

Silvia Henke

Die Rhetorik der Blindheit als Trauerarbeit im Sichtbaren bei Derrida und Rilke

In: H. J. Lenger u. G.C. Tholen (Hg.), *Mnema, Derrida zum Andenken*, Bielefeld: transcript, 2007, S. 157-170;

Es gibt nur wenige Referenzen in Derridas Werk zu Rilke – eine befindet sich in den *Mémoires d'Aveugle* und ergibt sich aus dem, was, so Derrida, „man die Rhetorik der Blindheit nennen könnte.“¹

Ähnlich wie Roland Barthes Theorie zur Fotografie in biographischer Trauerarbeit um den Tod der Mutter kreist, taucht bei Derrida an dieser Stelle seiner Theorie des Selbstporträts das Gesicht der sterbenden Mutter auf: „Fest eingemauert in das Schweigen ihrer Lethargie, erkennt sie mich nicht mehr, und ihre Augen sind verschleiert vom grauen Star. Wie gut sie noch sieht, was sie sieht – Schatten vielleicht, die an ihr vorüberziehen – und ob sie sich sterben sieht - , darüber kann man nur Hypothesen aufstellen.“² Wenn sich die ganzen *Mémoires d'aveugle* auf einen blinden Fleck des Sichtbaren im Bild beziehen³, dann entsteht umgekehrt mit dieser Erinnerung ein Bild der Blindheit. Derrida ruft die Zeichnung auf, die er damals am Krankenbett der Mutter machte. Dennoch ist er beim Zeichnen seines Erinnerungsbildes hier nicht im Medium der Zeichnung und auch nicht in der Fotografie, sondern in der Sprache. Die ‚spontane‘ Assoziation wird geschrieben und führt deshalb nicht zum *Bild* der Blindheit, sondern zu einer ‚Rhetorik der Blindheit‘: „Habe ich eben spontan gesagt, meine Mutter sei ‚eingemauert‘? Dies ist nämlich eine der typischen Figuren dessen,

¹ Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Wetzel, aus dem Französischen übersetzt von Andreas Knop und Michael Wetzel, München 1997, S.44.

² Ebd.

³ Vgl. das Nachwort von Michael Wetzel in: *Aufzeichnungen*, S. 133.

was man die Rhetorik der Blindheit nennen könnte.“ Die Metapher der in ihr Schweigen eingemauerten Mutter führt Derrida nun zu der „Blinden“ von Rilke, zu deren „vermauerten Augen“⁴ und somit vom Mund (dem Schweigen) zu den Augen (der Blindheit). Diese Verschiebung ist signifikant in einem Buch, das Blindheit bespricht. Derrida führt sie in der Fussnote aus, in welcher er den Blinden aus dem *Traum-Buch* Rilkes in Erinnerung ruft und seinen Blindentraum. Eine entscheidende Stelle dieses Traumes besagt, dass man den Blinden *ausreden* (hervorh. v. mir, S.H.) könne, die Sterne seien Augen, die aus geschlossenen Lidern an den Himmel wandern.⁵ Die Blindheit wäre damit in einer anderen Logik von Sichtbarkeit angesiedelt: durchlässig für die Sprache, ungewiss im Bildstatus, offen für Einflüsterungen und Einbildungen. Rilkes Bild der Blindheit, das mit der Metapher der ‚vermauerten Augen‘ gesetzt wird, gibt es nicht ausserhalb des Textes – es bezieht sich auf keine Zeichnung, kein Abbild, keine Darstellung von etwas. Deshalb wird es uns, den Lesern von Rilke und hier den Lesern von Derrida eingeredet. Dieses Dazwischenkommen der Metaphorizität von Sprache in ihrer Möglichkeit, Bilder ein oder auszureden, könnte die Zeichnung überflüssig machen: man schliesst die Augen und sieht, was die „Gespenster der Rede“ bewerkstelligen. Aber – und hier schliesst Derrida eine merkwürdige Hypothese an: Wer blind sieht, wird der Zeichnung nachtrauern: „Wird man je aufhören, der Zeichnung nachzutruern? Meine Arbeitshypothese lautete auch: Trauerarbeit.“⁶ Das heisst, die Zeichnung im Sinne Derridas war vorher da, vor der Rhetorik der Blindheit und vor der Blindheit: sie hat sich im Unbewussten vorgespurt, sie ist überhaupt im Unbewussten und Unsichtbaren angesiedelt, als „*transzendente*“ Blindheit oder „als unsichtbare Bedingung der Möglichkeit einer Zeichnung“. Daneben stellt Derrida die „*sakrifizielle* Blindheit“, die das Motiv der Blindheit und somit das Undarstellbare darstellt.⁷ Es sind diese zwei Logiken des Unsichtbaren, die Derrida in seiner Anordnung vom blinden Zeichnen und Aufzeichnungen des Blinden in seiner Ausstellung und in seinem Buch verfolgt und die zu einer Verschränkung von Zeichnen und Sehen, Zeichen und Bild, Schrift und Körper führen, in welcher die Blindheit als das Undarstellbare eine mediale Grenze markiert. Als Bedingung der Möglichkeit des Zeichnens ist sie auch Bedingung der Möglichkeit eines Sinnesumschlags, wie er beim

⁴ *Aufzeichnungen eines Blinden*, S. 45. Das Gedicht von Rilke heisst „Die Blinde“ und befindet sich im „Buch der Lieder“, in: R. M. Rilke, *Sämtliche Werke* Bd 1, Frankfurt/M. 1966, S. 465ff.

