

KAROLINA SIDOWSKA
Łódź

BILDER VON EMOTIONEN IN DER MODERNEN PROSA.

DIE AUFZEICHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE VON R. M. RILKE UND DIE ZIMTLÄDEN VON B. SCHULZ

Die grundlegende Frage, die im vorliegenden Artikel gestellt wird, betrifft – allgemein gesagt – die Art und Weise der Präsenz von Emotionen in der Literatur. Selbstverständlich können sie nur in Form sprachlicher Repräsentationen erscheinen und untersucht werden¹. Man unterscheidet grundsätzlich zwei Artikulationsmodi von Emotionen: im ersten Fall wird eine bestimmte Emotion zum Thema der Äußerung, im anderen wird sie direkt ausgedrückt², z.B. durch einen emotionsgeladenen Stil. Dabei lassen sich zwei weitere Strategien bemerken – sowohl die Thematisierung, als auch der Ausdruck können explizit oder implizit erfolgen. Die Präsentation von Emotionen, die auf verschiedenen sprachlichen Ebenen geschehen kann, ist normalerweise viel komplexer und interessanter als die meistens explizite Thematisierung und bildet deshalb den Schwerpunkt der folgenden Analyse. Die grundlegende Voraus-

¹ Vgl. die Formulierung von Simone Winko: „Ein Medium der Kodierung von Emotionen ist die Sprache.“ Winko, Simone: *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin 2003, S. 109. Siehe auch: Pluciennik, Jarosław: *Retoryka wzniósłości w dziele literackim*. Kraków 2000, S. 184: „Reprezentacja emocji polega na reprezentacji językowego zachowania podmiotu podlegającego emocji.“

² Zum Unterschied zwischen Thematisierung und Ausdruck von Emotionen siehe: Konstantinidou, Magdalene: *Sprache und Gefühl. Semiotische und andere Aspekte einer Relation*. Hamburg 1997, S. 84.

setzung ist die Berücksichtigung des deutlich visuellen, bildlichen Charakters der konzeptuellen Darstellungen von Affekten. Außer dem direkten sprachlichen Ausdruck sind hier die Beschreibungen der physischen Körperwahrnehmung und der Sinnesphänomene, die für den jeweiligen emotionalen Zustand charakteristisch sind, besonders relevant³. Der Zusammenhang zwischen Bild und Emotion scheint zweifellos zu sein und die Möglichkeit, der Bildhaftigkeit der Emotionen gerecht zu werden, liegt in der Bildhaftigkeit der literarischen Sprache selbst. In diesem Artikel versuche ich die verschiedenen stilistischen Maßnahmen und Kompositionsregeln zu betrachten, die beim Ausdrücken von Gefühlen und emotionalen Zuständen Anwendung finden. Einen zusätzlichen Kontext bilden die allgemeinen Feststellungen aus dem Bereich der Psychologie, betreffs der Motivation, des Erlebens und des Ausdrucks von Affekten. Bei der Analyse der Art und Weise der Konzeptualisierung von Gefühlen anhand von ausgewählten Beispielen möchte ich auch die Frage nach ihrer Bedeutung im Paradigma der modernen Poetik beantworten.

Das Forschungsmaterial bilden zwei Prosatexte, je einer aus der deutschen und aus der polnischen Literatur der Moderne⁴: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* von Rainer Maria Rilke und die Erzählungen *Die Zimtläden* von Bruno Schulz. Beide gelten als originelle und innovative Texte, die sich von der zeitgenössischen Literaturproduktion deutlich hervorheben. Rilkes Text wird heute als erster moderner Roman im deutschsprachigen Raum angesehen. Die ungewöhnliche Struktur der *Aufzeichnungen* sowie das Konzept des Erzählers reflektieren auf der literarischen Ebene die gesellschaftlichen und

³ Siehe u.a.: Jahr, Silke: *Emotionen und Emotionsstrukturen in Sachtexten*. Berlin/New York 2000, S. 7; Damasio, Antonio: *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. München 1997, S. 213; Pawelec, Andrzej: *Znaczenie ucieleśnione: propozycje kregu Lakoffa*. Kraków 2005.

⁴ Die genaue Bestimmung der zeitlichen Zäsuren der Moderne stößt immer wieder auf Hindernisse. Heutzutage wird öfters eine breite Auffassung dieser Periode angenommen, nach der sie bis zur Nachkriegszeit gedehnt wird: „[Es] hat sich in der neueren Praxis der Literaturgeschichtsschreibung daher die Konvention herausgebildet, die Moderne für die europäischen Nationalliteraturen und die Literaturen Amerikas mit unterschiedlichen Anfangs- und Ablaufphasen im Zeitraum von 1870 bis 1930 (oder bis in die Gegenwart hinein) anzusiedeln“. Nach: *Ästhetische Grundbegriffe: Moderne*. B. 4, S. 141. Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim 1987. Im polnischen Bereich u.a.: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. (Hg.) Ryszard Nycz. Kraków 1998.

kulturellen Umwälzungen der Jahrhundertwende und des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts. Der Prosaband von Schulz erschien zwar über zwanzig Jahre später sowie unter anderen Umständen und bezieht sich inhaltlich nicht so direkt wie *Die Aufzeichnungen* auf die Modernisierung und ihre kulturellen Folgen. Aber eben in der negativen Einstellung zu diesen Prozessen, in der Tatsache, dass sie nicht thematisiert werden⁵ und statt dessen das Kleinbürgerliche, Familiäre und Private in den Mittelpunkt des Interesses rückt, kann man eine Art Reaktion auf die Moderne sehen. Außerdem wurde die einzigartige, metaphorische Sprache von Schulz schon von seinen Zeitgenossen als eine wichtige Leistung gelobt, die die Möglichkeiten der damaligen Prosa bereicherte. Die tief humanistische Haltung und das Interesse für die Kondition des Individuums in der unüberschaubar und unverständlich gewordenen Welt können von der Modernität dieser Werke zeugen⁶. Noch relevanter sind in dieser Hinsicht die formalen Züge, wie z.B. die Gattung und die Auffassung des Erzählers⁷.

Das Schaffen beider Autoren wird nicht willkürlich in Beziehung zueinander gesetzt. Schulz kannte, obwohl er Rilke nie persönlich begegnete, gut die Werke des österreichischen Dichters und hegte für sie große Bewunderung, was sich in seinen zahlreichen Briefen widerspiegelt⁸. Schulz übernahm keine konkreten Motive und Themen Rilkes direkt,

⁵ Eine Ausnahme stellt hier die Erzählung *Die Krokodilgasse* dar.

⁶ Vgl.: "In relation to Modernism, modernity is considered to describe a way of living and of experiencing life which has arisen with the changes wrought by industrialisation, urbanisation and secularisation; its characteristics are disintegration and reformation, fragmentation and rapid change, ephemerality and insecurity". Childs, Peter: „Modernism“. London/New York 2000, S. 14-15.

⁷ Fülleborn, Ulrich: *Form und Sinn der „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“*. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman. In: *Materialien zu R. M. Rilke „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“*. (Hg.) Hartmut Engelhardt. Frankfurt a. M. 1974, Goślicki-Baur, Elisabeth: *Die Prosa von Bruno Schulz*. Frankfurt a. M. 1975.

