liebenden“ – neben Sappho, Héloïse, Gaspara Stampa und der portugiesischen Nonne. Diese Frauen verkörpern für ihn eine Form der Liebe, die über das gewöhnliche Verhältnis von Liebendem und Geliebtem hinausgeht.

1. Der entscheidende Satz: Bettina ist „wirklicher“ als Abelone

Die zentrale Passage beginnt mit einem erstaunlichen Bekenntnis: *„Nein, Bettine ist wirklicher in mir geworden, Abelone, die ich gekannt habe, war wie eine Vorbereitung auf sie ...“*

Das ist für das Verständnis der Bettina-Episode entscheidend. Malte stellt seine **reale persönliche Erfahrung mit Abelone** der **literarisch vermittelten Erfahrung Bettinas** gegenüber. Und paradoxerweise wird die historisch längst verstorbene Bettina für ihn **wirklicher als die Frau, die er tatsächlich gekannt hat**. Das bedeutet: **Abelone war die konkrete Erfahrung der Liebe; Bettina wird zum Modell ihrer poetischen Erkenntnis**. Man könnte sogar sagen: **Abelone ist Maltes persönliche Vergangenheit – Bettina seine poetische Zukunft**.

2. Warum gerade Bettina?

Malte liest **Bettinas Briefwechsel mit Goethe**. Rilke kannte *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* und war davon stark beeindruckt; er hatte das Werk 1908 entdeckt. Die Forschung hat gezeigt, dass dieser Text eine wichtige Quelle für die Bettina-Passage und sogar für andere Partien des *Malte* war. Was Malte an Bettina fasziniert, ist nicht einfach ihre Liebe zu Goethe. Es ist die **ungeheure Intensität ihres Liebens**. Bettina liebt Goethe, ohne dass Goethe ihre Liebe in gleichem Maße erwidert. Für Malte ist das aber **kein Scheitern**. Im Gegenteil: **Gerade die Nicht-Erwidерung macht Bettinas Liebe groß**. Denn sie ist nicht von der Gegenleistung des Geliebten abhängig.

3. Hier entsteht Rilkes Begriff der „intransitiven Liebe“

Das ist vermutlich der wichtigste theoretische Punkt. Malte entwickelt im letzten Teil des Romans die Vorstellung einer Liebe, die nicht mehr notwendig auf ein Objekt gerichtet ist.

Gewöhnliche Liebe funktioniert nach dem Schema: **Ich → liebe → dich**. Das setzt voraus:

- ein liebendes Subjekt,
- ein geliebtes Objekt,
- Erwidерung oder Nichterwidерung,
- Besitzwunsch,
- Beziehung.

Die „großen Liebenden“ verkörpern dagegen eine andere Möglichkeit: **Ich → liebe**. Die Liebe wird zu einer **eigenständigen Existenzform**.

Die baden-württembergischen Unterrichtsmaterialien fassen genau diesen Zusammenhang als Rilkes Konzept der „**intransitiven Liebe**“ zusammen. Und Bettina ist dafür ein besonders radikales Beispiel.

4. Bettina überschreitet die Grenzen ihres eigenen Ichs

Malte beschreibt Bettina mit einer geradezu ekstatischen Sprache: „*diese wunderliche Bettine hat mit allen ihren Briefen Raum gegeben, geräumigste Gestalt.*“ Und weiter: „*Sie hat von Anfang an sich im Ganzen so ausgebreitet ...*“ Das Entscheidende ist das Verb „**ausbreiten**“. Bettina bleibt nicht in sich eingeschlossen. Sie **breitet sich in die Welt aus**. Malte beschreibt sie geradezu als eine Existenz, die sich mit allem verbindet:

- Natur,
- Dinge,
- Menschen,
- Vergangenheit,
- Gegenwart,
- Tod.

Das ist das genaue Gegenteil von Maltes eigener Situation.

5. Bettina als Gegenbild zu Maltes Ich-Krise

Und hier wird die Figur für den gesamten Roman wichtig. Malte leidet unter einer **Übersteigerung des Ich-Bewusstseins**. Er fragt ständig:

- Wer bin ich?
- Was geschieht mit mir?
- Was nehme ich wahr?
- Warum habe ich Angst?
- Wie kann ich die Welt erfassen?
- Wie kann ich Dichter werden?

Bettina dagegen scheint diese Ich-Grenzen **zu überschreiten**. Sie muss nicht ständig fragen: „Wer bin ich?“ Sie **ist**. Und sie ist, indem sie sich in die Welt hinein ausdehnt. Damit wird sie zum Gegenmodell zu Maltes gefährdeter Subjektivität.

6. Bettina ist deshalb auch ein Modell für den Dichter

Das ist besonders interessant. Malte möchte **sehen** lernen. Bettina scheint etwas noch Weitergehendes zu können: **Sie kann sich in das Gesehene hineinversetzen**. Ihre Briefe sind nicht bloß Mitteilungen an Goethe. Sie schaffen eine eigene Welt.

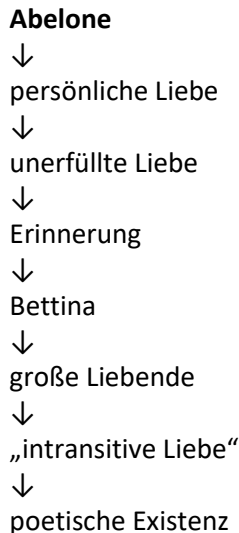
Eine Forschungsarbeit formuliert diesen Gedanken sehr schön: Bettina lässt sich in dem von ihren Briefen geschaffenen Raum gleichsam selbst in die Existenz hineinfallen; ihr Schreiben „breitet“ sie über die ganze Welt aus. Damit wird Bettina für Malte zu einem **Modell dichterischer Existenz: Nicht die Welt beschreiben, sondern sich so tief in die Welt einschreiben, dass man selbst Teil ihrer Erscheinungen wird**. Das ist eine radikale Vorstellung von Dichtung.

7. Deshalb ist ihre Stimme so wichtig

Bettina wird bei Malte nicht nur über ihren Inhalt charakterisiert, sondern über ihre **Stimme**. Das ist besonders bemerkenswert, weil unmittelbar zuvor Abelones Gesang eine Rolle spielt. Malte liest Bettinas Briefe – und erkennt darin beinahe **Abelones Stimme** wieder. Eine Studie zu Rilkes Musikpoetik weist genau auf diese Verbindung hin: Bettinas Stimme erscheint als etwas, das eine beinahe überirdische, „engelartige“ Funktion besitzt; Abelones Stimme und Bettinas Schreiben werden miteinander verschränkt. Das erklärt den merkwürdigen Satz: „... *bleibt es unentschieden, ob ich an Bettine denke oder an Abelone.*“ Die beiden Frauen **verschmelzen in Maltes Erinnerung**.

8. Abelone → Bettina: eine Transformation

Hier liegt ein sehr schöner struktureller Zusammenhang. Malte hat Abelone geliebt. Aber diese Liebe blieb persönlich, schmerzhaft und unerfüllt. Durch die Lektüre Bettinas bekommt diese persönliche Erfahrung eine **überindividuelle Form**. Man könnte die Bewegung so darstellen:



Das bedeutet: **Bettina hilft Malte, seine persönliche Liebeserfahrung in eine allgemeine Theorie der Liebe umzudenken.**

9. Aber Bettina ist auch ein Gegenbild zu Goethe

Hier wird Rilkes Darstellung ausgesprochen kühn. Malte stellt sich auf die Seite Bettinas und **gegen Goethe**. Er fragt sinngemäß: Warum spricht niemand von der Größe dieser Liebe? Und er behauptet sogar, Goethe habe Bettina als Liebende **nicht bestanden** – er sei der ihm auferlegten Liebe nicht gewachsen gewesen.

Das ist eine enorme Umwertung der traditionellen Goethe-Verehrung. Goethe, der große Dichter, erscheint plötzlich als derjenige, der an einer **zu großen Liebe** scheitert. Bettina hingegen wird zur Überlegenen. Warum? Weil sie **mehr lieben kann, als Goethe erwidern kann**.

10. „Immer übertrifft die Liebende den Geliebten“

Damit gelangen wir zum Kern von Maltes Verehrung. Die große Liebende ist nicht dadurch groß, dass sie geliebt wird. Sie ist groß durch ihre **Fähigkeit zu lieben**. Das ist eine vollständige Umkehrung der gewöhnlichen Liebeslogik. Normalerweise wäre der Geliebte das Ziel und damit das Zentrum. Bei Rilke ist es umgekehrt: **Der Liebende ist das eigentlich Schöpferische**.

Die Forschung zum Motiv des „verlorenen Sohnes“ im *Malte* weist ebenfalls auf diese Reihe der großen Liebenden hin und auf die Vorstellung, dass die Liebende den Geliebten gerade durch die Größe ihrer Hingabe übertrifft.

11. Bettina als „Engel“ – und damit als Vorstufe zu Rilkes späterer Poetik

Hier wird es besonders interessant, wenn man den *Malte* mit den späteren **Duineser Elegien** verbindet. Bettina nähert sich bei Malte einer **engelartigen Existenz** an: Sie ist nicht mehr in den gewöhnlichen Grenzen des individuellen Ichs eingeschlossen. Sie wird zu einer Art **reiner Intensität des Seins**. Das entspricht bereits einem Denken, das Rilke später in den Elegien entfaltet:

Der Mensch soll die Dinge nicht besitzen, sondern sie verwandeln. Bettina tut das durch die Liebe und durch das Schreiben. Sie ist deshalb für Malte nicht nur eine „große Liebende“, sondern eine **Vorstellung davon, wie ein Mensch existieren könnte, wenn er die Grenzen des gewöhnlichen Ichs überschreitet.**

12. Warum Malte sie „hymnisch“ verehrt

Ihre hymnische Verehrung erklärt sich also aus **vier Eigenschaften**:

① Sie liebt ohne Besitzanspruch.

Ihre Liebe braucht keine Erwidern.

② Sie überschreitet die Grenze ihres Ichs.

Sie „breitet sich“ in die Welt aus.

③ Sie verwandelt Liebe in Sprache.

Ihre Briefe sind nicht bloß Kommunikation, sondern schöpferische Weltbildung.

④ Sie macht aus dem Leiden eine Form von Größe.

Was für gewöhnliche Maßstäbe als unerfüllte Liebe erscheinen müsste, wird bei ihr zu einer **selbstgenügsamen schöpferischen Kraft.**

13. Und genau deshalb ist Bettina ein Vorbild für Malte

Malte hat am Ende des Romans ein Problem: **Er kann sehen – aber er kann noch nicht leben, was er sieht.** Bettina zeigt ihm eine Möglichkeit: **Man kann sich selbst überschreiten, indem man liebt.**

Und vielleicht ist das der entscheidende Schritt von Maltes „Sehen“ zu einer möglichen **Dichtung.** Denn Malte hat gelernt: die Welt wahrzunehmen. Bettina zeigt ihm: **sich an die Welt hinzugeben.** Damit bilden die beiden geradezu eine Entwicklung: **Malte: sehen → Bettina: lieben → Dichter: verwandeln.**

14. Das utopische Modell einer gelungenen Existenz

Ich würde Bettina deshalb **nicht lediglich als „Vorbild für Malte“** bezeichnen. Das wäre zu schwach. Sie ist vielmehr: **Maltes poetisches Gegenbild und zugleich sein utopisches Modell einer gelungenen Existenz.** Malte erlebt das Ich als bedroht durch seine übersteigerte Wahrnehmung. Bettina dagegen zeigt ihm ein Ich, das gerade dadurch groß wird, dass es sich **nicht abgrenzt, sondern über sich hinaus in die Welt ausbreitet.**

Deshalb kann Malte sagen, dass Bettina in ihm „wirklicher“ geworden ist als Abelone: **Die historische Bettina wird zu einer inneren Figur, in der Malte seine eigene noch nicht verwirklichte Möglichkeit erkennt.** Und damit schließt sich auch der Kreis zu unserer vorherigen Frage nach der Autobiographie:

Rilke erfindet Malte, um sich selbst als gefährdetes Ich zu beobachten; Malte entdeckt Bettina, um ein Gegenmodell zu diesem gefährdeten Ich zu finden. So wird Bettina innerhalb von Rilkes Roman zu einer Art „**Dichterin der Überwindung des Ichs**“ – und genau deshalb ist ihre Darstellung so hymnisch.

Die Frauen in Kapitel 58: Heloïse, die Portugiesin und Sappho

Kapitel 58 ist gewissermaßen das theoretische Zentrum von Maltes Betrachtung der „großen Liebenden“. Heloïse, die Portugiesische Nonne und Sappho sind hier nicht einfach drei historische Frauen, sondern **drei Erscheinungsformen einer einzigen, überzeitlichen weiblichen Erfahrung.**

1. „Es ist keine andere Klage je von Frauen geklagt worden“

Das ist zunächst eine erstaunlich weitgehende Verallgemeinerung. Malte behauptet nicht: Heloïse und die Portugiesin haben ähnliche Erfahrungen gemacht. Er sagt: **„Es ist keine andere Klage je von Frauen geklagt worden“** Das heißt: Hinter den individuellen Biographien erkennt er **eine archetypische Klage.**

Welche Klage ist gemeint? Der unmittelbar vorausgehende Satz gibt die Antwort: *„Das namenlose Leid ihrer Liebe aber ist immer dieses gewesen: daß von ihr verlangt wird, diese Hingabe zu beschränken.“* Die Frau liebt **unermesslich**, aber die gesellschaftliche und geschlechtliche Ordnung verlangt von ihr, diese Liebe zu begrenzen. Damit wird aus der individuellen Liebesgeschichte eine **anthropologische Aussage über die Liebe.**

2. Heloïse: Liebe gegen das „Schicksal“

Heloïse ist für Malte deshalb so wichtig, weil ihre Liebe zu Abélard durch äußere Umstände zerstört wird:

- gesellschaftliche Konvention,
- Eheverbot,
- Trennung,
- religiöse Institution,
- schließlich die erzwungene Askese.

Aber Maltes entscheidende Umdeutung lautet: **Die Liebe scheitert äußerlich – innerlich aber hört sie nicht auf.** Heloïses Briefe sind für ihn der Beweis dafür. Die Liebe überlebt das Schicksal. Deshalb heißt es zuvor: *„Immer übertrifft die Liebende den Geliebten, weil das Leben größer ist als das Schicksal.“*

Das ist eine zentrale These des Romans. **Das Schicksal kann die Beziehung zerstören, aber nicht die Fähigkeit zu lieben.**



3. Die Portugiesin: dieselbe Klage 500 Jahre später

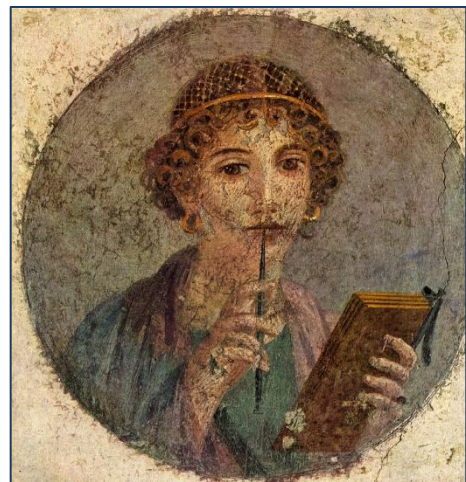
Mit der „Portugiesin“ ist die **Mariana Alcoforado** zugeschriebene Briefsammlung *Lettres portugaises* gemeint. Und hier setzt Rilke einen bemerkenswerten Zeiteinsatz: **Heloïse → etwa fünf Jahrhunderte → Portugiesische Nonne**

Trotz dieser zeitlichen und kulturellen Distanz hört Malte **dieselbe Stimme**. Deshalb das wunderbare Bild: „**man erkennt sie wieder wie einen Vogelruf.**“ Das ist mehr als ein Vergleich. Ein Vogelruf ist **nicht argumentativ**. Man erkennt ihn unmittelbar wieder. So verhält es sich für Malte mit der weiblichen Liebesklage: Sie ist eine **elementare, vorsprachliche, überhistorische Stimme**. Die Frauen sprechen verschiedene Sprachen und leben in verschiedenen Jahrhunderten – aber ihre existentielle Erfahrung ist dieselbe.



4. Und dann erscheint Sappho

Jetzt geschieht etwas Entscheidendes: „*Und plötzlich geht durch den hellen Raum dieser Einsicht der Sappho fernste Gestalt ...*“ Das „**plötzlich**“ ist wichtig. Sappho wird nicht einfach als dritte historische Liebende hinzugefügt. Sie erscheint **als Erkenntnisbild**. Malte hat durch Heloïse und die Portugiesin etwas erkannt – und plötzlich wird ihm klar: **Das Phänomen reicht noch viel weiter zurück**. Bis zu Sappho. Und damit wird aus einer historischen Reihe eine **mythische Genealogie der weiblichen Liebenden**.



5. „die Sappho fernste Gestalt“

Dieser Ausdruck ist besonders rätselhaft. Rilke sagt nicht: „Sappho, die wir aus der Geschichte kennen.“ Sondern: „*die Sappho fernste Gestalt*“ Das bedeutet: Die historische Sappho ist für Malte eigentlich **gar nicht erreichbar**. Was die Jahrhunderte von ihr überliefert haben, sind Fragmente, Legenden und Projektionen. Die „eigentliche“ Sappho liegt dahinter. Und genau deshalb folgt: „*die die Jahrhunderte nicht fanden, da sie sie im Schicksal suchten.*“ Das ist eine fundamentale Aussage über **Geschichtsschreibung**.

6. Die Jahrhunderte haben Sappho „im Schicksal“ gesucht

Was bedeutet das? Man hat Sappho offenbar vor allem als **historische Person** gesucht:

- Wer war sie?
- Wen liebte sie?
- Was geschah mit ihr?
- Wie endete ihr Leben?
- Was war ihr „Schicksal“?

Rilke sagt dagegen: **Das Entscheidende an Sappho liegt nicht in ihrer Biographie**. Es liegt in der **Gestalt der Liebenden**, die aus ihrer Biographie hervorgeht. Damit vollzieht Rilke dieselbe Bewegung, die wir bei Malte und Rilke selbst festgestellt haben: **Biographie → Verfremdung → poetische Gestalt**.

7. Sappho ist also die „Urgestalt“

Jetzt wird die Reihenfolge verständlich:

Sappho

↓

Heloïse

↓

Portugiesische Nonne

↓

Gaspara Stampa usw.

Die Frauen sind für Malte Erscheinungen **einer einzigen großen Gestalt**. Sie wiederholen dieselbe existentielle Struktur: **Die Liebende liebt mehr, als der Geliebte erwidern kann**. Und gerade weil ihre Liebe nicht erfüllt wird, verwandelt sie sich. Das ist der entscheidende Gedanke.

