# Sehen lernen

## Rilkes *Malte Laurids Brigge* und die (Selbst-)Wahrnehmung

Maria Schwab

Alles hascht nach Aufmerksamkeit. Die Welt ist voll von Botschaften und Informationen, von Gegenständen, die scheinbar mit Bedeutungen belegt sind und wahrgenommen werden wollen. Wahrnehmende sind tagtäglich mit einer Flut von Eindrücken visueller Natur konfrontiert; – eine Herausforderung vor die auch die Kunst ihre Rezipienten stellt. So führt der Dichter Rainer Maria Rilke in seinem einzigen Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* den gleichnamigen Protagonisten im Paris des beginnenden 20. Jahrhunderts durch ein Labyrinth visueller Botschaften. Diese Stadt ist vornehmlich der Erscheinungsort einer spezifisch visuellen Kultur.[1]

Schon 1898 zweifelt Rilke an der Potenz des Wortes und dessen Fähigkeit, die „heimlichsten Tiefen“[2] der Seele ausdrücken zu können. Im Zuge der Erfahrung veränderter Wahrnehmung thematisiert Rilke nun den Prozess des Sehens. Dabei orientiert er sich an künstlerischen Gestaltungsformen, die er bei den Zeitgenossen Auguste Rodin und Paul Cézanne beobachtet. Insbesondere erweckt der Transfer des Optischen ins Sprachliche und die gleichzeitige Übertragung von Raum-, Form- und Farbkonzepten seine Aufmerksamkeit.

Dabei stellt sich die Frage, ob Rilke seine Figur in einer Zeit des Umbruchs nicht auf eine Reise schickt, die in ihrem Überfluss an Eindrücken und Informationen Parallelen zur heutigen Zeit aufweist. Eine Reise, die bei seinem Roman zu Erkenntnissen führt, die noch heute nutzbar sind. Hierbei gilt nun zu erfassen, wie er den Prozess des „Sehenlernens“ sowohl seiner Figur als auch dem Leser eröffnet.

### Der Bruch des Sehens

Der 1904 begonnene und 1910 veröffentlichte Roman ist geprägt von Rilkes Eindrücken aus Kopenhagen, Rom und insbesondere Paris. Im assoziativen Verfahren verknüpft der Ich-Erzähler Malte die Leitmotive des Sehens, der Angst und des

1 Vgl. Roswitha M. Kant: „Visualität in Rainer Maria Rilkes ‚Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‘. Eine Untersuchung zum psychoanalytischen Symbolbegriff“, Diss., Frankfurt a. M.: Lang 2002, S. 41.

2 Rainer M. Rilke: „Wert des Monologes“, in: *Dramaturgische Blätter*, Jg. 1, Nr. 38, 1898, Sp. 295., hier Sp. 295ff.

metaphysischen, die Wirklichkeit übersteigenden „Großen", zu einer Tagebuchform von 71 Aufzeichnungen.[3] Das als selbstreflexiv erkannte und problematisierte Erzählen[4] von Gegenwart und Vergangenheit beruht auf Gedächtnisinhalten, die gleichzeitig die visuelle Qualität des Romans bedingen. Sie präsentieren subjektive Erscheinungswahrheiten.[5]