⁵ Rilke, „Das Traum-Buch“, in: *Sämtliche Werke* Bd. 6, S.989ff.

⁶ Derrida, a.a.O., S.44.

⁷ Ebd., S.46.

Zeichnen „im Moment der ursprünglichen Bahnung“ passieren muss: ...“in dem Augenblick, wo die Spitze der Hand (des Leibes überhaupt) sich im Kontakt mit der Oberfläche vorwärts bewegt, wird die Einschreibung des Einschreibbaren nicht gesehen.“⁸

Wie aber wäre die Bewegung des blinden Zeichnens zu übertragen auf das Unsichtbare des Schreibbaren – auf das Derrida hier nicht zufällig zu sprechen kommt mit dem Begriff der „Einschreibung des Einschreibbaren“? Die Verschiebung vom Zeichnen zum Schreiben korrespondiert mit Derridas Verständnis von Malerei als Text, als einem poetischen Akt: wie der literarische Text kann sich das Bild nie als Ganzes zeigen, sondern bleibt im Wesentlichen eine Spur mit Rändern und ‚imaginären Bändern‘, die immer auf das verweisen, was fehlt – Metaphern, Symbole oder Brücken zwischen der Darstellung und dem Undarstellbaren⁹. Die Malerei oder ‚*Die Wahrheit in der Malerei*‘ führt deshalb immer zur Frage des Ursprungs der Darstellung.¹⁰ In den *Aufzeichnungen eines Blinden* nimmt Derrida diesen Diskurs der Malerei wieder auf und eröffnet programmatisch das Buch mit einer Schreibszene - mit Diderots Brief an Sophie Volland „Ich schreibe, ohne etwas zu sehen.“¹¹ Ich möchte im folgenden Derridas Konzept der „Ruine des Sichtbaren“, das er für das Selbstporträt im Zeichen der Blindheit entwirft mit Rilkes „Aufzeichnungen des M. L. Brigge“ konfrontieren. In beiden Texten geht es – Zufall der Übersetzung - ums Zeichnen, ums Aufzeichnen, das französische Original *mémoire* macht allerdings deutlich, dass das *Gedächtnis* die Hand führt im Akt des Zeichnens/Aufzeichnens und somit zwischen Auge und Hand für das Sichtbare und seine Repräsentation zuständig ist.

Im Hin und Her zwischen den beiden Texten wird es darum gehen, wie das Unsichtbare in die Zeichnung oder Aufzeichnung – ins Schreiben wie ins Geschriebene – hineinkommt und wie es dort mit dem Sicht- und Sagbaren in Konflikt tritt. Ich möchte damit auf eine implizite Phänomenologie Rilkes aufmerksam machen, die sich mit der Derridaschen Bewegung der *différance* sowie mit dem Bild des visionären Zeichnens als einer Form des Intermedialen beschreiben lässt. Dabei ist eine Arbeitshypothese, dass das Motiv der Blindheit, das sich durch Rilkes Werk zieht, zur Kategorie der

⁸ Ebd., S.49.

⁹ Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei (La vérité en peinture, 1978)*, aus dem Französischen von Michael Wetzels, Wien Passagen Verlag, 1992, S. 166.

¹⁰ Ebd., S.165.

¹¹ Diderot, *Briefe an Sophie*, dt. von Gudrun Hohl, Frankfurt/M. Eichborn Verlag 1989, S. 11 und Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, S. 9.

transzendentalen Blindheit gehört, zur Bedingung der Möglichkeit des Sehens, die Derrida in den Memoiren eines Blinden und darüber hinaus interessiert.

