Die Tagebuchform des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Rilkes "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge"

Vincetić, Gloria

Undergraduate thesis / Završni rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:041467

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Preddiplomski studij njemačkog jezika i književnosti

Gloria Vincetić

Die Tagebuchform des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Završni rad

Mentor: doc. dr. sc. Tihomir Engler

Osijek, 2015.

Erklärung über die eigenständige Erstellung der Arbeit

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht.

Osijek, 20.10.2015 Gloria Vincetić

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung…….. …….……3
2. Reiner Maria Rilke…….……4
3. Die moderne Erzählkunst des 20. Jahrhunderts…….……5
4. Die Tagebuchform im 20. Jahrhundert…….……7
5. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*……..…...8
   5.1. Rilkes Verhältnis zum Tagebuch…….....…9
   5.2. Elemente der Tagebuchform im 20. Jahrhundert in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*…….….10
      5.2.1. Fiktionalität ……...…….…...10
      5.2.2. Fragmentiertheit ……..……..…….…..11
      5.2.3. Fehlen der Handlung, Innenwelt……...13
      5.2.4. Vereinzelung des Menschen ……...…..14
      5.2.5. Autobiographischer Charakter ……...…..15
      5.2.6. Schilderung des sozialen Elends…….……...……...16
      5.2.7. Einmontierte Fremdmaterialien und Reminiszenzen……...…….16
6. Schlusswort……..……18
Literaturverzeichnis……...……..…….....19
Zusammenfassung und Schlüsselwörter…….....20
Sažetak i ključne riječi……...21

1. Einführung

Nach der Jahrhundertwende kam es zu einem Umbruch sowohl in den moralischen und ethischen Vorstellungen der Menschen als auch in ihrem Lebensstil, was sich im Endeffekt auch auf die Erwartungen, die sie an die literarische Produktion der Zeit stellten, spiegelte. Die Erzählprosa des zwanzigsten Jahrhunderts wird vor allem durch die Popularisierung und Verbreitung der Tagebuchform geprägt, also durch die dominierende Erzählprosa in einer meist autobiographischen, fiktiven, fragmentarischen, inhaltslosen Form, in der nicht selten soziale Missstände ohne Umschreibungen oder Verschönerungen dargestellt werden, wobei auch häufig verschiedene Reminiszenzen und einmontierte Fremdmaterialien vorkommen.

Im Folgenden werden die genannten Kernelemente der Tagebuchform des 20. Jahrhunderts einzeln am Beispiel der *Aufzeichnungen des Malte Laurids* von Reiner Maria Rilke, einem der bedeutendsten Vertreter der persönlichen Erzählprosa des 20. Jahrhunderts, dargestellt. Zunächst wird eine Übersicht der modernen Erzählprosa dargestellt, eine kurze Einführung in das Leben und Wirken Reiner Maria Rilkes, und dann werden die verschiedenen Elemente der modernen Erzählprosa in Rilkes *Aufzeichnungen* anhand von Zitaten dargestellt und zusammengefasst.

Bei der Analyse werden verschiedene Quellen genannt, die sich schon früher mit dem genannten Thema befasst haben. So werden Informationen zur Tagebuchform vorwiegend aus Boerners und Görners Werken entnommen. Bei der Strukturanalyse der modernen Erzählkunst werden *Die Geschichte der deutschen Literatur* sowie eine Studie von Neis als Informationsquellen verwendet. Bezüglich des Lebens und Wirkens Reiner Maria Rilkes werden als Grundlage die Werke von Eilert und Hamburger benutzt.

2. Reiner Maria Rilke

Reiner Maria Rilke ist ein Dichter der deutschen Sprache, der vor allem bekannt ist für seine charakteristische Art der Lyrik, die unter dem Namen Dinglyrik (vgl. Steiner, 1956: 157) bekannt ist. Dabei geht es um eine, von bildender Kunst beeinflusste Art der Lyrik, in der ein Gegenstand oder ein Lebewesen objektiv und distanziert beschrieben wird, so dass der Anschein erweckt wird, als würde es über sich selbst sprechen.

Gerade seiner Dinglyrik verdankt Rilke Teils auch den Status einer der bedeutendsten Dichter der literarischen Moderne (vgl. ebd.: 7-10). Auch wenn es auf Grund seines späteren, hauptsächlich Gedichte umfassenden Werkes den Anschein erweckt, war Rilke keineswegs so überwiegend und ausschließlich Lyriker. Seine literarische Produktion umfasste, vor allem in ihren Anfängen, mehrere Dramen, Rezensionen, Essays, einen Roman, zahlreiche Übersetzungen, Aufsätze zu Kunst und Kultur, Erzählungen und Skizzen, die dicke Bänder füllen (vgl. Kaufmann/Schlenstedt, 1974: 140).

Reiner Maria Rilke wurde am 4. Dezember 1875 in Prag unter dem Namen Rene Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke geboren (vgl. ebd.: 106). Die Kindheitsverhältnisse des Jungen haben zweifellos eine tiefe Spur in der weiteren Biographie, aber auch im Werk Rilkes hinterlassen. Die Ehe der Eltern zerfiel bald nach Rilkes Geburt und für den schwächlichen und gescheiterten Vater konnte der Sohn nichts als Mitleid empfinden (vgl. Steiner, 1956: 154). Was aber später erst recht zum Problem wurde, war seine psychisch unstabile Mutter, die ihn als Ersatz für ihre verstorbene Tochter ansah und ihn nicht nur als Mädchen kleidete, sondern auch erzog, was man heute als eine Art der Kindesmisshandlung ansehen könnte (vgl. Kaufmann/ Schlenstedt, 1974: 140-142). Dass diese Kindheitserfahrungen Rilkes späteres Wirken beeinflussten, sieht man auch anhand der ähnlichen Szenen in seinen *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in denen er wie in manchen anderen Werken versucht, die Kindheitserinnerungen darzustellen und zu verarbeiten.

