

Natalie Binczek · Cornelia Epping-Jäger · Hg.

Das Diktat

Phono-graphische Verfahren der Aufschreibung

Wilhelm Fink

Diese Publikation entstand im Rahmen des von der DFG geförderten Forschungsprojektes »Poetik und Medialität des Diktats. Phonographische Diktat-Szenen in der Literatur seit dem 18. Jahrhundert«. Sie wurde mit Hilfe von der DFG und dem Rektor der Ruhr-Universität Bochum zur Verfügung gestellten Mitteln gedruckt.

Umschlagabbildung:
White Ear © 3dbobber-Fotolia.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schönigh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5831-5

INHALTSVERZEICHNIS

NATALIE BINCZEK/CORNELIA EPPING-JÄGER Einleitung	7
CORNELIA EPPING-JÄGER Die Diktatszene. Aufschreiben Einschreiben Vorschreiben	17
CHRISTINA LECHTERMANN Die Materialität der Wiederholung. Diktat-Szenen im mittelhochdeutschen Erzählen	31
DANIELA HAMMER-TUGENDHAT Wer diktiert? Was spricht? Wer schreibt? Zur Transkription des Diktats im Evangelistenbild Mittelalterliche Buchmalerei – Caravaggio – ter Brugghen – Rembrandt	53
SABINE GROSS Fremd schreiben. Situative und mediale Aspekte des Diktats	73
MONIKA SCHMITZ-EMANS Schreiben nach Selbst-Diktat – Stimmen aus der Fremde. Über das Tonband als Medium und Modell poetischer Arbeit	95
STEFAN RIEGER Nationalstenographie. Die Brüder Kunowski und das Diktat des Körpers	121
BRITTA HERRMANN Ansagen, abhören, aufschreiben: Auralität und Medialität im Akt der Textproduktion	141
LUDWIG JÄGER »Diktat« als »Ausdruck«. Epistemologische und zeichentheoretische Anmerkungen zu einer Gestalt der »expressiven Vernunft«	155

STEPHAN KAMMER Dichterwort. Die poetische Okkupation der Diktat-Szene	171
ARMIN SCHÄFER Befehlsketten. Diktatszenen mit Goethe und Beaumarchais	187
CORNELIA ORTLIEB Diktierte Exzerpte. Schreibformen des philosophischen Gesprächs um 1800	205
NICOLAS PETHES Diktat und Autorschaft. Die Gerichtsszenen in E.T.A. Hoffmanns <i>Die Elixiere des Teufels</i> (1816)	225
NATALIE BINCZEK »Kopistenbeschäftigung«. Diktate in Rilkes <i>Malte Laurids Brigge</i>	239
GREGOR SCHWERING Diktat der Natur? Arno Holz/Johannes Schläfs <i>Konsequenter Naturalismus</i> und die Photographie	259
PETER RISTHAUS »Ich bin Hörig«. Richard Anders' Drogendiktate, – unter der Bettdecke	273
MICHAEL NIEHAUS Diktat/Diktatur. Zur Dialektik von Herr und Knecht in Monika Marons Roman <i>Stille Zeile sechs</i>	289
Abbildungsverzeichnis	307
Danksagung	309
Autorinnen und Autoren	311

EINLEITUNG

Die polyseme Semantik von *Diktat* umfasst eine Vielfalt von Gestalten des Diktierens, die von pädagogischen Rechtschreibübungen, solchen der Bürokommunikation und des rechtlichen Protokollierens bis zu den Formen literarischer Textproduktion und Szenarien politischer und sozialer Machtausübung reichen. In diesem weiten Bedeutungsspektrum spiegelt sich die Allpräsenz und Vielfalt einer Kulturtechnik, die deshalb auch als begriffliches Konstrukt komplexe Anforderungen an die Theoriebildung stellt. *Diktat* ist zugleich situiert an den Schnittstellen von Performativität und Archivierung, von Stimme und Schrift, von Rezeptivität und Produktivität, von *agency* und *patienthood*¹. Es sind so auch – was nicht verwundert – unterschiedliche disziplinäre Zugriffe, die das Problem des Diktats fokussieren: etwa kommunikationstheoretische Entwürfe, die die Interaktionsverhältnisse, die Symmetrien und Asymmetrien des sprachlichen Austauschs in den Blick nehmen, medientheoretische Konzeptualisierungen, die die Modalitäts- und Medialitätswechsel zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit beobachten und schließlich – hier liegt der Schwerpunkt des vorliegenden Bandes – literaturtheoretische Modellierungen, die die ästhetischen Verhältnisse von der Produktion bis zur Niederschrift von literarischen Texten reflektieren.

Nimmt man das *Diktat* kommunikations- und medientheoretisch in den Blick, so lässt es sich zunächst beschreiben als eine Schnittstelle, an der vokal-auditive mit literalen Anteilen des Schreibprozesses verknüpft werden. Es verschaltet Sprechen und Schreiben zu einer einzigen Operation und bezeichnet somit einen medialen Übertragungsprozess, in dem die mündliche Äußerung konstitutiv in Schrift adressiert ist. Der Diktierende spricht nicht zu jemandem, obgleich er sich in der Regel an einen Diktatnehmer, einen Sekretär bzw. eine Sekretärin² wendet, er spricht, um das, was er sagt, in seinem Namen von jemand anderem – bzw. einem technischen Aufzeichnungsgerät – schriftlich oder in sonstiger medialer Form festhalten zu lassen. Zieht man für diesen Zusammenhang eine Wendung des Grimmschen Wörterbuchs heran, das »diktieren« als »zum niederschreiben vorsagen, in die feder sagen, fürgeben etwas zu schreiben«³ definiert, dann wird sichtbar, dass

1 Vgl. zu dieser Kategorisierung Alfred Gell: *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.

2 Cornelia Vismann: »Action writing: Zur Mündlichkeit im Rechts«, in: Friedrich Kittler/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin 2008, S. 133–152; Claus Pias: »Digitale Sekretäre: 1968, 1978, 1998«, in: Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hg.): *Europa. Kultur der Sekretäre*, Zürich 2003, S. 235–251.

3 Art. »Diktieren«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 16 Bde. in 32 Teilbänden, Bd. 2, Leipzig 1854–1961, Sp. 1085.

Natalie Binczek

»KOPISTENBESCHÄFTIGUNG«,
DIKTATE IN RILKES *MALTE LAURIDS BRIGGE*

Diktieren

Rainer Maria Rilke hat seinen Roman *Malte Laurids Brigge* diktiert. »Im Oktober 1909 ergab sich für Rilke die Klärung, wie der endgültige Text für den Druck [...] herzustellen sei, nämlich durch Diktat in Leipzig.¹ Ein paar Monate später konnte das Diktat aufgenommen werden: »Der endgültige Text wurde dann von Rilke im Januar 1910 aus Taschenbüchern in Leipzig einer Sekretärin [...] diktiert.«² Erst in der – gemäß Manfred Engels Einteilung – »fünfte[n] und letzte[n] Arbeitsphase«,³ in welcher die endgültige Textfassung festgelegt wurde, setzte das Diktat ein. »Diktieren und Redigieren«⁴ wurden dabei in einem Arbeitsvorgang, gewissermaßen simultan, besorgt. Einem Arbeitsvorgang, der, sofern er auf die auktoriale »Beihilfe« nicht verzichten konnte, immer noch der produktiv-schöpferischen Seite der Textherstellung zuzurechnen ist. Durch seine Bestimmung als bloße »Beihilfe« erscheint diese Kategorisierung allerdings wieder relativiert. So bekannte Rilke:

Zum Fortsenden des Manuscripts kann ich mich nicht recht zwingen, es hätte auch nicht vollen Sinn. Da gewisse Seiten nur unter meiner Beihilfe oder nach meinem Diktat reproduzierbar sind.⁵

Mittels des Diktates sollten unleserliche Textstellen bereinigt und die aus den Arbeitsnotizen, Vorarbeiten und Entwürfen rekonstruierbaren Entstehungsvarianten in eine endgültige Ordnung gebracht werden. Die »fünfte und letzte Arbeitsphase« wird im obigen Zitat zwar als ein Akt der Reproduktion kenntlich gemacht, reproduziert sich hier der Autor doch selbst, indem er diktiert, was er zuvor aufgeschrieben hat. Gleichwohl wird mit dem Hinweis auf die auktoriale Unverzichtbarkeit auch die produktive Dimension dieses Arbeitsschrittes betont. Rilkes Diktat lässt sich danach als eine mündliche (Wieder-)Aufnahme von schriftlich Fixiertem, als eine mündliche (Wieder-)Aufnahme seiner »Aufzeichnungen« zu dem Zweck bestimmen, sie noch einmal

1 Thomas Richter: »Editorischer Bericht«, in: Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Das Manuskript des »Berner Taschenbuchs«. Textgenetische Edition*, hg. von Thomas Richter/Franziska Kolp, Göttingen 2012, S. 226–255, hier S. 233.

2 Ebd., S. 231.

3 Manfred Engel: »Nachwort«, in: Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, hg. und kommentiert von Manfred Engel, Stuttgart 1997, S. 319–350, hier S. 328.