Gesichter und andere Ruinen des Sichtbaren in „Malte Laurids Brigge“

In den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ geht es auf den ersten Seiten und damit programmatisch ums Sehen lernen. „Ich lerne sehen“, wiederholt der Ich - Erzähler: „Habe ich es schon gesagt? Ich lerne sehen – ja, ich fange an. Es geht noch schlecht“.¹² Wer daran ist, sehen zu lernen, dem ist nicht ganz zu trauen, denn: was zeigt er uns, er, der es noch nicht gut kann? Rilke exponiert mit den ersten Aufzeichnungen seiner autobiographischen Prosa, dass das Sichtbare nicht gegeben, sondern dass es das Ergebnis eines Zusammentreffens von einzigartigen Momenten ist, die immer eine Grenze markieren: Grenze des Sichtbaren, Grenze des Sagbaren, Grenze der Blindheit. Dabei geht es aber nicht um Bilder, die entweder im Entstehen oder im Verschwinden begriffen sind, das wäre ein harmonisches Konzept dieser Grenze des Vorstellbaren und damit auch der Blindheit. Mehr als um Entstehung oder Verschwinden geht es um gewaltsame Einbrüche und Ausbrüche des Sehens, es geht also wie bei Derrida um Ruinen des Sichtbaren, die sich in diesem autobiographischen Roman im Übergang verschiedener medialer Prozesse ereignen. Die „Ruinen des Sichtbaren“ betreffen in Analogie zum Selbstporträt drei verschiedene Aspekte des Selbst in seinem Blickverhältnis mit sich und der Welt. Es sind drei Ereignisse, die jeweils zu einer Krise des Ich-Erzählers führen und die alle die Fragwürdigkeit des Sehens als Abgrund des Bewusstseins erscheinen lassen. Sie betreffen das Gesicht, dann die Wand und zuletzt die Hand und sollen in der Analyse auch eine Spekulation darüber zulassen, inwiefern die Rhetorik der Blindheit als literarische Trauerarbeit aufgefasst werden kann, wie Derrida dies in den Memoiren nahe legt und damit eine Phänomenologie der Wahrnehmung entwirft, in der es immer auch um den „Verlust (in) der Wahrnehmung“ geht.¹³

¹² Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: Rilke, *Werke in drei Bänden*, Frankfurt/M. Bd. 3, Insel Verlag 1966/1991, S. 11.

¹³ So die Kapitelüberschrift in G.C. Tholens *Die Zäsur der Medien*, in dem er Merleau-Pontys Spätwerk *Das Sichtbare und das Unsichtbare* in seiner Bedeutung für das Konzept des Imaginären in der Psychoanalyse und der Medientheorie unterstreicht. Georg Christoph Tholen, *Die Zäsur der Medien*, Frankfurt/M. Suhrkamp Wissenschaft 2002, S. 61-110.

1. Gesicht und Nicht-Gesicht

Derrida schreibt in den *Mémoires d'aveugle*, dass das Ruinöse des Gesichts nicht aus einem Unfall und nicht aus dem Prozess des Zerfalls kommt, nicht mit Verwesung und Tod zu tun hat, sondern am Anfang des Bildes steht. Die Ruine des Gesichts ist seine unmögliche Ganzheit, die es im Anblick bekommt, weil dieser Anblick, zum Beispiel im Selbstporträt, durchkreuzt wird von allen Gesichtern, die es zum Verschwinden bringt. Die Ruine, so Derrida, ist kein Thema, da sie vielmehr das Thema, die Setzung, die Präsentation und Repräsentation von allem ruiniert. „Eher ist die Ruine dieses Gedächtnis, das offen steht wie ein Auge oder das Loch einer knöchernen Augenhöhle und das Sie sehen lässt, ohne Ihnen etwas vom ganzen zu zeigen.“¹⁴

Der Prozess des Sehens-Lernens, den Rilkes Malte in den ersten Aufzeichnungen einleitet, beginnt bei den Gesichtern: Malte versucht, Gesichter zu sehen, es sind die anonymen zufälligen Gesichter der Pariser Strassen und bald wird ihm klar, dass sie nicht zu zeichnen wären, da jedes Gesicht andere Gesichter verbirgt, weil jeder mehrere Gesichter habe – wobei es Leute gibt, die tragen ein Gesicht jahrelang, das sind die Sparsamen, „natürlich nutzt es sich ab, es wird schmutzig, es bricht in Falten, es weitet sich aus wie Handschuhe, die man auf der Reise getragen hat.“¹⁵ Und die anderen Gesichter, die im Verborgenen liegen, die sie schonen, was tun sie damit? „Sie heben sie auf für ihre Kinder, manchmal geht der Hund damit spazieren.“ Die anderen, in deren Gesichter Malte sieht, dass sie sie jeden Tag wechseln, habe auch ihre Tragik: sie sind noch nicht vierzig und haben schon ihr letztes Gesicht, es ist schnell durchgewetzt, „hat Löcher, ist an vielen Stellen dünn, wie Papier, und da kommt nach und nach die Unterlage heraus, das Nichtgesicht, und sie gehen damit herum.“¹⁶

Diese Beobachtungen über Gesichter, die Malte nachträglich sieht – indem er sie aufzeichnet – verraten in der Metaphorik von Handschuh und Papier einen bildnerischen Prozess. In ihm sind unsichtbare Signifikanten – Metaphern – am Werk, die keineswegs einem aktuellen Blick entspringen, sondern einem langen und langsamen Sehen, in dem das Denken sich vom Sehen trennt und sich einem Imaginären nähert, welches das Sichtbare fragwürdig werden lässt. Die verborgenen Gesichter in den manifesten Gesichtern verweisen sowohl auf die zeitliche Dimension des

¹⁴ Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, S. 72.