8. Liebe wird durch Nichterfüllung verwandelt

Hier liegt eine der radikalsten Ideen Rilkes. Die gewöhnliche Liebesbeziehung verlangt: **Ich liebe dich → du liebst mich → wir gehören zusammen**. Malte hält das für eine zu kleine Form der Liebe. Die großen Liebenden gehen darüber hinaus. Ihr Geliebter:

- entfernt sich,
- verschwindet,
- stirbt,
- erwidert nicht,
- kann die Liebe nicht aufnehmen.

Und dadurch geschieht etwas paradoxes: **Die Liebe wird größer, wenn ihr Gegenstand verschwindet**. Deshalb schreibt Rilke später: „*Sie stürzen sich dem Verlorenen nach, aber schon mit den ersten Schritten überholen sie ihn ...*“ Das ist eine der wichtigsten Aussagen des gesamten Romans.

9. Das Bild der Quelle

Unmittelbar danach bringt Rilke die großartige **Byblis-Mythologie** ins Spiel. Byblis verfolgt Kaunos aus Liebe bis nach Lykien.

Sie erschöpft sich – und wird schließlich zur Quelle. Rilke fragt: „*Was ist anderes der Portugiesin geschehen: als daß sie innen zur Quelle ward?*“ Das ist der Schlüssel. Die unerfüllte Liebe wird **innerlich produktiv**. Die Liebende verliert den Geliebten – aber aus dem Verlust entsteht in ihr etwas Neues. **Die Liebe wird zur Quelle**.



10. Und genau hier berührt die Passage Bettina von Arnim

Damit wird auch Ihre vorige Frage nach Bettina noch klarer. Bettina gehört zu derselben Reihe der großen Liebenden, die Malte später nennt:

„Was euch, Liebenden, deren Klagen auf uns gekommen sind: Gaspara Stampa; Gräfin von Die und Clara d'Anduze; Louise Labé, Marceline Desbordes, Elisa Mercœur ...“

Bettina steht in diesem Zusammenhang **nicht einfach neben Heloïse, Sappho und der Portugiesin**, sondern verkörpert für Malte eine besonders entwickelte Form derselben Kraft. Sie macht aus Liebe **Sprache**. Heloïse macht aus Liebe **Briefe**. Die Portugiesin macht aus Liebe **Klage**. Sappho macht aus Liebe **Lyrik**. Bettina macht aus Liebe **eine ganze Welt von Briefen und Wahrnehmungen**.



11. Und hier wird es für Malte persönlich

Das Entscheidende ist: Malte betrachtet diese Frauen nicht aus literaturhistorischem Interesse. Er sucht **sich selbst** in ihnen. Denn Maltes Problem lautet: **Wie kann ich eine Intensität des Erlebens in eine Form verwandeln?** Die großen Liebenden zeigen ihm eine Möglichkeit: **Man kann das Scheitern einer Beziehung in eine größere innere Existenz verwandeln**. Das ist auch Maltes eigenes Problem als Künstler. Er hat Angst, er leidet, er erinnert sich, er verliert Menschen – aber vielleicht kann daraus eine andere Form des Daseins entstehen.

12. Deshalb gehören die Frauenfiguren zur Poetik des Romans

Jetzt lässt sich unsere bisherige Diskussion verbinden:

Malte lernt sehen.



Er sieht Krankheit, Tod, Angst und Einsamkeit.



Er entdeckt die großen Liebenden.



Er erkennt: **Auch Leiden kann eine Form hervorbringen.**



Die unerfüllte Liebe wird zur Quelle.



Die Erinnerung wird zu Sprache.



Die Sprache wird zu Dichtung.

Das ist der tiefere Sinn der Frauenfiguren.

13. Der Gegensatz: „Geliebte“ und „Liebende“

Malte unterscheidet ausdrücklich: „**Schlecht leben die Geliebten und in Gefahr. Ach, daß sie sich überstünden und Liebende würden.**“ Das ist wahrscheinlich der prägnanteste Satz für die ganze Passage. **Geliebt zu werden ist passiv. Zu lieben ist aktiv und schöpferisch.** Der Geliebte kann verloren gehen. Die Liebende aber **überlebt den Verlust**, indem sie ihre Liebe in eine andere Existenzform überführt. Darum sind die „großen Liebenden“ bei Rilke so bedeutend.

14. Was bedeutet das für Sappho ganz konkret?

Sappho ist die **fernste und zugleich ursprünglichste** Gestalt. Sie steht am Anfang der Genealogie. Aber Malte kann sie nicht biographisch rekonstruieren. Er kann sie nur als **poetische Gestalt** erfassen. Und genau das ist der entscheidende Punkt: **Sappho wird nicht deshalb groß, weil Malte weiß, wie ihr Leben verlaufen ist, sondern weil aus den wenigen erhaltenen Spuren die Gestalt der Liebenden hervortritt.** Das entspricht wiederum Maltes eigener poetischer Situation: Auch er versucht, aus **Fragmenten der Erinnerung** eine Gestalt hervorzubringen.

15. Damit ist Sappho auch ein Spiegel Maltes

Das ist meines Erachtens der vielleicht interessanteste Aspekt. Malte besitzt:

- Fragmente seiner Kindheit,
- Erinnerungen,
- Bilder,
- Stimmen,
- historische Geschichten,
- Erfahrungen des Todes,
- Erfahrungen der Liebe.

Aus diesem Material versucht er, **eine neue Existenz zu formen**. Was Rilke mit Sappho macht, macht Malte mit seinem eigenen Leben: **Aus Fragmenten wird eine Gestalt.** Darum ist Sappho nicht bloß eine „große Liebende“. Sie ist zugleich ein **Modell des Dichters**.

Die Passage in einer Formel

Ich würde Kapitel 58 deshalb so lesen:

- Heloïse = die Liebende, deren Liebe das Schicksal überlebt
- Portugiesin = die Liebende, deren Schmerz zur inneren Quelle wird
- Sappho = die Urgestalt der Liebenden und zugleich die Urgestalt der Dichterin
- Bettina = die moderne Gestalt, in der Liebe, Sprache und Selbstüberschreitung zusammenfallen
- Malte = derjenige, der diese Gestalten erkennt, weil er selbst nach einer solchen Transformation seines Erlebens sucht.

Und damit wird verständlich, weshalb Rilke die Frauen in dieser Passage beinahe **hymnisch** sprechen lässt: Sie sind für Malte nicht historische Persönlichkeiten, sondern **Vorbilder einer möglichen Überwindung des bloß persönlichen Ichs**.

Das ist auch der Grund, warum der Satz „**die Jahrhunderte nicht fanden, da sie sie im Schicksal suchten**“ so wichtig ist: Rilke interessiert sich nicht für Sapphos Biographie, sondern für die **zeitlose Gestalt**, die aus dem biographischen Schicksal erst hervorgeht.

Genealogie der „großen Liebenden“,

Rilke nennt unmittelbar nacheinander Heloïse, Gaspara Stampa, die Gräfin von Die, Clara d'Anduze, Louise Labé, Marceline Desbordes und Élisabeth Mercœur; danach folgen Aïssé, Julie Lespinasse und Marie-Anne de Clermont.

Diese Namensreihe ist bei Rilke keineswegs zufällig zusammengestellt. Sie bildet eine **Genealogie der „großen Liebenden“**, also von Frauen, deren Liebe durch Trennung, Nichterwiderung oder Verlust nicht erloschen ist, sondern sich in **Klage, Brief, Gedicht und schließlich in eine neue innere Existenz** verwandelt. Hier die einzelnen Frauen – mit Blick darauf, **warum gerade sie für Maltes Theorie der Liebe wichtig sind**.

1. Gaspara Stampa (ca. 1523–1554)

Gaspara Stampa war eine venezianische Dichterin und Musikerin der Renaissance. Sie verliebte sich um 1548 in den Grafen **Collaltino di Collalto**. Die Beziehung blieb problematisch und endete mit seiner Abwendung von ihr. Ein großer Teil ihres *Canzoniere* besteht aus Gedichten über diese leidenschaftliche, schmerzhaftes Liebe. Ihr Gedichtbuch erschien 1554, kurz nach ihrem Tod, und umfasst über 300 Gedichte.

Warum ist sie für Rilke so wichtig? Gaspara ist für Rilke geradezu die **Musterfigur der Liebenden**, deren unerfüllte Liebe in Dichtung verwandelt wird. Deshalb erscheint sie später auch in der **Ersten Duineser Elegie**: „*Hast du der Gaspara Stampa denn genügend gedacht ...*“ Rilke fragt dort, ob ein Mädchen, dem der Geliebte entging, an Gasparas Beispiel erkennen könne, „*daß ich würde wie sie*“. Das ist genau Maltes Gedanke: **Verlust → innere Steigerung → Dichtung**. Gaspara ist deshalb vielleicht die wichtigste historische Figur in dieser ganzen Reihe. Rilke beschäftigte sich intensiv mit ihr und plante zeitweise sogar ein Buch über die „großen Liebenden“.

2. Die Gräfin von Die – Béatrice/Beatrix de Dia

Die **Gräfin von Die (Comtessa de Dia, Beatrix de Dia)** gehört ins späte 12. bzw. frühe 13. Jahrhundert und ist eine der berühmtesten **Trobairitz**, also weiblichen Troubadoure. Ihre Biographie ist allerdings unsicher. Überliefert ist die Vorstellung, dass sie verheiratet war und einen anderen Troubadour liebte. Ihre Lieder sprechen ausgesprochen offen über weibliches Liebesverlangen.

Bemerkenswert ist: **Hier spricht erstmals eine Frau selbst in der höfischen Liebeslyrik**. Das ist für Rilke wichtig, denn die traditionelle mittelalterliche Liebeslyrik ist überwiegend männlich codiert. Die Gräfin von Die macht aus der **Frau selbst die Liebende und Sprechende**.



3. Clara d'Anduze

Clara d'Anduze war ebenfalls eine provenzalische **Trobairitz**, wahrscheinlich aus dem frühen 13. Jahrhundert. Über sie wissen wir sehr wenig. Ihre Existenz beruht unter anderem auf einer *razo* zu einem Lied des Troubadours **Uc de Saint-Circ**; ein ihr zugeschriebenes Lied ist überliefert. Die Forschung betont ausdrücklich, wie unsicher die biographischen Daten sind. Und gerade das ist für Rilke interessant. Clara ist fast nur noch **Stimme**. Die historische Person ist verschwunden – aber ein Liebeslied ist geblieben. Das entspricht genau Rilkes Vorstellung: **Das Schicksal verschwindet; die Klage bleibt.**



4. Louise Labé (ca. 1524–1566)

Louise Labé, die „Belle Cordière“, war eine bedeutende Dichterin der französischen Renaissance in Lyon. Sie erhielt eine ungewöhnlich umfassende Bildung und schrieb:

- 24 Sonette,
- drei Elegien,
- den Prosadialog *Débat de Folie et d'Amour*.

Ihre Sonette schildern eine leidenschaftliche weibliche Stimme, die Liebe, Begehren und Schmerz unmittelbar ausspricht. Gerade das macht sie zu einer Rilkeschen „großen Liebenden“:

Die Frau ist nicht Objekt des männlichen Liebesgedichts – sie wird selbst zum Subjekt des Begehrens. Interessant ist, dass die Forschung heute sehr vorsichtig mit ihrer Biographie umgeht. Einzelne spektakuläre Geschichten über ihre Liebhaber sind möglicherweise spätere Projektionen.

Die BnF betont, dass Labés Leben in vielem rätselhaft geblieben ist. Das ist für unsere bisherige Diskussion geradezu exemplarisch: **Rilke interessiert sich weniger für die historische „wahre“ Louise Labé als für die Gestalt der Liebenden, die aus ihren Gedichten hervorgeht.**



5. Marceline Desbordes-Valmore (1786–1859)

Hier kommen wir ins 19. Jahrhundert. **Marceline Desbordes-Valmore** war zunächst Schauspielerin und Sängerin und wurde dann eine bedeutende französische romantische Dichterin. Sie stammte aus einfachen Verhältnissen; ihre Kindheit war von Armut, familiären Zerwürfnissen und späteren Verlusten geprägt. Ihre Lyrik kreist stark um:

- Liebe,
- Trennung,
- Verlust,
- Mutterschaft,
- Erinnerung,
- Trauer.

Ihre Besonderheit liegt bei Rilke darin, dass sie **nicht aus aristokratischer oder gelehrter Distanz**, sondern aus einer existentiell erlebten Verletzlichkeit spricht. Sie verkörpert damit eine andere Variante derselben Grundfigur: **Die Liebende wird durch Verlust nicht stumm – sie findet gerade darin ihre Stimme.**



6. Élisabeth Mercœur (1809–1835)

Élisabeth Mercœur ist die jüngste der von Rilke genannten Dichterinnen. Sie war ein außergewöhnliches literarisches Talent, ein geradezu als **Wunderkind** wahrgenommenes Mädchen, das bereits als Jugendliche Gedichte veröffentlichte. In Paris wurde sie in literarischen Kreisen bekannt; unter anderem wurde sie von Lamartine und Hugo wahrgenommen. Sie starb 1835 mit nur **25 Jahren** an einer Lungenerkrankung. Sie wurde als „**Muse armoricaine**“ bezeichnet.

Warum steht sie hier? Weil sich bei ihr zwei Elemente verbinden: **Jugend + unerfülltes Leben + dichterische Stimme**. Sie hatte kaum Zeit, ihr Leben zu vollenden – aber ihre Gedichte überleben sie. Auch hier wird also das **Leben durch Dichtung verlängert**.



7. Aïssé – die „arme Flüchtige“

Rilke schreibt: „Aber du, arme flüchtige Aïssé, du zögertest schon und gabst nach.“ Damit ist **Charlotte Aïssé (ca. 1693–1733)** gemeint, eine aus dem Osmanischen Reich stammende Frau, die als Kind nach Paris gelangte und dort in die französische Gesellschaft aufgenommen wurde. Sie wurde vor allem durch ihre **Briefe** bekannt.

Ihr Schicksal ist für Rilke interessant, weil Aïssé eine Liebesbeziehung nicht in derselben radikalen Weise wie die anderen Frauen in eine dauernde innere Existenz verwandelt. Darum der Vorwurf: „**du zögertest schon und gabst nach.**“ Sie ist für Malte eine **Gegenfigur** zu Gaspara, Heloïse oder Bettina.



8. Julie de Lespinasse (1732–1776)

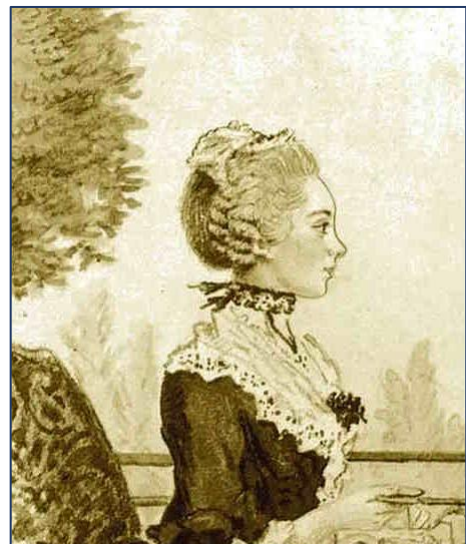
Julie de Lespinasse war eine berühmte Pariser Salonnière der Aufklärung. Sie unterhielt ab 1764 ihren eigenen Salon, der von bedeutenden Intellektuellen besucht wurde. Berühmt wurde sie vor allem durch ihre leidenschaftliche Liebe zum **Comte de Guibert** und die daraus entstandene Korrespondenz. Ihre Briefe gelten als eines der großen Dokumente der europäischen Liebesliteratur. Und deshalb ist ihr Platz in Rilkes Reihe völlig logisch:

Heloïse → Briefe

Portugiesische Nonne → Briefe

Julie de Lespinasse → Briefe

Die Liebe wird durch den Brief **sprachlich konserviert**, obwohl die Beziehung selbst scheitert. Aber Rilke nennt sie: „**Müde Julie Lespinasse!**“ Warum „müde“? Weil ihre Liebe sie erschöpft und verzehrt. Sie ist für Malte also zugleich **große Liebende und Grenzfall**.



9. Marie-Anne de Clermont

Hier ist eine wichtige Präzisierung gegenüber manchen vereinfachten Darstellungen. Mit „**Marie-Anne de Clermont**“ meint Rilke sehr wahrscheinlich **Marie-Anne de Bourbon-Condé, Mademoiselle de Clermont (1697–1741)**. Sie war eine Angehörige des französischen Hochadels und eine Tochter des Prinzen von Condé. Sie war eine zentrale Figur der **galanten und literarischen Gesellschaft von Chantilly**. In den 1720er Jahren war ihr Kreis ein bedeutender Ort literarischer und gesellschaftlicher Kultur; auch Montesquieu stand mit ihr in Verbindung.



Rilke nennt sie: **„Trostlose Sage des glücklichen Parks: Marie-Anne de Clermont.“** Das ist ein wunderbares Paradox. „glücklicher Park“ – „trostlose Sage“ Die äußere Welt: **Chantilly, Park, höfische Gesellschaft, Schönheit, Luxus** steht gegen die innere Welt: **Einsamkeit, unerfüllte Liebe, Verlust**. Der Park wird zum **Schauplatz einer unglücklichen Liebesgeschichte**. Das erklärt Rilkes Formulierung besser als eine bloße biographische Aufzählung.

10. Was verbindet nun all diese Frauen?

Wenn man sie nebeneinanderstellt, erkennt man eine erstaunliche historische Spannweite:

Frau	Zeit	Form ihrer „Liebesexistenz“
Gräfin von Die	Mittelalter	Liebeslied
Clara d'Anduze	Mittelalter	Liebeslied
Heloïse	12. Jh.	Brief
Gaspara Stampa	16. Jh.	Sonett / Canzoniere
Louise Labé	16. Jh.	Sonett / Elegie
Julie de Lespinasse	18. Jh.	Brief
Marie-Anne de Clermont	18. Jh.	höfische Liebeslegende
Marceline Desbordes-Valmore	19. Jh.	Gedicht
Élisa Mercœur	19. Jh.	Gedicht / literarisches Werk
Aïssé	18. Jh.	Brief

Und genau das ist Rilkes Pointe: Die historischen Zeiten wechseln – die „Klage“ bleibt. Darum das von Ihnen zuvor zitierte Bild: **„man erkennt sie wieder wie einen Vogelruf.“** Die Frauen sind für Malte **Variationen einer einzigen archetypischen Stimme**.

11. Aber: Rilkes Auswahl ist nicht historisch neutral

Das sollte man unbedingt berücksichtigen. Rilke konstruiert hier eine **eigene Literaturgeschichte der Frauen**. Er interessiert sich nicht für:

- politische Bedeutung,
- gesellschaftliche Leistungen,
- feministische Emanzipation im modernen Sinn,
- historische Genauigkeit.

Er sucht vielmehr Frauen, bei denen sich sein eigenes Modell der **„intransitiven Liebe“** verwirklicht: **Die Liebe muss nicht erfüllt werden, um vollkommen zu sein**. Oder noch radikaler: **Gerade der Verlust des Geliebten kann die Liebende dazu zwingen, ihre Liebe in sich selbst weiterzuführen**.