4 Ebd.

5 Richter: »Editorischer Bericht«, in: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, a.a.O., S. 230.

und endgültig fest- bzw. umzuschreiben. Und dies mit Hilfe »einer Sekretärin«. Das Diktat ermöglicht somit die Gleichzeitigkeit der »Beihilfe« des Autors und der Mithilfe der »Sekretärin«. Beide sind für die »fünfte und letzte Arbeitsphase« dieses Projekts konstitutiv. Zwei aufeinander angewiesene Aushilfen, die deutlich machen, dass Diktieren eine kooperative und interdependente Tätigkeit darstellt.

Es ist multipel, weil es Sprechen und Schreiben zu einer einzigen Operation verbindet. Daher lässt es sich auch als Einheit dieser prozeduralen Unterscheidung fassen. Die mündliche und schriftliche Mitteilung stehen dabei in einer spezifischen Beziehung zueinander. In einer transkriptiven,⁶ insofern im Diktat Gesprochenes schriftlich transkribiert und damit in einen anderen medialen Zustand übertragen wird. Man kann auch sagen, dass Diktieren exakt diesen medialen Übersetzungsprozess bezeichnet, demzufolge jede mündliche Äußerung stets mit einer schriftlichen Adresse versehen wird, ist sie doch vor allem und zuerst für die Niederschrift bestimmt. Der Diktierende spricht nicht zu jemandem, etwa nach dem Modell einer Face-to-face-Kommunikation, obgleich er sich in der Regel an einen Diktatnehmer, einen Sekretär bzw. eine Sekretärin⁷ wendet. Der Diktierende spricht, um das, was er sagt, in seinem Namen von jemand anderem schriftlich festhalten zu lassen. Er richtet sich somit an die Schrift bzw. im Anschluss an die im *Grimmschen Wörterbuch* vorgenommene Definition: Der Diktierende spricht sogar für und in das Schreibgerät, »in die Feder«. Diktieren bedeutet nämlich: »zum Niederschreiben vorsagen, in die Feder sagen, fügenben etwas zu schreiben«.⁸

Zu den operativen Eigenheiten des Diktierens gehört indes, dass bestimmte Sequenzen oder Einheiten der mündlichen Rede wort- und zeichengereu schriftlich festgehalten werden, während andere vom Diktatnehmer als fehladressiert oder gar als nicht transkribierbar automatisch aussortiert bzw. einfach nicht registriert werden.⁹ Im Diktat findet mithin eine ständige Filterung statt, in deren Folge für die Niederschrift nicht vorgesehene Einheiten wie Denkpausen oder von ihr nicht abbildbare Laute wie Stotterer, Versprecher, Räusperer etc. in der Regel als Störungen aus dem

6 Siehe zur medienkulturwissenschaftlichen Dimension dieses Verfahrens: Ludwig Jäger: »Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik«, in: Ludwig Jäger/Georg Stanitzek (Hg.): *Transkribieren. Medien/Lektüre*, München 2002, S. 19–41 sowie ders.: »Die Verfahren der Medien: Transkribieren – Adressieren – Lokalisieren«, in: Jürgen Fohrmann/Erhard Schüttpehl (Hg.): *Die Kommunikation der Medien*, Tübingen 2004, S. 67–79.

7 Cornelia Vismann: »Action writing: Zur Mündlichkeit im Rechts«, in: Friedrich Kittler/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin 2008, S. 133–152; Claus Pias: »Digitale Sekretäre: 1968, 1978, 1998«, in: Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hg.): *Europa. Kultur der Sekretäre*, Zürich 2003, S. 235–251.

8 Art. »Diktieren«, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden, Bd. 2, Leipzig 1854–1961, Sp. 1085.

9 Das trifft auch auf die Programme von Diktiergeräten bzw. der Diktierfunktion in Computern und Smartphones zu, die eine mündliche Ansage umgehend in einen schriftlichen Text übersetzen.

Aufzeichnungsprozess exkludiert werden. Aber genau an dieser Funktionsstelle können neue Störungen, können Fehler entstehen,¹⁰ wenn etwa im Verlauf der Niederschrift die mündliche Mitteilung vom Schreiber missverstanden oder aber nicht korrekt festgehalten wird; wenn der Diktierende sprachliche Mitteilungen macht, die nicht als Bestandteile des Diktats intendiert sind, ohne dass dieser Kontextwechsel vom Diktatnehmer wahrgenommen wird; wenn dieser im Akt der Niederschrift Buchstaben verdreht oder Klein- und Großschreibung vertauscht und damit Bedeutungsverschiebungen hervorruft. Als eine operative Einheit gefasst – es ist die Einheit der Übersetzung einer mündlichen Aussage in ein Transkript –, impliziert das Diktat somit eine interne Kommunikation. Es muss deshalb fortwährend doppelte Kontingenz verarbeiten.¹¹ Am Diktat sind grundsätzlich mindestens zwei Kommunikanten beteiligt, der Diktierende und der Diktatnehmer, der auch ein Diktiergerät oder eine Diktiersoftware sein kann, mit anderen Worten: Was sich als mediale Übertragung von mündlicher Rede in Schrift ereignet, konstituiert zugleich einen Kommunikationsakt, dessen Kommunikationspartner der Diktierende und der Diktatnehmer – die Feder, der Sekretär bzw. die Sekretärin oder auch das Diktiergerät – sind.¹² Entscheidend ist hierbei, dass diese Kommunikation und damit die Einbeziehung von mindestens zwei arbeitsteilig aufeinander abgestimmten Beteiligten und ihrer jeweiligen Arbeitswerkzeuge dazu dient, *einen* Text herzustellen. Einen Text, der in der Regel allerdings nur einem der Beteiligten zugeschrieben wird, nämlich demjenigen, der spricht. Die Kooperation ist also auf ein gemeinsames Ziel bzw. Produkt ausgerichtet. Seit der Antike ist das Ziel eines Diktats immer auch »Dichtung«.¹³

Die Bezeichnung »dichten« leitet sich etymologisch vom spätmittelhochdeutschen »tichten« ab und ist dem lateinischen »dictare« »etwas zum Aufschreiben vorsagen«¹⁴ entlehnt, worin nicht nur eine grundlegende Nähe der Literatur zum Diktat ihren Niederschlag findet. Vielmehr ist hier auch der produktionsästhetische Gesichtspunkt hervorgehoben. Im Ausdruck »Dichtung« ist der Bezug zum Herstellungsprozess von Literatur mittels der Operationen des Diktierens hörbar. Er markiert Literatur als etwas, das auf der Grundlage bestimmter Techniken und Praktiken hervorgebracht wird und sich der Mithilfe von Mitschreibenden verdankt: Litera-

10 Siehe dazu Erhard Schüttpehl/Albert Kümmel-Schnur (Hg.): *Signale der Störung*, München 2002; Markus Rauzenberg: *Die Gegenwärtigkeit der Störung. Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie*, Zürich, Berlin 2009.

11 Siehe dazu Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M. 1987, S. 153ff.

12 Siehe dazu ausführlicher Natalie Binczek: »Diktieren«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2 (2013), Heft 9, S. 174–179.

13 Siehe dazu grundlegend Tiziano Dorandi: »Tradierung der Texte im Altertum; Buchwesen«, in: Heinz-Günther Nesselrath (Hg.): *Einleitung in die griechische Philologie*, Stuttgart, Leipzig 1997, S. 3–16, hier insb. S. 4 sowie vor allem Otto Ludwig: *Geschichte des Schreibens*, Bd. 1: Von der Antike bis zum Buchdruck, Berlin 2005, S. 66f.

14 Art. »dichten«, in: *KLUGE. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von Elmar Seebold, 25. durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin, Boston 2011, S. 198.

tur als ein Kollektivprozess. Allerdings validiert er in der Regel ausschließlich den Beitrag des Diktierenden und damit die mündlich vorgebrachte Mitteilung als literarisches Produkt, als Werk, wohingegen der Schreiber als bloßer Kopist, als Diener¹⁵ aus dem auktorialen Bereich ausgeschlossen bleibt. Er dient der technischen Optimierung im Textherstellungsprozess, damit der Autor von »der mechanischen Kopistenbeschäftigung«, die Rilke als »unfruchtbar«¹⁶ bezeichnete, entlastet werden kann, um stattdessen umso »fruchtbarer« arbeiten und wirken zu können.