¹⁵ Rilke, *Malte Laurids Brigge*, S. 111.

¹⁶ Ebd., S. 112.

Imaginären wie auf die sprachliche: Gesichter, die einmal da waren, Gesichter, die in Falten brechen und Kontur bekommen, weil sie unsichtbare Gesichter verbergen. So muss auch die sprachliche Darstellung zur Unmöglichkeit der Darstellung führen. Die ersten Skizzen der Gesichter führen ihn zu den Nicht-Gesichtern, zu „verwischten“ und „ausgeräumten“ Gesichtern und enden bald mit einer Katastrophe. Mit der Frau, welcher er an der Ecke *rue Notre-Dame-des-Champs* begegnet und die die erste Figur der Paris-Aufzeichnungen ist, die bei Malte eine Krise auslösen.

„Aber die Frau, die Frau: sie war ganz in sich hinein gefallen war, vornüber in ihre Hände. [...] Die Frau erschrak und hob 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 doch noch viel mehr vor dem blossen wunden Kopf ohne Gesicht.“¹⁷

Ein Gesicht von innen – ein blosser wunden Kopf ohne Gesicht: das sind nur Bezeichnungen für einen Anblick, der nicht zum Bild werden kann, weil hier eine grauenvolle Spur das Sehen/den Blick ablenkt oder bannt. Es ist also im Sehen-Lernen Maltes bereits eine Grenze des Sehens erreicht. Eine Frau ohne Gesicht ist nicht nur die Zurücknahme des Blicks, sie ist eine Steigerung der knöchernen Hohlform der Augenhöhle des Blinden bei Derrida, eine metonymische Radikalisierung der Blindheit, die zu Kapitulation führt. Man könnte sagen, vor dieser offenen Wunde der Blindheit verschliesst sich nicht nur der Blick: es versagt auch die Sprache. Die Grenze des Sehens fällt zusammen mit der Grenze der Darstellung und der konkreten bildlichen Vorstellung. Und genau dort führt der Text in den Bereich der Ein-bildung, die interessanterweise aus dem Bild hinaus ins Dreidimensionale führt: dort nämlich kann sich ein Gesicht vom Kopf lösen, im Modellieren gehört die Hohlform des Aussenreliefs zum Sichtbaren. Insofern kann dieses entkörperlichte, nicht anzublickende und blicklose Gesicht auch als Resultat einer Intermedialität genommen werden, die eine doppelte visuelle Realität hat. Einmal als Einbildung, die am Ort der Darstellung zwischen Sehen und Schreiben geschieht, dann aber auch als Maske, die zwischen Bild und Figur liegt, weil die Maske, so Derrida, ihrem Wesen nach mit der Skulptur und der Zeichnung verwandt ist.¹⁸ Die Maske als Figur der Intermedialität

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, S. 80.

könnte somit auch als Scharnierstelle gelten, mit welcher sich in der ‚Aufzeichnung‘ die Aussenseite und die Innenseite der Wahrnehmung (das Unsichtbare) zusammenschliesst und damit auch zwei Zeitlichkeiten koppelt: Gesicht und Nicht-Gesicht liegen nur scheinbar zeitlich auseinander, eigentlich sind sie ineinander, wie der Blick auf die ersten Gesichter gezeigt hat. Somit bezeugt die lineare narrative Folge der Aufzeichnung ‚zuerst war da ein verborgenes Gesicht, dann ein vom Kopf abgelöstes‘ einen zeitlichen Aufschub, der eher einem ‚Wirbel‘ gleicht als einer Linie. Gesicht und Nicht-Gesicht sind in der ‚Topologie des Imaginären‘ nicht verwandt, sondern untrennbar verbunden.¹⁹

Die Wand und die Ruine der Erfahrung

Ein anderer Anblick Maltes, der zur Zäsur im Sehen führt, siedelt sich ebenfalls an der Grenze zwischen Innen und Aussen an. Es ist der überraschende und schmerzhaft Anblick der Innenseite eines Hauses, das abgebrochen wurde und dessen ganze Präsenz sich in die Spuren der Brandmauer zurückgezogen hat, die nun die Aussenmauer des nächsten, noch stehenden Hauses bildet. Es handelt sich um eine blinde Wand, denn es ist eine Wand ohne Fenster. Diese Blindheit wäre nicht zuletzt eine metonymische Konsequenz dessen, dass ihr Anblick unmittelbar auf die Begegnung mit einem Blinden folgt, die der Ich-Erzähler mit der beschwörerischen Insistenz festhält: „Ich habe einen alten Mann gesehen, der blind war und schrie. Das habe ich gesehen. Gesehen.“²⁰ Tatsächlich führt diese Beschwörung, den Blinden gesehen zu haben, nicht zum Visuellen, sondern zum Akustischen: Malte hält fest, dass der Mann geschrien hat und was er geschrien hat: „Chou-fleur!“ Maltes Gedächtnis kümmert sich nicht darum, wie ein Blinder aussieht, der Blumenkohl verkauft, er lässt dieses Bild stehen, um im nächsten Anblick, im Anblick der Häuser Antwort zu geben. Doch das metonymische Schweifen seines Blickes produziert eine Verschiebung, die die Antwort darauf für immer aufschiebt: der Blinde ist aus dem Blick und wird als unsichtbarer Signifikant durch den Anblick der Häuser reflektiert. In dem Sinne hat Rilkes Ich-Erzähler an diesem Punkt der Aufzeichnungen sein Sehen-lernen so entwickelt, dass darin die Phänomenologie des künstlerischen Sehens erkennbar wird.