12. Und damit wird Gaspara Stampa zur Schlüsselfigur

Wenn ich aus dieser langen Reihe **eine einzige Frau hervorheben müsste**, wäre es **Gaspara Stampa**.

Denn bei ihr vereinigt sich alles:

Liebesverlust → Leiden → innere Steigerung → Sprache → Dichtung → Fortleben.

Und genau das braucht Malte für sein eigenes Problem. Er hat selbst:

- Verluste,
- Erinnerungen,
- Angst,
- Einsamkeit,
- unerfüllte Liebe.

Was ihm noch fehlt, ist die **Transformation**. Gaspara zeigt ihm: **Man kann am Verlust zugrunde gehen – oder den Verlust in eine neue Form des Daseins verwandeln**. Darum ist sie für Rilke und Malte die vielleicht vollkommenste Verkörperung dessen, was später in den *Duineser Elegien* zur großen Frage wird: **Wie wird Vergängliches in Sprache und Gesang bewahrt?**

Und hier schließt sich auch der Kreis zur Frage nach **Bettina von Arnim**: Bettina gehört nicht einfach nur in dieselbe Namensliste. Sie ist für Malte gewissermaßen die **moderne, bewusst poetologische Gestalt** dieser Reihe: eine Frau, bei der **Liebe, Schreiben, Selbstüberschreitung und Weltverwandlung** zusammenfallen.

Von der persönlichen zur „intransitiven“ Liebe

Wenn man die Frauenfiguren zusammen betrachtet, entsteht tatsächlich eine „**Genealogie der großen Liebenden**“, die einen der wichtigsten Entwicklungswege des *Malte* sichtbar macht: von der **persönlichen, auf ein Du gerichteten Liebe** zur „**intransitiven**“ Liebe, die keinen Gegenstand mehr braucht und sich schließlich auf die ganze Wirklichkeit richtet.

Dabei ist wichtig: Das ist **nicht Rilkes objektive Literaturgeschichte der Frauen**, sondern Maltes – und damit Rilkes – poetische Konstruktion. Die Forschung hebt genau diese Funktion hervor: Sappho, Bettina, Héloïse und Gaspara erscheinen als Vorbilder einer Liebesform, die Malte selbst noch nicht erreicht hat.

1. Der Ausgangspunkt: Abelone

Am Anfang dieser Entwicklung steht für Malte **Abelone**, die reale Frau seiner Kindheitserinnerung. Ihre Liebe ist noch **transitiv**: Ich liebe **dich**. Abelone liebt einen anderen Mann, den sie nie vergessen hat; Malte weiß, dass er nicht ihr eigentlicher Geliebter ist. Gerade deshalb bleibt ihre Liebe für ihn rätselhaft und faszinierend.

Aber Abelone versucht bereits, ihrer Liebe „alles Transitive zu nehmen“. Das heißt: Sie möchte ihre Liebe von einem konkreten Liebesobjekt lösen. Malte erkennt später, dass ihr dies nicht vollständig gelingt. **Abelone ist also der Ausgangspunkt, aber noch nicht das Ziel.**

2. Heloïse: Die Liebe überlebt das Schicksal

Mit **Héloïse** beginnt die eigentliche Genealogie. Ihre Liebe zu Abaelard wird durch die äußere Wirklichkeit zerstört: **Liebe → Trennung → Verlust → Erinnerung → Brief**. Aber gerade der Verlust macht die Liebe nicht bedeutungslos.

Héloïses Briefe sind für Malte die Stimme einer Liebe, die sich nicht damit abfindet, dass das Schicksal sie beendet hat. Deshalb sagt er: „*Es ist keine andere Klage je von Frauen geklagt worden ...*“ Und Jahrhunderte später hört er dieselbe Klage bei der Portugiesischen Nonne wieder. Heloïse ist also: **die Liebende, deren Liebe das Schicksal überlebt**.

3. Die Portugiesische Nonne: Die Liebe wird zur inneren Quelle

Die **Mariana Alcoforado** zugeschriebenen *Lettres portugaises* radikalisierten das Motiv. Der Geliebte ist abwesend. Die Beziehung ist faktisch verloren. Aber die Liebe bleibt. Rilkes entscheidende Metapher ist die **Quelle**. Er erzählt von Byblis, die dem verlorenen Kaunos folgt, bis sie erschöpft zusammenbricht und sich nach ihrem Tod in eine Quelle verwandelt: „*Was ist anderes der Portugiesin geschehen: als daß sie innen zur Quelle ward?*“

Das ist eine der wichtigsten Metaphern des Romans. Die Frau verliert den Geliebten – aber **die Liebe selbst verwandelt sich in eine innere Produktivität**. Portugiesin: **Verlust → Verinnerlichung → Quelle**.

4. Sappho: Die Liebe wird zur Dichtung

Dann erscheint die „fernste Gestalt“: **Sappho**. Und hier geschieht etwas Besonderes. Malte interessiert sich nicht für die historische Sappho im engeren Sinn. Die Jahrhunderte haben sie „im Schicksal“ gesucht – also nach ihrem Lebenslauf, ihren Liebhabern, ihrem Ende. Malte entdeckt dagegen die **Gestalt der Liebenden und Dichterin**. Sappho ist deshalb die früheste und zugleich höchste Figur dieser Genealogie:

Liebe → Verlust/Sehnsucht → Sprache → Gedicht. Bei ihr wird die innere Quelle **Dichtung**.

5. Gaspara Stampa: Das Leiden wird ausdrücklich zu Kunst

Hier kommt **Gaspara Stampa** ins Spiel. Sie ist für Rilke eine ganz entscheidende Figur: Ihre leidenschaftliche und unglückliche Liebe zu Collaltino di Collalto wurde in ihren *Rime d'amore* zur Dichtung. Rilke zählt sie ausdrücklich zu den „großen Liebenden“ und nimmt sie später auch in die *Duineser Elegien* auf.

Gaspara ist damit fast ein **Idealtypus: Sie verliert den Geliebten – und gewinnt durch diesen Verlust ihre dichterische Existenz**. Das ist für Malte von enormer Bedeutung. Denn auch er muss lernen, dass **erlittene Erfahrung nicht bloß ertragen, sondern in eine Form verwandelt werden kann**.

6. Gräfin von Die und Clara d'Anduze: Die Frau wird selbst zur Stimme

Bei den mittelalterlichen **Trobairitz** – der Gräfin von Die und Clara d'Anduze – ist etwas Neues zu beobachten. Die Frau ist nicht mehr bloß: **Gegenstand männlicher Liebeslyrik**. Sie selbst spricht. Sie begehrt. Sie klagt. Sie dichtet. Damit wird die Frau **Subjekt der Liebe und des poetischen Sprechens**. Für Rilkes Konstruktion der Genealogie ist das entscheidend: **Die Liebende besitzt ihre eigene Stimme**. Und diese Stimme überdauert ihre Biographie.

7. Louise Labé: Die Liebende spricht ihr Begehren aus

Bei **Louise Labé** wird diese Entwicklung in der Renaissance besonders deutlich. Sie schreibt als Frau offen über:

- Begehren,
- Leidenschaft,
- körperliche Liebe,
- Sehnsucht,
- Schmerz.

Damit verkörpert sie eine Frau, die sich nicht mehr als Objekt einer Liebesgeschichte begreift. Sie **produziert selbst die Sprache der Liebe**. Und genau das interessiert Rilke. Denn seine „großen Liebenden“ sind nicht einfach Frauen, die besonders viel leiden. Sie sind Frauen, die **aus dem Leiden eine Stimme gewinnen**.

8. Marceline Desbordes-Valmore: Die Stimme der Verwundbarkeit

Mit **Marceline Desbordes-Valmore** gelangt Rilke ins 19. Jahrhundert. Bei ihr wird die Liebende stärker zur Gestalt der:

- Erinnerung,
- Trauer,
- Verletzlichkeit,
- Trennung.

Aber auch hier gilt: **Das Leiden verstummt nicht**. Es wird Gedicht. Die historische Reihe ist also keine bloße Wiederholung, sondern eine Art **Entwicklungsgeschichte der Ausdrucksformen**:
Liebesklage → Brief → Lied → Gedicht → innere Existenz.

9. Éliisa Mercœur: Die kurze Lebenszeit wird durch Dichtung überschritten

Bei **Éliisa Mercœur** kommt ein weiteres Rilkesches Thema hinzu: **das kurze Leben**. Sie stirbt sehr jung. Damit entsteht eine Verbindung zu Rilkes großem Thema der **Vergänglichkeit**. Ein Leben kann abbrechen. Aber das, was aus diesem Leben als Sprache hervorgegangen ist, kann weiterbestehen.

Damit nähert sich die Liebende bereits jener Rilkeschen Vorstellung, dass **das Vergängliche in eine andere Form überführt werden muss**.

10. Aïssé, Julie Lespinasse, Marie-Anne de Clermont: die Grenzfälle

Jetzt wird Rilkes Auswahl besonders interessant. Er nennt: „*arme flüchtige Aïssé*“, „*Müde Julie Lespinasse*“, „*Trostlose Sage des glücklichen Parks: Marie-Anne de Clermont*.“ Die Adjektive sind wichtig. Rilke bewertet diese Frauen unterschiedlich. Sie gehören zwar zur Reihe der Liebenden, aber sie verkörpern **nicht alle dieselbe Vollendung**.

Man könnte sagen:

Figur	Rilkes Akzent
Heloïse	Liebe überlebt das Schicksal
Portugiesin	Liebe wird innere Quelle
Sappho	Liebe wird Dichtung
Gaspara	Leiden wird poetische Existenz
Trobairitz	weibliche Stimme
Louise Labé	weibliches Begehren als Sprache
Marceline	Verlust und Erinnerung
Élisa Mercœur	Vergänglichkeit und Fortleben
Aïssé	Zögern / Nachgeben
Julie Lespinasse	Erschöpfung
Marie-Anne de Clermont	tragische Sage

Rilke baut also durchaus eine **Hierarchie** auf.

11. Und dann kommt Bettina

Jetzt verstehen wir endlich, weshalb **Bettina von Arnim** für Malte eine Sonderstellung besitzt. Bettina ist nicht bloß eine weitere Liebende. Sie erscheint als diejenige, die die Entwicklung **auf eine höhere Stufe bringt**. Malte sagt: „*Bettine ist wirklicher in mir geworden, Abelone, die ich gekannt habe, war wie eine Vorbereitung auf sie ...*“ Das ist ungeheuer wichtig.

Abelone → Bettina ist eine Entwicklung. Abelone ist die reale, persönliche Erfahrung. Bettina ist die **poetisch vollendete Form**, die Malte daraus gewinnt.

12. Was macht Bettina anders?

Bettinas Liebe ist für Malte nicht mehr abhängig von der Antwort des Geliebten. Die Forschung fasst es prägnant: „*Solche Liebe bedarf keiner Erwiderung.*“ Sie „*erhört sich selbst*“. Das ist die **intransitive Liebe**. Nicht: **Ich liebe dich**. sondern: **Ich liebe**. Und das ist ein fundamentaler Unterschied.

13. Hier wird aus Liebesgeschichte eine Existenzform

Das ist der entscheidende Entwicklungsschritt. Die früheren Frauen zeigen: **Wie kann ich einen verlorenen Menschen weiterlieben?** Bettina zeigt: **Wie kann die Liebe selbst zu einer Existenzweise werden?** Sie muss keinen bestimmten Gegenstand mehr besitzen. Deshalb beschreibt Malte Bettina als eine Frau, die sich „ins Sein“ hinein ausbreitet. Sie liebt nicht mehr nur **einen Menschen**. Sie steht in einer Beziehung **zum Sein selbst**.

14. Und dann kommt die entscheidende Wendung: Malte

Jetzt wird die ganze Frauenreihe für Malte persönlich. Denn er erkennt: **Diese Frauen können etwas, was ich selbst noch nicht kann**. Sie können ihre Erfahrung verwandeln. Malte dagegen wird von seiner Erfahrung zunächst **überwältigt**. Er sieht:

- die Kranken,
- die Sterbenden,
- die Armen,
- die Einsamen,
- seine Kindheit,
- seine Ängste.

Aber er weiß zunächst nicht, **was er daraus machen soll**. Die großen Liebenden zeigen ihm: **Erfahrung muss nicht verschwinden. Sie kann verwandelt werden**.

15. Deshalb gehören Liebe und Dichtung zusammen

Das ist meines Erachtens der eigentliche Schlüssel zur Frauenreihe. Rilke interessiert sich nicht primär für die Liebesgeschichte. Er interessiert sich für den **Transformationsprozess**:

Erfahrung

→ **Leiden**

→ **Verlust**

→ **Verinnerlichung**

→ **Sprache**

→ **Dichtung**

→ **neue Form des Seins**

Das ist zugleich Maltes Problem als Dichter.

16. Abelone steht dabei zwischen zwei Welten

Und jetzt wird Abelones Funktion besonders klar. Sie ist weder einfach nur eine unglückliche Geliebte noch einfach nur ein Liebesobjekt. Sie besitzt bereits die Ahnung der intransitiven Liebe. In Kapitel 70 heißt es ausdrücklich, sie habe sich danach gesehnt, ihrer Liebe „alles Transitive zu nehmen“. Aber sie schafft die letzte Ablösung nicht. Malte sieht deshalb in ihr: **die Möglichkeit – aber noch nicht die Vollendung**. Bettina dagegen wird zur vollendeteren Gestalt.

17. Und hier liegt ein überraschender Zusammenhang mit dem „verlorenen Sohn“

Die Forschung weist ausdrücklich darauf hin, dass die „großen Liebenden“ mit Maltes späterer **Umdeutung des Gleichnisses vom verlorenen Sohn** zusammenhängen. Warum? Der verlorene Sohn ist für Malte der Mensch, der sich von allen Beziehungen lösen muss. Er muss gewissermaßen **lernen, allein zu sein**. Aber diese Einsamkeit ist nicht das endgültige Ziel. Sie soll eine Voraussetzung dafür schaffen, dass das Ich nicht mehr von einzelnen Beziehungen abhängig ist. Damit gelangen wir zu einer überraschenden Parallele: Der verlorene Sohn **löst sich vom Vater und von der Familie**. Die große Liebende **löst die Liebe vom einzelnen Geliebten**. Beide vollziehen eine **Entbindung vom konkreten Objekt**.

18. Das ist die „Intransitivität“

Man könnte Rilkes Entwicklung deshalb schematisch so darstellen:

transitive Liebe Ich → liebe → dich
 ↓
unerfüllte Liebe Ich → liebe → dich, obwohl du fort bist
 ↓
verinnerlichte Liebe Ich → trage → deine Abwesenheit in mir
 ↓
intransitive Liebe Ich → liebe
 ↓
universale Liebe Ich → liebe → die Welt / das Sein
 Und genau hier treffen sich: **Liebe + Dichtung + Wahrnehmung**.

19. Das führt zurück zum Anfang des Romans

Erinnern Sie sich an Maltes Satz: „**Ich lerne sehen**.“ Jetzt bekommt er eine zusätzliche Bedeutung. Am Anfang lernt Malte: **die Welt zu sehen**. Am Ende muss er lernen: **die Welt zu lieben, ohne sie besitzen zu wollen**. Und die großen Liebenden sind seine Lehrerinnen. Das ist eine sehr schöne Entwicklung: **Sehen ohne Besitz → Lieben ohne Besitz → Dichten ohne Besitz**.

20. Und deshalb ist Gaspara Stampa in der Ersten Elegie so wichtig

Was im *Malte* als Theorie vorbereitet wird, erscheint später in den *Duineser Elegien* noch einmal. Rilke fragt: „*Hast du der Gaspara Stampa denn genügend gedacht ...?*“ Gaspara wird dort zum Beispiel dafür, dass eine Frau einen Verlust nicht nur erleiden, sondern **in eine neue Form ihres Daseins verwandeln** kann. Damit wird deutlich: **Die „großen Liebenden“ des Malte sind kein Nebenthema**. Sie gehören zu Rilkes lebenslangem Versuch, eine neue Vorstellung von Liebe zu entwickeln. Die Forschung sieht diese Figuren ausdrücklich als wiederkehrende Modelle in Rilkes späterem Werk.

Die gesamte Genealogie in einer einzigen Linie

Ich würde sie für Ihre weitere Lektüre so zusammenfassen:

Sappho

→ die Urgestalt der Liebenden und Dichterin

Héloïse

→ Liebe überlebt das Schicksal

Portugiesische Nonne

→ Verlust wird innere Quelle

Gaspara Stampa

→ Verlust wird Dichtung

Trobairitz / Louise Labé

→ die Frau wird selbst zum sprechenden Subjekt

Marceline / Élisabeth Mercœur

→ Vergänglichkeit wird durch Sprache überschritten

Aïssé / Julie / Marie-Anne

→ Gegenbilder und Grenzfälle

Abelone

→ Maltes persönliche, noch unvollendete Möglichkeit

Bettina von Arnim

→ die intransitive, schöpferische Liebe als Ideal

Malte

→ derjenige, der dieses Ideal erkennt, aber selbst noch nicht erreicht.

Damit ist die ganze Bewegung des Romans in diese Formel zu bringen:

Malte beginnt mit der Frage: „Wie kann ich sehen?“

Er endet bei der Frage: „Wie kann ich lieben?“

Und die großen Liebenden zeigen ihm, dass beides letztlich dieselbe Aufgabe ist: die Welt wahrzunehmen, ohne sie besitzen zu wollen.

Das ist einer der tiefsten Gründe, weshalb die Frauenfiguren im letzten Drittel des *Malte* plötzlich eine so außerordentliche Dichte bekommen. Sie sind **keine Exkurse in die Literaturgeschichte**, sondern Stationen auf Maltes Suche nach einer neuen Form des Daseins.

Die Geschichte vom verlorenen Sohn

Die Geschichte vom **verlorenen Sohn** im letzten Kapitel des *Malte* ist außerordentlich wichtig, weil Rilke das biblische Gleichnis **radikal umdeutet**. Malte interessiert sich gerade nicht für die traditionelle Pointe – die Rückkehr des Sohnes zum Vater –, sondern für **den Vorgang des Fortgehens und die Befreiung von allen Beziehungen**. Damit wird der verlorene Sohn zu einer Art **Gegenbild und zugleich Idealfigur Maltes**.

1. Zunächst: Was erzählt das biblische Gleichnis?

In **Lukas 15,11–32** verlässt der jüngere Sohn den Vater, nachdem er sein Erbteil verlangt hat. Er geht in die Fremde, verschwendet sein Vermögen und gerät in äußerste Not. Schließlich kehrt er zum Vater zurück. Die traditionelle christliche Deutung lautet: **Sünde → Umkehr → Rückkehr → Vergebung → Versöhnung**. Der Vater freut sich über den verlorenen Sohn: „*Denn dieser mein Sohn war tot und ist wieder lebendig geworden; er war verloren und ist gefunden worden.*“ Genau diese Pointe interessiert Rilke aber **nicht**.