Später besuchte Rilke die Kadettenschule von St. Pölen, die militärische Oberrealschule von Mährisch-Weißkirchen, die Handelsakademie Linz und bestand danach die Reifeprüfung mit Bravur. Aus dieser Zeit stammen auch die ersten literarischen Werke des Autors, und zwar die Gedichtsammlung *Leben und Lieder*, die im November 1894 erschienen (vgl. Steiner, 1956: 155). Der künstlerische Aufstieg Rilkes begann aber vor allem nach seinem Umzug nach München und erreichte ihren Höhepunkt mit der erst in der in Berlin entstandenen Erzählung *Edwald Tragy.*

Vor allem der Bekanntschaft mit Lou Andreas-Salome, die mit den bedeutendsten geistigen Exponenten der Zeit verbundenen war, verdankt Rilke einige Veränderungen, die ihn zu dem machten, was wir heute an ihm besonders schätzen. So hat Rilke ihr die Umformung seines Namens in den, den wir heute kennen, zu verdanken, außerdem eine Neugestaltung seiner Handschrift und noch einige Wandlungen, die sich auf sein Werk beziehen (vgl. Steiner, 1956: 156-157). Im Dezember 1923 wird Rilke in die Klinik Val-Mont am Genfersee eingeliefert und stirbt dort am 29. Dezember 1926 um halb vier Uhr früh an Leukämie.

3. Die moderne Erzählkunst des 20. Jahrhunderts

Neis (vgl. 1984: 7) beschäftigt sich in seiner Arbeit vorwiegend mit den Veränderungen, die mit dem Bruch zwischen der traditionellen und modernen Erzählkunst auftreten. Denn mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts kommt es zu großen Veränderungen, sowohl in den Lebensgewohnheiten, moralischen Vorstellungen und Erwartungen als auch in der literarischen Produktion. Die moralischen, ethischen und ästhetischen Wertschätzungen, die das 18. und 19. Jahrhundert kennzeichneten, werden langsam durch neue ersetzt. Vor allem den zwei Weltkriegen mit all ihren verheerenden Folgen hat man zu verdanken, dass alle bisherigen Werte in Frage gestellt werden und die Welt, wie man sie kannte, aus dem Gleichgewicht gebracht wird. Es kommt zu einer Verschiebung zwischen dem Verhältnis des Einzelnen zu seinen Mitmenschen, zu einem regelrechten Zerfall der Wertschätzungen und zu einem Riss zwischen Gott und den Menschen.

Auch in der Erzählkunst des 20. Jahrhunderts haben sich diese Veränderungen sichtbar gemacht. Seit der Jahrhundertwende kommt es zu einer tiefgreifenden Wandlung in den literarischen Darbietungsformen. Es wird weitgehend auf die logischen Bezüge der Raum- und Zeitverhältnisse in der bisherigen, gewohnten Weise verzichtet und dabei wird auch nicht mehr zu den traditionellen stilistischen Mitteln gegriffen (vgl. ebd.). Charakteristisch für die moderne Erzählkunst des 20. Jahrhunderts ist ihre personale Erzählhaltung, wie sie beispielsweise in den Werken von Thomas Mann, Alfred Döblin und Hermann Broch, aber auch in dem hier bearbeiteten Werk von Reiner Maria Rilke (vgl. ebd.: 7-8) demonstriert werden.

Neis zufolge wird das übliche Schema der traditionellen Erzählkunst in der modernen Zeit aufgegeben (vgl. ebd.: 8-10, 30-36). Die wesentlichen Merkmale der traditionellen Erzählkunst, die jetzt durch neue ersetzt werden, liegen vor allem darin, dass es eine

überschaubare Handlung und einen auktorialen Erzähler gibt, der uns durch die Handlung führt, sowie dass man Antworten auf die Fragen zum Lebenssinn gibt.

Mit dem Vorhandensein einer Handlung ist gemeint, dass allein die Handlung die Struktur des Werkes bestimmt. Das oberste Gesetz des Schaffens sind die Linearität, Kontinuierlichkeit und Folgerichtigkeit der Darstellung. Es gibt einen roten Faden, der befolgt wird und eine Geschichte wird so erzählt, wie sie stattgefunden hat und wie sie im realen Leben stattfinden könnte, und zwar ohne große Zeitsprünge oder Episoden, die vom roten Faden ablenken würden.

Ein auktorialer Erzähler fungiert im Text als Schöpfer seiner Figuren und als objektiver Berichterstatter ihrer Erlebnisse und Handlungen. Er steht über seinem Werk und lenkt das Geschehen, so wie er es für richtig hält.

Im Text wird regelmäßig versucht, Antworten auf Sinnesfragen des Lebens, zu geben. Der Erzähler versucht, dem Leser Lebensorientiere zu vermitteln, die möglichst begreiflich sind.

Im Gegensatz dazu sind in der modernen Erzählkunst andere Merkmale wie der Schwund der Fabel, ein teilnahmsloser Erzähler sowie bestimmte Abstinenz der modernen Erzählkunst gegenüber den Sinnfragen zu finden. An die Stelle des traditionellen Handlungsromans tritt der moderne psychologische Roman (vgl. ebd.: 8). Die festen, wirklichkeitsbezogenen Handlungsabläufe, das kontinuierliche Fortschreiten und die logischen Zusammenhänge des Erzählten werden durch die Darstellung von meist fiktiven Bewusstseinsströmen und Bewusstseinshaltungen ersetzt (vgl. ebd.: 9). Im Vordergrund steht nicht mehr die Wiedergabe einer Handlung, sondern die Darstellung des Innenlebens der Figuren, die Sichtbarmachung ambivalenter seelischer Vorgänge und Zustände des zerrissenen modernen Menschen. Das dichterische Ich tritt in den Vordergrund. Es kommt zu einer subjektiven Darstellung der Phänomene und die logischen raum-zeitlichen Verhältnisse werden in den Hintergrund geschoben. Das Gesamtgeschehen wird in seine einzelnen Bestandteile zerlegt, die lose, oftmals zusammenhanglos aneinandergereiht werden als unmotivierte Bildfolgen (vgl. ebd.: 30). In Folge dessen, kommt es auch zu dem Gebrauch neuer, zu dem neuen Schema passender Stilmittel. Häufig wird die erlebten Rede, der innere Monologe sowie Reflexionen, die Montagetechnik, Rückblenden, ein ständiger Wechsel zwischen den Erzählperspektiven und ein ständiger Wechsel der Zeitauffassung gebraucht, worin von der retrospektiv-gerafften Zeitebene in die lückenlos-gegenwärtige Zeitebene gewechselt wird, so dass das „innere“ Leben auch in einer „inneren“ Zeit dargestellt wird (vgl. ebd.: 30). Aufgrund dessen haben die modernen Texte oftmals sowohl einen monologischen als auch autobiographischen Charakter.