⁸ Vgl. die Passage aus dem Brief an Romana Halpern: „Gut, dass Sie mich an Rilke erinnert haben. Wenn man wegen seiner Niederlagen im künstlerischen Schaffen (von denen niemand weiß) deprimiert ist – dann tut die Erinnerung seines Namens gut. Die Existenz seiner Bücher ist eine Garantie, dass die verworrenen, tauben Massen in uns, die nicht zur Geltung gekommen sind, noch wundervoll destilliert an die Oberfläche geraten können. Die Präzision und die Reinheit von Rilkes Destillation ist ein Trost für uns“. Schulz, Bruno: *Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes. Aufsätze und Briefe*. (Hg.) Jerzy Ficowski. Aus dem Polnischen von Mikołaj Dutsch und Josef Hahn. München 1992, S. 121.

auch sein Stil ist eigenständig und einzigartig. Die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Künstlern betreffen vielmehr die Grundstimmung und emotionale Prägung ihrer Werke. Die von Schulz bemerkte Verslossenheit von Rilkes Welt, die vom Leser einer gewissen Konzentration bedarf, ist auch das Charakteristikum der *Zimtläden* oder *Sanatorium zur Todesanzeige*. Man muss sich innerlich auf diese Prosa einstellen, eine Sensibilität ausarbeiten, die für das Verständnis dieser Erzählungen nötig ist. Vielsagend ist die Tatsache, dass beide Autoren der Phantasie eine wichtige Rolle einräumen, was zur starken Bildhaftigkeit ihrer Schreibweise führt. Die Vorstellungskraft kommt mit größter Präzision zusammen, die phantasievollen Bilder wirken plastisch und suggestiv. Dabei muss man auch die Unterschiede zwischen den beiden Schriftstellern im Auge behalten. Rilkes Modernität im *Malte*-Roman steht deutlich unter dem Zeichen der Ästhetik, die von Baudelaire eingeführt wurde, wogegen Schulz, ganz autonom und im eigenen Stil, einen antimimetischen Darstellungsmodus realisiert.

Sowohl bei Rilke als auch bei Schulz kann man von einer Metaphorisierung der Prosa sprechen⁹. Die typisch lyrischen Tropen, wie Vergleiche, Metaphern und Symbole, dringen in die narrative Struktur ein und verwandeln die dargestellte Wirklichkeit. Das hängt eng mit dem Konzept des sprechenden Ich zusammen. Auch in dieser Hinsicht ist eine Lyrisierung festzustellen. Die Erzähler – Malte oder der kleine Josef aus den *Zimtläden* – zeichnen sich durch eine außergewöhnliche Sensibilität aus, die samt der Vorstellungskraft zu ihrer Außenseiterposition in der Welt führt. In beiden Fällen ist der Aspekt der Kindheit von großer Bedeutung; Josef wird als pubertierender Junge dargestellt, dessen Empfindungen und Vorstellungen besonders stark und eindringlich sind. Bei Malte erscheint die Kindheit nur in der Erinnerung, man kann jedoch leicht feststellen, dass dies die Zeitperiode war, die ihn im Wesentlichen prägte. Außerdem kennzeichnen ihn die für Künstler typische Offenheit und Empfindsamkeit. *Last, but not least*, spielen die Emotionen und Gefühle in der Weltanschauung beider Helden eine dominante Rolle. Dies ist die Folge der radikalen Verinnerlichung der Betrachtungsperspektive, was auch in der Textgestaltung zum Ausdruck kommt. Die scheinbare Unordnung der *Aufzeichnungen*, das Nebeneinander der

⁹ In Bezug auf das Schaffen von Schulz ist hier die Studie von Włodzimierz Bolecki aufschlussreich: Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestolecu międzywojennym*. Wrocław 1982.

Impressionen in den *Zimtläden* entsprechen den spontanen Reaktionen der Protagonisten und wirken dadurch überzeugend und ästhetisch legitim¹⁰.

Schon auf den ersten Blick lässt sich bemerken, dass die negativen Affekte in beiden analysierten Werken in den Vordergrund treten. Es handelt sich dabei v.a. um Angst und Ekel in verschiedensten Erscheinungsformen und Intensitätsgraden. Dies soll zunächst an Rilkes Roman gezeigt werden. Die Literaturforscher sind sich darüber einig, dass die Furcht zu den wichtigsten Leitmotiven in den *Aufzeichnungen* gehört. Fritz Keller unterscheidet hier zwei Dimensionen: Lebensangst (auch Existenzangst genannt) und Todesangst¹¹. Die Haupteinteilung verkompliziert sich, wenn man die unterschiedlichen Formen der Lebensangst näher betrachtet, nämlich die Angst vor Ich-Verlust, vor der Isolierung, vor der Vergänglichkeit und Ungeborgenheit und vor der Determinierung und Unfreiheit¹². Der erste Typus, der den Verlust der Identität fokussiert, bezieht sich einerseits auf die existentielle Situation des Protagonisten, andererseits auf dessen psychische und emotionale Veranlagung. Malte fürchtet sich nicht (nur) wegen seiner Einsamkeit, sondern vielmehr wegen der allzu unmittelbaren Wirkung der äußeren Realität auf seine Psyche, gegen die er keinen Schutz durch Rationalisierung anwenden kann¹³. Die Vielfalt unterschiedlichster Impulse in

¹⁰ Dieter Saalman bemerkt im Hinblick auf Rilkes Roman, dass eine klare, hierarchische Struktur mit den über- und untergeordneten Elementen in Bezug auf den emotional gefärbten Inhalt ungeeignet wäre. Maltes Erfassung der Welt beruht v.a. auf „einer emotionalen Apperzeption. Da die Gefühlsbewegungen intensiver und kurzfristiger Natur sind sowie unerwarteten Schwankungen und Richtungsänderungen unterliegen, bestimmt diese ständige stoffliche Neuorientierung die äußere Erscheinung des Werkes“. Saalman, Dieter: *Rainer Maria Rilkes „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“. Ein Würfelwurf nach dem Absoluten. Poetologische Aspekte*. Bonn 1975, S. 74.

¹¹ Keller, Fritz: *Studien zum Phänomen der Angst in der modernen deutschen Literatur*. Winterthur 1956. Es stellt sich in diesem Kontext eine Assoziation mit Freudschen Unterscheidung der Grundtriebe in Selbsterhaltungs- (Lebens-) und Todestrieb. Vgl.: Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips. Gesammelte Werke*. B. 13. London 1940, S. 57.

¹² Riemann, Fritz: *Grundformen der Angst. Eine tiefenpsychologische Studie*. München 1996, S. 15.

¹³ Dies steht im Widerspruch zur Georg Simmels These über die Intellektualisierung als ein Merkmal der urbanen Kultur: „So schafft der Typus des Großstädtlers [...] sich ein Schutzorgan gegen die Entwurzelung, mit der die Strömungen und Diskrepanzen seines äußeren Milieus ihn bedrohen: statt mit dem Gemüte reagiert er auf

Verbindung mit der angeborenen Tendenz zur Selbsthingabe an den Eindruck bringen die Gefahr der Desintegration mit sich, des Zusammenbruchs der inneren Kohärenz. Auf der stilistischen Ebene kommt es durch die Anhäufung von heterogenen Elementen zum Ausdruck, die – ohne jegliche Ordnung aneinandergereiht – einen beunruhigenden, chaotischen Eindruck machen. Sehr oft geht es dabei um verschiedene Beobachtungen und sinnliche Empfindungen, wie schon in der ersten Aufzeichnung:

Ich bin aus gewesen. Ich habe gesehen: Hospitäler. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. [...] Ich habe eine schwangere Frau gesehen. Sie schob sich schwer an einer hohen, warmen Mauer entlang, nach der sie manchmal tastete, wie um sich zu überzeugen, ob sie noch da sei. [...] Weiter, rue Saint-Jacques, ein großes Gebäude mit einer Kuppel. Der Plan gab an Val-de grâce, Hôpital militaire. Das brauchte ich eigentlich nicht zu wissen, aber es schadet nicht. Die Gasse begann von allen Seiten zu riechen. Es roch, soviel sich unterscheiden ließ, nach Jodoform, nach dem Fett von pommes frites, nach Angst¹⁴ (455).