Trotz zahlreicher Handlungs- und Motivationslücken wird die Lebenssituation der Hauptfigur ersichtlich: Malte ist ein mittelloser, einsamer Dichter adeliger Abstammung. Die ersten Aufzeichnungen zeugen von seiner kürzlichen Ankunft in der Großstadt Paris. Nun führt er ein Leben in Anonymität, das auf jede Vertrautheit verzichten muss und sieht sich darin zu einem identitätslosen Subjekt degradiert.[6] Die Konzeption des Protagonisten zielt auf eine reine Reflexionsfunktion. Das verstärkte Interesse an Weltwahrnehmung und die Analyse der eigenen Eindrücke und Erlebnisse vereinen sich in Maltes schriftstellerischer Tätigkeit. So erweist sich Malte als stetiger Beobachter der Welt, an der er leidet. Sein Schreiben, das aus allgemeiner Verunsicherung hervorgeht,[7] ist ein Versuch, die abhanden gekommenen kausalen Zusammenhänge und damit seine verlorene Identität wiederherzustellen.[8] Die Zielsetzung dieses Beobachtungsprozesses lautet: Sehen lernen.[9] Das Aufbrechen seiner bisherigen Sehgewohnheiten durch die rauschenden visuellen Eindrücke der Hauptstadt wird Malte zum Indiz der gesellschaftlichen Formelhaftigkeit, die nur „die Oberfläche des Lebens"[10] und somit eine Lüge darstellt. Im Zusammenhang mit seiner Suche nach dem wahrheitsgemäßen Leben wird ihm die Auseinandersetzung mit seinen eigenen Wahrnehmungsprozessen zur Notwendigkeit.

Aus dieser universellen Infragestellung der Sinne resultiert der Bruch mit bestehenden hierarchischen Strukturen. Wissenschaft und Fortschritt, Religion und

3 Vgl. Dorothea Lauterbach: „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge", in: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Manfred Engel, Stuttgart u. a.: Metzler 2004, S. 318–336, hier S. 323.

4 Vgl. Rainer M. Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt a. M.: Insel 1982, S. 118.

5 Vgl. Ralph Köhnen: „Das physiologische Wissen Rilkes und seine Cézanne-Rezeption", in: *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, hg. v. Helmut Pfotenhauer, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 154.

6 Vgl. Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, S. 23 u. S. 19.

7 Vgl. ebd., S. 11.

8 Vgl. Kant: „Visualität in Rainer Maria Rilkes ‚Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'", S. 76f.

9 Vgl. Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, S. 10.

10 Ebd., S. 23.

Weltweisheit werden ihrer Legitimation beraubt; das Ich erfährt im neuartigen Akt des Sehens eine eigene Freiheit – die Ermächtigung zum literarischen Schaffen:

> Der Nächstbeste, der, welcher diesen beunruhigenden Gedanken gehabt hat, muß anfangen, etwas von dem Versäumten zu tun; wenn es auch nur irgend einer ist, durchaus nicht der Geeignetste: es ist eben kein anderer da. Dieser junge, belanglose Ausländer, Brigge, wird sich fünf Treppen hoch hinsetzen müssen und schreiben, Tag und Nacht. Ja er wird schreiben müssen, das wird das Ende sein.[11]

Die Erkenntnis seiner abgesonderten Position, die nun zur Voraussetzung seiner schriftstellerischen Tätigkeit wird, setzt ihn in Distanz zu seinem bisherigen Umfeld. Der gewandelte Fokus liegt jetzt auf seinen neuen Eindrücken.

Allerdings sind Maltes Aufzeichnungen anfänglich von einem grundlegenden Unverständnis gegenüber der Welt geprägt. Alte Deutungsmuster können das Gesehene nicht einordnen[12] und die Wahrnehmungen scheinen nicht an die Ratio gebunden zu sein.[13] Der verborgene Sinngehalt der beobachteten Szenen lenkt Maltes Aufmerksamkeit auf das „Augenscheinliche: zu Farblichkeit, Gegenständlichkeit und Materialität."[14] Er beschränkt sich beim Schreiben auf die Darstellung des ‚So-Seins' seiner Umwelt.

## Auflösung des Subjektiven durch ‚reine' Visualität

Das Visuelle, das sich über selbst- und fremdkonstitutive Komponenten äußert, bekommt im Roman drei unterschiedliche Funktionen. Zum einen offenbart sie die Verlorenheit des Protagonisten und speziell die allgemeine Unsicherheit des jungen 20. Jahrhunderts, zum anderen verweist genau diese Verlorenheit auf die Konstitution des Subjektes und seine Identität. Schließlich liefert sie die Grundlage für Maltes künstlerisches Schaffen. Das spezifisch Visuelle manifestiert sich bei Rilke in zwei unterschiedlichen Qualitäten. Er differenziert im Roman zwischen der unmittelbaren optischen Wahrnehmung, die er selbstständig konstituiert, und der mittelbaren, durch ein visuelles Medium übertragenen Botschaft.