Zwar verweist die Bezeichnung »Dichtung« aufgrund ihrer etymologischen Herleitung auf die technische Dimension der literarischen Produktion. Jedoch tendiert die poetologische Selbstbeschreibung dazu, sie auszulöschen, indem Dichtung »im allgemeinen« als »die Erhebung der Wirklichkeit in die höhere Wahrheit, in ein geistiges Dasein«¹⁷ definiert wird. Der Dichter, der diesem Anspruch Rechnung zu tragen imstande ist, kann sich mit Recht als »Zauberer«¹⁸ – so Rilkes Vorschlag in seiner programmatisch betitelten Schrift »Über den Dichter« von 1912 – verstehen. Dabei ist es, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der etymologischen Herleitung der Bezeichnung naheliegend, die Dichtung auf das engste an das Paradigma des Akustischen zu binden, dem auch das gesprochene Wort zuzuordnen ist. Der Dichter »verwandelt«, so Rilke, »das, was nicht zu bewältigen war, in eine Folge langer schwebender Töne, die weder hierhin noch dorthin gehörten, und die jeder für sich in Anspruch nahm.«¹⁹ Somit wird die der Dichtung »im allgemeinen« attestierte »Erhebung der Wirklichkeit« von Rilke gewissermaßen als »Folge langer schwebender Töne« beschrieben und als Effekt einer »Zauberei« bestimmt. Töne, von denen gesagt wird, dass sie nirgends »hingehörten«, mithin auch niemandem gehörten, aber »jeder für sich in Anspruch nahm.« Im Anschlussatz werden sie mit der Stimme des Dichters in eins gesetzt:

Während seine Umgebung sich immer wieder mit dem greifbaren Nächsten einließ und es überwand, unterhielt seine Stimme die Beziehung zum Weitesten, knüpfte uns daran an, bis es uns zog.²⁰

15 So untersucht Markus Krajewski: *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, Frankfurt a.M. 2010, S. 238ff. wie Goethe seine Diener als Schreiber bzw. Diktatnehmer einsetzte.

16 Rilke an seinen Verleger Anton Kippenberg vom 20. Oktober 1909, zit. nach Richter: »Editorischer Bericht«, in: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, a.a.O., S. 230.

17 Art. »Dichtung«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Bd. 2, Leipzig 1854–1961, Sp. 1072.

18 Rainer Maria Rilke: »Über den Dichter«, in: ders.: *Werke*, hg. und kommentiert von Manfred Engel, Bd. 4: Schriften, Frankfurt a.M., Leipzig 1996, S. 663–665, S. 665. (Zu den Schwierigkeiten, aus Rilkes Texten, insbesondere auch aus den vermeintlich poetologischen Texten, eine kohärente und für alle seine Werkphasen relevante Position bestimmen zu wollen, siehe Sascha Löwenstein: *Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884–1906)*, Würzburg 2004, S. 24ff.)

19 Rilke: Über den Dichter, in: *Werke*, a.a.O., S. 665.

20 Ebd.

Aus einer anekdotisch gerahmten Erinnerung heraus und deshalb im Präteritum formuliert, mehr noch: aus der Ich-Perspektive eines Beobachters erzählt, der nicht über sich selbst spricht, sondern im Bild eines Ruderers das »Gleichnis«²¹ eines Dichters repräsentiert sieht, entwirft dieser Passus eine Theorie der »Dichtung«, die als frei schwebende, ungebundene Tonalität gefasst und im nächsten Satz schon mit der »Stimme« des Dichters kurzgeschlossen wird. Einer Stimme, die, insofern sie »die Beziehung zum Weitesten« unterhält, eine Deutung als transzendente Kategorie nahe legt – womit das Kriterium der »Erhebung der Wirklichkeit« gegeben wäre. Zugleich aber kann diese Formulierung auch im Sinne einer medientechnischen Erweiterungsleistung gelesen werden: Wo die Stimme in Schrift übersetzt oder als Audioaufzeichnung²² fixiert wird, wo sie also aus dem Zustand des Ephemeren in den einer reproduzierbaren Speicherung wechselt, da unterhält sie aufgrund der somit ermöglichten Distributionsbreite und Überlebensdauer »eine Beziehung zum Weitesten«. Überblendet wird nach dieser Lesart das transzendente von einem medientechnischen Argument, demzufolge die Stimme zeitlich wie räumlich »zerdehnt«²³ und aus der unmittelbaren und flüchtigen Face-to-face Konstellation gelöst wird, um in ein stabileres Medium transferiert zu werden. Wie im Diktat.

Aufzeichnen

Ist diese poetologische Passage im Präteritum gehalten und damit als etwas gekennzeichnet, das zwar der Vergangenheit angehört, im Kontext des Gesamttextes hingegen für die Gegenwart in Anspruch genommen wird, so spricht der Ich-Erzähler in *Malte Laurids Brigge* nur im Konjunktiv von dem Dichter, der er nicht geworden ist und auch niemals sein wird. Hier allerdings bezieht er sich auf ein anderes poetologisches Konzept als in der zwei Jahre später verfassten Schrift. Bevor Rilke seine Theorie der Dichtung als Beziehung der »Stimme zum Weitesten« skizziert hat, lässt er den Ich-Erzähler seines Romans resignativ festhalten: »Gerade der Dichter ist es, der ich hätte werden wollen.«²⁴ Ob bzw. inwiefern jenseits der hier für

21 Ebd., S. 663.

22 Zum Konzept der Dichterlesung als Audio-Aufzeichnung unter Bezugnahme auf das Paradigma der Grammophonie bei Rilke siehe Harun Maye: »Literatur aus der Sprechmaschine. Zur Mediengeschichte der Dichterlesung von Klopstock bis Rilke«, in: Natalie Binčzek/Cornelia Epping-Jäger (Hg.): *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*, München 2014, S. 13–29, hier insbes. S. 22ff.

23 Luhmann beschreibt die schriftgestützte Kommunikation und ihr Partizipationsgeschehen mit der Metaphorik der »zerdehnten Situationen«, die an die Stelle der unmittelbaren Koprsenz der Kommunikationspartner tritt und sich in zwei bis virtuell unendlich viele einzelne Situationen entfalten kann und deren Grenzen nur durch die Vorfindlichkeit des Textes und den Prozess seiner Überlieferung bestimmt werden. Niklas Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik I*, Frankfurt 1980, S. 19–21.

24 Rainer Maria Rilke: »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: ders.: *Werke*, hg. und kommentiert von Manfred Engel, Bd. 3: Prosa und Dramen, Frankfurt a.M./Leipzig 1996,

unmöglich erklärten Dichtungsposition, die als eine idyllische, aber auch nicht mehr zeitgemäße akustisch-visuelle Einheit umrissen wird, andere literarische Konzepte praktikabel oder auch nur denkbar sind, bildet dabei die zentrale Frage des *Malte*-Textes. Der Dichter, der der Ich-Erzähler hätte sein wollen, »klingt wie eine Glocke in reiner Luft. Der Dichter, der von seinem Fenster erzählt und von den Glastüren seines Bücherschranks, die eine liebe, einsame Weite nachdenklich spiegeln.«²⁵ Eine »Glocke in reiner Luft« und ein »Fenster« als durchlässige Schwelle zwischen dem Innen- und Außenraum sowie die »Glastüren seines Bücherschranks«, womit nicht nur die Literatur als integraler Bestandteil dieses Settings in Szene gesetzt, sondern in dem Glas auch die »Weite« des Außenraumes als Spiegelbild aufgenommen ist, stellen eine Kulisse dar, die bereits in der ersten Aufzeichnung von den Pariser Eindrücken des Ich-Erzählers konterkariert wird. »Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin.«²⁶ Als buchstäblich »eindringlich« beschreibt der Ich-Erzähler die akustische Dimension der Großstadt und bringt zugleich eine dieser Wahrnehmung korrespondierende, taktile²⁷ Poetik zur Anwendung. Dem Glockenklang »in reiner Luft« wird hier ein gleichsam akustischer Angriff auf den architektonischen und psychischen Innenraum des Ich-Erzählers entgegengesetzt und der Deskription einer idyllischen Ansicht die »Aufzeichnung«²⁸ einer an Intensität, an Eindringlichkeit orientierten Perzeption.²⁹

S. 453–635, S. 482. »Der ungenannte Autor ist Francis Jammes (1868–1938), bekannt für seine idyllisch-ländlichen Szenen. [...] Im Januar und Mai 1904 schreibt Rilke über Pläne, Texte von Jammes zu übersetzen.« (Manfred Engel: »Anmerkungen«, in: Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, hg. und kommentiert von Manfred Engel, hier S. 256).

25 Rilke: »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: *Werke*, a.a.O., S. 482.

26 Ebd., S. 455.

27 Walter Benjamin entwickelt das Konzept einer, nicht zuletzt an der modernen Urbanität orientierten »taktilen« Ästhetik in: Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders.: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*. Bd. I.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991; Siehe dazu Christian Ferencz-Platz: »Taktile Rezeption und lebensweltliche Umsicht. Film und Stadterfahrung bei Benjamin und Heidegger«, in: *Meta. Research in Hermeneutics, Phenomenology and Practical Philosophy* 1 (2010), Heft 2, S. 141–154, insb. S. 152.

28 »Aufzeichnen als Akt, als Prozess, als Verfahren zu verstehen, heißt, von dem Aufgezeichneten zunächst abzusehen und vielmehr die Gesten und Praktiken genauer zu beachten, die Materialien und Hindernisse, die mit dem Aufzeichnen verbunden sind. Dass der Akt des Aufzeichnens das Aufgezeichnete allererst hervorbringt, ist keine banale Feststellung: Denn die Techniken und Verfahren bedingen, was überhaupt aufgezeichnet werden kann; und so legt umgekehrt das Aufgezeichnete immer auch Zeugnis von den Prozeduren des Aufzeichnens ab.« (Petra Löffler/Kathrin Peters: »Aufzeichnen. Einführung in den Schwerpunkt«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 3: Aufzeichnen (2010), S. 10–13, hier S. 11) Siehe dazu Christoph Hoffmann: »Festhalten, Bereitstellen. Verfahren der Aufzeichnung«, in: Christoph Hoffmann (Hg.): *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*, Zürich 2008, S. 7–20.