2. Malte dreht das Gleichnis um

Malte fragt sinngemäß: **Was wäre, wenn die eigentliche Leistung des Sohnes gerade darin bestanden hätte, nicht zurückzukehren?** Das ist ungeheuer radikal. Der verlorene Sohn wäre dann nicht derjenige, der seinen Fehler erkennt und nach Hause zurückkehrt, sondern derjenige, **der den Mut besitzt, endgültig aus allen Bindungen herauszutreten**. Damit wird aus dem „verlorenen Sohn“ ein **Held der Ablösung**.

3. Warum ist das für Malte persönlich so wichtig?

Malte selbst leidet an einem Problem der **Bindung**. Er ist gefangen in:

- Erinnerungen,
- Familiengeschichte,
- Kindheit,
- Liebeserfahrungen,
- Angst,
- Erwartungen,
- dem eigenen Ich.

Er kann die Vergangenheit nicht einfach abschütteln. Der verlorene Sohn wird deshalb für ihn zu einer **utopischen Figur**: Ein Mensch könnte sich von allem lösen, was ihn definiert. Nicht nur vom Vater. Sondern von: **Familie → Herkunft → Vergangenheit → gesellschaftliche Identität → Besitz → Beziehungen → sogar vom eigenen Ich**.

4. Der entscheidende Unterschied: Fortgehen statt Rückkehr

Die traditionelle Geschichte sagt: Der Mensch findet zu sich, indem er **nach Hause zurückkehrt**. Rilke sagt beinahe das Gegenteil: Der Mensch könnte zu sich finden, indem er **nicht mehr zurückkehrt**. Das ist eine moderne, existenzialistische Umkehrung des biblischen Modells. Der verlorene Sohn wird damit zum **radikal Entfremdeten**. Aber gerade diese Entfremdung könnte eine Voraussetzung für eine neue Existenz sein.

5. Der verlorene Sohn und Maltes eigene Kindheit

Hier wird die Verbindung zu den Kindheitskapiteln deutlich. Malte ist geprägt von einer Welt, aus der er sich lösen möchte:

- dem Geschlecht der Brigges,
- den Familienrollen,
- der aristokratischen Vergangenheit,
- den Erwartungen an ihn.

Die Familie gibt ihm eine Identität vor. Aber Malte sucht eine Identität, die er **selbst hervorbringen** kann. Deshalb ist der verlorene Sohn für ihn ein Modell: **Nicht mehr der Sohn eines Vaters sein – sondern überhaupt erst jemand werden.** Das ist eine radikale Form der Selbstwerdung.

6. Aber Rilke geht noch weiter: Der Sohn flieht sogar vor Gott

Hier liegt die eigentliche Provokation. Im biblischen Gleichnis ist der Vater zugleich Bild für **Gott**. Wenn der Sohn nicht zurückkehrt, verweigert er also nicht nur die familiäre Versöhnung. Er verweigert auch die **Rückkehr in eine metaphysisch vorgegebene Ordnung**. Der Mensch soll nicht mehr einfach in eine bereits bestehende kosmische Ordnung zurückfinden. Er muss seine Existenz **selbst hervorbringen**. Das passt hervorragend zu Rilkes moderner Situation: Der moderne Mensch hat keine selbstverständlich tragende metaphysische Ordnung mehr. Er muss selbst lernen: **zu sehen, zu lieben und zu sein.**

7. Deshalb gehört der verlorene Sohn zur Poetik des Romans

Das ist entscheidend. Malte ist nicht nur ein Mensch in einer psychischen Krise. Er ist ein **Dichter, der eine neue Existenzform sucht**. Und dafür muss er sich von den alten Formen lösen:

- traditionelle Religion,
- traditionelle Familienordnung,
- traditionelle Liebesvorstellungen,
- traditionelle Vorstellungen vom Ich,
- traditionelle literarische Formen.

Der verlorene Sohn verkörpert diese **radikale Ablösung von Vorgegebenem**.

8. Verbindung zu den „großen Liebenden“

Und hier schließt sich unsere vorige Diskussion unmittelbar an. Das scheint zunächst überraschend: **Was hat der verlorene Sohn mit Heloïse, Gaspara Stampa oder Bettina zu tun?** Sehr viel. Beide – der verlorene Sohn und die große Liebende – müssen lernen, **ohne das Objekt ihrer bisherigen Bindung zu existieren**. Der verlorene Sohn: Ich bin nicht mehr der Sohn. Die große Liebende: Ich bin nicht mehr davon abhängig, dass du mich liebst. In beiden Fällen entsteht eine neue Existenz durch **Ablösung**.

9. Die intransitive Liebe und der verlorene Sohn

Damit gelangen wir zu dem Begriff, über den wir gerade gesprochen haben. Die gewöhnliche Liebe lautet: **Ich liebe dich**. Die intransitive Liebe: **Ich liebe**. Und beim verlorenen Sohn findet eine parallele Bewegung statt: **Ich bin der Sohn meines Vaters** wird zu: **Ich bin**. Das ist dieselbe Bewegung: Ablösung vom Objekt → Selbstständigkeit des Seins. Deshalb stehen die beiden Motive im letzten Teil des Romans so eng nebeneinander.

10. Der verlorene Sohn ist also nicht einfach ein Vorbild

Hier muss man allerdings eine wichtige Einschränkung machen. Malte **bewundert** den verlorenen Sohn, aber er kann dessen Existenz nicht einfach übernehmen. Denn völlige Ablösung hat auch eine schreckliche Seite: **Sie bedeutet Einsamkeit**. Und Malte weiß, was Einsamkeit bedeutet. Er lebt in Paris und erlebt:

- Isolation,
- Angst,
- Anonymität,
- den Verlust vertrauter Beziehungen.

Der verlorene Sohn ist deshalb gleichzeitig: **Utopie und Bedrohung**.

11. Genau darin liegt die Ambivalenz

Der verlorene Sohn hat etwas Großartiges: Er ist vollkommen frei. Aber: Er ist vollkommen allein. Malte möchte beides: **Freiheit ohne Einsamkeit**. Aber ob das möglich ist, bleibt offen. Das ist eine der großen ungelösten Fragen des Romans.

12. Die eigentliche Pointe: Der verlorene Sohn findet gerade durch sein Verlorensein eine neue Identität

Hier dreht Rilke das Wort „**verloren**“ um. Traditionell bedeutet: verloren = von Gott / Vater entfernt. Bei Rilke könnte es bedeuten: verloren = **nicht mehr festgelegt**. Der verlorene Mensch hat keine vorgegebene Identität mehr. Er kann sich selbst neu erschaffen. Damit wird das „Verlorensein“ zur Voraussetzung für **Selbstwerdung**.

13. Das entspricht Maltes eigener Situation

Malte ist am Ende des Romans gewissermaßen selbst ein „verlorener Sohn“. Er hat:

- seine Heimat verloren,
- seine Familie verlassen,
- seine frühere Identität verloren,
- seine Sicherheit verloren,
- die traditionellen Vorstellungen vom Dichter verloren.

Aber er hat dafür etwas anderes gewonnen: **die Möglichkeit, ein neuer Mensch zu werden**. Das ist allerdings noch keine abgeschlossene Entwicklung. Der Roman endet gerade deshalb nicht mit einer fertigen Lösung.

14. Und jetzt kommt der entscheidende Zusammenhang mit dem Schreiben

Der verlorene Sohn muss sich von seiner Herkunft lösen. Malte muss sich ebenfalls von seiner **vorgegebenen Geschichte** lösen. Aber Malte kann seine Vergangenheit nicht einfach vergessen. Er tut etwas anderes: Er verwandelt sie in Literatur. Das ist der entscheidende Schritt. Die Vergangenheit wird nicht beseitigt. Sie wird **ästhetisch transformiert**. Deshalb schreibt Malte seine „Aufzeichnungen“. Man könnte sagen: **Der verlorene Sohn verlässt das Elternhaus; Malte verlässt seine alte Identität und schreibt sich eine neue.**

15. Und hier wird der Roman selbst zum „verlorenen Sohn“

Das ist eine noch tiefere Ebene. Auch der Roman selbst verweigert die traditionelle Form:

- keine lineare Handlung,
- keine eindeutige Entwicklung,
- keine klassische Auflösung,
- keine Rückkehr zur Ordnung,
- kein harmonisches Ende.

Der *Malte* ist literarisch selbst ein „**verlorenes**“ Buch. Er geht aus den traditionellen Formen des Romans hinaus. Das ist kein Zufall. **Maltes Existenz und die Form des Romans entsprechen einander.**

16. Ein besonders wichtiger Gegensatz: Vater vs. Gott

Die traditionelle christliche Lesart sagt: Der Sohn kann nur durch die Rückkehr zum Vater heil werden. Rilkes Malte fragt dagegen: **Was, wenn die Rückkehr selbst die eigentliche Gefahr wäre?** Denn Rückkehr bedeutet: **wieder eine Rolle übernehmen.** Wieder Sohn sein. Wieder dazugehören. Wieder eine Identität übernehmen. Malte sucht dagegen eine Existenz **jenseits solcher Rollen.**

17. Deshalb ist der verlorene Sohn auch ein Gegenbild zu Abelone

Das ist eine interessante Ergänzung. Abelone kann ihre Liebe nicht vollständig vom Geliebten lösen. Der verlorene Sohn dagegen löst sich radikal vom Vater. Beide Motive kreisen also um dieselbe Frage: **Wie kann man einen Menschen lieben oder sich von ihm lösen, ohne dadurch seine eigene Existenz zu verlieren?** Die große Liebende muss lernen: **ohne den Geliebten zu lieben.** Der verlorene Sohn muss lernen: **ohne den Vater zu sein.** Beide suchen eine Existenz, die nicht mehr vom „Du“ abhängt.

18. Und damit gelangen wir zum Kern des *Malte*

Wenn man die letzten Kapitel zusammennimmt, ergibt sich eine erstaunlich geschlossene Entwicklung:

Malte sieht

→ Krankheit, Tod, Armut, Angst.

Malte erinnert sich

→ Kindheit, Familie, Vorfahren.

Malte liebt

→ Abelone und die großen Liebenden.

Malte löst sich

→ vom Vater, von Familie, von alten Identitäten.

Malte schreibt

→ und verwandelt das Erlebte in Sprache.

Das Ziel ist nicht einfach: „Ich will mich selbst finden.“ Sondern viel radikaler: **„Ich muss mich erst verlieren, damit ich jemand werden kann.“**

19. Deshalb würde ich das Gleichnis als „negative Initiation“ bezeichnen

Der traditionelle verlorene Sohn durchläuft: **Verlust → Umkehr → Heimkehr → Versöhnung.**

Maltes verlorener Sohn dagegen: **Verlust → Fremdheit → Ablösung → Selbstwerdung.**

Das ist eine **negative Initiation**: Der Mensch wird nicht dadurch erwachsen, dass er in seine Herkunft integriert wird, sondern dadurch, dass er sich von ihr löst. Und das passt exakt zu Maltes gesamtem Entwicklungsweg.

20. Die tiefste Pointe

Vielleicht lässt sich Rilkes Umdeutung in einem Satz zusammenfassen: **Der wahre verlorene Sohn ist nicht derjenige, der den Weg nach Hause verloren hat, sondern derjenige, der den Mut gewinnt, kein Zuhause mehr zu brauchen.** Allerdings – und das ist für Rilke entscheidend – darf daraus **keine bloße Verherrlichung der Einsamkeit** werden. Denn Malte erfährt, wie gefährlich die völlige Ablösung sein kann. Die eigentliche Aufgabe lautet daher nicht: **„Werde unabhängig von allem.“** Sondern: **„Lerne, ohne Besitzanspruch zu lieben und ohne vorgegebene Identität zu existieren.“**

Das verbindet das Gleichnis vom verlorenen Sohn unmittelbar mit **Bettina, Gaspara, Abelone und der „intransitiven Liebe“**. Und damit erhält das Ende des *Malte* eine erstaunlich präzise Struktur: **Der verlorene Sohn zeigt Malte, wie man sich vom „Du“ lösen kann. Die großen Liebenden zeigen ihm, wie man trotzdem lieben kann. Das Schreiben soll schließlich zeigen, wie aus beidem eine neue Form des „Ich“ entstehen kann.**

Maltes Konzept der 'negativen Initiation'

Dabei ist zunächst eine **wichtige Präzisierung** zu meiner vorigen Antwort nötig: Rilkes verllorener Sohn **kehrt tatsächlich zurück**. Das Entscheidende ist also nicht, dass er die Heimkehr verweigert, sondern dass die Heimkehr **ihren traditionellen Sinn verliert**. Er kehrt zurück, ohne sich wieder in die alte Ordnung einfügen zu wollen. Gerade darin liegt die besondere Form der „negativen Initiation“. (Justus-Liebig-Universität Gießen).

1. Was bedeutet „negative Initiation“?

Der Begriff „**negative Initiation**“ ist kein feststehender Begriff Rilkes, sondern eine hilfreiche literaturwissenschaftliche Bezeichnung für einen Entwicklungsprozess, der anders funktioniert als eine klassische Initiation.

Eine **traditionelle Initiation** führt einen Menschen aus einem alten Zustand in einen neuen: Unreife → Prüfung → Krise → Eingliederung → neue Identität.

Der Initiierte erhält am Ende einen **neuen Platz in einer Ordnung**. Er wird beispielsweise erwachsen, Mitglied einer Gemeinschaft oder Träger einer bestimmten sozialen oder religiösen Identität. Bei Malte funktioniert Entwicklung gerade umgekehrt:

Verlust → Entfremdung → Ablösung → Identitätskrise → mögliche neue Selbstwerdung. Malte wird also nicht dadurch „neu“, dass er eine neue feste Identität übernimmt. Er muss zunächst die Identitäten verlieren, die ihm bereits gegeben sind. Das ist der Sinn von „**negativ**“: Der Entwicklungsprozess besteht zunächst im **Abtragen**, nicht im Aufbauen.

2. Warum ist der verlorene Sohn dafür das entscheidende Modell?

Die letzte Aufzeichnung beginnt mit einer radikalen Umdeutung: „die Legende dessen, der nicht geliebt werden wollte“ (Justus-Liebig-Universität Gießen) Damit verändert Rilke die Motivation des Sohnes grundlegend. Im Lukasevangelium verlässt der Sohn das Vaterhaus, weil er sein Erbe verlangt und ein eigenes Leben führen will. Nach seinem Scheitern kehrt er zurück; der Vater empfängt ihn mit offenen Armen. Die Pointe lautet dort ungefähr:

Der Mensch kann sich von der Gemeinschaft entfernen, aber er findet durch die Rückkehr und die Vergebung wieder zu ihr zurück. Rilke interessiert dagegen eine ganz andere Frage: **Was bedeutet es, wenn „geliebt werden“ selbst als Bedrohung der eigenen Freiheit empfunden wird?** Der Sohn möchte sich gerade nicht in den Beziehungen auflösen, die ihn definieren.

3. „Geliebt werden“ ist bei Rilke plötzlich ein Problem

Das ist wahrscheinlich der überraschendste Gedanke der ganzen Schlusssaufzeichnung. Als Kind wird der Sohn von allen geliebt:

- vom Vater,
- von der Familie,
- sogar von den Hunden.

Aber je älter er wird, desto bedrückender empfindet er diese Liebe. Warum? Weil Liebe für ihn bedeutet, **gesehen und beobachtet zu werden**. Die anderen haben Erwartungen an ihn: Sie beobachten ihn, sorgen sich um ihn, freuen sich über ihn und können von ihm enttäuscht werden. Er kann also nicht einfach **sein**, ohne zugleich jemand **für andere** zu sein. Und genau hier beginnt die negative Initiation: **Der Sohn muss sich von dem Bild lösen, das die anderen von ihm haben.**

4. Herkunft bedeutet hier: eine fertige Identität

Das ist für Malte besonders wichtig. „Sohn“ zu sein ist nicht bloß eine biologische Tatsache. Es bedeutet:

- jemandes Kind zu sein,
- einer Familie anzugehören,
- eine Herkunft zu besitzen,
- Erwartungen zu erfüllen,
- eine bestimmte Vergangenheit zu haben,
- eine bestimmte soziale Stellung einzunehmen.

Malte selbst ist in einer solchen Welt aufgewachsen. Er trägt den Namen **Malte Laurids Brigge** und damit eine ganze Familiengeschichte mit sich herum. Die Familie Brigge ist nicht einfach Erinnerung, sondern eine **Identitätsordnung**. Malte ist der Nachkomme einer bestimmten Familie. Er kommt aus einer bestimmten sozialen Welt. Er hat bestimmte Vorfahren. Er gehört zu einem bestimmten Geschlecht. Aber gerade diese Festlegungen werden für ihn problematisch.

5. Deshalb ist „Ablösung von der Herkunft“ etwas anderes als bloße Flucht

Man könnte zunächst denken: Malte verlässt seine Heimat und geht nach Paris – also flieht er vor seiner Familie. Das greift zu kurz. Denn Malte kann seine Herkunft nicht einfach abschütteln. Die Kindheit kehrt ständig zurück:

- die Familienmitglieder,
- die Landsitze,
- die Großeltern,
- die Todesfälle,
- die Erinnerungen,
- die Ängste.

Das Entscheidende ist deshalb nicht: **Vergessen der Herkunft**. Sondern: **Verwandlung des Verhältnisses zur Herkunft**. Eine Studie zur Poetik der Erinnerung im *Malte* betont genau diesen Punkt: Die Geschichte des verlorenen Sohnes lässt sich als Spiegelung von Maltes eigener Kindheit lesen. Der Sohn kehrt zurück, um seine Kindheit noch einmal „auf sich zu nehmen“, während Malte selbst keine einfache Heimat mehr besitzt.

6. Herkunft wird nicht negiert, sondern „auf sich genommen“

Hier wird die Sache besonders interessant. Die negative Initiation bedeutet **nicht**: „Meine Vergangenheit ist wertlos, ich werfe sie weg.“ Sondern: „Ich darf meine Vergangenheit nicht einfach als fertige Identität übernehmen.“ Malte muss seine Kindheit **noch einmal durchleben und neu verstehen**. Das erklärt auch die eigentümliche Struktur des Romans. Er erinnert sich nicht chronologisch. Er setzt seine Vergangenheit aus Fragmenten zusammen. Die Erinnerung wird zu einer Art **Arbeit am eigenen Ich**. Das ist wesentlich mehr als Nostalgie.

7. Der verlorene Sohn vollzieht dieselbe Bewegung

Auch er versucht zunächst, sich vollständig zu entfernen. Er möchte nicht mehr: der Sohn sein, den alle lieben. Er möchte eine Existenz, die nicht durch die Blicke anderer bestimmt wird. Daher ist seine Sehnsucht nach einer „innigen Indifferenz“ so wichtig: Er träumt von einem Zustand, in dem er einfach **existieren** kann, ohne ständig durch die Erwartungen anderer definiert zu werden. Das ist eine Art radikale Freiheit. Aber diese Freiheit hat einen hohen Preis: **Sie führt zur Einsamkeit**.