Die Unmittelbarkeit der potentiell bedrohlichen Welt wird hier durch die Anspielung auf den Geruchssinn unterstrichen. Das Gefühl des Ausgeliefertseins und der Gefährdung der geistigen Totalität des Subjekts durch die vielen Eindrücke verstärkt sich in der Beschreibung schlafloser Nächte, in der hingegen der Hörsinn eine dominante Position einnimmt: „Dass ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin.“ (455) Der Status des Protagonisten als eines Neuankömmlings in der fremden Metropole legitimiert die Darstel-

diese im Wesentlichen mit dem Verstande, dem die Steigerung des Bewusstseins, wie dieselbe Ursache sie erzeugte, die seelische Prärogative verschafft.“ Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: Ders.: *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft* (Hg.) Michael Landmann. Stuttgart 1957, S. 228f. Zur Erklärung dieses Widerspruchs könnte man sagen, dass Malte kein typischer Großstädter ist, im Gegenteil, er fühlt sich in der Pariser Metropole als Ankömmling fremd und unsicher.

¹⁴ Rilke, Maria Rainer: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: Ders.: *Werke in vier Bänden*. B. 3. (Hg.) August Stahl. Frankfurt a.M. 1996, S. 455. Alle weitere Zitate aus den *Aufzeichnungen* beziehen sich auf diese Ausgabe, die Seitennummer wird jeweils in Klammern angegeben.

lungsweise und die damit verbundenen Emotionen. Das Individuum wird durch die Großstadt wegen der Fülle der Impulse quasi angegriffen. Die Apperzeptionsmöglichkeiten werden übermäßig belastet, und in der Folge stellt sich das Gefühl eines äußeren und inneren Durcheinanders ein. Das kulturell und gesellschaftlich bedingte Zeichensystem, dank dessen man u.a. von den Bedrohungen erfährt, erweist sich als unzugänglich¹⁵. Es gibt zu viele widersprüchliche Informationen und Verhaltensmodelle; dies erschwert die Entscheidungsprozesse, stiftet Unsicherheit und Isoliertheit. Äußeres und inneres Chaos werden zur Quelle der Desintegrationsangst.

Auch bei Schulz offenbart sich die metaphysische Angst an den Stellen, wo das allgegenwärtige Chaos dargestellt wird. In der folgenden Passage kippt die tiefe Ruhe des Sommernachmittags plötzlich in eine Unruhe um, in die Vorahnung des Wahnsinns:

Das verworrene Dickicht der Gräser, Pflanzen, Unkräuter und Disteln brodeln im Feuer des Mittags. Es braust im Gewimmel der Fliegen das Mittagsschläfchen des Gartens. Das goldene Stoppelfeld schreit in der Sonne wie das Erz der Heuschrecken; im dichten Regen des Feuers toben die Grillen; die Schoten der Sämereien explodieren leise wie Heupferdchen (Z. II)¹⁶.

Die zitierten Sätze bestätigen die These vom poetischen Charakter der Schulzschen Prosa und zeigen das Ineinanderfließen der beschreibenden und narrativen Elemente. Sie bilden die Atmosphäre, die dem eigentlichen Sinn ihrer Aussage widerspricht: die scheinbar ruhige Stunde des Mittags „brodeln“, „braust“, „schreit“, „tobt“ und „explodiert“. Die antithetische, oxymorone Sprechweise und die Anhäufung von Verben machen das Dynamische dieses Bildes aus. Die innere Unruhe resultiert aus der Ahnung der Spannung in der Natur, die viel mit dem Fortpflanzungsinstinkt zu tun hat. Man hat den Eindruck, dass das übermäßige Wachstum, egal ob verwirklicht oder nur potenziell, eine Furchtquelle ist, da es unberechenbar und dadurch chaosstiftend wirkt.

¹⁵ Vgl.: Kemper, Theodore: *Modele społeczne w wyjaśnianiu emocji*. In: Lewis, Michael, Haviland-Jones, Jeanette: *Psychologia emocji*. Gdańsk 2005, S. 72-97.

¹⁶ Alle Zitate aus *Zimtläden* stammen aus der Ausgabe: Schulz, Bruno: *Die Zimtläden*. Übersetzt v. Josef Hahn. München 1961. In Klammern werden jeweils die Abkürzung des Titels und die Seitennummer angegeben.

Die permanente Verunsicherung bezüglich des ontologischen Status der Schulzschen Welt bildet eine der Dominanten seines Stils. Er kombiniert die Elemente aus verschiedenen Bereichen der individuellen Erfahrung und des Kulturerbes und schafft groteske Bilder vermensschlichter Natur und verdinglichter Menschen¹⁷. Charakteristisch für seine grotesken Darstellungen ist Vermischung des Menschlichen mit dem Animalischen; auf stilistischer Ebene erzeugt dies starke Metaphorisierung, Übertreibung, Monstrosität, Exotismus, Mythisierung und Phantastik. Heterogen ist auch die Wirkung des Grotesken – es erweckt gleichzeitig Grauen (bis hin zum Schock) und Lachen, stiftet Verwirrung und Verunsicherung¹⁸.

Eng mit dem beschriebenen Phänomen der Heterogenität hängt die Regel der Dekomposition zusammen. In diesem Fall liegt eine Suggestion einer möglichen, alles strukturierenden Ordnung vor, die jedoch nicht mehr vorhanden ist. Diese Art der Darstellung wirkt besonders im Fall von Erinnerungen sehr authentisch, indem die Gedächtnislücken als Legitimierung für die Brüchigkeit des Bildes dienen. So erweisen sich die Erinnerungen an die Kindheit, die Malte als Hilfsmittel gegen die depressive Pariser Realität anwendet, seinen Bemühungen zum Trotz bedrückend und unruhestiftend:

So wie ich es in meiner kindlich gearbeiteten Erinnerung wiederfinde, ist es kein Gebäude; es ist ganz aufgeteilt in mir; da ein Raum, dort ein Raum und hier ein Stück Gang, das diese beiden Räume

¹⁷ Sarna, Katarzyna: *Funkcja wyobraźni w prozie Brunona Schulza*. In: „Poezja” 9/1975, S. 43. Zum Begriff der Groteske: Der Terminus, der sich aus dem Bereich ornamentaler Malerei als ästhetische Kategorie emanzipiert hat, bedeutet eine gewisse Gestaltungsform und literarische Schreibweise, deren Grundprinzip die „Kombination und Invertierung des Heterogenen, Inkommensurablen und Polaren [ist], z.B. durch die Stillfiguren des Oxymorons, des Paradoxons und der Uneigentlichkeit”. *Metzler Literatur Lexikon*, S. 296f. Das Ziel eines solchen Verfahrens fokussiert auf die menschliche Erkenntnis und Wahrnehmung der Welt, indem es sie in Frage stellt: So verbindet man heute mit ‘grotesk’ gemeinhin alle Formen des künstlerischen Ausdrucks, die entweder eine als karnevalessk verkehrte Welt unter Betonung des Materiellen und Körperlichen (M. Bachtin) darstellen, oder die Verbildlichung der als die unsere erkennbaren, aber in ihrer Ordnung zerbrochenen – im Sinne Wolfgang Kayzers bedrohlich verfremdeten – Welt repräsentieren. *Ästhetische Grundbegriffe*. B. 2, S. 876.