Im Gegenteil zum traditionellen Erzähler versucht der moderne Erzähler, keine Stellung zum Erzählten einzunehmen. Er ist kein Schöpfer. Er tritt zurück, ohne in die Handlungen oder Gedanken seiner gestallten einzugreifen. Stattdessen versucht er die subjektiven Gedanken, Triebe, Bewusstseinsströme und Gefühle der Gestalten präzise, teilnahmslos und detailgetreu wiederzugeben (vgl. ebd.: 9).

Der Versuch, eine Antwort auf den Sinn des Lebens zu geben, wird weitläufig aufgegeben. Die moderne Zeit scheitert bei dem Versuch ein verpflichtendes moralisches Ziel zu finden, zu dem der Mensch streben soll. Es gibt keine objektiven, überzeitlichen Normen mehr. Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts begnügt sich also mit einer bloßen Konstatierung von Vorgängen, oder dem simplen Festhalten unmotivierter Bewusstseinsströme, überliefert bis ins kleinste Detail. Dem Leser wird überlassen, darin einen Sinn zu finden, wenn es überhaupt möglich ist, ihn zu finden. Der Schluss ist daher auch meist offen und überlässt eine mögliche Lösung der Zukunft. Man verzichtet auf künstlerische Idealbildung und ist gegen Illusionen und billigen Trost gerichtet (vgl. ebd.: 10).

4. Die Tagebuchform im 20. Jahrhundert

Den Worten Boerners zufolge (vgl.: 51) kam es im 19. und 20. Jahrhundert zu einer Expansion der Tagebuchform als literarisches Medium. So sind das späte 19. und das frühe 20. Jahrhundert durch die Edition bedeutender Tagebuch-Werke gekennzeichnet.

Die Geschichte des Tagebuchs ist aber nicht durch neue Funktionen, sondern durch einen ständigen Wuchs des Interesses gekennzeichnet. Dabei muss erwähnt werden, dass es sich hierbei nicht nur um Tagebücher im eigentlichen Sinne handelt. Immer mehr Romane erscheinen mit Einlagen fiktiver Journale.

Zahlreiche Autoren entdeckten den Wert und die Möglichkeiten, welche die Tagebuchform mit sich bringt und integrierten sie in ihre Werke. Mit der Zeit wurde es immer schwieriger, intime, der Öffentlichkeit eigentlich nicht zugedachte Tagebücher von denen zu unterscheiden, die von Anfang an an das Publikum ausgerichtet waren. Es gab aber auch oft Übergänge von den persönlichen zu den auf die Öffentlichkeit ausgerichteten Tagebüchern, und zwar egal, ob es sich dabei um eine spontane Umentscheidung des Autors oder um den Entschluss eines dritten nach dem Ableben des Autors handelte.

All dies merkt Börner in seiner Arbeit an, und fügt ebenso hinzu, dass es gleichzeitig mit der Verbreitung in der Literatur auch zu einer großen Popularisierung des Tagebuchs kam. Dies

geschieht vor allem deswegen, weil das Tagebuch als eine authentische Form angesehen wird, die dann auch mit dem Lebensstil der modernen Zeit in Verbindung gebracht werden kann. Der moderne Mensch verspürt nämlich den Drang, überall dabei zu sein, er will über alles informiert werden und deswegen werden literarische Werke immer schneller verfasst, vermarktet, aber auch von den Lesern ebenso schnell gelesen und wieder vergessen. Aus diesen Gründen finden Schriftsteller, die dieser praktisch orientierten Zeit angehören, im Tagebuch eine passende Form, durch die sie leicht und schnell mit den Lesern kommunizieren können (vgl. ebd.: 51-53).

5. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge

Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge sind ein autobiographischer Roman in Tagebuchform, der von einem verarmten dänischen Adeligen handelt, der als Schriftsteller in Paris lebt (vgl. Rilke, 1982: 9) und Aufzeichnungen in Form eines Tagebuches führt. Es ist Rilkes umfangreichstes und bedeutendstes Prosawerk. Die Entstehungszeit dieses Romans fällt zwischen 1904 und 1910 (vgl. Hamburger, 1971: 117). Auch dieses Werk fällt in die Zeit von Rilkes Dingdichtung, die eine Wendung ‚zu den Sachen' bedeutet. Das Phänomen des Leidens als ein zu beschreibendes ‚Ding' kann man gerade in Rilkes *Aufzeichnungen* im weitesten Sinne betrachten, denn im Roman wird vor allem das Leid des Menschen in seine einzelnen Bestandteile zerlegt, als würde es sich um einen Gegenstand handeln, dessen Analyse vom Anfang bis zum Ende des Romans im Fokus der Schilderung bleibt (vgl. Hamburger, 1971:117).

Rilkes *Aufzeichnungen* bestehen aus einundsiebzig unverbundenen Aufzeichnungen, in denen die Hauptgestallt Malte assoziativ, in Form eines Gedankenstroms seine Erlebnisse schildert. Malte fängt mit den Erlebnissen aus der Zeit an, in der er in Paris lebt, wobei die Szenen aus der Pariser Innenstadt als sehr detailgetreu, durchgehend realistisch, aber eben deswegen auch als bieder und brutal empfunden werden können, vor allem die Schreckensbilder der Pariser Unterschicht.

Danach beschreibt Malte seine Kindheitserinnerungen. Er stellt uns seine Ahnen wie auch seine nächsten Verwandten vor. Er beschreibt das Verhältnis zu seiner psychisch kranken Mutter, die ihn als Tochterersatz benutzte, aber auch seine Beziehung zu Frauen und Unbekannten auf der Straße, die ihn auf irgendeine Weise faszinierten, sein Interesse weckten, oder mit denen er sich auf eine bestimmte Art verbunden fühlte.

Zuletzt schildert Malte einige historische Begebenheiten, die er mit seiner Lebensgeschichte verbindet, oder sie als Beispiele beziehungsweise als Vergleiche für eigene Lebenserfahrungen benutzt.

All die genannten Themengebiete verbindet der Erzähler so, wie er es in dem Moment für richtig hält, beziehungsweise nach der eigenen Laune und Motivation, ohne einen bestimmten kontinuierlichen Ablauf der Ereignisse aufzubauen oder sich dabei an einen bestimmten roten Faden zu halten.