8. Deshalb ist die negative Initiation ambivalent

Sie ist weder einfach positiv noch einfach negativ.

Positiv: Malte gewinnt die Möglichkeit,

- selbstständig wahrzunehmen,
- sich von fremden Erwartungen zu lösen,
- eine eigene Sprache zu entwickeln,
- eine eigene Form des Sehens zu finden.

- Negativ: Er verliert zugleich, Heimat,
- Sicherheit,
- Zugehörigkeit,
- soziale Identität,
- die Möglichkeit einer unkomplizierten Beziehung zu anderen.

Das erklärt die grundlegende Ambivalenz des Romans. Die moderne Selbstwerdung bedeutet bei Rilke: **Freiheit durch Entwurzelung**. Aber Entwurzelung kann jederzeit in **Isolation** umschlagen. Der *Malte* wird deshalb häufig gerade als Roman der Entwurzelung und Identitätslosigkeit gelesen.

9. Die Heimkehr des Sohnes ist deshalb besonders raffiniert

Hier korrigiert sich auch die traditionelle Vorstellung vom „verlorenen Sohn“. Der Sohn kommt zurück. Aber was passiert? Die Familie **missversteht ihn**. Er wirft sich ihnen zu Füßen, aber nicht, um Vergebung zu erbitten. Seine Geste bedeutet geradezu das Gegenteil: Er bittet darum, **nicht geliebt zu werden**. Die Familie interpretiert seine Geste jedoch als Reue und Vergebungsbedürftigkeit. Sie „verzeihen“ ihm. Und genau dieses Missverständnis empfindet der Sohn als befreiend. Rilke schreibt, es müsse für ihn „unbeschreiblich befreiend“ gewesen sein, dass die anderen ihn missverstanden.

10. Die traditionelle Bedeutung der Heimkehr wird dadurch aufgehoben

Im Lukasevangelium bedeutet Heimkehr: **Wiederaufnahme in die Gemeinschaft**. Bei Rilke bedeutet Heimkehr: **Anwesenheit ohne innere Rückkehr**. Der Sohn ist wieder da. Aber er ist **nicht mehr derselbe**. Er hat gelernt, dass die Liebe der anderen ihn nicht mehr vollständig definiert. Deshalb sagt Rilke ausdrücklich sinngemäß: Wir wissen nicht, ob er blieb; wir wissen nur, dass er wiederkam. Das ist eine bemerkenswerte Offenheit. Die Rückkehr ist keine harmonische Lösung.

11. Genau darin liegt die „negative“ Initiation

Der Sohn erhält keine neue gesellschaftliche Rolle. Er wird nicht: „der geläuterte Sohn“. Er wird auch nicht: „der wiedergefundene Sohn“. Er bleibt in einem Zwischenzustand. Er ist **zurück**, aber nicht wieder eingegliedert. Das ist der entscheidende Unterschied. Man könnte es so formulieren:

Traditionelle Initiation	Rilkes negative Initiation
alte Identität wird überwunden	alte Identität wird aufgelöst
neue Identität wird verliehen	neue Identität bleibt offen
Gemeinschaft wird erreicht	Distanz zur Gemeinschaft bleibt
Heimkehr bedeutet Versöhnung	Heimkehr bedeutet Entfremdung
Liebe integriert	Liebe kann als Vereinnahmung erscheinen
Ordnung wird wiederhergestellt	Ordnung bleibt problematisch

12. Und genau hier trifft der verlorene Sohn auf Malte

Malte befindet sich selbst in einem ähnlichen Zwischenzustand. Er hat seine Herkunft verlassen, aber er hat noch keine neue Heimat. Er ist:

- nicht mehr wirklich Teil seiner Familie,
- nicht wirklich Pariser,
- kein etablierter Dichter,
- kein gläubiger Christ im traditionellen Sinn,
- kein gesellschaftlich festgelegter Mensch.

Er ist **zwischen Identitäten**. Und gerade dieses Dazwischen ist die negative Initiation.

13. Warum muss Malte seine Identität überhaupt verlieren?

Weil Rilke eine problematische Vorstellung vom festen Ich hat. Das Ich entsteht für Malte nicht einfach aus einem inneren „Kern“, der schon immer vorhanden ist. Wir werden ständig durch andere bestimmt: Sie sehen mich → sie erwarten etwas von mir → ich werde zu jemandem. Familie ist dafür das erste und stärkste Modell. Das Kind wird beispielsweise:

- „Sohn“,
- „Enkel“,
- „Erbe“,
- „Brigge“.

Diese Begriffe geben Sicherheit. Aber sie können auch eine **Gefangenschaft** darstellen. Der verlorene Sohn möchte deshalb nicht länger nur der sein, den die anderen in ihm sehen.

14. Das verbindet sich unmittelbar mit Maltes Angst vor dem „Gesehenwerden“

Das Motiv des Sehens zieht sich durch den gesamten Roman. Malte entwickelt geradezu eine extreme Wahrnehmung. Er sieht Dinge, die andere nicht sehen:

- Krankheit,
- Sterben,
- Armut,
- Verfall,
- Einsamkeit.

Aber zugleich fürchtet er selbst, von anderen gesehen und festgelegt zu werden. Das erzeugt eine paradoxe Situation: **Malte möchte die Welt vollständig sehen, aber er möchte nicht selbst vollständig festgelegt und „gesehen“ werden.** Der verlorene Sohn radikalisiert genau dieses Problem.

15. Deshalb ist das Missverständnis am Ende so wichtig

Normalerweise wäre Missverständnis etwas Negatives. Hier wird es positiv. Die Familie versteht den Sohn falsch. Und gerade dadurch bleibt er frei. Das ist eine faszinierende Umkehrung:

Verstandenwerden = Festgelegtwerden.

Missverstandenwerden = Möglichkeit zur Freiheit.

Eine Forschungsperspektive auf den Roman verbindet dieses Motiv ausdrücklich mit Maltes Kindheit: Als Kind erlebt Malte das Nicht-Verstanden-Werden als Angst; beim verlorenen Sohn wird dieselbe Erfahrung dagegen zu einer Befreiung umgedeutet. Das ist ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis des ganzen Romans.

16. Aber Rilke bleibt nicht bei der Selbstbefreiung stehen

Hier wird die Sache noch komplizierter. Wenn Malte nur sagen würde: „Ich brauche niemanden.“ dann wäre das eine ziemlich gewöhnliche Individualismusgeschichte. Rilke geht weiter. Denn am Ende steht die Frage: **Wenn der Mensch sich von der menschlichen Liebe ablöst – wer kann ihn dann noch lieben?** Und hier erscheint Gott. Der letzte Satz der Aufzeichnung lautet sinngemäß: Nur Einer wäre noch fähig, ihn zu lieben – **aber dieser Eine wollte noch nicht.** Das bedeutet: Die Ablösung von der menschlichen Liebe führt **nicht** zu einer einfachen Lösung. Sie öffnet vielmehr einen völlig unsicheren Raum.

17. Die negative Initiation ist also kein fertiger Bildungsprozess

Das ist sehr wichtig. Man sollte nicht sagen: „Malte findet am Ende zu sich.“ Das wäre zu harmonisch. Vielmehr: **Malte wird durch den Zerfall seiner bisherigen Identität überhaupt erst in die Lage versetzt, nach einer anderen Form des Seins zu suchen.** Der Roman endet, bevor diese neue Form vollständig erreicht ist. Das erklärt auch, warum die *Aufzeichnungen* keine klassische Entwicklungsgeschichte mit einer klaren Lösung darstellen. Die 71 Aufzeichnungen bilden eher ein Fragment aus Wahrnehmungen, Erinnerungen und Reflexionen.

18. Die Ablösung von der Herkunft führt schließlich zum Schreiben

Wenn Malte nicht mehr einfach sein kann: „Ich bin ein Brigge“, muss er eine andere Form finden, sich selbst zu bestimmen. Diese Form ist das **Schreiben**. Er nimmt seine Herkunft nicht einfach an. Er lehnt sie aber auch nicht einfach ab. Er **schreibt sie um**. Genau das geschieht im letzten Kapitel mit dem verlorenen Sohn: Malte übernimmt eine bereits bekannte Geschichte und erzählt sie völlig neu. Die biblische Parabel wird zu einer individuellen „Legende“. Die Forschung hat deshalb zu Recht darauf hingewiesen, dass die letzte Aufzeichnung selbst als Beispiel von Maltes **Poetik der Erinnerung** gelesen werden kann: Er bearbeitet die eigene Kindheit, indem er eine neue Geschichte des verlorenen Sohnes erzählt.

19. Das ist vielleicht die tiefste Bedeutung der negativen Initiation

Malte muss nicht einfach seine Herkunft **abschaffen**. Er muss sie in etwas verwandeln, das nicht mehr bloß seine Herkunft ist. Das lässt sich als Dreischritt formulieren:

1. Herkunft
„Ich bin der Sohn meines Vaters.“
2. Ablösung
„Ich bin nicht das, was ihr in mir seht.“
3. Neuschöpfung
„Ich muss selbst eine Form meines Seins hervorbringen.“

Diese dritte Stufe ist aber nicht abgeschlossen. Deshalb ist die Initiation **negativ**: Der Roman zeigt vor allem die notwendige Auflösung der alten Ordnung; die neue Ordnung bleibt als Aufgabe bestehen.

20. Der entscheidende Unterschied zur christlichen Tradition

Wenn man es auf den Punkt bringen will:

Lukas: Der Sohn sagt gewissermaßen: **Ich habe mich verloren und muss nach Hause zurück**. Die Rückkehr führt zur **Versöhnung**.

Rilke: Der Sohn entdeckt: **Ich muss mich verlieren, um nicht in der Liebe und den Erwartungen der anderen unterzugehen**. Die Rückkehr führt nicht zur eigentlichen Versöhnung, sondern zu einer **neuen Distanz innerhalb der Nähe**. Und genau das macht die Geschichte für Malte so interessant.

21. Warum „negative Initiation“ und „Ablösung von Identität“ zusammengehören

Die zentrale Logik lautet: **Herkunft → Identität → Fremdbestimmung**. Wer sagt: „Ich bin der Sohn dieser Familie“, sagt zugleich: „Ich bin jemand, weil diese Familie mich als jemanden bestimmt.“

Maltes Problem besteht darin, dass er eine Existenz sucht, die nicht vollständig von solchen Zuschreibungen abhängt. Deshalb muss er zunächst:

- die Herkunft problematisieren,
- die Familienidentität verlassen,
- die soziale Rolle des Erben verlieren,
- die Erwartungen anderer zurückweisen,
- die traditionelle Vorstellung von Liebe infrage stellen.

Erst dann entsteht die Möglichkeit einer **eigenen Existenz**.

22. Aber Rilke zeigt auch die Gefahr dieser Freiheit

Das sollte man keinesfalls übersehen. Die negative Initiation ist **keine Anleitung zum radikalen Individualismus**. Denn der Preis der Unabhängigkeit kann sein: **Niemand erreicht mich mehr**. Das zeigt Maltes Pariser Existenz. Er wird freier von seiner Herkunft, aber zugleich immer einsamer. Er verliert die alte Identität, ohne schon eine neue zu besitzen. Daher ist das Ende nicht triumphal. Es ist **offen, prekär und sogar beunruhigend**.

23. Eine Formel für die Interpretation

Unter Maltes „negativer Initiation“ lässt sich ein Prozess der Selbstwerdung verstehen, bei dem Identität nicht durch Eingliederung in eine neue soziale oder religiöse Ordnung gewonnen wird, sondern zunächst durch die Auflösung vorgegebener Bindungen, Rollen und Herkunftszuschreibungen. Die Figur des verlorenen Sohnes verkörpert diesen Prozess, indem sie die traditionelle Bedeutung der Heimkehr umkehrt: Seine Rückkehr führt nicht einfach zur Versöhnung mit der Familie, sondern ermöglicht ihm, innerhalb der wiedergewonnenen Nähe seine Unabhängigkeit von der familiären Liebe zu bewahren.

Der verlorene Sohn wird nicht dadurch „gerettet“, dass er wieder Sohn wird. Er wird dadurch zu einer eigenständigen Figur, dass er sich von der Definition „Sohn“ innerlich löst. Und genau darin spiegelt sich Maltes eigener Weg.

24. Die große Paradoxie des Romans

Am Ende lässt sich Maltes Entwicklung deshalb als Paradox formulieren: **Er muss seine Herkunft verlieren, um sich zu ihr verhalten zu können. Er muss seine Identität verlieren, um eine eigene Identität bilden zu können. Er muss sich von der Liebe lösen, um überhaupt eine freie Form des Lebens denken zu können. Er muss sich selbst verlieren, bevor er sich selbst hervorbringen kann.** Das ist die eigentliche **negative Initiation**.

Und deshalb ist die letzte Aufzeichnung vom verlorenen Sohn keineswegs ein zufällig angehängtes biblisches Gleichnis. Sie ist vielmehr eine Art **Schlüssel zum gesamten Roman**: Maltes Paris-Erfahrung, seine Kindheitserinnerungen, seine Angst vor dem Festgelegtwerden, seine Suche nach einer eigenen Existenz und seine poetische Arbeit an der Vergangenheit laufen in dieser Figur zusammen.

Der entscheidende Unterschied zur traditionellen Parabel lautet somit nicht einfach „Fortgehen statt Heimkehr“. Rilkes Pointe ist subtiler: Der Sohn kehrt heim – aber er kehrt nicht in seine alte Identität zurück.

Rilkes Briefe zum Malte Laurid Brigge

Rilkes eigene Briefe sind für das Verständnis des *Malte* besonders aufschlussreich, weil sie zeigen, dass er den Roman **nicht als gewöhnlichen Roman mit einem vorab festgelegten Plan** verstand. Er erlebte die Arbeit daran vielmehr als einen langwierigen Prozess des Sehens, Erkennens und inneren Reifens. Seine Äußerungen lassen sich in **sechs zentrale Aussagen** ordnen.

1. Das Buch der Einsicht

Eine der wichtigsten Äußerungen steht in Rilkes Brief an **Clara Rilke vom 19. Oktober 1907**. Zu diesem Zeitpunkt arbeitet er nach längerer Unterbrechung wieder intensiver am *Malte*. Er schreibt:

Und mit einemmal (und zum ersten) begreife ich das Schicksal des Malte Laurids. Ist es nicht das, daß diese Prüfung ihn überstieg, daß er sie am Wirklichen nicht bestand, obwohl er in der Idee von ihrer Notwendigkeit überzeugt war, so sehr, daß er sie so lange instinktiv aufsuchte, bis sie sich an ihn hängte und ihn nicht mehr verließ? Das Buch von Malte Laurids, wenn es einmal geschrieben sein wird, wird nichts als das Buch dieser Einsicht sein, erwiesen an einem, für den sie zu ungeheuer war.

Vielleicht bestand er ja auch: denn er schrieb den Tod des Kammerherrn; aber wie ein Raskolnikow bleib er, von seiner Tat aufgebraucht, zurück, nicht weiterhandelnd im Moment, wo das Handeln erst beginnen mußte, so daß die neue errungene Freiheit sich gegen ihn wandte und ihn, den Wehrlosen, zerriß.

Das ist wahrscheinlich **Rilkes wichtigste Selbstaussage über die Konzeption des Romans**. Was ist diese „Einsicht“?

Es ist die Erkenntnis, dass Malte mit einer Wirklichkeit konfrontiert wird, die seine bisherigen psychischen Möglichkeiten übersteigt. Er sucht die Begegnung mit dem Wirklichen geradezu auf – mit Krankheit, Tod, Armut, Entsetzen –, aber er kann diese Erfahrung zunächst **nicht bewältigen**. Rilke beschreibt Maltes Situation sogar mit dem Bild Raskolnikows:

„wie ein Raskolnikow blieb er, von seiner Tat aufgebraucht, zurück“

Malte hat also etwas erkannt, aber die Erkenntnis **zerreißt ihn zunächst**. **Für die Interpretation bedeutet das:** Der *Malte* ist für Rilke nicht primär die Geschichte eines jungen Mannes. Er ist ein **Experiment**: Was geschieht mit einem Menschen, wenn er die Wirklichkeit radikaler wahrnimmt, als seine bisherigen Lebensformen es erlauben?

2. Malte ist Rilkes poetisches Versuchsexperiment

Bemerkenswert ist, dass Rilke hier von Malte in der dritten Person spricht. Er sagt nicht: „Ich habe diese Erfahrung gemacht.“ Sondern: „er“

Das bestätigt unsere frühere Diskussion über die autobiographischen Elemente. Malte ist für Rilke eine **verfremdete Versuchsperson**. Rilke kann an Malte Erfahrungen untersuchen, die zugleich seine eigenen sind:

- Paris,
- Einsamkeit,
- Krankheit,
- Angst,
- Kindheitserinnerungen,
- Tod,
- künstlerische Krise.

Aber durch die Figur des Malte werden diese Erfahrungen **literarisch objektiviert**.

3. Rilke wusste 1907 noch keineswegs, wie der Roman fertig werden würde

Im selben Brief schreibt er:

„Nun muß auch eines Tages die Zeit und Gelassenheit und Geduld da sein, um an den Aufzeichnungen des Malte Laurids weiterzuschreiben; ich weiß jetzt viel mehr von ihm, oder doch: ich werde es wissen, wenn es nötig wird ...“

Das klingt fast wie ein Gegenmodell zum klassischen Roman. Rilke sagt nicht: Ich kenne die Handlung und muss sie nur noch niederschreiben. Sondern: **Ich werde wissen, was ich wissen muss, wenn es nötig wird.** Das bedeutet: **Der Roman entwickelt sich während des Schreibens.** Malte wird für Rilke gewissermaßen erst **im Prozess des Schreibens entdeckt.**

4. Der Roman braucht „Zeit und Gelassenheit und Geduld“

Diese Formulierung ist für Rilkes Arbeitsweise besonders charakteristisch: *„Zeit und Gelassenheit und Geduld“*. Der *Malte* entstand nicht kontinuierlich. Rilke begann ihn bereits **1904**, kam aber immer wieder zum Stillstand. Erst die Erfahrungen von Paris, Rodin und Cézanne ermöglichten ihm eine neue Arbeitsphase.

Die Handschriften bestätigen diesen Charakter eines **langwierigen, stark überarbeiteten Arbeitsprozesses**. Das sogenannte Berner Taschenbuch enthält den zweiten Teil des Entwurfs und zeigt zahlreiche Streichungen, Varianten und Umarbeitungen. Das ist wichtig, weil es Rilkes eigener Vorstellung vom künstlerischen Schaffen entspricht: **Dichtung entsteht nicht spontan, sondern durch lange Sammlung von Erfahrung.**

5. „Verse sind nicht Gefühle ... es sind Erfahrungen“

Hier berühren sich Rilkes Poetologie und die Entstehung des *Malte* unmittelbar. In der 14. Aufzeichnung lässt Rilke Malte sagen:

„Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle ... – es sind Erfahrungen.“

Und Rilkes Briefe aus dieser Zeit zeigen, dass das keine bloße Äußerung der Romanfigur ist. Die Erfahrung muss zunächst **gelebt, gesehen und gesammelt** werden. Malte formuliert das radikal: *„Man muß Erinnerungen haben ...“* aber selbst das reicht noch nicht. Die Erinnerungen müssen so tief in den Menschen eingehen, dass sie schließlich *„Blut werden in uns, Blick und Gebärde“* und erst dann kann daraus Dichtung entstehen.