¹⁹ Tholen spricht von der „Dazwischenkunft eines Zeitwirbels“, der konstitutiv ist für die Topologie des Imaginären und der sich in keinem Ablaufschema fassen lässt. Tholen, a.a.O., S. 72.

²⁰ Rilke, *Malte Laurids Brigge*, S. 148.

„Wird man es glauben, dass es solche Häuser gibt? Nein, man wird sagen, ich fälsche. Diesmal ist es Wahrheit, nichts weggelassen, natürlich auch nichts hinzugetan.“²¹

Die Vergewisserung des Icherzählers für das faktisch Sichtbare und die Wahrheit des Gesehenen stolpert hier bereits über das Gesetz der Negation, wie es Freud formuliert hat und nimmt das Negierte als Schlagschatten mit. Der Schatten wird bald sehr deutlich, er hat weniger mit Fälschung als mit Einbildung zu tun. Denn beim Anblick der Wand unterläuft das Gedächtnis von Anfang die Präsenz des Gesehenen und führt lautlos eine Zeichenopposition ein, bei der das Sichtbare als Spur des Abwesenden in den Seinsbereich der Einbildung führt. Woher aber kommen die Einbildungen über diese eine Brandmauer? Einen Schlüssel für die Produktion der schrecklichen Bilder und Gerüche, die sich im Ich-Erzähler sturzbachartig einstellt, liefert er selber: „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.“ Die nach aussen gestülpte Wand wird somit durch den Prozess der Erkenntnis ins Innere zurück verschoben, wo es zur Metapher wird. Der Icherzähler blickt damit auf die Wand wie in einen Spiegel, der die unheimlichen Geschichten der alten Zimmer in sein Heimliches/Inneres zurückwirft. Vor diesem ‚Selbstporträt‘ wendet er sich wie geblendet ab, denn was er erkannt hat, hat er blitzartig erkannt: „Man wird sagen, ich hätte lange davorgestanden, aber ich will einen Eid geben dafür, dass ich zu laufen begann, sobald ich die Mauer erkannt hatte.“²²

Das Sujet des Selbstporträts, so Derrida, ist die Angst. So ist die Wand das nach aussen gekehrte Vergessen, ein Palimpsest, der die Augen öffnet – nicht nur für das Vergangene, sondern für das Kommende. Deshalb der Schrecken, deshalb die Abwendung. Dass das Bild in seinen memorialen Zügen auch auf Kommendes verweist, ja, dass dies der Aufschub im Sehen ist, der einen noch ausstehenden Schrecken ankündigt, wird beim Weiterlesen deutlich: Malte wird im Davonlaufen vor der Wand einem Sterbenden begegnen, insofern ist die Angst, diese Angst im Spiegelbild der Wand, an der sich das Innere des Icherzählers nach aussen stülpt, Todesangst. Die Wand wird zum Zeichen, das sich zwischen Blindheit und Tod schiebt. Die raumzeitlichen Überlagerungen, die Rilke damit einführt, um das Vorgestellte der Vergangenheit als noch immer Bevorstehendes zu zeichnen, haben ein interessantes Gegenstück, bei dem das Haus nicht aus den Ängsten wächst, sondern mit ihnen

²¹ Ebd., S. 149.

²² Ebd., S. 151.

einstürzt. Es ist das überall in ihm zerstreute Haus des Grossvaters, Urnekloster, kein Gebäude, nicht einmal Ruine:

„So wie ich es in meiner kindlich gearbeiteten Erinnerung wieder finde, 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 nicht verbindet, sondern für sich als Fragment, aufbewahrt ist. [...] Es ist, als wäre das Bild dieses Hauses aus unendlicher Höhe in mich hineingestürzt und auf meinem Grunde zerschlagen.“²³

Während die Spuren der Vergangenheit auf der Brandmauer eine Kaskade von Einbildungen und olfaktorischen Eindrücken hervortreiben und das amputierte Innenleben des Hauses wieder anfügen, existiert von diesem erinnerten Haus kein Stück, kein Bild mehr - nur mehr Eindrücke und Brüche, die nie mehr zu haben und zu sehen sind. Aber vielleicht ist es genau das, was Derrida, weit übers Selbstporträt hinausgehend, von der Ruine sagt: dass sie kein Thema sei, kein Motiv, sondern die Setzung, die die Präsentation und Repräsentation von allem und jedem ruiniert.²⁴