5.1. Rilkes Verhältnis zum Tagebuch

Rilke befasste sich mit der Tagebuchform vorwiegend in seiner Frühzeit als Schriftsteller. Tagebuch ‚im eigentlichen Sinne' (vgl. Görner 1989: 106) führte er während seines Aufenthalts in Florenz und Berlin, wenn auch eher unregelmäßig. Hierbei war er weniger an bestimmte zeitliche Elemente gebunden, als durch verschiedene Eindrücke, Orte und Geschehnisse zum Schreiben angeregt. Görner zufolge (vgl. ebd.: 106) hat Rilkes Verhältnis zum Tagebuch drei Stufen: die hymnisch-ekstatische, in der eine Anverwandlung der jeweiligen Kunst- und Ortserlebnisse erfolgt, die lyrische Verfeinerung (darunter auch Rilkes *Stundenbuch*, das eine besondere Form des Tagebuchs ist) sowie das fiktive Tagebuch des Malte Laurids Brigge. Daneben schrieb Rilke drei ungleich persönliche Tagebücher an Lou Andreas-Salome, die 1942 veröffentlicht wurden: Das Florenzer Tagebuch, Das Schmargendorfer Tagebuch und Das Worpswerder Tagebuch (vgl. ebd.: 106-108).

Görner (vgl.: 110-111) stellt fest, dass es für Rilke auch charakteristisch ist, in Tagebüchern weitgehend einen Adressat zu gebrauchen. Irgendein „Du" musste für ihn bestehen, um schreiben zu können. Außerdem spielt Rilke beinahe parodistisch auf den ursprünglich journalistischen Charakter des Tagebuchs. Das kommt auch in seinen *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* vor, indem er z.B. den eigentlichen Erzähler im Text nach einem Erzähler ausrufen lässt: „Bis hierher geht die Sache von selbst, aber nun, bitte, einen Erzähler, einen Erzähler: denn von den paar Zeilen, die noch bleiben, muß Gewalt ausgehen über jeden Widerspruch hinaus" (Rilke, 1982: 151).

5.2. Tagebuchmerkmale im 20. Jahrhundert in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Es gibt mehrere Charakteristiken, die die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* als ein wichtiges Werk der Erzählprosa des 20. Jahrhunderts definieren. Zunächst wäre das die Fiktionalität des Werkes, die in verschiedenen Szenen im Text sichtbar sind, die in der realen Welt nicht möglich wären. Ein weiteres Element ist die Fragmentiertheit des Textes. Das bedeutet, dass es keinen kontinuierlichen Zusammenhang zwischen den dargestellten Geschehnissen gibt, sondern besteht der Roman aus einzelnen, aneinander gereihten Beobachtungen, Eindrücken, Gedanken, Reflexionen und Äußerungen einer Einzelperson. Ein solches Element ist auch die Gegenständlichkeit des Textes, denn es gibt keine Handlung im Sinne der traditionellen Erzählkunst. Des Weiteren kommt es zu einer Auflösung der Zeitebenen, was bedeutet, dass es zu einem ständigen Wechsel von Vergegenwärtigung und Entrückung zeitlicher Vorgänge kommt. In den *Aufzeichnungen* kommt es ebenso zu Anspielungen auf den ursprünglich journalistischen Charakter des Tagebuchs, und zwar in beinahe parodistischer Form. Neben den genannten Charakteristiken prägen Rilkes *Aufzeichnungen* auch das Gefühl der Vereinzelung des Menschen, das einen autobiographischen und monologischen Charakter aufweist und das sich in einem "Weltinnenraum" auflöst. Darüber hinaus kommt eine Vielzahl von Bildern zum sozialen Elend vor, das dem Leser ohne Mitgefühl und Verschönerungen vermittelt wird und das durch einmontierte Fremdmaterialien und Reminiszenzen bestärkt wird.

5.2.1. Fiktionalität

Die Fiktionalität der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, ist zunächst dem zu verdanken, dass es sich hierbei um kein richtiges Tagebuch handelt, sondern ist der Text nur in Tagebuchform geschrieben. Die Hauptgestalt Malte ist demnach eine fiktive Figur. Zu bemerken ist auch, dass Malte, obwohl es sich um eine Tagebuchform handelt, nur ein einziges Mal den Zeitpunkt, an dem er eine seiner Aufzeichnungen führt, und den Ort, an dem er sich dabei aufhält, vermerkt: „II. September, rue Toullier" (Rilke 1982: 9). Außerdem gibt es auch Szenen im Text, die als besonders fiktiv ins Auge fallen, wie zum Beispiel:

> […] und jetzt, […] trat in das Dunkel der Türöffnung eine schlanke, hellgekleidete Dame und kam langsam auf uns zu. […] Ich wusste damals nicht von ihrer Geschichte. Ich wusste nicht, dass sie vor langer, langer Zeit in ihrem zweiten Kinderbett gestorben war, einen Knaben gebärend, der zu einem

> bangen und grausamen Schicksal heranwuchs, - ich wusste nicht, dass sie eine Gestorbene war. (Ebd.: 31-34)

Hierbei handelt es sich um Christine Brahe, eine Verstorbene, die unter den Lebenden weilt, also um eine nicht reale Situation. Es ist im realen Leben nicht möglich, Verstorbene zu sehen oder mit ihnen zu reden. Das Gegenteil ist aber im Zitat sichtbar.

Ein weiteres Beispiel für die Fiktionalität in Rilkes Aufzeichnungen ist eine Szene in der eine Frau so sehr erschrickt, dass ihr Gesicht in ihren Händen bleibt, anstatt auf dem Kopf. Hierbei handelt es sich wieder um etwas, was im realen Leben unmöglich wäre und nur in fiktiven Werken zu finden ist:

> 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 ausgerissen hatte. Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen, aber ich fürchtete mich doch noch viel mehr vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht. (Ebd.: 12)

5.2.2. Fragmentiertheit

In der *Geschichte der deutschen Literatur* wird als das Eigentümliche der Prosadichtung Rilkes die lockere Komposition der *Aufzeichnungen* hervorgehoben, die auf Fragmente, Skizzen, Reflexionen, Beobachtungen, Erinnerungen, Episoden, Begegnungen zurückzuführen ist, und zwar ohne Rücksicht auf eine kausal zusammenhängende thematische Motivierung der Handlung oder auf die genaue zeitliche Abfolge, räumliche oder lebensgeschichtliche Zusammengehörigkeit der einzelnen Schilderungen (vgl. Kaufmann/Schlenstedt, 1974: 42). Es kommt zu einem Bruch mit der traditionellen Linearität sowohl im Bereich des Thema- und Handlungsablaufs als auch in der Struktur. So sind Rilkes *Aufzeichnungen* aus einer Reihe verschiedener Textsorten, Elemente, Methoden und Perspektiven zusammengestellt. Vorhandene Textsorten im Werk sind zum Beispiel Briefe, Monologe, Dialoge und Gedichte.