¹⁸ Zum Grotesken siehe auch: Kayser, Wolfgang: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Tübingen 2004; *Das Groteske. Colloquium Helveticum* 35/2004; *Groteska* (Hg.) Michał Głowiński. Gdańsk 2003.

nicht verbindet, sondern für sich, als Fragment, aufbewahrt ist. In dieser Weise ist alles in mir verstreut. [...] (470)

Das Dekompositionsprinzip betrifft auch die Wahrnehmung von anderen Menschen und deren Körpern. Die Vereinzelung der Körperteile symbolisiert den Identitätsverlust¹⁹, die Individuen werden nicht mehr als autonome Ganzheiten gesehen. Davon zeugt die Szene im Wartesaal des Krankenhauses:

Und viele Verbände gab es. Verbände, die den ganzen Kopf Schichte um Schichte umzogen, bis nur noch ein einziges Auge da war, das niemandem mehr gehörte. [...] Verbände, die man geöffnet hatte und in denen nun, wie in einem schmutzigen Bett, eine Hand lag, die keine mehr war; und ein eingebundenes Bein, das aus der Reihe herausstand, groß wie ein ganzer Mensch (493)²⁰.

Es ist vielsagend, dass der Zerfall oft das Gesicht betrifft, das als Symbol der Individualität und Identität gilt. Mit einem solchen Bild wird der Leser schon in der 5. Aufzeichnung konfrontiert:

Die Frau erschrak und hob sich aus sich ab, zu schnell, zu heftig, so dass das Gesicht in den zwei Händen blieb. Ich konnte es darin liegen sehen, seine hohle Form. Es kostete mich unbeschreibliche Anstrengung, bei diesen Händen zu bleiben und nicht zu schauen, was sich aus ihnen abgerissen hatte. Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen, aber ich fürchtete mich noch viel mehr vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht. (457f.)

Das zerfallende Bild der Realität beängstigt umso mehr, als Malte sich dank seiner Empathie in die bedrohliche Lage der anderen leicht einfühlen kann. Aber auch ohne dies scheint sein eigener Körper die In-

¹⁹ S.: Wojciechowska, Sylwia: *W poszukiwaniu sensu istnienia - z rozważań nad problematyką powieści Rainera Marii Rilkego „Pamiętniki Malte Lauridsa Brige”*. In: *Do Polski przyjadę... Rainer Maria Rilke w oczach krytyki polskiej* (Hg.) Marek Zybura. Wrocław 1995, S. 301.

²⁰ Vgl. auch die Erinnerung an Major: „Sein braunes, altes, fleckiges Gesicht wendete sich von einem zum anderen, sein Mund stand offen, und die Zunge wand sich hinter den verdorbenen Zähnen; dann auf einmal war dieses Gesicht fort, und sein grauer Kopf lag auf dem Tische, und seine Arme lagen wie in Stücken darüber und darunter, und irgendwo kam eine welke, fleckige Hand hervor und bebte” (479).

tegrität zu verlieren. Am besten kommt dies in der Szene zum Ausdruck, in der ihm aus der Wand eine fremde Gespensterhand erscheint. Bevor dies passiert, tastet der kleine Malte in der Dunkelheit unter dem Tisch auf der Suche nach dem verlorenen Bleistift:

Ich erkannte vor allem meine eigene, ausgespreizte Hand, die sich ganz allein, ein bisschen wie ein Wassertier, da unten bewegte und den Grund untersuchte. Ich sah ihr, weiß ich noch, fast neugierig zu; es kam mir vor, als könnte sie Dinge, die ich sie nicht gelehrt hatte, wie sie da unten so eigenmächtig herumtastete mit Bewegungen, die ich nie an ihr beobachtet hatte. (520)

Die Hand gewinnt eine ungewöhnliche Souveränität, sie wird nicht mehr als Teil einer größeren Ganzheit gesehen. Der Protagonist, dessen soziale und kulturelle Identität von Anfang an problematisch ist, verliert auch „den letzten Posten“ – die Instanz seiner Körperlichkeit. Die einzelnen Glieder sowie auch die Sinnesorgane, verselbstständigen sich, entziehen sich der Willenskontrolle, sie tragen nicht zur Entstehung einer totalen Ich- und Weltauffassung bei. Das Bruchstückhafte von Maltes Wahrnehmung betrifft auch das, was scheinbar fest und sicher sein sollte, da direkt empirisch nachweisbar, nämlich sein eigenes Körpergefühl: „Angesichts des Verlustes der letzten äußeren Identität, der kulturellen, beginnt dann auch die überhaupt letzte Identität des Ich, die des Körpers, zu zerfallen: auch der Körper unterliegt dem Prozess des Vergehens“²¹.

Die Hinwendung zum Körperlichen, Sinnlichen ist ein oft verwendetes Mittel bei den Darstellungen von Emotionen. Einerseits folgt es aus der biologischen Natur der Emotionen selbst²², andererseits übt

²¹ Kruse, Bernhard Arnold: *Zur ästhetischen Religiosität in Rilkes „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ oder zur Konstitution der subjektiven Totalität in der Moderne*. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 21/1995. Malte-Lektüren. S. 57. Kruse schreibt im Hinblick auf den Verlust der sozialen Identität von Malte, dass sein Ich „mit seiner Sinnlichkeit zur Bestimmung seiner selbst zunächst auf seine Körperlichkeit angewiesen [ist], als den sinnlich wahrnehmbaren Sitz des Ich“, wobei im Laufe der Lektüre deutlich wird, dass Malte „auch im Körper noch den letzten Fluchort des Willens, etwas zu bestimmen und etwas zu sein, verloren hat [...]“. Ebd., S. 57f.

²² Oatley, Keith, Jenkins, Jennifer: *Understanding Emotions*. Cambridge 1996, S. 52. Frijda, Nico: *The emotions*. Cambridge 1986, S. 4. Damasio, Antonio: *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. München 1997. *Natura emocji* (Hg.) P. Ekman, R. J. Davidson. Gdańsk 1998.

eine solche Darstellungsweise einen direkten Einfluss auf die Vorstellungskraft und Empathie des Lesers aus. Die Beschreibungen der körperlichen Reaktionen betreffen meistens die typischen somatischen Reflexe, die bei der Empfindung jeweiliger Emotionen vorkommen. Ihr Repertoire ist evolutionär bedingt und zum Teil auch bei Tieren bemerkbar; es umfasst Symptome wie z.B. Muskelanspannung, Herzklopfen, schnelles Atmen, Schweißausbrüche, Zittern der Glieder und Schwindel. Derartige „somatic markers“²³ sind relativ leicht lesbar für die Beteiligten und lassen sich auch gut in einem literarischen Werk vermitteln. Auf den Zusammenhang zwischen der Sinneswahrnehmung und der Angstempfindung wurde schon in der ersten Eintragung hingewiesen: „Es roch, soviel sich unterscheiden ließ, nach Jodoform, nach dem Fett von pommes frites, nach Angst.“ (455) Außer dem Geruch- wird vor allem der Sehsinn aktiviert, aber auch andere Sinne, wie z.B. der Tastsinn: „Die Existenz des Entsetzlichen in jedem Bestandteil der Luft. Du atmest es ein mit Durchsichtigem; in dir aber schlägt es sich nieder, wird hart, nimmt spitze, geometrische Formen an zwischen den Organen.“ (505) Es ist vielsagend, dass diese sensualistische Darstellung sich auf etwas höchst Abstraktes bezieht, nämlich auf „das Entsetzliche“, das keinem bestimmten Objekt zugeschrieben wird.