Trotzdem muss man sie lieben – wie Malte dieses zerschollene Haus liebt, ohne es sagen zu müssen, weil die Ruine immer Liebe bezeugt „Wie etwas anderes lieben als die Möglichkeit der Ruine? Etwas anderes als die unmögliche Ganzheit?“²⁵

Was die Ruine als Sinnbild der Dekonstruktion vermag, vermag sie auch kraft ihrer Bestimmung als einer *Erfahrung*. „Sie ist die Erfahrung selbst.“²⁶ Sowohl im bildnerischen Selbstporträt mit seiner notwendigen Blindheit wie auch in der Autobiographie, dem literarischen Gegenstück zum Selbstporträt, nimmt die Erfahrung der Ruine Einfluss auf die Darstellung, betrifft das Gesehene ebenso wie das zu Schreibende. „Noch eine Weile kann ich das alles aufschreiben und sagen. Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heissen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine.“²⁷ Die Erfahrung der Ruine und Liebe zur unmöglichen Ganzheit führt auch ins Herz der Poetik der Dekonstruktion: „Meine Hand weit von mir.“ Diese Poetik der Dekonstruktion, in der die Signifikanten sich über das Gemeinte erheben, das Subjekt des Schreibens dem Eigensinn der Worte unterworfen wird, soll hier nicht in erster Linie als Theorie taxiert werden, sondern in ihren Auswirkungen auf das Gedächtnis des Schreibenden der

²³ Ebd., S. 129.

²⁴ Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, S. 72.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Rilke, *Malte Laurids Brigge*, S. 156.

„Aufzeichnungen“, das sich an die Erfahrung der *Hand* knüpft. Es ist eine der dunkelsten Aufzeichnungen in Malte Laurids Brigge, eine Erfahrung, die nie zur Sprache kam ausser im Geschriebenen, niemandem konnte Malte davon erzählen, ausser sich selber.²⁸

3. Die Hand und die Prothese der Angst

Das Erlebnis mit der ‚Hand‘ führt zurück in die Kindheit, vom Schreibtisch an den Zeichentisch zurück, wo es geschah. Wir sind also bei der Aufzeichnung einer Szene des Zeichnens. Es passiert, dass der kleine Malte seinen Farbstift verliert und unter den Tisch klettert, um ihn zu suchen. Als sich die Augen langsam an das dort herrschende Dunkel gewöhnen, folgt sein Blick seiner Hand, die nach dem Stift tastet, er beobachtet sie, „wie sie sich ganz allein, ein bisschen wie ein Wassertier, da unten bewegte [...] mit Bewegungen, die ich nie an ihr beobachtet hatte.“ Doch nun geschieht das, was Malte nie jemandem erzählen konnte, er erzählt es auch nur sich selber, weil – anders als andere übersinnliche Erscheinungen in seinen Aufzeichnungen – diese Szene eine Dunkelkammer der Erinnerung geblieben ist.

„Aber wie hätte ich darauf gefasst sein sollen, dass ihr mit einem Male aus der Wand eine andere Hand entgegenkam, eine grössere, ungewöhnlich magere Hand, wie ich sie noch nie gesehen hatte. Sie suchte in ähnlicher Weise von der andern Seite her, und die beiden gespreizten Hände bewegten sich blind aufeinander zu. Meine Neugierde war noch nicht aufgebraucht, aber plötzlich war sie zu Ende, und es war nur Grauen da.“²⁹

Malte erzählt hier eine umgekehrte Entwicklungsgeschichte, die von der Hand des Zeichnens zur Hand des Tastens führt, von der Darstellung zur Blindheit mithin. Maltes Aufzeichnungen führen also wieder an den Ursprung der Darstellung im derridaschen Sinn und hier sofort zum Entsetzlichen. Es ist wieder eine Spiegelgeschichte, zwei Hände, die aufeinander lossteuern, unkontrollierbar durch Blicke, losgelöst so scheint es, von den Körpern. Die Legende findet keine Erklärung, keine Auflösung, wir erfahren als Leser nur, dass Malte davon nicht erzählen kann. Und dass das Erlebnis mit der Hand, die sich vom Körper gelöst hat und ihm aus der Wand ins Auge sticht, nicht

²⁸ Ebd., S. 192.