11 Ebd., S. 25.
12 Vgl. Kant: „Visualität in Rainer Maria Rilkes ‚Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'", S. 117f.
13 Vgl. Lauterbach: „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge", S. 323.
14 Kant: „Visualität in Rainer Maria Rilkes ‚Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'", S. 119.

Die zwölfte Aufzeichnung liefert exemplarisch eine Beschreibung von unmittelbaren, aus der Erinnerung geschöpften Eindrücken der Außenwelt. Diese werden von einem erlebenden Ich bei ihrer Niederschrift geordnet und zur repräsentativen Sprachlichkeit gebracht. Dabei ist der besondere Umgang mit der Erzählerfigur auffällig: Obwohl die Tätigkeit des Schreibens auf ein entwickeltes Subjekt hindeutet, verliert sich in Maltes besonderer Art und Weise des Wahrnehmens jeglicher genuin-subjektive Standpunkt. Die Niederschrift fokussiert auf die inhaltliche Darstellung des Beobachteten und gibt letztendlich keinerlei Aufschluss über das beschreibende Ich.

> Der Fluß, die Brücken, die langen Straßen und die Plätze, die sich verschwenden, das hat diese Weite eingenommen hinter sich, ist auf ihr gemalt wie auf Seide. Es ist nicht zu sagen, was dann ein lichtgrüner Wagen sein kann auf dem Pont-neuf oder irgendein Rot, das nicht zu halten ist, oder auch nur ein Plakat an der Feuermauer einer perlgrauen Häusergruppe. Alles ist vereinfacht, auf einige richtige plans gebracht wie das Gesicht in einem Manetschen Bildnis. Und nichts ist gering und überflüssig. […] Alles stimmt, gilt, nimmt teil und bildet eine Vollzähligkeit, in der nichts fehlt.[15]

Die Verwendung von Personifikationen, der Nullfokalisierung und des Passivs schafft Distanz zum Beobachteten. Nur in Verbindung zum ganzen Roman und Maltes Ambition des „Sehenlernens“ können Schlüsse auf den Erzähler gezogen werden. In diesem Zusammenhang werden weitere Unschärfen im Text erkennbar: Während die Zentralperspektive auf einen festen Beobachterstandpunkt zurückzuführen ist, dessen Veränderung simultan auch den Blickwinkel auf die Außenwelt beeinflusst, verliert der Leser bei der Auflösung dieser perspektivischen Konventionen die Gerichtetheit aller Betrachtungen, – und schließlich entschwindet hierüber sogar der Betrachter selbst.

Das Weite, das in sich den Fluss, die Brücken und Straßen vereinigt, ist wie eine Malfläche aufgespannt, auf der sich die genannten Objekte positionieren. So wird der Leser, im Gegensatz zu seinen Erwartungen, bei der Beschreibung von Weite und Ferne mit einem zweidimensionalen Malgrund konfrontiert. Dabei steht das betrachtende Subjekt außerhalb dieses Bildes, was seine Lokalisierung unmöglich macht: Es finden sich keine Angaben über die außerbildliche Realität. Der eingeschränkte Fokus hindert den Leser an einer Festlegung der Beobachterposition.

15 Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, S. 20.

Die Reduktion des subjektiven Momentes fördert die optischen, an die bildende Kunst angelehnten Prinzipien von Farbe und Licht. Die Hervorhebung der Licht- und Farbeindrücke, die üblicherweise als die unwesentlichen (äußeren) Eigenschaften der Gegenstände gelten, homogenisieren die Inhalte und die Textstruktur. Der „lichtgrüne Wagen" bildet mit dem „Plakat an der Feuermauer" eine bunte, vereinheitlichende Bildfläche, bestehend aus Gegenständen, die ihre spezifischen Merkmale zugunsten einer neutralen Wertigkeit aufgegeben haben.