Die Präsentationen von Maltes Angstzuständen kennzeichnen sich durch eine besondere Intensität und Eindringlichkeit. Ihr bildhafter Charakter besteht in der Metonymie – im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit liegen die sichtbaren Körperphänomene, die nur ein Teil der gesamten Emotionserfahrung bilden, die jedoch so eindeutig sind, dass sie als lesbare Zeichen dieser Erfahrung gelten.²⁴ Daher muss die Emotion nicht unbedingt explizit genannt werden, manchmal reicht nur ein Hinweis, um sie – in diesem Fall die Angst – zu erkennen, z.B.: „ein kalter Stich fuhr mir durch den Rücken“ (502), „Ich saß ganz tief im Sessel, die Zähne schlugen mir aufeinander, und ich hatte so wenig Blut

²³ Die Bezeichnung stammt von A. Damasio. S.: Damasio, Antonio: *Descartes' Irrtum*, S. 191. In Polen schlug Pluciennik in Bezug auf literarische Repräsentationen den Terminus „Emotikonen“ vor: Pluciennik, Jarosław: *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*. Kraków 2004, S. 37.

²⁴ Über das metonymische Prinzip, „the physiological effects of an emotion stand for the emotion“, schreiben u.a.: Kövecses, Zoltan: *Metaphors of Anger, Pride and Love*. Amsterdam 1986; Kövecses, Zoltan: *Emotion Concepts*. New York. 1990; Lakoff, George, Johnson, Mark: *Metaphors we live by*. Chicago 1980.

im Gesicht, dass mir schien, es wäre kein Blau mehr in meinen Augen" (520), „Ich begriff diesen Ausdruck nicht, aber es fröstelte mich, da ich ihn hörte." (533) „[ich] fühlte, dass sie innen zitterte" (556). Manchmal ist die Beschreibung ausführlicher:

Vielleicht auch stand alles fest, und es war nur ein Schwindel in mir und ihnen, der alles zu drehen schien. Ich hatte keine Zeit, darüber nachzudenken, ich war schwer von Schweiß, und es kreiste ein betäubender Schmerz in mir, als ob in meinem Blute etwas zu Großes mittriebe, das die Adern ausdehnte, wohin es kam. Und dabei fühlte ich, dass die Luft längst zu Ende war und dass ich nur mehr Ausgeatmetes einzog, das meine Lungen stehen ließen (488).

Die Symptome werden nicht immer medizinisch und sachlich aufgezählt. In der zitierten Passage wird zum Beispiel die Atemnot, eine häufige Angstreaktionen, metaphorisch als Atmen der verbrauchten Luft aufgefasst. Unter den stilistischen Tropen, die die Visualisierung erzeugen, gibt es außer Metaphern, Allegorien und Symbolen auch Vergleiche:

Dein Herz treibt dich aus dir hinaus, dein Herz ist hinter dir her, und du stehst fast schon außer dir und kannst nicht mehr zurück. Wie ein Käfer, auf den man tritt, so quillst du aus dir hinaus, und dein bisschen obere Härte und Anpassung ist ohne Sinn (506f.).

Die in dieser Beschreibung thematisierte Panik gipfelt in heftigem Herzklopfen. Außer der Erstarrung und des beschleunigten Blutdrucks ist dies das am häufigsten angeführte Angstzeichen.

Nach dem Exkurs über das metonymische Prinzip der Darstellung von Affekten kehre ich kurz zur Dekompositionsregel zurück. Der angstauslösende Zerfall, der sich in den beobachteten physischen Objekten äußert, betrifft auch die mentale und seelische Ebene des Subjekts. Die Symptome ähneln dann der Schizophrenie. Dieser krankhafte Zustand charakterisiert den Vater in den *Zimtläden*:

Mein Vater verfiel allmählich, welkte in den Augen. Zusammengekauert unter den großen Kissen, mit wild gesträubten grauen Haarbüscheln, redete er halblaut mit sich selber, ganz versunken in irgendwelchen verworrenen inneren Affären. Man könnte meinen, dass seine Persönlichkeit in viele miteinander entzweite und ausein-

anderlaufende Ichs zerfallen war, denn er zankte laut mit sich selber, verhandelte angestrengt und leidenschaftlich, überzeugte und bat und schien dann wieder einer Versammlung vieler Interessenten vorzusitzen, die er mit dem ganzen Vorrat seiner Inbrunst und Überredungskunst miteinander zu versöhnen trachtete. Doch jedes Mal zerbarsten diese lärmenden Versammlungen, voll von heißen Temperamenten, am Ende unter Flüchen, Verwünschungen und Schimpfworten (Z. 25).

Man könnte in dem beschriebenen Vorgang eine Verwirklichung der populären Metapher der Persönlichkeitsspaltung sehen. Auf diese Weise wird das fortschreitende, scheinbar harmlose oder sogar lächerliche Wahnsinnigwerden des Protagonisten von heimlichem Schauer begleitet. Ontologisch gesehen ist das die grundlegende Angst vor Entropie, dem spontanen Zerfall komplizierter Systeme, z.B. der menschlichen Psyche²⁵. Diesem Prozess kann man entweder durch passive Abgrenzung von der bedrohenden Realität oder durch den aktiven Versuch einer Anpassung entgegenwirken, wobei im letzten Fall das Gleichgewicht des Subjekts infolge der ständigen Veränderungen einem gewissen Risiko unterliegt. Die Lösung besteht darin, dass die Zerfallsänderungen durch die eigenen, autonomen Veränderungen vorweggenommen werden. Dies könnte die Rolle des Experiments und der unendlichen Kreation bei Schulz als Hilfsmaßnahmen gegen die Furcht erklären.

Ein weiterer Mechanismus der Darstellung von Angst, der sowohl in den *Aufzeichnungen*, als auch in den *Zimtläden* sehr produktiv ist, besteht in der Deformation. Sie resultiert v.a. aus dem radikalen Subjektivismus. Die alltäglichen Gegenstände verwandeln sich in der Wahrnehmung des Protagonisten, was zur Entfremdung und Verunsicherung führt. Besonders erschütternd wirkt dies, wenn das Bild der eigenen Person entstellt wird, wie z.B. in der Szene, in der der verkleidete Malte sich im Spiegel anschaut. Das Spiegelabbild wird symbolisch als Visualisierung des Inneren verstanden, das Spiegel als Requisit spielt auch eine wichtige Rolle im Individuationsprozess²⁶. Die Veränderung des

²⁵ Vgl. die Beschreibung von schizophrenen Ängsten in: *Psychoterapia. Praktyka* (Hg.) Lidia Grzesiuk. Warszawa 2006, S. 210. Kapitel: Ontologiczna niepewność.

²⁶ Siehe u.a. die Theorie der Individuation bei Lacan: Lacan, J.: *The four fundamental concepts of psychoanalysis*. London 1979; Felman, S.: *Jacques Lacan and the adventure of insight: psychoanalysis in contemporary culture*. Cambridge 1987.

äußeren Aussehens erzeugt bei Malte die innere Krise. Die Unmöglichkeit der Selbsterkennung löst bei ihm panische Angst aus, aus der folglich ein Gefühl der Machtlosigkeit und Passivität resultieren. Das Objekt der Furcht – in dem Fall das Spiegelbild – gewinnt Oberhand über das Subjekt, das in seinem Denkvermögen gelähmt wird. Man hat mit einem Teufelskreis zu tun: die Angst verursacht eine Deformierung der Wirklichkeitswahrnehmung, das entstellte Wirklichkeitsbild verstärkt die Angst²⁷.