Das erklärt auch Rilkes lange Arbeitsunterbrechungen. Er musste zunächst **Material sammeln**: Paris, Rodin, Cézanne, Reisen, Kindheitserinnerungen, Todeserfahrungen, Kunstgeschichte, Literatur.

6. Cézanne gab Rilke einen entscheidenden Impuls für den Malte

Das ist vielleicht die wichtigste Entwicklung zwischen **1907 und 1909**. Rilke entdeckt in Cézanne eine Möglichkeit, die Wirklichkeit nicht mehr sentimental oder subjektiv gefärbt darzustellen, sondern **radikal sachlich**. Im Brief an Clara vom 19. Oktober 1907 schreibt er über Baudelaire und Cézanne: *„auch im Schrecklichen und scheinbar nur Widerwärtigem das Seiende zu sehen“* und: *„Sowenig eine Auswahl zugelassen ist, ebensowenig ist eine Abwendung von irgendwelcher Existenz dem Schaffenden erlaubt.“*

Das ist der Schlüssel zum berühmten **„sachlichen Sagen“**. Der Künstler darf nicht sagen: Das ist schön, das will ich darstellen. und: Das ist hässlich, davor wende ich mich ab. Er muss **alles Wirkliche sehen**. Das erklärt unmittelbar den Anfang des *Malte*:

Paris besteht aus Krankheit, Tod, Gerüchen, Elend, Krankenhäusern, Armen und anonymen Menschen. Aber Rilke will das nicht einfach als „Elend“ schildern. Er will **das Sein darin sehen**.

7. Die Erfahrung des Schrecklichen ist für den Künstler notwendig

Im selben Brief formuliert Rilke seine vielleicht radikalste Kunstauffassung:

„ein einziges Ableben irgendwann drängt ihn aus dem Zustande der Gnade“

Der Künstler darf sich nicht von der Existenz abwenden. Das ist unmittelbar mit Maltes Krise verbunden. Malte sieht das Schreckliche. Aber er kann es zunächst nicht integrieren. Darin besteht seine „Prüfung“. Rilke schreibt ausdrücklich: *„diese Prüfung [überstieg] ihn“* und gerade darin liegt das Thema des Buches.

8. Rilke wollte keine Auswahl aus der Wirklichkeit

Das wird 1909 in einem Brief an **Jakob von Uexküll** noch deutlicher. Rilke beschreibt dort seine Kunstauffassung als:

„Die Kunst nicht für eine Auswahl aus der Welt zu halten, sondern für deren restlose Verwandlung ins Herrliche hinein.“

Das ist eine geradezu perfekte Formel für den *Malte*. Die Kunst soll nicht sagen: **Das Schöne ist wertvoll, das Hässliche nicht**. Sondern: **Alles Seiende kann in Kunst verwandelt werden**. Deshalb gehören in den *Malte*:

- Krankheit,
- Wahnsinn,
- Tod,
- Aussatz,
- Angst,
- Verwesung,
- Sexualität,
- Einsamkeit,

ebenso wie:

- Liebe,
- Schönheit,
- Kunst,
- Erinnerung.

9. Und das erklärt auch die „psychopathologischen Grenzzustände“

Wir hatten ja zuvor über die psychischen Grenzzustände im *Malte* gesprochen. Rilkes Briefe helfen zu verstehen, warum diese Szenen so häufig auftreten. Er interessiert sich nicht für Krankheit als medizinisches Phänomen. Er interessiert sich für den Moment, **in dem die gewöhnliche Wahrnehmungsordnung zerbricht**. Der Wahnsinnige, der Sterbende, der Aussätzige oder das Kind nehmen eine Wirklichkeit wahr, die der „normale“ Erwachsene verdrängt. Malte soll lernen, **auch dort hinzusehen**.

10. Das Problem ist allerdings: Sehen kann gefährlich werden

Hier liegt eine große Paradoxie des Romans. Rilke fordert: **Alles sehen**. Aber Malte erfährt: **Alles sehen kann einen Menschen zerstören**. Genau deshalb schreibt Rilke 1907: *„diese Prüfung [überstieg] ihn“*.

Der Künstler muss also eine Wirklichkeit aushalten, die der gewöhnliche Mensch abwehrt. Aber er braucht dafür eine neue innere Form. **Das ist die eigentliche Aufgabe des Malte: Wie kann man alles sehen, ohne daran zugrunde zu gehen?**

11. Rilkes eigene Antwort: Arbeit

Hier kommt der Einfluss **Rodins** hinzu. Rilke hatte bereits Jahre zuvor von Rodin gelernt: „**Il faut travailler, rien que travailler.**“ Arbeiten, immer nur arbeiten. Der entscheidende Punkt ist nicht mechanischer Fleiß, sondern eine neue Haltung zur Kunst: **Disziplin, Sammlung, Sachlichkeit, handwerkliche Gestaltung.** Und genau das fehlt Malte zunächst. Er erlebt unendlich viel – aber er kann es noch nicht **formen**.

12. Deshalb ist der Malte auch Rilkes Selbstprüfung

Man könnte Rilkes Äußerungen aus den Briefen so zusammenfassen: **Malte ist der Mensch, der zu viel sieht und daran zerbricht.** Aber Rilke selbst möchte der Künstler werden, **der das Schreckliche sehen und in Form verwandeln kann.** Deshalb ist Malte zugleich: **Rilkes Alter Ego und Rilkes Gegenbild.** Malte scheitert zunächst an der Wirklichkeit. Rilke versucht, dieses Scheitern **künstlerisch zu bewältigen**.

13. 1910: Das Buch ist absichtlich „unvollzählig“

Nach Abschluss des Romans äußert sich Rilke gegenüber **Manon zu Solms-Laubach am 11. April 1910** sehr aufschlussreich. Er schreibt über Malte:

„Was dieser erfundene junge Mensch innen durchmachte ... ging überall so ins Weite; es hätten immer noch Aufzeichnungen hinzukommen können ...“

Und dann kommt das entscheidende Bild:

„Es ist nur so, als fände man in einem Schubfach ungeordnete Papiere und fände eben vorderhand nicht mehr und müsste sich begnügen.“

Das erklärt die **Form des Romans**. Die scheinbare Unordnung ist **kein handwerklicher Mangel**, sondern gehört zum Konzept. Der *Malte* soll keine abgeschlossene Lebensgeschichte sein. Er ist ein **Fundus von Aufzeichnungen**.

14. „Es hätten immer noch Aufzeichnungen hinzukommen können“

Das ist für unsere Diskussion über die Kapitelzählung besonders interessant. Rilke selbst denkt offenbar nicht in der Weise: „Hier ist Kapitel 72 und damit ist die Geschichte abgeschlossen.“ Vielmehr ist das Buch **prinzipiell offen**.

Es hätte weitergehen können. Die Aufzeichnungen sind Ausschnitte aus einem viel größeren inneren Prozess. Das erklärt auch, weshalb der Roman so viele scheinbar unverbundene Elemente enthält:

- Paris,
- Kindheit,
- Familiengeschichte,
- historische Gestalten,
- Kunst,
- Religion,
- große Liebende,
- verlorener Sohn.

Sie gehören nicht zu einer linearen Handlung, sondern zu **Maltes innerer Erfahrungswelt**.

15. Die wichtigsten Aussagen Rilkes

Jahr / Brief	Rilkes Aussage	Bedeutung
19.10.1907, Clara	„Das Buch von Malte Laurids ... wird ... das Buch dieser Einsicht sein“	Malte als Versuchsanordnung einer existenziellen Erkenntnis
19.10.1907, Clara	„diese Prüfung [überstieg] ihn“	Maltes Krise als Folge radikaler Wirklichkeitserfahrung
19.10.1907, Clara	„Zeit und Gelassenheit und Geduld“	Schreiben als langsamer Reifungsprozess
1907/08, Cézanne-Briefe	„sachliches Sagen“	Überwindung subjektiver, sentimentaler Darstellung
19.8.1909, Uexküll	Kunst als „restlose Verwandlung“ der Welt	Poetologische Grundlage des Romans
11.4.1910, Manon	„es hätten immer noch Aufzeichnungen hinzukommen können“	Offenheit und Fragmentcharakter des fertigen Buches

16. Eine besonders wichtige Schlussfolgerung

Wenn man Rilkes Briefe neben den Roman legt, entsteht ein erstaunlich klares Bild: **Im Roman sagt Malte:** „Ich lerne sehen.“ **Rilke sagt im Brief:** Der Künstler darf sich von keiner Existenz abwenden.

Malte erlebt: Das Wirkliche übersteigt ihn. **Rilke erkennt:** Genau darin liegt Maltes Schicksal.

Malte sucht nach einer Form: Schreiben, Erinnern, Erzählen. **Rilke arbeitet daran jahrelang.** Und schließlich sagt er über das fertige Buch: Es hätte immer weitergehen können.

Damit wird der *Malte* zu etwas sehr Besonderem: **Rilke schreibt nicht die Geschichte eines Menschen, der sich selbst findet. Er schreibt den Prozess, in dem ein Mensch durch das radikale Sehen der Wirklichkeit seine bisherige Identität verliert – und in der Sprache nach einer neuen Form sucht.**

Das erklärt meines Erachtens auch, warum die **autobiographische Frage**, die Sie zuvor gestellt haben, so wichtig ist. Rilke musste seine eigene Geschichte nicht einfach „verstecken“, indem er Malte erfand. Er musste sie **in eine Versuchsanordnung verwandeln**, in der er seine eigenen Erfahrungen als Problem untersuchen konnte. Genau deshalb ist der Brief vom 19. Oktober 1907 so aufschlussreich: Dort spricht Rilke beinahe offen aus, dass **Maltes Scheitern sein eigenes künstlerisches Problem spiegelt.**

Die Chronologie als Entwicklung einer poetischen Krise

Rilkes Weg zum *Malte* 1904–1910

Zeit	Ort / Situation	Bedeutung für den <i>Malte</i>
1904	Rom	Erste Arbeit am Roman; Rilke findet die Grundfigur Maltes.
1904–06	verschiedene Aufenthalte, u. a. Schweden	Arbeit stockt; die ursprüngliche Konzeption reicht nicht aus.
1906–07	Paris / Arbeit bei Rodin	„Sachliches Sagen“, genaue Wahrnehmung, Arbeit als künstlerische Disziplin.
März 1907	Capri	Rilke entwickelt die Idee des Sammelns von Eindrücken und „Aufschlüssen“.
Oktober 1907	Paris	Cézanne-Ausstellung; entscheidender poetologischer Umschlag.
1907–08	Paris	Rilke versteht erstmals „das Schicksal des Malte“.
1908–09	Paris / Reisen	Weitere Reifung des Materials; starke Auseinandersetzung mit Cézanne.
1910	Leipzig	Druck des <i>Malte</i> ; Rilke betrachtet das Buch als prinzipiell offenes Gefüge von Aufzeichnungen.

Rilke begann den *Malte* bereits 1904 in Rom, nicht erst 1907. Das bestätigt auch ein späterer Brief von 1912, in dem er ausdrücklich von den „römischen Tagen“ spricht, „da ich, ohne es zu wissen, den Malte Laurids begann“.

1904: Der Anfang in Rom

Der *Malte* entsteht zunächst aus einer **Krise des bisherigen dichterischen Schreibens**.

Rilke war zu dieser Zeit noch stark von einer eher lyrisch-symbolistischen Poetik geprägt. Aber seine Begegnung mit der modernen Großstadt und später mit Rodin und Cézanne verändert seine Vorstellung davon, **was Dichtung überhaupt leisten soll**.

Das Entscheidende ist: Rilke möchte nicht mehr nur seine Empfindungen ausdrücken. Er möchte **Wirklichkeit erkennen**. Damit beginnt die Entwicklung vom lyrischen Rilke zum Rilke des „sachlichen Sagens“.

1906: Rodin – „Arbeiten lernen“

Die Begegnung mit **Auguste Rodin** wird für Rilke entscheidend. Rodins Haltung – Kunst als konzentrierte, geduldige Arbeit – hilft Rilke, sich von der Vorstellung zu lösen, Dichtung müsse aus unmittelbarer Inspiration entstehen.

Das passt später genau zu Maltes Satz: „*Ich glaube, ich müßte anfangen, etwas zu arbeiten, jetzt, da ich sehen lerne.*“ Und unmittelbar danach folgt seine berühmte Theorie der Erfahrung:

„*Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle ... – es sind Erfahrungen.*“

Das ist nicht bloß eine poetologische Bemerkung innerhalb des Romans. Es beschreibt **Rilkes eigene Entwicklung**.

März 1907: Capri – das Prinzip des Sammelns

Ein besonders aufschlussreicher Brief an Clara entsteht auf **Capri am 8. März 1907**. Dort formuliert Rilke eine Haltung, die für den *Malte* geradezu programmatisch ist. Er fordert Clara auf, Eindrücke zu sammeln: „*rasche Fangbewegungen*“ von Dingen, die nur für einen Augenblick sichtbar werden: „*kurze aufblitzende Aufschlüsse*“.

Besonders interessant ist Rilkes Gedanke, dass etwas scheinbar **Nebensächliches** plötzlich eine tiefe persönliche Bedeutung gewinnen kann. Genau so funktioniert später der *Malte*. Ein Gegenstand, ein Geruch, eine Szene auf der Straße oder eine Erinnerung kann plötzlich einen ganzen Erfahrungsraum öffnen. **Das erklärt die Form des Romans**: Die *Aufzeichnungen* sind keine kontinuierliche Geschichte. Sie sind **gesammelte Wahrnehmungsblitze**.

Oktober 1907: Cézanne – der entscheidende Umschlag

Hier liegt meines Erachtens der wichtigste Wendepunkt. Rilke besucht in Paris die Cézanne-Ausstellung. Am **13. Oktober 1907** schreibt er Clara: „*Ich bin auf dem Wege, ein Arbeiter zu werden*“ und beschreibt die Wirkung von Cézannes Bildern. Besonders wichtig ist seine Unterscheidung:

Nicht mehr: „*Ich liebe dieses hier*“ sondern: „*hier ist es.*“ Das ist ein gewaltiger Schritt.

Vorher: Ich → empfinde → Gegenstand

Jetzt: Gegenstand → steht da

Der Künstler soll nicht mehr seine Gefühle über die Dinge legen. Er soll ihnen **gerecht werden**.

Wenige Tage später: Rilke versteht Malte

Am **19. Oktober 1907** schreibt Rilke Clara den wohl wichtigsten Brief zum *Malte*. Er sagt: „*Und mit einmal (und zum ersten) begreife ich das Schicksal des Malte Laurids.*“ Dann formuliert er: „*Das Buch von Malte Laurids ... wird nichts als das Buch dieser Einsicht sein, erwiesen an einem, für den sie zu ungeheuer war.*“

Das ist sensationell aufschlussreich. Denn jetzt wird klar: **Maltes Krankheit ist nicht das eigentliche Thema**. Das eigentliche Thema ist eine **Erkenntnis**, die zu groß für ihn ist. Malte sieht die Wirklichkeit – aber er besitzt noch keine Form, in der er das Gesehene bewältigen kann.

Was ist diese „Einsicht“?

Rilke beschreibt sie in demselben Brief sehr genau. Der Künstler darf sich nicht von der Wirklichkeit abwenden. Er muss auch im „*Schrecklichen und scheinbar nur Widerwärtigem das Seiende sehen*“ und: „*Sowenig eine Auswahl zugelassen ist, ebensowenig ist eine Abwendung von irgendwelcher Existenz dem Schaffenden erlaubt.*“

Das erklärt plötzlich den ganzen Anfang des *Malte*. Warum beginnt der Roman mit:

- Krankheit,
- Sterben,
- Krankenhäusern,
- Gerüchen,
- Aussatz,
- Armut,
- anonymen Menschen?

Nicht, weil Rilke „Elendsliteratur“ schreiben wollte. Sondern weil er demonstrieren will: **Der Künstler muss lernen, auch im Abstoßenden das Seiende zu sehen.**

Aber Malte besteht diese Prüfung zunächst nicht

Und jetzt kommt Rilkes entscheidender Satz: *„diese Prüfung [überstieg] ihn“*. Malte war von der Notwendigkeit dieser Erkenntnis überzeugt. Ja, Rilke geht sogar noch weiter: Er hat die Prüfung *„so lange instinktiv aufgesucht, bis sie sich an ihn hängte und ihn nicht mehr verließ“*.

Das ist eine bemerkenswerte Beschreibung. Malte **sucht das Wirkliche**. Aber das Wirkliche sucht anschließend **ihn heim**. Genau darin liegt seine psychische Krise.

Der Künstler und der Psychopath liegen gefährlich nahe beieinander

Hier bekommt unsere frühere Diskussion über die psychopathologischen Grenzzustände eine neue Dimension. Malte ist nicht einfach „krank“. Er ist jemand, dessen Wahrnehmung **radikalisiert** wurde. Er sieht Dinge, die andere Menschen verdrängen:

- Tod,
- Verwesung,
- Krankheit,
- Wahnsinn,
- Angst,
- Sexualität,
- Einsamkeit.

Aber er kann sie noch nicht in eine tragfähige Form bringen. Deshalb kann dieselbe Fähigkeit, **die Voraussetzung großer Kunst ist**, zugleich **psychisch zerstörerisch werden**. Das ist eine der zentralen Spannungen des Romans.

Warum Paris?

Die Großstadt ist dafür das ideale Versuchsfeld. Malte sagt: *„Ich bin in Paris“* und unmittelbar danach: *„Ich muß zugeben, daß ich ihnen [den Versuchungen] in gewisser Beziehung erlegen bin.“*

Besonders wichtig ist anschließend: *„wie bereit ich alles Erwartete aufgabe für das Wirkliche, selbst wenn es arg ist.“* Das könnte fast als **Motto des gesamten Romans** dienen.

Malte gibt die erwartete, vorgefertigte Wirklichkeit auf. Er will das Wirkliche selbst. Aber das Wirkliche ist „arg“.

Und genau deshalb muss Malte allein sein

Im selben Abschnitt steht: *„Mein Gott, wenn etwas davon sich teilen ließe. Aber wäre es dann, wäre es dann? Nein, es ist nur um den Preis des Alleinseins.“* Das ist für unsere bisherigen Gespräche besonders interessant. Denn Rilkes große Themen hängen hier zusammen:

Wirklichkeit→ **Alleinsein**→ **Liebe**→ **Dichtung**→ **Gott**

Malte muss zunächst allein sehen lernen. Er kann seine Wahrnehmung nicht einfach mit anderen teilen.