## Re-Generierung von Identität

Konträr dazu erscheinen die Aufzeichnungen, die auf mittelbaren Eindrücken basieren. Bei der 38. Niederschrift handelt es sich um die Betrachtung einer Teppichreihe, die bildlich die Geschichte des altfranzösischen Romans „Dame à la Lycorne" nacherzählt.[16] Sie stellt eine Analyse der Wirkungsästhetik eines vorgegebenen, visuellen Mediums dar.

In der Abfolge der Teppichreihe erkennt Malte einen dramatischen „Anstieg [zum] Höhepunkt, dem retardierenden Moment und der [...] sich lösenden Spannung."[17] Die abgebildeten Charaktere gewinnen für ihn an Bedeutung, da sie eine thematisch erschließbare Einheit bilden sowie eine eigene Handlung[18] und Botschaft transportieren. Maltes Mitteilungen richten sich an seine nicht anwesende Tante Abelone.

Bei der Deutung der Teppiche wird gleichermaßen an die profane Lesart des Spätmittelalters und an die christliche Auslegung angeknüpft. Demzufolge vereinigt Rilke bestehende Interpretationsansätze und entwickelt eine Aussage für seinen Roman: Auf einer ovalen blauen Insel agieren eine Frau, sowie ein Löwe und ein Einhorn. Zunächst geht es um den hohen Minnedienst eines Ritters gegenüber seiner Dame. Thematisiert wird hier vor allem die Sehnsucht der beiden Liebenden. Der Spiegel in den Händen der Frau symbolisiert ihr Herz, das sich darin spiegelnde Einhorn ist – genau wie der Löwe – eine Allegorie für das Männliche.[19] Ebenso sind der Teppichfolge christliche Symbole zu entnehmen. So verweist die Frau im Mittelpunkt der Darstellungen auf Maria, oder konkreter: auf die Rosenhag-Madonna. Sie ist dargestellt in Form einer

16 Helmut Naumann: *Malte-Studien. Untersuchungen zu Aufbau und Aussagegehalt der „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" von Rainer Maria Rilke*, Rheinfelden: Schäuble 1993, S. 118.
17 Naumann: *Malte-Studien*, S. 97.
18 Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, S. 104.
19 Naumann: *Malte-Studien*, S. 117ff.

> thronenden gekrönten Maria mit dem Kind vor einer Rosenhecke oder einer Rosenlaube, die mitunter von einem Zaun umgeben ist. […] Sowohl die Rose als eines der beliebtesten […] Mariensymbole als auch der verschlossene Garten des Hohenliedes (hortusconclusus) als Symbol ihrer Unbefleckten Empfängnis boten die Grundlage für die Herausbildung des Motivs.[20]

Malte beschreibt eine Frau, die in der letzten Abbildung sitzend dargestellt ist, geschmückt mit einer Krone aus Blumen. Statt des Christuskindes hält sie einen Spiegel in ihren Händen, in dem das Abbild des Einhorns zu sehen ist. Nach antiken und mittelalterlichen Quellen ist dieses Fabelwesen nur im Schoß der Jungfrau zu fangen und steht für die Menschwerdung Christi. Während der Jagd flüchtet es sich in ihren umzäunten Garten – eine weitere Allegorie auf die Unbefleckte Empfängnis. Insgesamt ist die Jungfrau mit dem Einhorn ein Symbol treuer Liebe. Gleiches gilt für die von Malte erwähnten Nelken. Die Rose hingegen ist gleichzeitig die Blume Christi wie auch Mariens.[21]

Diese visuell vermittelten Inhalte situieren den Betrachter Malte in einer Wirklichkeit mit historischem Bezug. Dementsprechend wird seine Gegenwart von Zeugnissen vergangener Realitäten kontrastiert. Diese bilden eine chronologische Kette, an deren Ende sich die Wirklichkeit des Betrachters befindet. Dabei kann er in Anlehnung an die Vergangenheit sich selbst und seiner Zeitlichkeit bewusst werden.