Die Thematisierung von Furcht erfolgt u.a. durch die Beschreibung von deren Objekten; der hohe Grad ihrer Entstellung in Verbindung mit phantastischen Vorstellungen erinnert an halluzinatorische Visionen:

Alle verlorenen Ängste sind wieder da. Die Angst, dass ein kleiner Wollfaden, der auf dem Saum der Decke heraussteht, hart sei, hart und scharf wie eine stählerne Nadel; die Angst, dass dieser kleine Knopf meines Nachthemdes größer sei als mein Kopf, groß und schwer; die Angst, dass dieses Krümchen Brot, das jetzt von meinem Bette fällt, gläsern und zerschlagen unten ankommen würde, und die drückende Sorge, dass damit eigentlich alles zerbrochen sei, alles für immer [...] (498f.)

Es wird deutlich, dass die „verlorenen Ängste“ an den Gegenständen alltäglichen Gebrauchs haften, was die Dinge zu symbolischen Trägern der Emotion macht. Dies ist der häufige Fall von Projektion der Angst vom Subjekt auf die Objekte in seiner Umgebung: „Wir haben nämlich die Neigung, nicht verarbeitete, nicht gemeisterte Ängste an harmlosere Ersatzobjekte zu heften, die leichter vermeidbar sind, als die eigentlichen Angstauslöser, denen wir nicht ausweichen können“²⁸. Mit einem solchen Verfahren wird man in Rilkes Werk mehrmals konfrontiert. Beispielhaft ist der Erzählung Maltes von seinem nächtlichen Spaziergang in die Galerie auf Urnekloster „[...] mit [s]einem Licht, das sich zu fürchten schien.“ (534) Es ist offensichtlich, dass der Erzähler sich von seiner Emotion distanziert, indem er sie auf einen Gegenstand überträgt.

²⁷ Vgl.: Baker, Robert: *Strach i paniczny lęk. Mity a rzeczywistość*. Kielce 2002. Laut der Hypothese der Psychologen soll die Deformierung der Wirklichkeit der emotionalen Distanzierung von der Gefahr dienen.

²⁸ Riemann, Fritz. *Op. Cit.*, S. 10.

Einen anderen Fall stellt die Kontamination vom Objekt-Auslöser der Emotion und deren Subjekt dar. Die bekannte Passage, wo Malte beim Anblick der schäbigen Pariser Häuser eine unerklärliche Panik empfindet, ist dafür ein gutes Beispiel. Das Zerfallbild, das Malte von Außen beobachtet und um seine Einbildungen ergänzt, ist im Grunde genommen eine Visualisierung seines seelischen Zustands: „Denn das ist das Schreckliche, dass ich sie erkannt habe. Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir.“ (487) Dass die eigene Zerstreutheit so plakativ und treu veranschaulicht wird, führt zur Intensivierung der Angst.

Das Prinzip der Deformation kommt zum Vorschein, auch wenn es in der dargestellten Welt keine physischen Gegenstände gibt, deren veränderte Wahrnehmung Ausgangspunkt für die Emotion sein könnte. Es stellt die immanente Eigenschaft der Vorstellungskraft dar. Vgl. z.B. Maltes Beschreibung des mutierten Körperteils:

Jetzt wuchs es aus mir heraus wie eine Geschwulst, wie ein zweiter Kopf, und war ein Teil von mir, obwohl es doch gar nicht zu mir gehören konnte, weil es so groß war. Es war da, wie ein großes totes Tier, das einmal, als es noch lebte, meine Hand gewesen war oder mein Arm. Und mein Blut ging durch mich und durch es, wie durch einen und denselben Körper. Und mein Herz musste sich sehr anstrengen, um das Blut in das Große zu treiben: es war fast nicht genug Blut da. Und das Blut trat ungern in das Große und kam krank und schlecht zurück. Aber das Große schwoll an und wuchs mir vor das Gesicht wie eine warme bläuliche Beule und wuchs mir vor den Mund, und über meinem letzten Auge war schon der Schatten von seinem Rande (497).

Die oben angeführte Passage thematisiert das Gefühl einer plötzlichen Entfremdung des eigenen Körpers, wobei die körperliche Veränderung auf die mentalen Wandlungen hinweist. Die psychischen Prozesse, die völlig unabhängig vom Subjekt erfolgen und sein Allgemeinbefinden entstellen, werden auf diese Weise bildlich umgesetzt. Dem Anderssein im geistigen Sinne folgt die Veränderung der physischen Gestalt – der innerlich Kranke wird in seinen Augen auch äußerlich zu einem Monstrum, vor dem er selber Angst hat.

Bis jetzt wurde Deformation als Ursprung und Modus der Darstellung von Angst betrachtet, aber sie dient auch der Vermittlung von Ekel

und anderen Affekten, wobei man stets in Erinnerung haben muss, dass die Emotionen selten, wenn überhaupt, in reiner Form vorkommen²⁹. Die Ambivalenz lässt sich besonders gut am Beispiel von Ekel beobachten, der sowohl bei Rilke, als auch bei Schulz eine gewisse Faszination erweckt. Man hat es mit einem Paradoxon zu tun: das, was abstoßend und häufig auch abschreckend wirkt, hat gleichzeitig eine deutliche Anziehungskraft, wird mit perverser Leidenschaft beobachtet und vermittelt³⁰. Dies ist schon am Anfang von Rilkes *Romans der Fall* – im Mittelpunkt von Maltes Interesse gleich nach der Ankunft in Paris sind keine berühmten Sehenswürdigkeiten, sondern Hospitäler und kranke Menschen. Der sonst flüchtige Blick hält sich bei hässlichen Details auf: „Ein Kind in einem stehenden Kinderwagen: es war dick, grünlich und hatte einen deutlichen Ausschlag auf der Stirn“ (455).

Ekel hängt oft mit Angst zusammen, die beiden Gefühle verstärken einander und bilden eine komplexe, deutlich negative Erfahrung. Maltes Angst vor den zerfallenden Häusern mischt sich mit Abscheu: allgegenwärtiger Schmutz, Rost, Fetzen, Flecken, feuchte Blasen – das alles setzt sich zum Bild der Zerstörung zusammen, die angsterregend und eklig erscheint. Auch die Assoziation mit Würmern erweckt Abscheu und Abneigung. Eine ähnliche Funktion hat die Anspielung auf physiologische Prozesse, die mit der Ausscheidung von schmutzigen Substanzen zu tun haben, wie z.B. Verdauung und Schwitzen. Im Folgenden kommen phantasievolle Bilder, die stark den Geruchssinn ansprechen, indem sie sensuell und plakativ unterschiedliche Alltagsgelegenheiten darstellen, z.B.: „Der süße, lange Geruch von vernachlässigten Säuglingen war da und der Angstgeruch der Kinder, die in die Schule gehen, und das Schwüle aus den Betten mannbarer Knaben.“ (486) Es bestätigt sich die Anmerkung, dass die Emotionsdarstellungen meistens

²⁹ Orlik, Piotr: *O uczuciach i uwarunkowaniach ich badań - wprowadzenie*. In: *Magma uczuć*. (Hg.) Piotr Orlik. Poznań 2005, S. 15.