1908–1909: Die Krise wird zur Arbeit

Rilke arbeitet weiter, aber nicht kontinuierlich. Das ist wichtig. Der *Malte* entsteht **nicht aus einem fertigen Plan**, sondern aus einem Prozess des Sammelns, Verwerfens, Erinnerns und Neuordnens. Deshalb ist die Form so fragmentarisch.

Rilke schreibt 1907 an Clara: „*wir rechnen die Jahre und machen Abschnitte da und dort und hören auf und fangen an*“ und stellt dem die organische Einheit des Erlebens entgegen.

Das ist geradezu eine Poetik des *Malte*: Das Leben selbst kennt keine sauberen Kapitel. Die Aufzeichnungen müssen deshalb ebenfalls **nicht linear** sein.

1909: „restlose Verwandlung“

Rilkes poetologische Entwicklung lässt sich 1909 in einer besonders prägnanten Formel zusammenfassen: Kunst soll nicht eine „*Auswahl aus der Welt*“ sein, sondern ihre „**restlose Verwandlung ins Herrliche hinein**“.

Das ist die Konsequenz aus Cézanne. Nicht: **Schönes auswählen → darstellen**.

Sondern: **Alles Seiende aufnehmen → verwandeln**.

Und damit wird verständlich, warum im *Malte* nebeneinanderstehen können:

- Tod,
- Wahnsinn,
- Armut,
- Krankheit,

und:

- Sappho,
- Heloïse,
- Bettina,
- Abelone,
- Liebe,
- religiöse Erfahrung.

Sie sind alle **Material derselben Verwandlungsarbeit**.

1910: Der Roman wird gedruckt

1910 erscheint *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Aber Rilke empfindet das Buch nicht als endgültige, abgeschlossene Biographie. Das zeigt sein Brief an **Manon zu Solms-Laubach vom 11.**

April 1910. Er erklärt sinngemäß, Maltes innere Erfahrungen seien so weitreichend gewesen, dass:

„*es hätten immer noch Aufzeichnungen hinzukommen können*“.

Und er vergleicht das Buch mit einem Schubfach, in dem man ungeordnete Papiere findet und sich mit dem Vorhandenen begnügen muss. Das ist ein hervorragender Schlüssel für die Form des Romans.

Damit verstehen wir auch das „Ende“ des Romans neu

Der *Malte* endet mit der Geschichte vom **verlorenen Sohn**. Aber Rilkes Arbeitsweise macht verständlich, warum dieses Ende keine klassische Auflösung bietet. Malte hat:

- gesehen,
- erinnert,
- gelitten,
- geliebt,
- sich von seiner Herkunft entfernt,
- nach einer neuen Form gesucht.

Aber er hat seine Existenz **nicht endgültig gelöst**. Der Roman kann deshalb eigentlich gar nicht „fertig“ sein. Er kann nur **abbrechen**.

Die sechs Entwicklungsstufen

Wenn ich Rilkes Entstehungsprozess auf eine einzige Entwicklungslinie bringen müsste, wäre es diese:

1. Erleben: Rilke sammelt Wirklichkeit.

↓

2. Sehen: Er lernt, das Wirkliche ohne sentimentale Auswahl wahrzunehmen.

↓

3. Überwältigung: Die Wirklichkeit wird zu viel – das ist Maltes Krise.

↓

4. Arbeit: Rilke lernt von Rodin und Cézanne, dass Wahrnehmung eine Form braucht.

↓

5. Verwandlung: Das Erlebte wird nicht verdrängt, sondern in Sprache verwandelt.

↓

Offenheit: Das Buch bleibt prinzipiell unabgeschlossen.

Ich würde aus Rilkes Briefen **einen einzigen Satz herausheben**: „*Das Buch von Malte Laurids ... wird nichts als das Buch dieser Einsicht sein, erwiesen an einem, für den sie zu ungeheuer war.*“

Denn damit sagt Rilke selbst, was wir bei der Lektüre manchmal nur mühsam erschließen: **Der Malte erzählt nicht einfach, wie ein junger Mann krank wird. Er erzählt, was geschieht, wenn ein Mensch die Wirklichkeit zu sehen beginnt, bevor er gelernt hat, sie in eine tragfähige geistige und künstlerische Form zu verwandeln.**

Und Rilkes eigene Entwicklung von **Rodin → Cézanne → „sachliches Sagen“ → „restlose Verwandlung“** ist gewissermaßen die Antwort auf Maltes Problem.

Malte **sieht**, aber zerbricht beinahe daran. Rilke versucht zu **sehen und zu verwandeln**.

Genau an dieser Stelle würde ich auch die Verbindung zu Ihrer ursprünglichen Frage nach der **Autobiographie** ziehen: Der Roman ist nicht einfach Rilkes verschleierte Lebensgeschichte. Er ist vielmehr **Rilkes Versuch, seine eigenen Erfahrungen in einer fiktiven Figur einem ästhetischen und existenziellen Experiment zu unterwerfen**. Die Briefe von 1907 machen diese Konstruktion ungewöhnlich deutlich.

Briefe an Lou Andreas-Salomé

Brief vom 25.07.1903 an Lou Andreas-Salomé

"Mir ist, was ich wirklich empfangе, fällt zu tief in mich hinein, fällt, fällt jahrelang, und schließlich fehlt mir die Kraft, es aus mir aufzuheben und ich gehe bang mit meinen beladenen Tiefen umher und erreiche sie nicht. Ich weiß freilich, daß Ungeduld unrecht thut an diesen Vorgängen und Verwandlungen, die sich im Dunkel, wie in Herzkammern, vollziehen; und in der Geduld liegt alles: Dehmut, Kraft und Maaß."

Brief vom 28.12.1911 an Lou Andreas-Salomé

"...aber niemand als Du, liebe Lou, kann unterscheiden und nachweisen, ob und wieweit er [der Malte Laurids Brigge] mir ähnlich sieht. Ob er der ja zum Teil aus meinen Gefahren gemacht ist, darin untergeht, gewissermaßen um mir den Untergang zu ersparen, oder ob ich erst recht mit diesen Aufzeichnungen in die Strömung geraten bin, dich mich wegrißt und hinübertreibt."

Kannst Du's begreifen, dass ich hinter diesem Buch recht wie ein Überlebender zurückgeblieben bin, im Innersten ratlos, unbeschäftigt, nicht mehr zu beschäftigen? Je weiter ich es zu Ende schrieb, desto stärker fühlte ich, dass es ein unbeschreiblicher Abschnitt sein würde, eine hohe Wasserscheide, wie ich mir immer sagte; aber nun erweist es sich, dass alles Gewässer nach der alten Seite abgeflossen ist und ich in eine Dürre hinuntergehe, die nicht anders wird. Und wär's nur das: aber der Andere, Untergegangene hat meines Lebens den immensen Aufwand seines Untergangs betrieben, da ist nichts, was nicht in seinen Händen, in seinem Herzen war, er hat sich mit der Inständigkeit seiner Verzweiflung alles angeeignet, kaum scheint mir ein Ding neu, so entdeck ich auch schon den Bruch daran, die brüske Stelle, wo er sich abgerissen hat."

Vielleicht mußte dieses Buch geschrieben sein wie man eine Mine anzündet; vielleicht hätte ich ganz weit weg springen müssen davon im Moment, da es fertig war. Aber dazu häng ich wohl noch zu sehr am Eigentum und kann das maßlose Armsein nicht leisten, so sehr es auch wahrscheinlich meine entscheidende Aufgabe ist. Ich habe den Ehrgeiz gehabt, mein ganzes Kapital in eine verlorene Sache zu stecken, andererseits aber konnten seine Werthe nur in diesem Verlust sichtbar werden und darum, erinner ich, erschien mir die längste Zeit der Malte Laurids nicht so sehr als ein Untergang, vielmehr als eine eigenthümlich dunkle Himmelfahrt in eine vernachlässigte abgelegene Stelle des Himmels."

Zur Interpretation des Briefes vom 28.12.1911 an Lou Andreas-Salomé

Der Brief vom **28. Dezember 1911** ist im Briefwechsel Rilke–Lou Andreas-Salomé in der Ausgabe von Ernst Pfeiffer auf **S. 237–242** nachgewiesen; die von Rilke dort formulierten Gedanken über die Kunst werden außerdem in der Forschung ausdrücklich als poetologische Äußerungen zitiert.

1. Rilke über die Kunst als Verpflichtung zum Äußersten

„Es ist das Furchtbare in der Kunst, daß sie, je weiter man in ihr kommt, desto mehr zum Äußersten, fast Unmöglichen verpflichtet.“

Rilke beschreibt Kunst hier nicht als angenehme Gestaltung oder als bloßen Ausdruck von Gefühlen. Der Künstler wird vielmehr immer weiter in Grenzbereiche geführt. Das erklärt sehr gut, weshalb die *Aufzeichnungen* so stark von **Angst, Krankheit, Wahnsinn, Tod und existenzieller Einsamkeit** geprägt sind. Das „Furchtbare“ ist nicht einfach ein Thema der Kunst. Es ist eine **Anforderung an den Künstler selbst**: Er muss sich dem äußersten Erleben aussetzen.

Malte muss gerade das wahrnehmen, was andere Menschen verdrängen: den Tod, das Sterben, die Krankheit, die Angst. Seine Wahrnehmung wird dadurch immer radikaler.

2. Rilke über den „Untergegangenen“ Malte

„Der Andere, Untergegangene hat mich irgendwie abgenutzt, hat mit den Kräften und Gegenständen meines Lebens den immensen Aufwand seines Untergangs betrieben ...“

Und anschließend:

„... er hat sich mit der Inständigkeit seiner Verzweiflung alles angeeignet, kaum scheint mir ein Ding neu, so entdeck ich auch schon den Bruch daran, die brüske Stelle, wo er sich abgerissen hat.“

Hier unterscheidet Rilke ausdrücklich zwischen **sich selbst** und dem „Anderen“, dem Untergegangenen – also Malte. Das ist literaturwissenschaftlich höchst interessant: Malte ist zwar eine erfundene Figur, aber Rilke beschreibt ihn beinahe als eine **zweite Existenz**, die während des Schreibens von ihm Besitz ergriffen hat.

Die Formulierung **„der Andere, Untergegangene“** macht deutlich, dass Maltes Untergang für Rilke nicht bloß ein erzähltes Schicksal ist. Das Schreiben hat den Autor selbst an die Grenze geführt. Damit erhält der Roman eine fast **selbstzerstörerische poetische Dimension**: Rilke musste Maltes Angst und Verzweiflung nicht nur darstellen, sondern gewissermaßen durchleben, um sie schreiben zu können.

3. „hinter diesem Buch ... wie ein Überlebender“

„Kannst Du's begreifen, dass ich hinter diesem Buch recht wie ein Überlebender zurückgeblieben bin, im Innersten ratlos, unbeschäftigt, nicht mehr zu beschäftigen?“

Das Wort **„Überlebender“** ist besonders aufschlussreich. Rilke stellt die Fertigstellung des Romans nicht als Erfolg dar. Im Gegenteil: Nach dem Abschluss bleibt ein erschöpfter Autor zurück. Das Werk hat einen Teil seines Lebens verbraucht. Man könnte es zugespitzt formulieren:

Maltes Untergang ist zugleich ein Stück von Rilkes eigenem Untergang.

Das erklärt auch, weshalb Rilke später von einer Art Schwelle zwischen seinem früheren und seinem zukünftigen Schreiben spricht.

4. „eine hohe Wasserscheide“

„Je weiter ich es zu Ende schrieb, desto stärker fühlte ich, dass es ein unbeschreiblicher Abschnitt sein würde, eine hohe Wasserscheide ...“

Das Bild der „**Wasserscheide**“ ist für die Entwicklung Rilkes enorm wichtig. Eine Wasserscheide trennt zwei Flussgebiete: Was auf der einen Seite beginnt, fließt in eine andere Richtung als das Wasser auf der anderen Seite. Genauso versteht Rilke den *Malte* als **Grenze zwischen zwei poetischen Existenzformen**. Vor dem *Malte*: die alte Weise des Schreibens. Nach dem *Malte*: eine neue, noch unbekannte Möglichkeit. Das ist ein wichtiger Übergang zu den späteren *Duineser Elegien*.

5. „alles Gewässer ... nach der alten Seite“

„... aber nun erweist es sich, dass alles Gewässer nach der alten Seite abgeflossen ist und ich in eine Dürre hinuntergeh, die nicht anders wird.“

Hier wird die „Wasserscheide“ paradox: Rilke hatte erwartet, dass nach dem Roman etwas völlig Neues entstehen würde. Stattdessen empfindet er zunächst **Leere und Unfruchtbarkeit**. Das erklärt die besondere Bedeutung des Jahres 1911/12: Rilke befindet sich poetisch in einer **Zwischenphase**. Der *Malte* ist abgeschlossen, aber die neue Sprache, die später in den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* sichtbar werden wird, ist noch nicht gefunden.

6. Das Buch als „Mine“

„Vielleicht mußte dieses Buch geschrieben sein, wie man eine Mine anzündet: vielleicht hätte ich ganz weit wegspringen müssen davon im Moment, da es fertig war.“

Das ist eine außerordentlich starke Selbstbeschreibung des *Malte*. Eine **Mine** wird gelegt, entzündet und explodiert. Derjenige, der sie entzündet, muss sich entfernen, um nicht selbst von der Explosion getroffen zu werden. Rilke sagt damit sinngemäß: **Das Schreiben des Malte war eine existentielle Sprengung**. Das Werk enthält so viel von seinen eigenen Ängsten und Erfahrungen, dass der Autor sich nach der Vervollendung davon hätte lösen müssen.

7. „Ich brauche keine Antworten auf meine Bücher“

„Ich brauche keine Antworten auf meine Bücher.“

Das ist für Rilkes Verhältnis zu Lou besonders interessant. Er sucht von Lou nicht einfach eine literarische Bewertung oder eine Interpretation. Was er braucht, ist vielmehr jemanden, der **versteht, was mit ihm durch das Schreiben geschehen ist**.

Deshalb ist Lou für Rilke eine besondere Leserin: Sie kennt ihn, seine Entwicklung und seine früheren Krisen. Ihre Aufgabe besteht weniger darin, das Buch zu „beurteilen“, als darin, den Zusammenhang zwischen **Rilkes Leben und Maltes Untergang** zu erkennen.

Poetologische Aussagen

1. Kunst verlangt das Äußerste.

→ „zum Äußersten, fast Unmöglichen verpflichtet“

2. Maltes Welt führt Rilke selbst an diese Grenze.

→ „der Andere, Untergegangene“

3. Das Schreiben verändert den Autor.

→ „wie ein Überlebender“

4. Der *Malte* bildet eine Grenze in Rilkes Entwicklung.

→ „eine hohe Wasserscheide“

5. Der Abschluss des Romans führt zunächst in die Leere.

→ „in eine Dürre“

6. Das Werk ist eine existentielle Explosion.

→ „wie man eine Mine anzündet“

Damit wird verständlich, warum die historischen Gestalten, über die wir gerade gesprochen haben – **Graf Brahe, Graf Christian, Karl VI., Bettina von Arnim** –, für Rilke so wichtig sind. Sie sind nicht bloß historische Exkurse. Rilke benutzt fremde Leben, um **Grenzerfahrungen des Menschen** zu untersuchen: Wie kann ein Mensch sterben? Wie kann er lieben? Was macht seine Identität aus? Und wie kann aus solchen Erfahrungen Kunst entstehen?

Gerade **Karl VI.** lässt sich dabei hervorragend mit dem Brief verbinden: Seine zerbrechende Identität entspricht Rilkes poetischem Interesse am „Äußersten“. **Bettina** führt dagegen zur Frage, ob Liebe eine schöpferische Kraft werden kann. Und **Maltes eigener „Untergang“** bildet den existentiellen Hintergrund, vor dem beide Fragen überhaupt erst ihre Bedeutung erhalten.

Der Brief enthält selbstverständlich deutlich mehr als nur die bekannten Passagen über „Mine“, „Wasserscheide“ und „Überlebenden“. Besonders aufschlussreich ist Rilkes eigene Reflexion darüber, **wie weit Malte aus seinen persönlichen Gefahren hervorgegangen ist und ob das Schreiben ihn gerettet oder selbst in den Untergang hineingezogen hat**. Die kommentierte Ausgabe von 1996 verweist für diese Passage auf S. 880.

1. Malte als Teil von Rilkes eigenen Gefahren

„Ob er, der ja zum Teil aus meinen Gefahren gemacht ist, darin untergeht, gewissermaßen, um mir den Untergang zu ersparen ...“

Bedeutung: Das ist vielleicht die wichtigste Stelle für das Verhältnis von Autor und Figur. Malte ist nicht einfach Rilkes Selbstporträt. Vielmehr werden Rilkes **eigene Gefahren in eine literarische Figur ausgelagert**. Der Untergang Maltes könnte damit eine Form der poetischen Selbstrettung sein.

2. Oder zieht das Schreiben Rilke selbst hinein?

„... oder ob ich erst recht mit diesen Aufzeichnungen in die Strömung geraten bin, die mich wegreißt und hinübertreibt.“

Hier stellt Rilke die Gegenmöglichkeit auf: **Vielleicht hat die Literatur ihn nicht gerettet, sondern selbst gefährdet.** Das ist für die *Aufzeichnungen* entscheidend. Schreiben ist bei Rilke kein sicherer Abstand zur Erfahrung. Der Schriftsteller gerät beim Schreiben selbst in die „Strömung“.

3. Der „Überlebende“

„Kannst Du's begreifen, daß ich hinter diesem Buch recht wie ein Überlebender zurückgeblieben bin ...“

Das Wort „**Überlebender**“ macht den Abschluss des *Malte* beinahe zu einem Überleben nach einer Katastrophe.

4. Die innere Ratlosigkeit

„... im Innersten ratlos, unbeschäftigt, nicht mehr zu beschäftigen?“

Das ist wichtig, weil Rilke den Abschluss des Buches **nicht als Triumph** beschreibt. Das vollendete Werk hinterlässt zunächst Leere.

5. Der Malte als Wendepunkt

„... ein unbeschreiblicher Abschnitt ... eine hohe Wasserscheide ...“

Die „Wasserscheide“ ist ein Schlüsselbild für Rilkes poetische Entwicklung: Der *Malte* trennt eine frühere von einer noch nicht gefundenen neuen Form des Schreibens.

6. Die „Dürre“

„... alles Gewässer nach der alten Seite abgeflossen ist und ich in eine Dürre hinuntergeh, die nicht anders wird.“

Die Metapher zeigt, dass die erwartete neue poetische Produktivität **zunächst ausbleibt**. Der *Malte* hat Rilkes bisherige schöpferische Kräfte erschöpft.

7. Malte eignet sich die Welt an

„... der Andere, Untergegangene hat mich irgendwie abgenutzt ...“

Das ist eine besonders interessante Formulierung. Malte erscheint hier fast als **eigenständige Macht**, die den Autor während des Schreibens „abnutzt“.