Ferner dienen Medien einer kulturellen Orientierung. Sie tragen Botschaften und Werte, die an einen bestimmten Kulturkreis gebunden sind. Inwieweit die Informationen entschlüsselt werden können, hängt mitunter von der persönlichen kulturellen Kompetenz des Wahrnehmenden ab. Gegenstände, die das Subjekt mit besonderem Interesse beschäftigen, können auf seine spezifischen Überzeugungen, Ansichten und Standpunkte verweisen. Und eben hier werden subjektive Positionen Maltes für den Leser deutlich: Durch seine Interpretation der medialen Inhalte der Wandteppiche wird personifizierte kulturelle Identität generiert und der Roman gewinnt Aussagekraft in Bezug auf Maltes Ansichten und Überzeugungen. So erscheinen Malte drei Aspekte der Darstellung der „Dame à la Lycorne“ besonders

20 Hannelore Sachs: *Christliche Ikonographie in Stichworten*, München u. a.: Koehler & Amelang 1998, S. 304.

21 Vgl. Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, S. 105f. u. Sachs: *Christliche Ikonographie in Stichworten*, S. 71 u. S. 111.

bedeutend: der zeitlose Charakter der Szene, die Sehnsucht nach Liebe und das Verhältnis zwischen der Muttergottes sowie der Frau im Allgemeinen. Er betont die Einsamkeit der Dargestellten und die Ewigkeit des festgehaltenen Augenblicks.[22]

Das menschliche Bedürfnis nach Liebe ist, genauso wie Marias Liebe zu Gott, keiner Zeitrechnung unterworfen. Diese Liebe wird von Malte mit seiner Tante in Verbindung gebracht. Zweimal und in gleichen Worten, wie ein Gebet, konzentriert sich Malte auf ihre Abwesenheit und zugleich auf seine Sehnsucht nach ihr.[23] Jedoch erweist sich die Liebe zu Abelone als komplizierter als in der spätmittelalterlichen Romanhandlung. Der Grundkonflikt zwischen Mann und Frau greift auch hier: zwischen dem Protagonisten und seiner Liebe. Alle Frauen, die sich in der *einen* ‚Frau' repräsentiert finden, stehen durch ihren Hang zum Leben und dem Ewigen dem Mann unversöhnlich gegenüber. Er, der vom Schicksal geprägt ist, kann in seiner Wandelbarkeit der schicksalslosen Frau nicht mit gleicher Hingabe begegnen. So muss sich diese in einer Klage von ihm abwenden.[24]

Trotzdem erweist sich Abelone als eine wichtige Figur, denn sie erfüllt für Malte eine Verweisfunktion auf Gott. Ihre Liebe zu dem „Ein[en]"[25] – rein sprachlich eine Parallele zur christlichen Formulierung der Begriffe ‚Herr' oder ‚Gott' – verbindet sie mit der Vorstellung der Maria. Beide Frauen haben Zugang zum „Großen, weit über [ihm], wo [Malte] nicht hinreiche."[26] So löst er sich bald von Abelone und thematisiert die Liebe selbst, die sich dem Dichter offenbart und der er nicht standhalten kann.[27] Er beschreibt sie als Stimme, „die das Amt der Engel verrichtete' [und] gekommen war, ihn einzuhüllen und zu entziehen ins Ewige hinein." Sie ist „der Wagen seiner feurigen Himmelfahrt."[28]

Rilke bedient sich sowohl der christlichen als auch der mittelalterlich-profanen Deutung der Bildinhalte zur Beschreibung von Maltes Innenleben. Dabei fließen auch eigene Konzepte der Liebe von Mann und Frau in die Romanhandlung mit ein und erzeugen werkimmanente Verweise und Beziehungen zwischen den einzelnen Aufzeichnungen.