29 Dass Rilkes *Malte*-Roman nicht nur dem Paradigma der Visualität, sondern auch der Akustik gewidmet ist, macht Michèle Fink deutlich: »son et vocation dans *Les Cahiers de Malte Laurids*

Als Bestandteil des Titels hebt der Roman die Bedeutung des »Aufzeichnens« in poetologischer und produktiver Perspektive hervor. Angesprochen ist damit zunächst einmal und vorrangig eine spezifische, die Unmittelbarkeit und Vorläufigkeit der Notate verknüpfende Operation sowie der Verlaufscharakter des Aufzeichnens. Überdies wird, gerade auch aufgrund des titelgebenden Status, suggeriert, die »Aufzeichnungen« ließen sich als Gattungsangabe lesen. Kein Roman, keine Erzählung, sondern »Aufzeichnungen«,³⁰ womit zugleich eine unverkennbare Nähe zum Autobiographischen angedeutet ist.³¹ Zu den verschiedenartigen Konsequenzen der Selbstkategorisierung als »Aufzeichnungen« gehört ferner die Bestimmung des Ich-Erzählers als gleichermaßen Akteur und Medium.³² Die in der narrativen Ordnung des Textes immer wieder als gebrochen in Erscheinung tretende Intentionalität seiner Schreibakte steht damit im Widerstreit zu den vielen Niederschriften, die als kontingente, vorläufig und fragmentarisch erscheinende Notationen eine Produktivität anderer Art unter Beweis stellen. So sehr der Ich-Erzähler an seiner Existenz als »Dichter« wiederholt zweifelt,³³ in seiner Funktion als Medium und Verfasser der »Aufzeichnungen« führt er jedoch vor, wie Texte hergestellt werden,³⁴ indem sie sich geradezu selbst aufzuschreiben scheinen. »Ich sitze hier in meiner kleinen Stube, ich, Brigge [...]. Ich sitze hier und bin nichts. Und dennoch, dieses Nichts fängt an zu denken und denkt,«³⁵ so der Ich-Erzähler, der in dieser vom »Ich« über »Brigge« erneut zum »Ich« und schließlich zum denken-

Brigge«, in: Jean Bessière/Daniel-Henri Pageaux (Hg.): *Le roman du poète*, Paris 1995, S. 49–87 sowie Michael Cowan: »Imagining Modernity Through the Ear: Rilke's Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge and the Noise of Modern Life«, in: *Arcadia* (2006), Heft 4.1, S. 124–146. Wenn Elke-Maria Clauß den *Malte* als eine neue Version des Orpheus-Mythos liest, hebt sie auch die akustische Dimension hervor: Elke-Maria Clauß: »Orpheus in Paris. Zur Poetik der Erinnerung im *Malte Laurids Brigge*«, in: *Wirrkendes Wort* 47 (1997), Heft 1, S. 31–45.

30 Einen Versuch, die »Aufzeichnung« als eine spezifische Textsorte zu beschreiben, unternimmt, Thomas Lappe: *Die Aufzeichnung. Typologie einer literarischen Kurzform*, Aachen 1991.

31 Siehe zu diesem Zusammenhang exemplarisch für die Fülle der Beiträge, die sich diesem Komplex widmen: Matthias Hattmer: »Es war mein Ich und war ein anderer. Rainer Maria Rilke und sein Ausgestoßener«, in: ders.: *Das erdichtete Ich. Zur Gattungspoetik der erdichteten Biographie*, Frankfurt a.M. 1989, S. 119–140. Linda Rugg: »A Self at Large in the Hall of Mirrors: Rilke's Malte Laurids Brigge as Autobiographical Act«, in: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 1 (1993), Heft 29, S. 43–54.

32 Martina Wagner-Egelhaaf: *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1989, S. 81 bezeichnet insbesondere den Augensinn als Maltes »Medium« der Weltwahrnehmung.

33 Rilke: »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: *Werke*, a.a.O., S. 466ff. und passim.

34 Aus der Perspektive des creative writing und im Blick auf die ihm eigene Pragmatik stellt Stephan Porombka den produktiven Aspekt der »Aufzeichnungen« hervor. Er liest sie als Nachweis darüber, wie literarische Texte entstehen und wie sie ihre Entstehung auch selbst thematisieren können. Stephan Porombka: »Sehenlernen! Das literarische Schreiben und die Welt da draußen«, in: Josef Haslinger/Hans-Ulrich Treichel (Hg.): *Schreiben lernen – Schreiben lehren*, Frankfurt a.M. 2006, S. 193–206.

35 Rilke: »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: *Werke*, a.a.O., S. 468.

den »Nichts« übergehenden Sequenz antizipiert, was unter dem Titel »der anderen Auslegung« lauten wird: »Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird.«³⁶ Was sich somit aufschreibt, – »der sich verwandelnde Eindruck« – sind Notate, Protokolle, Aufzeichnungen visueller und akustischer Eindrücke, aber auch Rekonstruktionen von Erinnerung und von Gelesenem,³⁷ die Malte, obwohl sie Effekte seiner kognitiven Tätigkeit sind, sich überhaupt erst zu eigen machen muss. Er versucht es z.B. mit Hilfe von Abschriften, indem er also Texte kopiert:

Da liegt es vor mir in meiner eigenen Schrift [...]. Ich habe es mir aus den Büchern, in denen ich es fand, abgeschrieben, damit es mir ganz nahe wäre und aus meiner Hand entspringen wie Eigenes.³⁸

Wird hier eine andere Deutung »der mechanischen Kopistenbeschäftigung« in Aussicht gestellt als im Zusammenhang mit der Fertigstellung des *Malte*-Romans? Einerseits konzidiert die Textstelle, »Eigenes« und eigenhändige Niederschrift gehörten zusammen. Andererseits zieht sie aber auch die Möglichkeit in Erwägung, durch eigenhändige Abschrift fremde Texte sich anverwandeln zu können. Der bloßen Abschrift wird eingeräumt, das Abgeschriebene zumindest »wie Eigenes« in Betracht ziehen zu können. Der Kopist, der Sekretär, wird also der Möglichkeit nach in die Perspektive eines nahezu auktorial gedachten Produzenten gerückt. Tatsächlich testet der Roman diese Möglichkeit durchgängig aus. Der Ich-Erzähler wird nämlich vorrangig als Aufnehmender, als Empfänger in Szene gesetzt. Was er aufnimmt, was er registriert, sind eine kontingente Abfolge heterogener, zum Teil simultaner Eindrücke, die er sprachlich bzw. schriftlich wiederzugeben sich vornimmt. Und zwar, indem er sie abzuschreiben, zu kopieren versucht. Anders formuliert: Er versucht, ein Kopist³⁹ dessen zu werden, was ihn umgibt. Jedoch stellt sich gerade diese Aufgabe als eine außerordentliche Herausforderung dar. Sie bildet eines der medialen und poetologischen Kernprobleme der »Aufzeichnungen«, die mit der narrativ disjunkten Verknüpfung der unterschiedlichen Textteile eine weitere entscheidende Bedingung ihrer Produktion ansprechen: ihr montageartiges An- und Nebeneinander von zeitlich und kognitiv Verschiedenem.⁴⁰ Kopieren und Montieren müssen im Rahmen dieses literarischen Unter-

36 Ebd., S. 490–491.

37 Ebd., S. 479ff. Zu den unterschiedlichen Lektüremodi Maltes mit besonderer Fokussierung des Blätterns siehe Sandro Zanetti: »diesmal aber wars unvermittelt. Blättern in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*«, in: Jürgen Gunia/Iris Hermann (Hg.): *Literatur als Blätterwerk. Perspektiven nichtlinearer Lektüre*, St. Ingbert 2002, S. 259–279.

38 Rilke: »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: *Werke*, a.a.O., S. 491.

39 Vgl. dazu Wagner-Egelhaaf: *Mystik der Moderne*, a.a.O., S. 98ff.

40 In Bezug auf die textformale Darstellung und ihre Lektüre der Montagestruktur lässt sich Folgendes festhalten: »Konzentriert man sich [...] auf die Montage sprachgestisch unterschiedlicher Textsorten, so zeigt sich, daß der Roman keine Rezeptionsanweisung gibt. Das alle denkbaren Redehaltungen präsentierende Textensemble, das Ich-Form, Er-Form, Du-Form abwechseln läßt, das hymnische wie reflektierende Ausdrucksweisen versammelt, Erzählungen und Briefe,

nehmens als komplementäre Verfahren verstanden werden: »Es ist alles aus so viel einzigen Einzelheiten zusammengesetzt, die sich nicht absehen lassen.«⁴¹ Wenn der Ich-Erzähler dabei hervorhebt, »die Wirklichkeiten« seien »unbeschreiblich ausführlich«,⁴² konzidiert er die Schwierigkeit seiner »Aufzeichnungen«. Wie nämlich lassen sich diese »Einzelheiten«, wie ihre Zusammensetzung beschreiben? Wie sind sie angemessen bzw. überhaupt zu kopieren?