Ein Beispiel für ein Gedicht ist folgendem Zitat zu entnehmen:

> „Ein Briefentwurf. Ich verspreche es, Dir zu schreiben, obwohl es eigentlich nichts gibt nach einem notwendigen Abschied“ (Vgl. Rilke, 1982: 61)

Hierbei handelt es sich um ein Beispiel eines Briefes aus den *Aufzeichnungen*. Man kann schon an der Einleitung „Ein Briefentwurf“ (ebd.) erkennen, dass es sich um einen Brief beziehungsweise um einen Briefentwurf handelt. Außerdem bestätigt das auch der Adressat ‚Du’, der persönlich angesprochen wird von einem Verfasser in der ersten Person.

In Rilkes Aufzeichnungen finden wir auch Gedichte, die sich wegen ihrer Form erheblich von dem restlichen Text unterscheiden. Ein Beispiel für ein solches Gedicht wäre folgender Auszug aus dem Romantext:

> Du, der ichs nicht sage, dass ich bei Nacht
> Winend liege,
> deren Wesen mich müde macht
> wie eine Wiege.
> Du, die mir nicht sagt, wenn sie wacht
> Meinetwillen:
> Wie, wenn wir diese Pracht
> Ohne zu stillen
> In uns ertrügen? (Ebd. 193)

Wenn es um die Fragmentiertheit im Bereich des Themas geht, nennt Görner (vgl. 1989: 104, 110) als eines der spezifischsten Beispiele hierfür die Auflösung der Zeitebenen. Es kommt zu einem ständigen Wechsel zwischen Gegenwart und einer zeitlich undefinierten Ebene. Neben der äußerlichen Zeitlichkeit gibt es also noch eine eigentliche Zeit, die einen inneren Rhythmus des Erzählten darstellt. Außerdem sind für die verschiedenen Zeitebenen auch viele Sprünge in Maltes Kindheitserinnerungen verantwortlich: „Zwölf Jahre oder höchstens dreizehn muß ich damals gewesen sein“ (Rilke, 1982: 25). Ein weiteres Beispiel für eine Kindheitserinnerung ist: „Wenn ich nach Hause denke, wo nun niemand mehr ist, dann glaube ich, das muß früher anders gewesen sein.“ (ebd.: 14). Es gibt jedoch ebenfalls Stellen im Text, die sich auf die Zukunft beziehen, wie z.B.: „Noch eine Weile kann ich das alles aufschreiben und sagen. Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird…“ (ebd.: 47).

Ein weiteres Beispiel für die Fragmentiertheit des Textes ist der Wechsel zwischen den verschiedenen Erzählperspektiven. Am meisten spricht Malte von sich selbst in der ersten Person, aber es gibt auch Stellen an denen er in der dritten Person vorkommt. Wenn er sich z.B. vorstellt, behauptet er: „Ich bin achtundzwanzig und es ist so gut wie nichts geschehen“ (ebd.: 21). Ein paar Seiten später spricht er seine eigene Person jedoch auf folgende Weise an: „Dieser junge, belanglose Ausländer, Brigge, wird sich fünf Treppen hoch hinsetzen müssen und schreiben, Tag und Nacht“ (ebd.: 25).

Es gibt einen häufigen Wechsel zwischen der persönlichen Ich- und der unpersönlichen Man-Form, was wieder mit Zitaten belegt werden kann. An einer Stelle spricht Malte von sich in der ersten Person: „Ich habe etwas getan gegen die Furcht“ (ebd.: 19) und schon einige Zeilen weiter wechselt er zu der unpersönlichen Man-Form: „Und man hat niemand und nichts und fährt in der Welt herum mit einem Koffer und mit einer Bücherkiste und eigentlich ohne Neugierde“ (ebd.: 19).

Unüblich ist auch, dass der eigentliche Erzähler im Text nach einem Erzähler ausruft, um nicht selbst weiter zu erzählen, wie es z.B. im folgenden Zitat vorkommt: „Bis hierher geht die Sache von selbst, aber nun, bitte, einen Erzähler, einen Erzähler: denn von den paar Zeilen, die noch bleiben, muß Gewalt ausgehen über jeden Widerspruch hinaus“ (ebd.: 151).

5.2.3. Fehlen der Handlung bzw. Innenwelt-Perspektive

Neben der erlebten Rede (3. Person Indikativ) kommt es in der neuen Erzählkunst oft vor, dass der Sachverhalt durch einen inneren Monolog dargestellt wird (vgl. Hamburger, 1971: 42). Es wird der Anschein erweckt, als ob es keinen wirklichen Erzähler gibt, sondern der Leser nur den ungeordneten Gedankenströmen eines Erzählers folgt, der selber nicht die Intention hat, ein Erzähler zu sein. Der Handlungsablauf wird durch Gedanken oder ein leises Selbstgespräch erzählt.

Hamburger (vgl. 1971: 36) meint, die erlebte Rede sei ein Stilmittel, das der modernen epischen Erzählkunst besondere Möglichkeiten bietet. Das charakteristische dieses Stilmittels sei, dass es eine besondere Kraft der Vergegenwärtigung besitzt, und man zugleich die Gedanken der dichterischen Figur, aber auch die Meinung des Erzählers, erfährt:

> Es ist lächerlich, ich sitze hier in meiner kleinen Stube, ich, Brigge, der achtundzwanzig Jahre alt geworden ist und von dem niemand weiß. Ich sitze hier und bin ein Nichts. Und dennoch, dieses Nichts fängt an zu denken und denkt, fünf Treppen hoch, an einem grauen Pariser Nachmittag diesen Gedanken…(Vgl. Rilke, 1982: 23)

Aus dem Zitat geht hervor, dass es in der Prosadichtung der Moderne keine geschlossene Fabel gibt, die auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtet ist. Was in der traditionellen Erzählkunst als Handlung verstanden wurde, wird jetzt komplett aufgegeben. Es wird kein Wert auf den chronologischen, gegliederten Aufbau gesetzt. Stattdessen dominieren zusammengewürfelte Ausschnitte, Erlebnisse, Gedanken, die keinen logischen Zusammenhang aufweisen können. Im Wesentlichen steht die Selbstdarstellung der dichterischen Figur. An einigen Beispielen erkennt man, dass Malte über seine Innenwelt berichtet: „Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war.“ (ebd.: 10). Ein weiteres Beispiel hierfür ist eine Romanstelle, wo Malte über die Unterschiede zwischen ihm und anderen Menschen nachdenkt, was zu bedeuten hat, dass man hier als Leser seinen Gedankenflüssen und keiner konkreten Handlung folgt: „Eine vollkommen andere Auffassung aller Dinge, hat sich unter diesen Einflüssen in mir

herausgebildet, und es sind gewisse Unterschiede da, die mich von den Menschen mehr als alles Bisherige abtrennen“ (ebd.: 62).