8. Maltes „immense[r] Aufwand seines Untergangs“

„... hat mit den Kräften und Gegenständen meines Lebens den immensen Aufwand seines Untergangs betrieben ...“

Das ist poetologisch außerordentlich wichtig: Maltes Untergang wird aus **„den Kräften und Gegenständen“ von Rilkes eigenem Leben** hergestellt. Man könnte sagen: Rilke verarbeitet sein Leben nicht einfach autobiographisch; er **verwandelt es in das Material für Maltes Untergang**.

9. „die Inständigkeit seiner Verzweiflung“

„... er hat sich mit der Inständigkeit seiner Verzweiflung alles angeeignet ...“

Maltes Verzweiflung verändert seine Wahrnehmung der gesamten Welt. Alles wird durch diese Verzweiflung gesehen. Das passt unmittelbar zu Maltes „Sehenlernen“: **Wahrnehmen heißt nicht mehr, neutrale Dinge zu sehen, sondern überall die Spuren von Angst, Tod und Zerfall wahrzunehmen.**

10. Der „Bruch“

„... kaum scheint mir ein Ding neu, so entdeck ich auch schon den Bruch daran ...“

Das ist eines der stärksten Zitate für die **Ästhetik des Malte**. Die Welt erscheint nicht mehr als harmonische Ganzheit. In jedem Ding entdeckt Malte/Rilke den **„Bruch“**, also die Stelle, an der etwas auseinanderfällt. Das verbindet unmittelbar die Themen **Tod und Identität**: Wie Dinge zerbrechen, so kann auch das Ich zerbrechen.

11. Die „brüske Stelle“

„... die brüske Stelle, wo er sich abgerissen hat.“

„Abgerissen“ ist hier ein sehr starkes Bild. Es bezeichnet nicht einfach Tod, sondern einen **gewaltsamen Riss in der Kontinuität des Lebens**.

12. Die Kunst als Verpflichtung zum Äußersten

„Es ist das Furchtbare in der Kunst, daß sie, je weiter man in ihr kommt, desto mehr zum Äußersten, fast Unmöglichen verpflichtet.“

Dieses Zitat erklärt, weshalb Rilke die **Grenzerfahrungen** nicht vermeiden kann: Tod, Wahnsinn, Einsamkeit, extreme Liebe und Identitätsverlust sind nicht zufällige Themen. Sie gehören zu einer Kunst, die sich immer weiter dem „fast Unmöglichen“ nähert.

13. Das Buch als „Mine“

„Vielleicht mußte dieses Buch geschrieben sein, wie man eine Mine anzündet ...“

Das Bild macht deutlich, dass das Schreiben selbst eine **explosive, gefährliche Handlung** gewesen ist.

14. Die notwendige Distanz zum eigenen Werk

„... vielleicht hätt ich ganz weit wegspringen müssen davon im Moment, da es fertig war.“

Hier wird die Konsequenz der „Mine“-Metapher deutlich: Der Autor hätte sich nach der Vollendung **von seinem eigenen Werk entfernen müssen**, um nicht selbst von dessen Wirkung getroffen zu werden.

15. „mein ganzes Kapital“

„Ich habe den Ehrgeiz gehabt, mein ganzes Kapital in eine verlorene Sache zu stecken ...“

Das „Kapital“ ist dabei nicht nur Geld oder Material. Es meint Rilkes **Lebenskraft, Erfahrungen und dichterische Energie**. Der *Malte* ist also für Rilke eine Art **Totalinvestition seiner Existenz**.

16. Der Verlust als Voraussetzung des Wertes

„... aber andererseits konnten seine Werthe nur in diesem Verlust sichtbar werden ...“

Das ist ein paradoxes poetologisches Prinzip: **Erst durch den Verlust wird der Wert sichtbar**. Damit sind wir sehr nahe an Rilkes späterem Denken über Verwandlung: Erfahrung muss nicht bewahrt werden, um wertvoll zu sein; sie kann gerade dadurch produktiv werden, dass sie **verloren und in Kunst verwandelt** wird.

17. Untergang oder „Himmelfahrt“?

„... der Malte Laurids nicht sosehr als ein Untergang, vielmehr als eine eigenthümlich dunkle Himmelfahrt ...“

Das ist eine der faszinierendsten Selbstdeutungen Rilkes. Der *Malte* ist gleichzeitig: **Untergang und Himmelfahrt**. Das scheinbare Scheitern Maltes kann also poetisch eine **Transzendenz** eröffnen.

18. „eine vernachlässigte abgelegene Stelle des Himmels“

„... in eine vernachlässigte abgelegene Stelle des Himmels.“

Das ist eine sehr ungewöhnliche Metapher. Rilke stellt den *Malte* nicht einfach als negatives Werk dar. Der Untergang führt in einen **anderen, abgelegenen Bereich der Existenz**, der bislang kaum wahrgenommen wurde. Das lässt sich später sehr gut mit den *Duineser Elegien* verbinden.

19. Rilkes Haltung gegenüber Antworten auf seine Bücher

„Ich brauch keine Antworten auf meine Bücher, das weißt Du ...“

Unmittelbar danach folgt aber der scheinbare Widerspruch: „... *aber nun hab ichs herzlich nötig zu wissen, welchen Eindruck dieses Buch auf Dich gemacht hat.*“ Das ist für die Beziehung zu **Lou Andreas-Salomé** besonders interessant. Rilke braucht keine „Antwort“ im Sinne einer literarischen Kritik. Von Lou möchte er vielmehr wissen, **ob sie den Unterschied zwischen Rilke und Malte erkennen kann**. Genau deshalb bittet er gerade sie um ein Urteil.

Thema	Zitat	Funktion
Identität	„... <i>zum Teil aus meinen Gefahren gemacht ...</i> “	Malte als literarische Transformation von Rilkes Existenz
Tod	„... <i>um mir den Untergang zu ersparen ...</i> “	Maltes Untergang als mögliche Selbstrettung des Autors
Wahrnehmung	„... <i>den Bruch daran ...</i> “	Weltwahrnehmung als Wahrnehmung von Zerfall
Poetik	„... <i>zum Äußersten, fast Unmöglichen verpflichtet.</i> “	Kunst als Grenzerfahrung
Werkdeutung	„... <i>nicht sosehr als ein Untergang, vielmehr als eine eigenthümlich dunkle Himmelfahrt ...</i> “	Malte als paradoxe Verwandlung von Krise in Transzendenz

Damit lässt sich auch die vorherige Frage nach **Graf Brahe, Graf Christian, Karl VI. und Bettina** viel präziser beantworten. Die historischen Gestalten sind nicht einfach „Beispiele“ für Tod, Identitätsverlust und Liebe. Sie sind Teil dessen, was Rilke im Brief als „**meine Gefahren**“ bezeichnet. Malte nimmt fremde Lebensgeschichten auf, macht sie zu seinem Material und verwandelt sie in eine Prüfung der eigenen Existenz.

So könnte man die Gesamtbewegung formulieren:

Rilkes Gefahren → Maltes Erfahrungen → historische Gestalten → poetische Erkenntnis → Kunst

Und der Brief vom 28. Dezember 1911 bestätigt rückblickend, dass Rilke diesen Prozess selbst als **gefährlichen Grenzgang** verstanden hat. Die Forschung liest den Brief deshalb zu Recht als eine Art **Selbstinterpretation des Malte**.

Bibliographischer Hinweis: Die zitierte kommentierte Ausgabe ist *Rainer Maria Rilke: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 3, hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl, Frankfurt am Main/Leipzig 1996; der einschlägige Brief wird dort auf **S. 880** nachgewiesen.

Exkurs zur Erholung: Ernst Jandl: rilkes schuh:

Ernst Jandls Gedicht „**rilkes schuh**“ ist besonders interessant, weil Jandl hier nicht einfach Rilke parodiert, sondern den **Mechanismus der literarischen Verehrung** selbst vorführt.

Das Gedicht gehört zum Zyklus „**der gewöhnliche rilke**“, der 1975 entstand. Der Zyklus umfasst 17 kurze Gedichte und stellt Rilke nicht als den entrückten, bedeutungsschweren Dichter dar, sondern als einen Menschen des ganz gewöhnlichen Alltags.

Der Text

*rilkes schuh
war einer
von zweien*

*jeder schuh rilkes
war einer
von zweien*

*rilke in schuhen
trug immer
zwei*

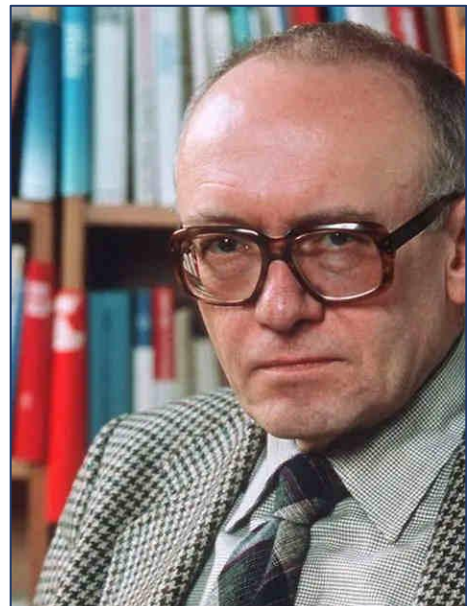
*wade an wade
stand rilke
aus den beiden schuhen heraus*

Schon beim ersten Lesen ist die Komik offensichtlich: **Jandl teilt eine völlig banale Tatsache in Verse auf und behandelt sie dadurch, als wäre sie eine bedeutende dichterische Erkenntnis.**

1. Der Ausgangspunkt: „Rilkes Schuh“

Der Titel klingt zunächst bedeutungsvoll. „**rilkes schuh**“ könnte bei einem Dichter wie Rilke geradezu die Erwartung wecken, dass der Gegenstand eine tiefere symbolische Bedeutung besitzt. Bei Rilke selbst werden Dinge häufig zu Gegenständen intensiver Wahrnehmung. Man denke etwa an seine berühmte Dingpoetik: Der Gegenstand soll nicht bloß bezeichnet, sondern in seiner besonderen Existenz erfasst werden.

Jandl tut nun so, als müsse auch **Rilkes Schuh** einer solchen poetischen Betrachtung unterzogen werden. Und was stellt sich heraus? „*war einer / von zweien*“ Das ist alles. Der Schuh ist **ein Schuh von zwei Schuhen**. Damit beginnt die Demontage des literarischen Bedeutungsanspruchs.



2. Die geniale Pointe: Die Banalität wird zur „Erkenntnis“

Jandl könnte schlicht schreiben: **Rilke hatte zwei Schuhe**. Aber gerade das tut er nicht. Er zerlegt die Aussage:

*„rilkes schuh
war einer
von zweien“*

Dadurch entsteht ein merkwürdiger Effekt. Eine Aussage, die inhaltlich völlig selbstverständlich ist, bekommt durch die **Versform** den Anschein einer poetischen oder philosophischen Feststellung. Das ist ein zentraler Jandl-Effekt: **Die Form behauptet Bedeutung, während der Inhalt Bedeutung verweigert**. Man könnte es zugespitzt so formulieren: Jandl erzeugt die Aura des bedeutenden Gedichts aus einer völlig unbedeutenden Aussage. Und genau dadurch wird die Aura des „großen Dichters Rilke“ komisch.

3. Die zweite Strophe: Steigerung durch Wiederholung

Dann folgt:

*„jeder schuh rilkes
war einer
von zweien“*

Eigentlich wurde nichts Neues gesagt. Der erste Vers besagte bereits, dass Rilkes Schuh einer von zweien war. Jetzt wird dieselbe Information nur noch einmal umgestellt: **„rilkes schuh“** → **„jeder schuh rilkes“**. Die Wiederholung erzeugt aber den Eindruck einer wissenschaftlichen Präzisierung. Fast könnte man meinen, Jandl betreibe eine kleine **Rilke-Forschung**:

- Untersuchung von Rilkes Schuh
- Feststellung: einer von zweien
- Präzisierung: jeder Schuh Rilkes war einer von zweien

Das ist eine herrliche Parodie auf den wissenschaftlichen und biographischen Umgang mit großen Dichtern: Selbst die **trivialsten Lebensumstände** können zum Gegenstand gelehrter Betrachtung werden.

4. „rilke in schuhen“ – der Mensch verschwindet hinter der Kategorie

Besonders schön ist die dritte Strophe:

*„rilke in schuhen
trug immer
zwei“*

Hier wird aus dem konkreten Gegenstand eine allgemeine Aussage. **Rilke in Schuhen trug immer zwei**. Das klingt beinahe wie ein anthropologischer Lehrsatz. Jandl macht aus Rilke ein Untersuchungsobjekt. Nicht: Rilke schrieb Gedichte. Nicht: Rilke liebte Dinge. Nicht: Rilke hatte eine bestimmte poetische Auffassung. Sondern: **Rilke trug zwei Schuhe**. Das ist die radikale **Entmythologisierung des Dichters**.

5. Die letzte Strophe ist die eigentliche Pointe

Dann:

„wade an wade
stand rilke
aus den beiden schuhen heraus“

Hier wird das Bild körperlich. Rilke steht in seinen beiden Schuhen; seine Waden befinden sich gewissermaßen **„Wade an Wade“** darüber. Aber auch diese scheinbare Präzisierung ist absurd. Denn Jandl beschreibt etwas, das wir normalerweise überhaupt nicht wahrnehmen: **Der Mensch ragt aus seinen Schuhen heraus**. Die Formulierung *„aus den beiden schuhen heraus“* macht aus dem normalen Verhältnis von Fuß, Schuh und Körper beinahe ein groteskes physisches Phänomen.

6. Warum ist das komisch?

Die Komik entsteht aus einem **Missverhältnis von Gegenstand und sprachlicher Behandlung**.

Gegenstand	Behandlung
zwei Schuhe	wie eine bedeutende Erkenntnis
Rilkes Füße	wie ein Forschungsgegenstand
Rilkes Waden	wie ein poetisches Bild
Banalität	wie hohe Literatur

Genau diese Diskrepanz untersucht auch die Jandl-Forschung: Der Zyklus unterläuft den **„Genie-Kult“** um Rilke, indem er den berühmten Dichter mit banalen Aussagen verbindet.

7. Aber: Jandl macht sich nicht einfach über Rilke lustig

Das ist meines Erachtens der entscheidende Punkt. Man könnte das Gedicht vorschnell als **Rilke-Parodie** bezeichnen. Die Forschung ist hier vorsichtiger: Es geht nicht nur um eine Parodie von Rilkes Stil, sondern um eine Auseinandersetzung mit dem **kulturellen Status Rilkes**. Jandl fragt gewissermaßen: **Warum wird ein Satz bedeutungsvoll, nur weil „Rilke“ darin vorkommt?** Das wird im Zyklus immer wieder demonstriert. Jandl schreibt etwa über Rilkes Atmen:

„rilke / atmete / pausenlos“

Auch das ist selbstverständlich wahr. Aber durch die Nennung „Rilke“ bekommt die banale Aussage plötzlich den Anschein eines literarischen Ereignisses. Helmut Heißenbüttel hat genau diesen Mechanismus hervorgehoben: Sprachliche Äußerungen, die an sich kaum von gewöhnlichen Aussagen unterschieden werden, werden allein durch den Zusatz **„Rilke“** besonders.

8. Die Kleinschreibung ist dabei keineswegs nebensächlich

Jandl schreibt konsequent: *„rilkes schuh“* und nicht: „Rilkes Schuh“. Das hat mehrere Wirkungen. Erstens wird **„rilke“** zu einem gewöhnlichen Wort innerhalb des Sprachmaterials. Der Eigenname verliert seine Aura. **Rilke wird zum Bestandteil eines sprachlichen Experiments**. Zweitens entspricht die Kleinschreibung Jandls genereller poetischer Praxis: Die traditionelle Hierarchie der Sprache wird aufgehoben. Ein berühmter Dichtername steht typographisch auf derselben Ebene wie:

schuh
wade
zwei

Damit wird der große Dichter geradezu **„entthront“**.

9. Und hier liegt die tiefere Beziehung zu Rilke

Das Gedicht ist besonders schön, wenn man es gegen Rilkes eigene Poetik liest. Rilke wollte den Dingen eine besondere Aufmerksamkeit schenken. In seiner berühmten **Dingpoetik** wird der Gegenstand nicht als bloße Alltagsache behandelt. Der Dichter versucht, ihn in seiner Eigenart wahrzunehmen und sprachlich zu verwandeln.

Jandl macht nun etwas sehr Raffiniertes: **Er nimmt ebenfalls einen Gegenstand – den Schuh –, verweigert ihm aber jede symbolische Aufladung.** Der Schuh bedeutet nichts. Er ist: **ein Schuh.** Und davon gibt es: **zwei.** Damit könnte man sagen: **Jandl nimmt Rilkes Dingpoetik beim Wort – und entzieht ihr anschließend die Bedeutung.** Das ist weit interessanter als eine bloße Parodie.

10. Das Gedicht handelt letztlich von Literatur

Deshalb würde ich „rilkes schuh“ auf einer zweiten Ebene als **metapoetisches Gedicht** lesen. Es geht scheinbar um Rilkes Schuhe. In Wirklichkeit geht es um die Frage: **Wie entsteht literarische Bedeutung?** Jandl demonstriert:

1. Man nimmt einen Gegenstand.
2. Man nennt den berühmten Namen „Rilke“.
3. Man zerlegt eine banale Aussage in Verse.
4. Man wiederholt sie.
5. Man gibt ihr eine scheinbar poetische Form.
6. Schon entsteht der Eindruck von Bedeutung.

Das Gedicht entlarvt damit auch die **Erwartung des Lesers**, überall nach tiefer Bedeutung zu suchen. Und darin steckt Jandls Witz: **Der Leser sucht verzweifelt nach der symbolischen Bedeutung des Schuhs – und Jandl sagt ihm letztlich: Es ist einfach einer von zweien.**

In „rilkes schuh“ demontiert Ernst Jandl den Rilke-Mythos, indem er die poetische Bedeutungsproduktion auf eine banale Aussage über den Körper und seine Bekleidung zurückführt. Die scheinbare Bedeutungstiefe des Gedichts entsteht nicht aus seinem Gegenstand, sondern allein aus dessen sprachlicher Inszenierung. Gerade dadurch wird die Autorität des großen Dichternamens Rilke sichtbar – und zugleich komisch unterlaufen.

Und noch einen Schritt weiter: **Jandl macht hier aus Rilke einen „gewöhnlichen Menschen“, aber er macht zugleich aus der Banalität selbst wieder ein Gedicht.** Das ist die eigentliche Dialektik des Textes: **Er zerstört die hohe Poesie – und erzeugt dabei eine neue Poesie der Banalität.**

Das lässt sich sehr schön mit deinem vorherigen Interesse an Rilkes „Malte Laurids Brigge“ verbinden: Dort versucht Rilke, selbst das scheinbar Alltägliche und Unscheinbare in eine existentielle Wahrnehmung zu überführen. Jandl dreht diesen Vorgang gewissermaßen um: **Er nimmt das Bedeutungsvolle und macht daraus das Alltägliche.**