²⁹ Ebd., S. 195.

wieder gut zu machen und auch nicht mitteilbar ist. Ob sie wirklich sichtbar war? Maltes Aufzeichnung siedelt sich direkt im Zweifel über die Sichtbarkeit und an der Grenze der Sichtbarkeit an. Das Auseinanderdriften von Wahrnehmung und Objekt der Wahrnehmung³⁰, das in alle Aufzeichnungen einen Zweifel über die Gewissheit des Gesehen-Habens verhängt, wird hier zum irreparablen Riss. Und wiederum führt der Riss in der Wahrnehmung zum Entwurf einer intermedialen Konstellation: die Hand unter dem Tisch wäre als Traum- oder Filmbild realisierbar, als körperliches Bild nicht. Somit wäre auch diese Ruine des Sichtbaren als Produkt einer Einbildung zu fassen, die immer schon da war, vorgezeichnet im visuellen Gedächtnis. Die Szene entspricht also der Aufzeichnung eines Blinden, der in der Wechselseitigkeit von Sehen und Tasten zu einer Einprägung kommt und damit die innige Verbundenheit von Blick und Hand entdeckt, wie sie Merleau-Ponty beschreibt und wie sie Derrida in der Stilfigur des Chiasmus im Nachdenken über Malerei übernimmt.³¹ Aber Malte glaubte an das, was er sah, er glaubte zu sehen. Man könnte die Szene auch als Urszene im psychoanalytischen Sinn sehen und die Hand wie den Stift als Signifikanten einer symbolischen Szene deuten: der Junge sucht unter dem Tisch mit der Hand nach seinem kleinen roten stumpfen Stift, den er verloren glaubt und stösst auf die grosse Hand, die ihn in seiner Suche aufscheucht und straft. Die Kastrationsangst, die sich im Tasten nach dem verlorenen Stift unter dem Tisch artikuliert, wäre somit Teil oder Auslöser anderer Phantasmen über die Zerstückelung des Körpers, in deren Folge sich auch Hände vom Körper lösen können.³² Und verbunden mit der Blindheit, in welcher sich diese Urszene ereignet, könnte man mit Michael Wetzel sagen, dass Urszenen deshalb zu den Aufzeichnungen eines Blinden gehören, weil sie einen nachträglich konstruierten Bildraum anstelle einer Erfahrung setzen, bei der man sehend blind wurde, weil das einst Erblickte nicht zum Bild werden durfte und in seiner Verschmelzung mit Ausgeblendetem und Verdrängtem undarstellbar bleibt³³. Die Hand, die Malte wie einen Blindenstock unter dem Tisch navigieren lässt, wird zur Prothese und bekommt Augen wie in der Geschichte des blinden Bildhauers, die Derrida erzählt: „...mir fiel auf, dass

³⁰ Dieses Auseinanderdriften ist eine konstitutive Kraft für das „*Chiaroscuro* der Wahrnehmung“ in Merleau-Pontys *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, mit dem Tholen es in der Topologie des Imaginären verortet. Tholen, a.a.O., S. 66f.

³¹ Vgl. dazu Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, S.196, und Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 173 sowie Michael Wetzel, a.a.O., S. 146.

³² Über den Zusammenhang des Kastrationsphantasmas mit einer Reihe von Phantasmen, „die die Zerstückelung des Körpers imaginieren“, vgl. Lacan, *Die Familie*, S. 69.

³³ Michael Wetzel, a.a.O., S.139.

der Maler jede seiner Fingerspitzen mit einem Auge versehen hatte, um sichtbar zu machen, dass die Augen, die er anderswo hatte, ihm zu nichts nütze waren.“³⁴ Und indem Maltes Hand Augen hat, erhält sie ein Spiegelbild: die Hand, die ihr aus der Wand entgegenkommt, gehört zum Anderen, den jedes Spiegelbild zeigt und vor dem der kleine Junge wie später der erwachsene Ich-Erzähler vor dem Gesicht der Wand und vor der Frau ohne Gesicht zusammenbricht: sie sind zu gross, sie verweisen den Ich-Erzähler auf seine Unvollkommenheit, aber sie sind das, womit er sehen lernt.

Ungefähr am gleichen Ort der autobiographischen Erinnerung ereignet sich ein anderes Spiegeldrama, das diese Dissoziation von Ich und Spiegelbild zu einem Kampf radikalisiert. Es ist die Szene, wo Malte sich im Spiel mit Kostümen verliert und völlig vermummt und mit einer Maske im Gesicht vor einen alten Spiegel tritt. Dabei wird der Moment, wo er sich als Unbekannter im Spiegel entdeckt zu einer Katastrophe im Sinn einer verrückten Wendung: der Andere im Spiegel wird zum Subjekt, Malte zum Spiegelbild:

„Während ich in masslos zunehmender Beklemmung mich anstrenge, mich irgendwie aus meiner Vermummung hinauszuzwängen, nötigte er mich (d.h. der Spiegel, S.H.), ich weiss nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein eine Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen; denn jetzt war er der Stärkere und ich war der Spiegel.“³⁵

Kein Bild, eine Wirklichkeit, das ist die Tücke des Spiegelbildes. Und wenn hier das Spiegelbild jede Ähnlichkeit mit dem Subjekt versagt, wird das Ich in seinem Bewusstsein ausgelöscht: „ich verlor alle Sinne, ich fiel einfach aus. Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts ausser ihm.“³⁶

Diese katastrophale Wendung hat nichts mit dem primären narzisstischen Drama der Faszination zu tun, sondern mit der Erfahrung einer immer möglichen Ablösung des Spiegelbildes vom Körper, in welchem der Körper nicht mehr selbstidentisch bleibt, sondern gewissermassen im Blickkampf mit dem Spiegel entkörperlicht wird. Der Andere bei Rilke heisst immer auch das Grosse, das zu Grosse und ist mehr als ein Fremdes: es führt zu Auslöschung, Blindheit und Vernichtung. Der Blick in den alten Spiegel, der auch deshalb zum Verlust der Sinne führt, weil er aus „einzelnen ungleich

³⁴ Roger de Plies, „Geschichte eines blinden Bildhauers“, zit. in: Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, S. 46.