5.2.4. Vereinzelung des Menschen

In den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* wird der Mensch als Einzelgänger beschrieben, den entweder das Schicksal auf diesen Weg gebracht hat oder geschah das aus freiem Willen. Der Mensch strebt nicht nach allumfangendem Wissen, er ist selten religiös und eher praktisch orientiert. Es dominiert die Auffassung, dass der Mensch nicht wirklich weiß, wer oder was er ist, er spürt eine gewisse lehre, er merkt, dass etwas fehlt, aber er weiß nicht was es ist und wie er die Leere ausfüllen kann, wie das aus folgendem Zitat ersichtlich ist:

> Zuschauer: sind wir nicht ohne Handlung? Wir entdecken wohl, dass wir eine Rolle nicht wissen, wir suchen einen Spiegel, wir möchten abschminken und das Falsche abnehmen und wirklich sein. Aber irgendwo haftet uns noch ein Stück Verkleidung an, das wir vergessen. Eine Spur Übertreibung bleibt in unseren Augenbrauen, wir merken nicht, dass unsere Mundwinkel verbogen sind. Und so gehen wir herum, ein Gespött und eine Hälfte: weder Seiende, noch Schauspieler. (Ebd.: 180-181)

Die Vereinzelung des Menschen kommt als Thema auch der Romanstelle zum Vorschein, wo Malte über seine Einsamkeit erzählt und die Hoffnung äußert, irgendwo in der Ferne einen Ausweg aus ihr zu finden. Doch mit dem Blick in diese Ferne wird ihm erst recht klar, dass er alleine ist und es diesen Ausweg gar nicht gibt:

> Meine letzte Hoffnung war dann immer das Fenster. Ich bildete mir ein, dort draußen könnte noch etwas sein, was zu mir gehörte, auch jetzt, auch in dieser plötzlichen Armut der Sterbens. Aber kaum hatte ich hingesehen, so wünschte ich, das Fenster wäre verrammelt gewesen, zu, wie die Wand, denn nun wusste ich, dass es dort draußen immer gleich teilnahmslos weiterging, dass auch draußen nichts als meine Einsamkeit war. (Ebd.:132)

Sogar in der Freundschaft bleibt man alleine. Denn, um eine Freundschaft aufrecht zu erhalten, braucht man zwei willensstarke Menschen, wobei Malte wieder kein Glück hat. Der einzige Mensch, mit dem Malte sich eine Freundschaft hätte vorstellen können, hielt nichts davon: „Lieber, lieber Erik; vielleicht bist du doch mein einziger Freund gewesen. Denn ich habe nie einen gehabt. Es ist schade, dass du auf Freundschaft nichts gabst.“ (Ebd.: 97)

Das Einsamsein wird aber nicht immer, oder meistens sogar, nicht als etwas Schlechtes empfunden. Im Roman wird es als eine persönliche Entscheidung beschreiben, auf eine bestimmte Weise zu leben, die man zwischen mehreren Optionen auswählen konnte, ohne dabei zu zweifeln oder etwas zu bereuen: „Ich sprach fast mit niemandem, denn es war meine Freude, einsam zu sein“ (ebd.: 29). Daraus geht hervor, dass die Hauptgestalt nicht nur einsam ist, sondern dass sie daran sogar Freude findet. Also wird die Vereinsamung des

Menschen nicht als etwas Negatives verstanden, sondern gerade als etwas Positives. Aber warum? Die Antwort darauf ist eigentlich in der Entwicklung der modernen Massengesellschaft zu finden, in der der Mensch als Einzelne keine Bedeutung mehr hat, so dass er erst dann Mensch wird, wenn er ‚vereinzelt' ist, wenn er als kein Glied der Massengesellschaft ist.

5.2.5. Autobiographischer Charakter

In Rilkes *Aufzeichnungen* gibt es eine Vielzahl an Szenen, die unmissverständlich auf seine eigene Kindheit zurückzuführen sind. Dies sind aber vor allem keine guten Erinnerungen, und diese würden man heute sogar als eine Art der Kindesmisshandlung verstehen. Vor allem sticht die Szene heraus, in der Malte von seiner Mutter wie eine Tochter behandelt wird, wobei anzumerken ist, dass Rilke selbst durch gleichartige Ereignissen in seiner Kindheit geprägt wurde:

> Es fiel uns ein, dass es eine Zeit gab, wo Maman wünschte, dass ich ein kleines Mädchen wäre und nicht dieser Junge, der ich nun einmal war. […] Wenn sie dann fragte, wer da wäre, so war ich glücklich, draußen ‚Sophie' zu rufen, wobei ich meine kleine Stimme so zierlich machte, dass sie mich in der Kehle kitzelte. Und wenn ich dann eintrat (in dem kleinen mädchenhaften Hauskleid, das ich ohnehin trug, mit ganz aufgerollten Ärmeln), so war ich einfach Sophie, Mamans kleine Sophie, der Maman einen Zopf flechten mußte, damit keine Verwechslung stattfinde mit dem bösen Malte, wenn er je wiederkäme. (Ebd.: 82-83)

Dementsprechend sind auch an einigen anderen Stellen traumatische Kindheitserlebnisse als Inspiration zu finden. An diesen Stellen werden schlechte Kindheitserinnerungen der Hauptgestalt beschrieben, und zwar so detailgenau und intensiv, als ob das Rilke persönlich erlebte: „Ich habe um meine Kindheit gebeten, und sie ist wiedergekommen, und ich fühle, daß sie immer noch so schwer ist wie damals und daß es nichts genützt hat, älter zu werden" (ebd.: 56). Aus dem Zitat ist deutlich zu erkennen, dass der Erzähler über seine Kindheit mit einer gewissen Abneigung spricht und dass seine Erinnerungen mit den Jahren immer noch so schlecht sind, wie er sie auch damals empfunden hat. Ein weiteres Zitat, welches das Genannte bestätigt ist: „So liegt da und da auf meiner Bettdecke Verlorenes aus meiner Kindheit und ist wie neu. Alle verlorenen Ängste sind wieder da." (Ebd. 55) Dieses Zitat zeigt deutlich, dass Malte (wie auch Rilke selber) seine schlechten Kindheitserinnerungen nicht überwunden hat und dass er es auch im Erwachsenenalter nicht schafft, sie loszuwerden.