³⁰ Vgl. die Ästhetik des Hässlichen: *Ästhetische Grundbegriffe*. B. 3. Stuttgart/Weimar 2001, S. 56-66. Auch Menninghaus schreibt über Ambivalenz von Anziehung und Abstoßung an zahlreichen Ekelphänomenen, die einerseits an Freudsche Unterscheidung zwischen Lust und Unlust anknüpft, und andererseits eine deutlich ästhetische Dimension hat: „Die gemischten Empfindungen, die unangenehme Gegenstände und Empfindungen in Anlässe ästhetischer Lust verwandeln, sind dem 'lautesten Vergnügen' am ungemischt Angenehmen überlegen, weil sie belebende Reizsteigerung durch Wechsel, durch Variation mit großer Spannungsamplitude erzielen“. Menninghaus. S. 41f, Winfried: *Ekel, Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a.M. 1999.

an die Sinneswahrnehmung anknüpfen; das Biologische und Körperliche ermöglicht die Sichtbarmachung dessen, was oft nur als vage Ahnung empfunden wird. Es ist dabei bemerkenswert, dass die literarischen Bilder sich durch eine Synästhesie³¹ kennzeichnen, d.h. dass sie gleichzeitig mehrere Sinne kombinieren. So ist es im Falle des „süßen, langen Geruchs“, bei dem auch Geschmack einbezogen wird. Dank einer solchen Darstellungsweise entsteht ein Gesamtbild des Eindrucks, das besonders suggestiv und stark auf den Leser wirkt.

Die ekelerregenden Bilder des Körpers fokussieren gewöhnlich die Krankheit, den veränderten Zustand des Organismus³². Die krankhaft entstellten Körperteile sind deutliche Zeichen der Normabweichung, sie veranschaulichen sozusagen das Aus-den-Fugen-Geraten, das als eine grundsätzliche Erfahrung der Moderne gelten kann. Auch auf der Ebene des alltäglichen Lebens erwecken abnorme Erscheinungen eine mit Abscheu vermischte Angst – Krankheit verbindet sich mit Schmerzen, Leiden oder sogar Tod, ist also eine Verneinung all dessen, wonach der gesunde Mensch strebt.

Deformation und Perversion als Ablehnung der geltenden Normen kommen nicht ausschließlich in der Sphäre pejorativer Gefühle vor. In den *Zimtläden* fungieren sie als Zeichen der erotischen Erregung. Eben in dem Verstoß gegen das Verbot liegt die Quelle der Wollust. Aufschlussreich ist hier die Theorie von George Bataille:

Im Augenblick des Überschreitens empfinden wir die Angst, ohne die es das Verbot nicht gäbe: das ist die Erfahrung der Sünde. Die Erfahrung führt zur vollendeten Überschreitung, zur geglückten Überschreitung, die das Verbot aufrechterhält, und zwar es aufrechterhält, *um es zu genießen. Die innere Erfahrung der Erotik verlangt von dem, der sie macht, eine nicht weniger große Sensibilität für die Angst, die das Verbot begründet, wie für das Verlangen, das zu seiner Übertretung führt.* Es ist die religiöse

³¹ Synästhesie wird hier als Zusammenwirken der Sinne in einer ästhetischen Wahrnehmung der Natur verstanden. Vgl.: Synästhesie. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hrsg. von Karlheinz Barck. B. 5. Stuttgart/Weimar 2003, S. 840f.

³² Das Körperliche steht überhaupt oft für den Auslöser der Abscheu; siehe das entsprechende Kapitel: Wunden, Zerstückelungen, Schindungen: der Körper als 'ekelhafte Sache'. In: Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a. Main 1999, S. 123-128.

Sensibilität, die stets das Verlangen und den Schrecken, die intensive Lust und die Angst eng miteinander verbindet³³.

Die kontroversen Theorien von Bataille erklären die erotische Zufriedenheit als das Vergnügen am Tabu-Brechen. In einem ähnlichen Sinne interpretiert Artur Sandauer die weiblich-männlichen Relationen in den *Zimtläden*. Ein Mann gehört nach ihm der hohen Sphäre des Intellekts an. Indem er diese ehrenhafte Berufung verrät und sich durch die Anlockung des Geschlechts verführen lässt, mehr noch – der Frau gegenüber eine untergeordnete Position einnimmt – spürt er eine sündhafte Wollust³⁴. Bataille verbindet die Wollust mit Leiden und Schrecken, die normalerweise für Gewalt und Tod charakteristisch sind. Für ihn ist der Mann die aktive, ergo die vergewaltigende Partie, die Frau ist passiv und untergeordnet. Bei Schulz kehrt sich die Relation um – die Demütigung und Unterwerfung des Mannes führt zu seiner Erregung und zum Ersatz der sexuellen Befriedigung.

Die sexuelle Begierde verbindet sich hier mit anderen starken Wut- und Zorngefühlen, das Verhalten zeichnet sich durch Wildheit und Wahnsinn aus, was die Wirkungskraft der Darstellung noch steigert. Die Anomalie, genauso wie die Deformation, scheint überhaupt ein besonderes Interesse zu erwecken. Deswegen ist auch die Verderbtheit der Frauen aus der Krokodilgasse so anlockend:

In der Tat genügt es, einer von ihnen Aufmerksamkeit zu schenken – und auf der Stelle begegnet man diesem aufdringlichen, klebrigen Blick, der uns in wollüstiger Gewissheit erstarren lässt. Selbst die Schulmädchen tragen hier ihre Haarschleifen auf eine bestimmte, charakteristische Art, stellen auf eigenartige Manier die schlanken Beine zur Schau und haben diesen unreinen Fehler im Blick, in welchem die zukünftige Verderbtheit vorgestaltet liegt. (Z. 102)

Im Grunde macht die Erotik bei Schulz immer einen eher „unreinen“ Eindruck. Es kann nicht anders sein, wenn sie auf Dauer zur Sphäre des Mysteriösen gehört. Ihre Geheimnisse sollen auch im Dunkeln der Vorahnung bleiben, um die Anziehungskraft nicht zu verlieren.

³³ Bataille, George: *Die Erotik*. München 1994, S. 40f.

³⁴ S.: Sandauer, Artur: *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*. In: Schulz, Bruno: *Proza*. Kraków 1964, S. 25.

Aus derselben Quelle wie die Erotik fließt bei Schulz die schöpferische Leidenschaft³⁵. Die künstlerische Kreation, ähnlich wie die natürliche Fruchtbarkeit, dient der Gestaltung neuer Geschöpfe, vermehrt das Leben, wenn auch in beschränkten, krüppelhaften Formen. Die potenziellen Möglichkeiten stecken in der Materie selbst, deren Phänomen weibliche Züge annimmt. Die Personifizierung der Materie macht den Umgang mit ihr spannender, dynamischer. Das Schaffen, das Ringen mit dem Stoff, gleicht einem Liebeskampf beim Geschlechtsverkehr oder den Wehen des Gebärens. Dass die erotische und schöpferische Erregung sehr nahe beieinander liegen, bestätigt folgende Bemerkung bezüglich der Krokodilgasse: „Nirgends fühlen wir uns so wie hier von Möglichkeiten bedroht, so erschüttert von der Nähe der Erfüllung, so erblasst und ohnmächtig durch die wollüstige Starre der Verwirklichung.“ (Z. 103). Wörter wie „Erfüllung“ und „wollüstig“ kann man mit gutem Recht sowohl mit der Befriedigung sexueller Gier, als auch mit der Realisierung einer künstlerischen Aufgabe assoziieren. In beiden Fällen entsteht eine starke Emotion, eine Mischung aus Angst und Wollust.

Die Ambivalenz und die mehrdeutige Natur der Emotionen spiegeln sich im Schulzschen Stil wider. Die Folge ist die innere Dynamik ihrer Darstellungen. Das ständige Sich-hin-und-her-Werfen zwischen Bewunderung und Verachtung, Wollust und Leiden, Freude und Angst trägt zur Anspannung und Intensivierung des Ausdrucks von Affekten mittels des Kontrasts bei. Der weitere Effekt, und dies gilt auch für Rilkes Schaffen, ist die Verunsicherung bezüglich der ontologischen Lage des Subjekts. Die Art und Weise der Präsentation von Emotionen, nämlich durch Zusammenstellen von heterogenen Elementen, Dekomposition und Deformation, weist auf das Spezifische der Emotionalität der Moderne hin. Die Emotionen, die heute immer öfter aus pragmatischer Sicht und als evaluative Erkenntnisse betrachtet werden, die die Entscheidungsprozesse beschleunigen und zu entsprechenden Reaktionen führen sollen³⁶, erweisen sich unter veränderten Umständen als unge-

³⁵ Vgl.: Jarzębski, Jerzy: *Schulz*. Wrocław 1999, S. 146f.