Schreiben und Erzählen

Malte erscheint als Kopist, als eine Art Diktatnehmer, insofern er perzeptive Reize, aber auch Bilder und Klänge der Großstadt sowie Erinnerungsbilder zur Niederschrift aufnimmt. Was er transkribiert, speist sich vorrangig aus drei Quellen, der unmittelbaren Wahrnehmung, historisch überliefertem bzw. Buch-Wissen sowie seinem Gedächtnis,⁴³ und konstituiert ein eigenartiges Gefüge der Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem.⁴⁴ Es gehört zum poetologischen Programm dieses Textes, dass er den Eindruck eines unmittelbar in das Bewusstsein des Ich-Erzählers sich einzeichnenden Diktats erweckt⁴⁵ und im Zuge dessen seine konkreten Arbeitsbedingungen, mithin seine spezifischen Schreibsituationen lediglich rudimentär schildert. Der Eindruck der direkten Einzeichnung verdankt sich nicht zuletzt gerade dem Ausblenden dessen, was als »Schreibszenen«⁴⁶ ausgestaltet werden und

Präsenz- und Imperfekt-Sequenzen einschließt, weist weder Regelmäßigkeiten noch Strukturregularungen auf und stellt mithin dem Leser die Rezeption frei.« (Jürgen H. Petersen: *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung*, Stuttgart 1991, S. 76).

41 Rilke: »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: *Werke*, a.a.O., S. 565.

42 Ebd.

43 Siehe zu der spezifischen Dynamik der Erinnerungssequenzen Andreas Anglet: »The Overwhelming Reality of Memory: The Poetics of Memory in Rainer Maria Rilke's »Malte«, in: Thomas Wagenbauer (Hg.): *The poetics of memory*, Tübingen 1998, S. 91–111.

44 Vgl. dazu den Begriff der »Zwischenzeit«: Uwe C. Steiner: *Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*, München 1996, S. 353 sowie passim. Siehe zur vielschichtigen Zeitproblematik in Bezug auf die Frage der »Darstellbarkeit« Ralph Köhnen: *Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*, Bielefeld 1995, S. 146–207.

45 Siehe dazu unter Rückgriff auf Friedrich A. Kittlers in *Aufschreibesysteme. 1800/1900*, München 1987, S. 322ff. geleistete Analyse des *Ur-Geräusch*-Textes: Benjamin Bühler: *Lebender Körper. Biologisches und anthropologisches Wissen bei Rilke, Döblin und Jünger*, Würzburg 2004, S. 183ff. Vgl. dazu in diesem Band auch den Beitrag von Cornelia Epping-Jäger: »Die Diktatszene. Aufschreiben Einschreiben Vorschreiben«, in: dies./Natalie Binczek (Hg.): *Das Diktat. Phono-graphische Verfahren der Aufschreibung*, Paderborn 2015, S. 17–29.

46 Im Sinne von Rüdiger Campe: »Die Schreibszenen, schreiben«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 759–772; Siehe dazu auch das Schreibszenen-Projekte von Martin Stügelin (Hg.): *Mir ekelt vor diesem rintenkleckenden Säkulum. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München 2004.

eine Reflexion auf die Arbeitsbedingungen eröffnen könnte. Von Utensilien, die Malte benötigt, von Werkzeugen, die er einsetzt, vom Mobiliar oder von Nachschlagewerken, die er nutzt, von Methoden des Schreibens gar, ist selten, wenn überhaupt die Rede. Nicht die technisch-mediale Disposition seiner »Aufzeichnungen« steht im Blick des Textes, und dies obwohl er immer wieder daran erinnert, dass der Ich-Erzähler schreibt und liest, dass er ein Schreibender bzw. auch ein Abschreibender, ein Kopist ist. Poetologisch maßgeblich ist vielmehr das Desiderat einer möglichst unvermittelten Wiedergabe des Aufgezeichneten, die ohne Übersetzung, ohne Transformation in ein anderes Medium auszukommen imstande sein sollte, gleichsam als direkte Reproduktion des Sichtbar-Hörbaren. Als »Zauberei.

So antizipiert *Malte Laurids Brigge* narrativ, was Rilke in seinem 1919 veröffentlichten Text »Ur-Geräusch« als eine apparativ-kognitive Interaktion entwirft, wenn er einen Phonographen mit der »Kronen-Naht« des Schädels zu verschalten imaginiert:

Wie nun, wenn man diesen Stift täuschte und ihn, wo er zurückzuleiten hat, über eine Spur lenkte, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammte, sondern ein an sich und natürlich Bestehendes – gut: sprechen wirs nur aus: eben (z.B.) die Kronen-Naht wäre –: Was würde geschehen? – Ein Ton müsste entstehen, eine Ton-Folge, eine Musik...⁴⁷

Malte Laurids Brigge ist vor dem Hintergrund dieser Passage als ein Versuch lesbar, die dort angesprochene »Ton-Folge« und »Musik« als Schreibweise eines Roman-Textes zu adaptieren. Der in den »Aufzeichnungen« als poetisch nicht mehr einholbar beklagte Glockenklang »in reiner Luft« wird von dem Konzept einer urbanen und medientechnisch am Parameter der Grammophonie orientierten⁴⁸ Tonalität ersetzt. Die auktoriale Aufgabe liegt dabei nicht mehr darin, in wohlgeordneten Tableaus idyllische Szenarien zu entwerfen, sondern dem, was »aus so viel einzigen Einzelheiten zusammengesetzt« erscheint, dass es sich als beinahe »unbeschreiblich« entzieht, dennoch einen Ausdruck zu verleihen. Hier, an diesem Punkt jedoch, findet eine maßgebliche Übersetzungsleistung statt. Die der Außenwelt entnommenen Diktate müssen nämlich als ein schriftlicher Text, dessen poetologische Zielsetzung gerade darin behauptet wird, auf poetische Formung nicht angewiesen zu sein, materialisiert werden.⁴⁹ Denn als Diktataufnehmender muss der

47 Rainer Maria Rilke: »Ur-Geräusch«, in: ders.: *Werke*, hg. und kommentiert von Manfred Engel, Bd. 4: Schriften, Frankfurt a.M., Leipzig 1996, S. 699–704, hier S. 702.

48 Silke Pasewalck betont, dass mit dem »Abtasten der Kranznaht« Rilke keine »Dekodierung« meint. »Vielmehr faßt Rilke diesen Vorgang als entwerfenden bzw. verwandelnden Akt, der gewissermaßen zwischen Entdeckung und Erfindung oszilliert.« (Silke Pasewalck: *Die fünf-fingrige Hand. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*, Berlin, New York 2002, S. 12.)

49 Siehe dazu, wenngleich aus einer anderen Perspektive: »Die Reflexionen über die Motive Wand, Maske und Gesicht bilden einen Gegenpol vor allem zur Poetik des Körpers, in der sich die Kunst widerstandslos ins Leben aufzulösen scheint. Sie sollten als Warnung davor

Ich-Erzähler, sobald er diese Aufnahmen als einen literarischen Text einrichtet und zugänglich macht, ein Transkript fertigen. Wie, nach welchen systematischen Gesichtspunkten und mit welchen Mitteln dies erfolgt, wird vom Text indes buchstäblich verdunkelt. Ein blinder Fleck der »Aufzeichnungen«,⁵⁰ die zwar die Bindung an die Schrift als ihre mediale Voraussetzung immer wieder explizit machen, jedoch – womit ein aufschlussreiches Detail genannt ist – nicht selten im Dunkeln, in der Nacht geschrieben werden: »Ich habe die ganze Nacht gessen und geschrieben.«⁵¹ Und: »Da sitze ich in der kalten Nacht und schreibe.«⁵²

So bleiben Maltes Schreibakte narrativ und deskriptiv unscharf, sie werden nicht wirklich greifbar gemacht. Bemerkenswert ist in diesem Kontext gleichwohl, dass eine durchaus detaillierte Schreibszenen im Roman vorkommt: eine Schreib-, die vor allem eine Diktatszene ist. Dabei wird diese in einem in zweifacher Hinsicht vermittelten Erzählrahmen präsentiert, der sie erstens als vergangene Begebenheit und damit als keineswegs gesicherte Rekonstruktion von Erinnerungem fasst. Vorsichtig werden daher die Umstände formuliert: »Abelone muss als ganz junges Mädchen eine Zeit gehabt haben, da sie von einer eigenen, weiten Bewegtheit war.«⁵³ Überdies und zweitens bezieht sich diese Erzählung auf eine Zeit vor Maltes Geburt. Sie ist die Paraphrase einer von Abelone ihm erzählten Erinnerung. Als Gegenprogramm zu der zuvor als Desiderat skizzierten Poetik einer unmittelbaren Aufzeichnung dominieren hier die Vermittlung und Übertragung bzw. Übersetzung von Erzähltem. So schreibt der Ich-Erzähler auch in diesem Kontext nach einem Diktat. Es ist das Diktat der Erinnerung an eine Erzählung, die ihm ihrerseits bereits aus der Erinnerung, und zwar aus der Erinnerung einer anderen Figur, erzählt, also diktiert worden ist. Aufgrund dieser Vermittlungen wird die anschließende Schreib- bzw. Diktatszene von der literarischen Arbeit des Ich-Erzählers gewissermaßen abgerückt. Vorangestellt ist der Schreib/Diktatszene zudem eine Passage, die diese zeitliche Diskrepanz in eine poetologische Differenz umdeutet und damit als ein Gegenprogramm entwirft.