5.2.6. Schilderung des sozialen Elends

In Rilkes *Aufzeichnungen* stößt man auf eine Vielzahl an Szenen, in denen das soziale Elend klar und deutlich, in all seiner Gewalt und Größe und vor allem ohne Milderungen dargestellt wird. Hamburger (vgl. 1971: 141) meint, dass die Folgen der gestörten Umweltbeziehung in Rilkes Text nicht überwunden ist, aber in einer selten unbeschönigten Weise dokumentiert ist.

Malte, der eigentlich in derselben Situation ist, wie die Armen und Deklassierten von Paris, empfindet trotzdem kein Zugehörigkeitsgefühl zu ihnen und wehrt sich dagegen, als einer von ihnen angesehen zu werden. Er wird sich ihrer dehumanisierenden und vereinzelnden Übermacht klar und dem Leser werden durch Maltes Erfahrungen und Erlebnisse Bilder von zerstörten Existenzen, Kranker und Krüppel, ekelhaften Lebensbedingungen gezeigt, ohne dabei jegliches Mitgefühl zu zeigen (vgl. ebd. 141).

Malte hat Angst davor, dass andere sehen, dass er zu der unteren Schicht gehört. Er will es nicht zugeben, aber er weiß, dass diejenigen, zu denen er gehört, es bereits wissen, und ihn als einen von ihnen sehen. Diese Angst geht aus folgendem hervor: „Die sehen mich an und wissen es. Die wissen, dass ich eigentlich zu ihnen gehöre, dass ich nur ein bisschen Komödie spiele. Es ist ja Fasching. Und sie wollen mir den Spaß nicht verderben; sie grinsen nur so ein bisschen und zwinkern mit den Augen.“ (Rilke, 1989: 36). Umso klarer ihm dies wird, umso mehr versucht er sich von ihnen zu unterscheiden, indem er sie immer schlechter darstellt, was auch aus folgendem hervorgeht: „Es sind Abfälle, Schalen von Menschen, die das Schicksal ausgespieen hat. Feucht vom Speichel des Schicksals kleben sie an einer Mauer, an einer Laterne, an einer Plakatsäule, oder sie rinnen langsam die Gasse herunter mit einer dunklen schmutzigen Spur hinter sich her.“ (Ebd.: 37) Auch das folgende Zitat zeigt, wie schlecht der Erzähler über diejenigen spricht, zu denen er keinesfalls gehören will: „Als ob sie versuchte mich zu erkennen mit ihren Triefaugen, die aussahen, als hätte ihr ein Kranker grünen Schleim in die blutigen Lieder gespuckt“ (ebd.: 37).

5.2.7. Einmontierte Fremdmaterialien und Reminiszenzen

Eilert zufolge (vgl. 2009: 295) finden sich in Rilkes *Aufzeichnungen* in einem ungewöhnlich hohen Anteil fremde Stoffe und Materialien, Gestallten aus Geschichte oder

Kunst, also Reminiszenzen. Dabei nimmt Rilke Bezug auf Artefakte, Werke der bildenden Kunst, aber auch auf Ausschnitte aus bestimmten Künstlerbiographien.

Malte bezieht sich so unter anderem auf Verlaine, indem er bei der fiktiven Du-Gestalt nachfragt, ob er diesen Dichter kennt: „Ihr wisst nicht, was das ist, ein Dichter? – Verlaine… Nichts? Keine Erinnerung“ (vgl. Rilke, 1982: 38). Ebenso bezieht er sich auf Nakrassow und Puschkin in den Szenen, in denen er über die Gewohnheiten seines Nachbarn spricht: „Er lag und sagte lange Gedichte her, Gedichte von Puschkin und Nakrassow, in dem Tonfall in dem Kinder Gedichte hersagen, wenn man es von ihnen verlangt“ (ebd.: 135). Malte spricht auch über seine eigenen Begegnungen mit den Werken einiger Autoren wie z.B. Schiller, Calderon und Walter Scott: „Damals las ich Schiller und Baggesen, Ohlenschläger und Schack-Staffeld, was von Walter Scott da war und Calderon“ (ebd.: 159). Aber auch Beethoven, Cezanne, Baudelaire, Flaubert, Ibsen, Sappho, und viele andere Künstler werden in einigen Textpassagen erwähnt.

Außerdem ist das Ende der *Aufzeichnungen* ebenfalls ein Fremdelement, worin die biblische Geschichte des verlorenen Sohnes wiedergegeben wird. Rilke interpretiert die Geschichte auf seine eigene Art und Weise und verbindet sie so mit seinen *Aufzeichnungen*:

> Man wird mich schwer davon überzeugen, dass die Geschichte des verlorenen Sohnes nicht die Legende dessen ist, der nicht geliebt werden wollte. Da er ein Kind war, liebten ihn alle im Hause. Er wuchs heran, er wusste es nicht anders und gewöhnte sich in ihre Herzweicht, da er ein Kind war. Aber als Knabe wollte er seine Gewohnheiten ablegen. (Ebd.: 195)

6. Schlusswort

Mit dem Umbruch in der Kultur, kam es auch zu einem Umbruch in den Erwartungen und Forderungen an die literarische Produktion. Literarische Werke, die in der neuen, modernen Zeit entstanden, mussten sich den Wünschen der Konsumenten anpassen, vor allem durch eine neue Form und eine neue Leichtigkeit, die zu dem schnellen und praktisch orientierten Lebensstil passt.

Eines der bedeutendsten Werke dieser Zeit sind Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, denn sie haben alle wichtigen Merkmale vorzuweisen, die als repräsentativ für die moderne Erzählkunst stehen, was durch die Analyse einzelner Elemente der modernen Erzählprosa und ihre Bestätigung durch entsprechende Textstellen aus den *Aufzeichnungen* sichtbar gemacht wurde. Anhand von Beispielen wurde gezeigt, dass Rilkes Roman fiktive Szenen beinhaltet. Auch die fragmentarische Komposition wurde anhand von Beispielen bewiesen. Weitere Merkmale der modernen Prosabildung, wie das Fehlen einer Handlung oder die Darstellung der Innenwelt der Hauptgestallt sind ebenso durch Zitate bewiesen, wie auch der autobiographische Charakter. Neben diesen Merkmalen findet man im Roman auch viele Szenen, worin das soziale Elend direkt und unverschönert beschrieben wird, was noch ein Beweis ist, dass der Roman von Rilke zur modernen Erzählprosa gehört. Zuletzt wurden auch Beispiele aus dem Roman für einmontierte Fremdmaterialien oder Reminiszenzen dargeboten.