³⁶ Vgl. folgende Darstellung der Funktionen von Affekten: „In real life, purely logical search through all possibilities is not possible (because of limitations of resources, multiple goals, and problems of coordination with others). Nevertheless we must act and, as the great dramatists of Western culture have shown, herein are the roots of human tragedy: despite our limitations we must take responsibility for our actions, and suffer their effects. This is why emotions or something like them are necessary to bridge across the unexpected and the unknown, to guide reason, and to give priorities among multiple

eignet oder sogar irreführend. Sie erleichtern die Anpassung an die Situation nicht und bieten nicht länger eine Orientierung in der Welt, weder in der äußeren, noch in der inneren Welt des Ich.

Die Gefahr des Orientierungsverlustes resultiert aus der wachsenden Komplexität und Unüberschaubarkeit der Realität. Die Deutungslosigkeit – der Welt und des Lebens – ist als eine Grunderfahrung der Moderne zu sehen. Dies ist auch die Erfahrung von Malte. Ungeachtet dessen, ob er letztendlich untergeht³⁷ oder seine Krise überwindet, gilt seine Geschichte als Beispiel für die Entfremdung des Menschen in der modernen Welt. Die Rationalisierung, die von manchen Forschern als Merkmal der Epoche gesehen wird, bietet keinen Ausweg gegen die Differenzierung und Unübersichtlichkeit³⁸, nicht zuletzt wegen der Unzuverlässigkeit oder gar Mangelhaftigkeit von Zeichen und Hinweisen. Der reflektierende, v.a. jedoch stark fühlende Malte begegnet der Wirklichkeit verunsichert und beängstigt, was in der sprachlichen Gestaltung der Repräsentationen seiner Emotionen zum Ausdruck kommt. Der Protagonist der *Zimtläden* vertritt dagegen eine andere Lebenshaltung. Er will das Geheimnis der menschlichen Existenz in der Welt nicht entschlüsseln, statt dessen macht er diese Welt zu einem Mythos, der von ihm zum Teil mitgestaltet wird. Es besteht kein Bedürfnis nach seiner Auslegung. Das Ich ist mit dem rätselhaften Charakter seiner Umwelt einverstanden, es betrachtet ihn sogar als Vorteil – als Mittel gegen Banalität und Langeweile der Existenz³⁹. Das Chaotische und Ungeordnete, die normalerweise eindeutig pejorativ eingeschätzt werden, können auch positive Bedeutung haben, und zwar als Quelle der Kreati-

goals. So emotion is not something opposed to reason. Emotions and their potentiality for guiding and managing thought in a general way are more basic. They complement the deficiencies of thinking. And perhaps most important of all, [...] emotions provide the infrastructure for social life: the plans they prompt are largely plans that involve others". Oatley, Keith, Jenkins, Jennifer. *Op. Cit.*, S. 123f.

³⁷ Manche Kritiker nehmen an, dass der Roman mit Maltes Tod endet; der Text bestimmt es jedoch nicht eindeutig.

³⁸ Vgl. das Kapitel aus dem Rilke-Handbuch, das den Dichter als Autor der literarischen Moderne präsentiert. *Rilke-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*. (Hg.) Manfred Engel. Stuttgart 2004, S. 507 - 527.

³⁹ Eine Erklärung und Ergänzung dazu bietet der Aufsatz von Schulz „Das Mythisieren der Wirklichkeit“. Schulz, Bruno: *Das Mythisieren der Wirklichkeit*. In: Ders.: *Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes*. *Op. Cit.*, S. 241.

vität und der Schöpfung⁴⁰. Der Typus von Emotionen und der Modus ihrer Darstellung sind bei Schulz und Rilke vergleichbar. In beiden Fällen bilden sie einen wichtigen Teil der für moderne Prosa charakteristischen Poetik.

⁴⁰ In diesem Zusammenhang sind Taylors Bemerkungen über den Epiphanie-Charakter des Dadaismus und Surrealismus interessant: Taylor, Charles.: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Warszawa 2001, S. 863n.

OBRAZY EMOCJI W PROZIE MODERNISTYCZNEJ
PAMIĘTNIK MALTE LAURIDSA BRIGGE R. M. RILKEGO
I SKLEPY CYNAMONOWE B. SCHULZA

Streszczenie

Artykuł podejmuje problem literackich reprezentacji emocji pod kątem użytych środków stylistycznych i ogólnych reguł obrazowania uczuć, przy uwzględnieniu rozpoznania natury psychologicznej. Materiał badawczy stanowią dwa teksty prozatorskie, których język, forma i struktura narracji wykazują cechy modernistyczne. Podobieństwa między powieścią Rilkego i opowiadaniem Schulza dotyczą m.in. ogólnej tonacji emocjonalnej utworów, roli fantazji, obrazowości, metaforyzacji i liryzacji na płaszczyźnie języka oraz podobnej koncepcji narratora (uwewnętrznienie perspektywy). Wśród analizowanych reprezentacji emocji na pierwszy plan wysuwają się afekty negatywne, jak lęk czy obrzydzenie. Lęk, jako motyw przewodni zwłaszcza w *Maltem*, przyjmuje różne formy lęku egzystencjalnego oraz lęku przed śmiercią. Szczególnie często występuje lęk dezorganizacyjny, wyrażany poprzez oksymoroniczność i groteskowość, nagromadzenie w obrazowaniu elementów heterogenicznych. Jego reprezentacjami rządzi zasada dekompozycji, np. w ukazywaniu doświadczenia ciała; „pokawałkowanie” ciała ma istotne implikacje dla poczucia tożsamości podmiotu doznającego emocji, istotna jest ponadto metonimiczna reguła wyrażania emocji, stanowiąca o tym, że fizyczne objawy emocji (np. duszność, kołatanie serca, bladość) reprezentują daną emocję. Inną generalną zasadą obrazowania uczuć, zwłaszcza strachu, jest deformacja, odpowiadająca zniekształceniom percepcji podmiotu. Niekiedy dochodzi ponadto do kontaminacji obiektu wywołującego emocję i doznającego jej podmiotu. Lęk często wiąże się z obrzydzeniem, pomieszanym z fascynacją; współwystępujące ze sobą emocje wzajemnie się intensyfikują a wieloaspektowość doświadczenia jest wyrażana poprzez zabieg synestezji, jednoczesnego aktywizowania wielu zmysłów. Również reprezentacje wstrętu odwołują się do doświadczeń cielesnych, często stanowiących sygnały chorobowe. Deformacja zaznacza się także w obrazach pobudzenia erotycznego, co służy podkreśleniu perwersyjnego charakteru przyjemności, płynącej z naruszenia reguł, tabu. U Schulza napięcie erotyczne wyraźnie wiąże się z namiętnością towarzyszącą tworzeniu. Ogólny wniosek dotyczący reprezentacji afektów w obu analizowanych utworach wskazuje na ambiwalencję i wieloznaczny charakter emocji. Odnosi się to do charakterystycznej dla modernizmu sytuacji dezorientacji podmiotu wobec złożoności i nieprzejrzystości rzeczywistości nowoczesnej.