Dass man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein. Ich habe nie jemanden erzählen hören. Damals, als Abelone mir von Mamas Jugend sprach, zeigte es sich, daß sie nicht erzählen könne. Der alte Graf Brahe soll es noch gekonnt haben. Ich will aufschreiben, was sie davon wußte.⁵⁴

dienen, das Ideal des unmittelbaren Schreibens, das im *Malte* gewiß eine wichtige Rolle spielt, auf Kosten des Moments ästhetischer Vermittlung absolut zu setzen« (Michael Kahl: *Lebensphilosophie und Ästhetik. Zu Rilkes Werk 1902–1910*, Freiburg im Breisgau 1999, S. 234).

50 Siehe dazu Steiner: *Die Zeit der Schrift*, a.a.O., S. 27: »Die Gegenwart ist der konstitutive blinde Fleck der Schrift.« Siehe dazu auch ebd., S. 340ff.

51 Rilke: »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: *Werke*, a.a.O., S. 464.

52 Ebd., S. 611.

53 Ebd., S. 558.

54 Ebd., S. 557.

Die Kategorie des ›wirklichen Erzählens‹ wird zu einer Art Grenzmarkierung gegenüber der im Roman umgesetzten Schreibweise. Was darunter zu verstehen sei, konkretisiert der Text allerdings nicht.⁵⁵ Dennoch wird von der anschließenden Schreib-/Diktat-Szene die Beantwortung dieser Frage in Aussicht gestellt. »Ich will aufschreiben, was sie davon wußte.« Da der Ich-Erzähler zuvor jedoch bemerkte, er »habe nie jemanden erzählen hören«, wird die Erwartung an die nachstehende Wiedergabe gedämpft. Dem Hörensagen nach soll Graf Brahe »es noch gekonnt haben.« Wie aber lässt sich diese Mutmaßung bestätigen, wie eine Probe seiner Kompetenz reproduzieren, wenn sie nirgends konserviert worden ist, wenn nicht einmal Abelone, die Sekretärin des Grafen und Informantin des Ich-Erzählers, »erzählen könne«.

Es war [...] etwas ganz Außerordentliches, daß er einmal nach dem Frühstück Abelone zu sich winkte: »Wir haben die gleichen Gewohnheiten, wie es scheint, ich schreibe auch ganz früh. Du kannst mir helfen.« Abelone wußte es noch wie gestern.⁵⁶

Als künftige Gehilfin seiner Schreibarbeit ruft der Graf seine Tochter Abelone zu sich. Dieser Auftrag wird vor dem Hintergrund eines ansonsten distanziernten Verhältnisses des Grafen seinen Töchtern gegenüber⁵⁷ vom Ich-Erzähler als etwas »ganz Außerordentliches« gewertet. ›Außerordentlich‹ ist er vor allem aber, weil der Arbeitsraum des Grafen »im Rufe der Unzugänglichkeit stand«.

Schon am anderen Morgen wurde sie in ihres Vaters Kabinett geführt, das im Rufe der Unzugänglichkeit stand. Sie hatte nicht Zeit, es in Augenschein zu nehmen, denn man setzte sie sofort gegen dem Grafen über an den Schreibtisch, der ihr wie eine Ebene schien mit Büchern und Schrifstößen als Ortschaften.⁵⁸

So bekommt Abelone Zutritt zu Räumen, die üblicherweise als unzugänglich gelten. Derart unzugänglich sind sie wie das ›wirkliche Erzählen‹. Trotz dieses Zutritts jedoch bleibt Abelone das väterliche Kabinett weiterhin verschlossen, denn sie kann es nicht »in Augenschein nehmen.« ›Man‹ setzte sie nämlich sogleich an den Schreibtisch, dem Grafen gegenüber, von wo aus sie nur ihn und die auf dem Schreibtisch liegenden ›Bücher und Schrifstöße‹ sah. Mit der eigentümlichen Formulierung, »man setzte sie«, wird der Arbeitsraum unter die Direktive einer unpersönlichen und nicht eindeutig bestimmaren Entscheidungsinstanz gestellt. – Nachdem der Text Abelone eine Position innerhalb dieses räumlich-interaktionellen Arrangements zugewiesen hat – am Schreibtisch, ihrem Vater gegenüber –, folgt der die Diktatszene explizit eröffnende Satz: »Der Graf diktierte.«⁵⁹ Von der einleitenden

55 Bühler spricht im Zusammenhang des ›wirklichen Erzählens‹ von einer »Utopie organologischen Erzählens« (Bühler: *Lebende Körper*, a.a.O., S. 193).

56 Rilke: »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: *Werke*, a.a.O., S. 558–559.

57 »Der Graf Brahe lebte ganz abseits von seinen Töchtern.« (Ebd., S. 558).

58 Ebd., S. 559.

59 Ebd.

Reflexion einer als ›wirklich‹ apostrophierten Erzählweise schlägt der Text also einen Bogen zum ›Diktat‹ und verknüpft so das Konzept des ›wirklichen Erzählens‹ mit der mündlichen Rede, die, um sie aufzubewahren, transkribiert werden muss.

Eine Szene

Malte schrieb allein und nachts. Graf Brahe schrieb bzw. diktierte morgens,⁶⁰ und da er diktierte, arbeitete er nicht allein. Er schrieb »seine Memoiren«, wobei nicht »politische oder militärische Erinnerungen« im Fokus seines Interesses standen. »Was er [...] nicht vergessen wollte, das war seine Kindheit.«⁶¹ Ausführlich schildert der Text im Folgenden, wie sich das Aufschreiben dieser Kindheitserinnerungen per Diktat zutrug.

Manchmal sprang er auf und redete in die Kerzen hinein, daß sie flackerten. Oder ganze Sätze mußten wieder durchgestrichen werden, und dann ging er heftig hin und her und wehte mit seinem nilgrünen, seidenen Schlafrock.⁶²

Der Graf schreibt, er spricht vielmehr, so zumindest das vom obigen Zitat skizzierte Bild, mit seinem ganzen Körper. Er »sprang«, sodann »ging er heftig hin und her«, während er Sätze formulierte, die »wieder durchgestrichen werden [mußten]«. Abelone wurde hingegen an den Schreibtisch gesetzt, womit sie eine weitgehend immobile Position einnahm, von der aus nicht nur der Radius ihrer Bewegungsmöglichkeiten, sondern auch dessen, was sie von dem Arbeitsraum zu sehen vermochte, sehr begrenzt war. Zwar ihrem Vater gegenüber, wird sie von ihm dennoch weder wahrgenommen noch adressiert, denn er »redete in die Kerzen hinein«. Dabei schreibt Abelone auf, was der Graf im Gehen und im Springen diktiert und was er daraufhin wieder durchzustreichen auffordert, vielleicht, weil dem Transkript die Kraft fehlt, die das ›Flackern‹ der Kerzen bewirkt. Vielleicht aber auch, weil der niedergeschriebene Text das ›wirkliche Erzählen‹, insbesondere auch im Hinblick auf seine körperlich-performative Komponente, nicht wiederzugeben imstande ist? Aber lässt sich ›wirkliches Erzählen‹ überhaupt schriftlich festhalten? Lässt es sich kopieren und reproduzieren?

Während alledem war noch eine Person zugegen, Sten, des Grafen alter, jütändischer Kammerdiener, dessen Aufgabe es war, wenn der Großvater aufsprang, die Hände schnell über die einzelnen losen Blätter zu legen, die, mit Notizen bedeckt, auf dem Tische herumlagen.⁶³

Drei Personen arbeiten an den Memoiren des Grafen mit. Der Graf als Autor, der seine Erinnerungen ›erzählt‹, möglicherweise ›wirklich erzählt‹ und per Diktat auf-

60 Ebd., S. 559f.

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Ebd.

zuzichnen anweist; sodann die Sekretärin, vom Autor fast unbemerkt, als sei sie nicht da. Sie transkribiert die Erzählung, streicht aber vor allem durch; und schließlich der Kammerdiener, dessen Aufgabe darin besteht, »die einzelnen losen Blätter« festzuhalten, damit sie nicht davonfliegen oder durcheinander geraten. Szenisch wirkt diese Schilderung deshalb, weil sie die Entstehung eines Manuskripts als eine, zum Teil ins Grotteske gesteigerte, Handlung zum Vorschein bringt. Nicht was geschrieben wird, sondern wie sich dieses Schreiben in einer recht aufwändigen Dramaturgie, unter Beteiligung von drei Akteuren und etlichen Requisiten ereignet, steht im Vordergrund der Darstellung. Das »wirkliche Erzählen« wird hier vor allem mit Blick auf seine Mitteilungs- im Unterschied zu seiner Informationsdimension vorgeführt. Weitergeführt und unterbrochen wird die Textstelle durch einen kleinen Exkurs, in welchem Stens regelmäßiger »Umgang mit Geistern«⁶⁴ zur Sprache kommt, womit sein zuvor beschriebenes Handauflegen »über die einzelnen losen Blätter« als eine spiritistische Geste lesbar wird.