Aus der durchgeführten Analyse geht klar hervor, dass die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* nicht nur Rilkes umfangreichstes und bedeutendstes Werk ist, sondern dass der Roman eine viel weitgehendere Bedeutung hat. Denn er besitzt zahlreiche Elemente und Charakteristiken der modernen Stilepoche um die Jahrhundertwende. In der modernen Erzählkunst werden alle bisher genutzten und geschätzten Techniken und Merkmale beiseite gelegt und es kommt zu einer weitgehenden Übernahme neuer Stilmittel und Schreibtechniken. Die Geschlossenheit, Logik und das strikte Folgen einer realistischen Handlung werden durch Fragmentierung von Handlungen und durch eine persönliche Erzählweise ersetzt, bei der es nicht auf die Handlung, sondern auf das innerliche Erlebnis von Geschehen ankommt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Rilke, Reiner Maria (1982): *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Frankfurt am Main: Insel

Sekundärliteratur:

Börner, Peter (1969): *Das Tagebuch*. Stuttgart: Metzler

Eilert, Heide (1991): *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung: Studien zur Literatur um 1900.* Stuttgart: Franz Steiner

Görner, Rüdiger (1989): *Das Tagebuch*. Zürich: Artemis & Winkler

Hamburger, Käte (1971): *Rilke in neuer Sicht*. Stuttgart: Kohlhammer

Kaufmann, Hans; Silvia Schlenstedt (1974): *Geschichte der Deutschen Literatur vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis 1917*. Berlin: Volk und Wissen

Neis, Edgar (1984): *Struktur und Thematik der traditionellen und modernen Erzählkunst.* Padeborn: Schöningh

Steiner, Jacob (1965): *Rainer Maria Rilke*. In: *Deutsche Dichter der Moderne: Ihr leben und Werk.* Hrsg.: Benno von Weise. Berlin: Erich Schmidt

Zusammenfassung

Nach der Jahrhundertwende kam es zu einem Umbruch in der Literatur: die traditionelle Erzählweise wird durch eine neue ersetzt, die fiktional und fragmentiert ist, die Innenwelt der Gestalten wird der Handlung vorausgestellt, wobei diese Innenwelt autobiographische Züge bekommt, weshalb die Tagebuchform populär wird. Darüber hinaus wird das sozialen Elend ohne Verschönerungen dargestellt, Fremdmaterialien und Reminiszenzen auf andere Künstler in den Text einmontiert. All diese Elemente finden sich in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* Reiner Maria Rilkes wieder.

In der Arbeit wird zunächst das Leben und Wirken von Reiner Maria Rilke beschrieben. Darauf werden im zweiten Teil der Arbeit die traditionelle und die moderne Erzählkunst verglichen. Dabei werden die Hauptmerkmale der beiden Erzählkünste erklärt. Zu den Hauptmerkmalen der traditionellen Erzählkunst gehören das Vorhandensein einer Handlung, eines auktorialen Erzählers und der Versuch, Antworten auf Sinnesfragen des Lebens zu geben. Im Gegensatz dazu wird die moderne Erzählkunst durch den Schwund der Fabel, einen teilnahmslosen Erzähler und Abstinenz von Fragen nach dem Sinn des Lebens gekennzeichnet.

Im Hauptteil der Arbeit werden Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* analysiert und dabei grundlegende Merkmale der modernen Erzählprosa anhand zahlreicher Beispiele aus dem Romantext aufgewiesen. Dabei wird die Fiktionalität, die Fragmentiertheit, das Fehlen der Handlung, die Vereinzelung des Menschen, der autobiographische Charakter des Romantextes, die Beschreibung des sozialen Elends und nicht zuletzt die einmontierten Fremdmaterialien und Reminiszenzen als Bestandteile von Rilkes Roman behandelt. Aus der durchgeführten Analyse geht klar hervor, dass Rilke ein wahrer Vertreter der modernen Erzählprosa ist, so dass er mit der traditionellen Erzählkunst nicht mehr in Verbindung gebracht werden kann.

Schlüsselwörter

moderne Erzählprosa, personale Erzählprosa, Reiner Maria Rilke, Tagebuchform, traditionelle Erzählprosa

Sažetak

Na prijelazu stoljeća došlo je do prijeloma i u književnosti: tradicionalni način pripovijedanja zamjenjuje se novim načinom koji je fikcionalan i fragmentaran, favorizira se unutarnji svijet likova pred radnjom, pri čemu taj svijet zadobiva autobiografska obilježja, a zbog čega oblik dnevnika postaje popularan. Uz to se socijalna bijeda prikazuje bez uljepšanja, dok se u prozni tekst ugrađuju kako elementi tako i reminiscencije na druga djela iz književnosti i umjetnosti. Sva ta obilježja moderne proze moguće je pronaći i u *Zapisima Maltea Lauridsa Briggea* Rainera Marie Rilkea.

U radu su uvodno opisani život i stvaralaštvo Rainera Marie Rilkea. U drugom dijelu rada slijedi usporedba tradicionalnog i modernog načina pripovijedanja. S tim u vezi objašnjavaju se temeljna obilježja obaju načina. Glavnim obilježjima tradicionalnog pripovijedanja smatra se prisustvo radnje i auktorijalnog pripovjedača, kao i pokušaj pronalaska odgovora na pitanja o smislu života. Nasuprot tomu modernu prozu odlikuje izostanak fabule, prisustvo neovisnog pripovjedača i suzdržavanje od propitivanja smisla života.

U glavnom dijelu rada slijedi analiza Rilkeovih Zapisa *Maltea Lauridsa Briggea*. Na temelju mnogobrojnih primjera iz teksta ukazuje se na temeljna obilježja moderne pripovjedne proze. Pritom se utvrđuje da Rilkeovo djelo obilježava fikcionalnost i fragmentarnost teksta, izostanak radnje, osjećaj osamljenosti pojedinca, autobiografski ustroj romanesknog svijeta, opis socijalne bijede, kao i elementi iz drugih književnih djela, odnosno reminiscencije na njih. Iz provedene analize proizlazi da je Rilke predstavnik moderne pripovjedne proze koji se više ne može dovesti u vezu s tradicionalnom prozom.

Ključne riječi

dnevnik, moderna proza, personalizirana proza, Reiner Maria Rilke, tradicionalna proza