³⁵ Rilke, a.a.O., S. 208.

³⁶ Ebd.

grünen Glasstücken zusammengesetzt“³⁷ war, ist symptomatisch in diesen Aufzeichnungen, indem er das radikalisiert, was alle metaphorischen Spiegel in Rilkes Autobiographie reflektieren: Die Ruine des Ich, der unmögliche Blick des Subjekt auf sich selbst als Intaktes, die das literarische Subjekt genau so betrifft wie das malerische. Die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* sind in diesem Sinn Aufzeichnungen eines Blinden, in welchen Rilke eine Phänomenologie der Selbstanalyse unternimmt, die ihn selber und auch die Verehrer seiner Lyrik lebenslänglich ängstigte.³⁸ Aber gerade dieser ungesicherte Status des Buches in der Selbst-Anerkennung entspricht der Tatsache, dass die Autobiographie wie das Selbstporträt eine Hypothese des Selbst formuliert, die Derrida in seiner Eröffnung der Aufzeichnungen eines Blinden für die Hypothese des Sehens hält.³⁹ Für die autobiographischen Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge ist diese Hypothese Hypothek wie Gewinn: sie hat Rilke an der Ursprung der Darstellung und damit zu den Bedingungen der Möglichkeit des Schreibens geführt: Wert führt die Hand? Woher weiss sie, wie sich bewegen? Welche Augen führen sie? Weiss die Hand, was auf dem Papier erscheinen wird? Diese Fragen der *mémoires d'aveugle* konzentrieren sich nicht zufällig in der kleinen Urszene des Zeichnens bei Rilke und es darf in diesem Kontext nicht erstaunen, dass die Fragen, die sich darum ranken, mehr und mehr werden, je länger man sie ansieht. So dass man sich als LeserIn und sensibel für die Hypothesen des Sehens gegenüber dem Text vorkommt wie Malte gegenüber dem Buch der Gouvernante, das diese liest, während er zeichnet: „Sie war weit weg, wenn sie las, ich weiss nicht, ob sie im Buche war; sie konnte lesen, stundenlang, sie blätterte selten um, und ich hatte den Eindruck, als würden die Seiten immer voller unter ihr, als schaute sie Worte hinzu, die sie nötig hatte und die nicht da waren.“

Somit beträfe das, was wir nötig haben, um einen Text abzuschliessen, immer das, was nicht da ist. Auch wenn wir es hinzuschauen – und hier hat das Lesen denselben hypothetischen Status wie das Sehen: das Hinzugeschaute bleibt Zeugnis, für das was fehlt.

³⁷ Ebd., S. 203.

³⁸ Bekanntlich hat Rilke nach der grossen Krise, die ihn nach Beendigung des *Malte* heimsuchte, ganz Abstand genommen von der Prosa und sich zum Dichter Engel und Elegien gewandelt; die Selbstbetrachtungen aber mit ihrer Implikation des Ruinösen hat er Briefform lebenslänglich nicht aufgehört zu verfassen.

³⁹ Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, S. 9.

Literaturverzeichnis

Derrida, Jacques, *Die Wahrheit in der Malerei*, aus dem Französischen von Michael Wetzels, Wien, Passagen Verlag 1992.

Derrida, Jacques, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Wetzels, aus dem Französischen übersetzt von Andreas Knop und Michael Wetzels, München, Wilhelm Fink cop. 1997.

Lacan, Jacques, „Die Familie“, in: ders.; *Schriften III*, Olten/ Freiburg i.Br., Walter Verlag 1980, S. 39-100.

Merleau-Ponty, Maurice, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, gefolgt von Arbeitsnotizen, aus dem Französischen von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, hg. Und mit einem Nachwort versehen von Claude Lefort, München, Wilhelm Fink cop. 1986.

Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke* Bd 1, Frankfurt/M. 1966.

Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: Rilke, *Werke in drei Bänden*, Frankfurt/M. Bd. 3, Insel Verlag 1966.

Tholen, Georg Christoph, *Die Zäsur der Medien*, Kulturphilosophische Konturen, Frankfurt/M., Suhrkamp Wissenschaft 2002.

Wetzels, Michael, „Ein Auge zuviel“. Derridas Urszenen des Ästhetischen, Nachwort zu *Aufzeichnungen eines Blinden*, op.cit.