Ein paar Tage ging das Diktieren seinen Gang. Aber dann konnte Abelone »Eckernförde« nicht schreiben. Es war ein Eigenname, und sie hatte ihn nie gehört. Der Graf, der im Grunde schon lange einen Vorwand suchte, das Schreiben aufzugeben, das zu langsam war für seine Erinnerungen, stellte sich unwillig.⁶⁵

Die Erinnerungen des Grafen werden in Geschwindigkeit gemessen. Danach sind sie so schnell, dass sie sich per Diktat nicht festhalten lassen. Der Schrift wird damit einmal mehr das Vermögen abgesprochen, das »Erzählen«, das womöglich »wirkliche Erzählen« zu repräsentieren. Es ist jedenfalls in diesem Medium weder kopier- noch reproduzierbar. Was ursprünglich als seine »Memoiren« geplant worden war, will Graf Brahe, »der im Grunde schon lange einen Vorwand suchte, das Schreiben aufzugeben,« deshalb nach »ein paar Tage[n]« schon wieder beenden. Eigentümlich erscheint dabei die Überkreuzung der zeitlichen Achsen, wonach das Diktieren »ein paar Tage« dauerte, der Graf aber »schon lange einen Vorwand suchte«, sein Schreibprojekt nicht mehr fortführen zu müssen. Fällt der Unwille, seine Erinnerungen aufzuschreiben, demnach vor die Aufnahme der Diktate? Der »Vorwand« ist jedenfalls gefunden:

»Sie kann es nicht schreiben, sagte er scharf, »und andere werden es nicht lesen können. Und werden sie es überhaupt sehen, was ich da sage?« fuhr er böse fort und ließ Abelone nicht aus den Augen.⁶⁶

Zunächst stockt das Diktat, weil Abelone nicht weiß, wie »Eckernförde« geschrieben wird. Die Erzählung des Grafen wird also durch die Inkompetenz der Schreibkraft unterbrochen. Im Zuge dessen gerät Abelone, die als Diktatnehmerin möglichst diskret ihrer Aufgabe nachgehen, d.h. also, wie von einem Medium zu erwarten, hinter die Funktion eines reibungslosen Aufnehmens und Aufzeichnens

64 Ebd., S. 560.

65 Ebd.

66 Ebd.

der diktieren Worte zurücktreten sollte, in den Fokus des Grafen. Dieser lässt sie nämlich »nicht aus den Augen« und äußert einen grundsätzlichen Zweifel an seinem Schreibprojekt, indem er fragt, ob das, was er diktiert, auch »gelesen« bzw. »überhaupt gesehen« werden könne.⁶⁷ Das Motiv des Sehens, durch Kursivierung hervorgehoben, überrascht zunächst im Zusammenhang der Vorbereitung einer Lektürevorlage. Es wird ein paar Absätze weiter noch einmal aufgegriffen und im Kontext einer gleichsam spiritistischen Poetik spezifiziert werden. Deutlich wird indes bereits im obigen Zitat, dass die Kategorie der Visualität⁶⁸ in Bezug darauf, was erzählt wird, zumal, wenn es »wirklich erzählt« werden soll, Geltung hat.

Noch gibt der Graf nicht auf, noch versucht er, das Diktat fortzusetzen, um anschließend die Untauglichkeit dieser Aufzeichnungstechnik allerdings umso deutlicher in Erscheinung treten zu lassen: »Abelone strich durch und schrieb. Aber der Graf sprach so schnell weiter, daß man nicht mitkonnte.«⁶⁹ Nicht nur wird hier eine grundlegende Unübersetzbarkeit der mündlichen Rede in Schrift inszeniert, auch wird deutlich, dass die »Memoiren« vorrangig mit der Operation des Durchstreichens, einer fortwährenden Emendation, in Beziehung gebracht werden.

An dieses Zitat schließt jedoch ein als direkte Rede markierter Absatz an, der sich somit als buchstabengetreues Transkript der Rede des Grafen zu lesen gibt. Wenn dieser aber, wie es im Text heißt, »so schnell weiter[sprach], daß man nicht mitkonnte«, wird zugleich in Frage gestellt, ob es sich bei den von doppelten Anführungszeichen eingefassten Textpassagen tatsächlich um die Wiedergabe – Kopie – seiner Rede handeln könne. Wer soll sie denn aufgezeichnet haben? Ein paar Seiten weiter, am Ende dieser Schreib-/Diktatszene findet sich ein Satz, der Abelone als diejenige kenntlich macht, der zumindest der anschließende direkte Redeanteil zu eigen ist: »Von der Gräfin Reventlow ist ja dann bei euch gesprochen worden«, schloß Abelone kurz, als ich sie bat, mehr zu erzählen.⁷⁰ Sie tritt hier als diejenige vor, die von vorangehenden Ereignissen berichtet. Lässt sich aber vor dem Hintergrund dieser Textstelle rückschließen, dass die vorherigen Redezitate auch ihr zuzuschreiben seien? Gibt sie die Rede des Grafen wieder? Hat sie sie letztlich doch aufgeschrieben? Gar memoriert? Die Dramaturgie des Textes führt jedoch den Grafen selbst als Sprecher auf und stützt dies noch durch die Interpunktion der doppelten Anführungszeichen. Wie aber gelangt seine Stimme, besser: seine Rede in den Text? Welche Geisterbeschwörung praktiziert der Roman hier?

67 Zur Verknüpfung des »richtigen Erzählens« mit der Operation des Sehens siehe u.a.: Harro Müller-Michaels: »Daß man erzählte, das muß nach meiner Zeit gewesen sein – Zu Funktion des Erzählens in Rilkes »Malte Laurids Brigge«, in: *Literatur für Leser* (1985), Heft 1, S. 16–26.

68 Bühler knüpft die gerade in der Rekurrenz auf die »Sichtbarkeit« anklingende Gespenster-Motivik an die rhetorische Figur der »Prosopopöia« an. (Bühler: *Lebende Körper*, a.a.O., S. 193ff.)

69 Rilke: »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: *Werke*, a.a.O., S. 560.

70 Ebd., S. 563.

»Die Bücher sind leer«, schrie der Graf mit einer wütenden Gebärde nach den Wänden hin, das Blut, darauf kommt es an, da muß man drin lesen können.⁷¹

Unter dem Vorzeichen dieser vitalistisch motivierten Poetik, die sich gegen das Buchmedium richtet und dem Ziel verpflichtet, die erinnerten Ereignisse buchstäblich wiederaufleben zu lassen, versetzt sich der Graf in eine Art Trance. Die Schreibsituation verwandelt sich in eine spiritistische Sitzung. »Seit einer Weile schon redete der Alte nicht mehr auf Abelone ein, die er vergessen hatte.«⁷² Wird das Schreibmedium erst einmal vergessen, kann der Übertritt in einen anderen Bewusstseinszustand, kann die Rückkehr in die Kindheit, beginnen. Saint-Germain alias Marquis von Belmare, eine schillernde Figur der Vergangenheit, soll heraufbeschworen werden. Allmählich werden am Grafen ekstatische Züge erkennbar:

Er ging wie rasend auf und ab und warf herausfordernde Blicke auf Sten, als sollte Sten in einem gewissen Augenblicke sich in den verwandeln, an den er dachte. Aber Sten verwandelte sich noch nicht.⁷³

In seiner Autorität als derjenige, der »Umgang mit Geistern« pflegt, wird Sten um Assistenz gebeten. Diese wird ihm durch »herausfordernde Blicke« geradezu abverlangt. Aber »noch« – das Untertreten soll nicht grundsätzlich als aussichtslos diskreditiert werden – will der Übertritt nicht gelingen. »Man müßte ihn *sehen*«, fuhr Graf Brahe versessen fort.⁷⁴ Noch einmal wird »*sehen*« als Maßstab der Erzählung, in der konjunktivischen Formulierung dieses Satzes jedoch als etwas indiziert, das nicht erreicht worden ist. Der Graf erzählt dennoch weiter, versucht das, was er erzählt, sichtbar zu machen, bis es schließlich heißt: »Der Graf, bebend, stand und machte eine Bewegung, als stelle er etwas in den Raum hinein, was blieb.«⁷⁵ Eine leere Geste, die nur im »als ob«-Modus auszudrücken ist und dennoch etwas »Bleibendes« hervorgebracht zu haben vorgibt.

Ein Schnitt folgt, indem ein neuer Textabsatz eingezogen wird, als der Graf das Aufzeichnungsmedium seines Memoirenprojekts, Abelone, erblickt: »In diesem Moment gewahrte er Abelone.«⁷⁶ Dabei nimmt er sie nicht mehr als Schreibkraft und Sekretärin in Anspruch. Nachdem sie der Sprechgeschwindigkeit des Grafen nicht mehr zu folgen vermochte, wird sie in der Funktion der Diktatnahme ohnehin nicht mehr dargestellt. Sie wird vielmehr als Komplizin in die spiritistische Séance involviert. Und dies gewaltsam:

»Siehst du ihn?: herrschte er sie an. Und plötzlich ergriff er den einen silbernen Armleuchter und leuchtete ihr blendend ins Gesicht.«⁷⁷

71 Ebd., S. 561.

72 Ebd., S. 562.

73 Ebd.

74 Ebd.

75 Ebd.

76 Ebd.

77 Ebd.

Bereits zu Anfang der Schreib-/Diktatszene redete der Graf »in die Kerzen hinein, daß sie flackerten«, womit er sie gleichsam beseelt zu haben scheint, und nun nutzt er den »silbernen Armleuchter«, um mit dem von ihm ausgehenden Kerzenlicht auch andere zu entflammen, vielleicht auch zu »verzaubern«: »Abelone erinnerte sich, daß sie ihn gesehen habe.«⁷⁸ Sie erblickt, so zumindest ihre Erinnerung an diese Situation, Saint-Germain alias Marquis von Belmare. Die spiritistische Sitzung gelingt also.⁷⁹ Indem diese etwas sichtbar werden lässt, was nicht da ist, ruft sie einen der »Zauberei« vergleichbaren Effekt hervor und rückt überraschenderweise doch in die Nähe der Dichtung, hat Rilke doch den Dichter als »Zauberer« bestimmt.⁸⁰ Peu à peu beginnen sich im Rahmen dieser Schreib-/Diktatszene die spiritistische Beschwörung, das »wirkliche Erzählen« und die Dichtung miteinander zu verschränken. Würde im Blick auf das »wirkliche Erzählen« eine unüberbrückbare Differenz zur Aktualität der »Aufzeichnungen« behauptet, so lässt sich unter Rückgriff auf Rilkes spätere Schrift eine gewisse Übergängigkeit vom Geisterbeschwörer zum »Zauberer« feststellen. Ein Dichter als »wirklicher Erzähler«? – Am Ausgang dieses merkwürdigen Schreib-/Diktatprojekts steht indes kein Werk im Sinne eines lesbaren Textes, sondern nur die paraphrasierte Erinnerung an ein Ereignis, das in Form einer Schreib-/Diktatszene zur Darstellung kommt und schließlich, eher beiläufig und keineswegs szenisch, einfach ausläuft:

In den nächsten Tagen wurde Abelone regelmäßig gerufen, und das Diktieren ging nach diesem Zwischenfall viel ruhiger weiter.⁸¹

Erst scheint die Arbeitssituation wieder hergestellt zu sein, so dass das Schreib-/Diktatprojekt von nun an nicht nur »ruhiger«, sondern im Hinblick auf den geplanten Text auch produktiver weiterzugehen verspricht. Ab jetzt, so die Erwartung, kann diktiert und geschrieben werden. Eine Seite weiter jedoch, nachdem der Graf Julie Reventlow, eine »Heilige« mit Stigmata, als nächste Station seiner »Memoiren« auf den Plan ruft, wird das Ende dieses Vorhabens endgültig besiegelt.

Den Ausdruck Stigmata kannte Abelone nicht. Es wird sich zeigen, dachte sie; sie war recht ungeduldig, von der Heiligen zu hören, die ihr Vater noch gesehen hatte. Aber sie wurde nicht mehr geholt, nicht am nächsten Morgen und auch später nicht.⁸²

78 Ebd.

79 Wagner-Egelhaaf sieht im Marquis »eine Allegorie des Erzählens« (Wagner-Egelhaaf: *Mystik der Moderne*, a.a.O., S. 89).

80 Priska Pytlík leitet Rilkes Konzept literarischer Produktivität von Vorstellungen spiritistischer Medialität ab, weshalb sie Graf Brahe als Modellfigur eines solchen Dichters ansieht. (Priska Pytlík: *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*, Paderborn 2005, S. 186ff.).

81 Rilke: »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: *Werke*, a.a.O., S. 562.

82 Ebd., S. 563.

Rückblende: Spiegel

Die analysierte Schreib-/Diktatszene erscheint im Kontext des *Malte*-Romans narrativ lose gekoppelt. Sie bildet eine Episode, an die weder explizit noch motivisch im Erzählverlauf angeschlossen wird. Insgesamt jedoch ist das hier verhandelte Motiv des Diktats für den gesamten Text in medialer und erzählformaler Hinsicht maßgeblich. Zwar erscheint Graf Brahes »Memoiren«-Projekt Maltes »Aufzeichnungen« in vielerlei Hinsicht entgegengesetzt. Es handelt vom »wirklichen Erzählen«, das die »Aufzeichnungen« nicht zu leisten vermögen. Ja, sie sind nicht einmal dazu in der Lage, eine Kopie dieses »Erzählens« zu liefern. Die Leerstelle substituieren sie mittels einer ebenso ausführlichen wie minutiös in Szene gesetzten Schreib-/Diktierergeschichte. Während die »Aufzeichnungen« jedoch ihre eigene produktive Bedingtheit nicht zur Darstellung bringen, ihre textuelle Progression gleichwohl mit jedem Eintrag unmittelbar dokumentieren, wird der Text der Schreib-/Diktatszene immerzu durchgestrichen, um letztlich von einer Geistererscheinung vollständig überschrieben und absorbiert zu werden. Trotz dieser Entgegensetzung deutet die Schreib-/Diktat-Episode auf eine Grundbedingung von Maltes »Aufzeichnungen« hin, insofern diese die »Kopistentätigkeit« als Diktate der Wirklichkeitswahrnehmung umzusetzen versuchen. In gewisser Weise spiegelt Abelone Maltes Position wider. Sie gibt sie spiegelverkehrt wieder.

Diktieren wird im *Malte* als eine komplexe und produktive Technik der literarischen Arbeit erprobt. Diese Technik wird durch ein Kindheitserlebnis Maltes in Form einer Allegorese einerseits vorbereitet, andererseits in der syntagmatischen Ordnung der Erzählung als eine Art Begründungsfigur nachgeliefert:

Während ich in maßlos zunehmender Beklemmung mich anstrenge, mich irgendwie aus meiner Vermummung hinauszuzwängen, nötigte er »ein Fleck«, ein »Zustand«, der »schreckliche Unbekannte«, N.B.] mich, ich weiß nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel.⁸³

Ausdrücklich ist im obigen Zitat von einem »Diktat« die Rede. Wer es ausübt, bleibt im Kontext dieser Textstelle undeutlich. Grammatisch aber wird die Position zunächst von einem dunklen »Fleck«, im weiteren Fortgang von dem »unsinnigen Zustand, den ich nicht mehr begriff« und schließlich von einem »großen schrecklichen Unbekannten«⁸⁴ eingenommen. Der Diktierende ist somit nur als eine plurale und veränderliche Einheit greifbar, während der Ich-Erzähler auf die Spiegelposition festgelegt wird: »und ich war der Spiegel.« Ein Medium der Reflexion, und dies unter Einbeziehung des vielschichtigen Bedeutungsspektrums, das diesem Begriff eignet. Entscheidend für das Schreibprojekt der »Aufzeichnungen« ist dabei jedoch die Leistung, wonach ein Spiegel die »diktierte« äußere Wirklichkeit detail-

83 Ebd., S. 529–530.

84 Ebd., S. 530.

liert aufzunehmen und wiederzugeben imstande ist, sie zugleich aber eben (spiegelverkehrt) vermittelt, sogar verstellt und verzerrt.⁸⁵ Ein Spiegel reflektiert, indem er einerseits die Suggestion einer exakten Kopie hervorruft, das Gespiegelte andererseits immer auch transformiert. Wenn die reflektierte Wirklichkeit im obigen Zitat als »fremde, unbegreiflich monströse« attribuiert wird, dann unterscheidet sie sich nicht von derjenigen, die die Pariser »Aufzeichnungen« schildern. Das Spiegelbild verfremdet das Sichtbare, verleiht ihm »unbegreiflich monströse« Züge. Kommentiert die Spiegel-Rückblende somit das poetologische Programm der »Aufzeichnungen« als Spiegelung, d.h. aber auch als Transkript eines Diktats, so wird es in der Schreib-/Diktatszene von einer spiritistischen Séance überblendet, die buchstäblich »die Erhebung der Wirklichkeit in die höhere Wahrheit, in ein geistiges Dasein« vorführt, weshalb sie sich selbst als eine Reflexion – als ein Spiegelbild – exakt dieser Transformation, und damit als eine Reflexion der »Dichtung« lesen lässt. Als »Zauberei«.

85 Siehe dazu die Lektüre Wagner-Egelhaafs: *Mystik der Moderne*, a.a.O., S. 84, die diese Passage vor dem Hintergrund der mystischen Tradition als Figuration einer »unio mystica« deutet.