22 „Wie ruhig sie sind, nicht? Es ist wenig Abwechslung darin. Da ist immer diese ovale blaue Insel […] Sie trägt immer eine Gestalt […], aber immer dieselbe [und] immer sind die wappentragenden Tiere da." Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, S. 104.
23 Vgl. ebd., S. 104 u. S. 106.
24 Vgl. ebd., S. 163.
25 Ebd., S. 104.
26 Ebd., S. 161.
27 Vgl. ebd., S. 162.
28 Ebd.

## Ein Weg zu Gott

Rilke beschreibt in den „Briefen über Cézanne" (1907) den Künstler als einen einsamen Sonderling. Er ist ein Sklave seiner Arbeit, die ihn schlägt und hungern lässt, gleichzeitig aber etwas Heiliges hervorbringt.[29] Je weiter der Künstler seine Kunst verfolgt, desto persönlicher und einzigartiger wird sie. Nach außen hingegen strebt sie zur Anonymität, wirkt als Notwendigkeit und offenbart ihr bloßes Dasein sowie ihre Wirklichkeit.[30]

Beide unterschiedlichen Wahrnehmungstypen – die vermittelten und unvermittelten visuellen Informationen – geben Malte Anlass zu seiner schriftstellerischen Tätigkeit und wirken somit als Triebfedern im Prozess der Kunstproduktion. Die Kunst hingegen erweist sich für Malte wie für Rilke selbst als notwendige Voraussetzung für emotionale und spirituelle Qualitäten des Menschen. Sie ist das Verbindungsglied zu etwas Höherem – dem Leben, der Liebe und schließlich zu Gott. Als solches wirkt die Kunst auf zwei unterschiedliche Weisen: Zum einen bestätigt sie eine Tendenz zur Abstrahierung des Selbst, zum anderen treibt sie den Prozess einer Regenerierung von Identität voran.

Zwar kann die Umwandlung unvermittelter Eindrücke – im Vergleich zu den sprachlichen Darlegungen vermittelter Eindrücke – zu einem größeren Grad an Abstraktion und Objektivität führen, jedoch vermag das Individuum niemals die angestrebte Auflösung in seinem Schaffen zu erreichen. Sowohl die symbolhaften, in Anlehnung an die Vorlage temporal und kausal gegliederten und auf bestehende Strukturen gestützten Aufzeichnungen, als auch Darstellungen der Unmittelbarkeit bleiben beim Subjekt verhaftet. Auch Malte selbst ist sich dieser Tatsache bewusst. Letztlich bleibt die Diskrepanz zwischen der Wirklichkeit des Buches und jener des Lebens aufrecht. So muss auch der Schriftsteller, der als verlorener Sohn die göttliche Liebe sucht und in seinem Schreiben scheitert, aufgrund seiner Unfähigkeit sich selbst zu überwinden, auf die Liebe Gottes warten.[31]

## Gefunden und doch Verloren

Den grundlegenden Wunsch des „Sehenlernens" verfolgt Malte mittels der Anfertigung von Aufzeichnungen. Hinter seiner Arbeit steht jedoch das Streben nach göttlicher Transzendenz und den damit verbundenen hierarchischen Strukturen der

29 Gottfried Boehm (Hg): *Rilke und die bildende Kunst*, Frankfurt a. M.: Insel 1985, S. 168.
30 Ebd., S. 154.
31 Vgl. ebd., S. 149 u. S. 201.

Weltordnung. Im Prozess des Schreibens, das ihm sowohl selbstverneinende als auch selbstbestätigende Tendenzen seines Ichs offenbart, lotet er die eigene Identität aus. Jenseits des Göttlichen, das er als unerreichbar erlebt, erkennt er sich als schaffenden Künstler. Auf Basis von visuellen Eindrücken reflektiert Malte die Möglichkeiten und Grenzen seiner Existenz: er kann sich selbst in dem Farb- und Lichtspiel des Gesehenen verlieren, genauso wie er durch Rezeption von bestehenden Medien seine Selbstwahrnehmung festigt. Sein Schreiben ist geprägt von dem Gedanken der Freiheit des Menschen und dem unerschütterlichen Glauben an Wahrheit und Liebe.

Allerdings geht aus dem Akt der Selbsterkenntnis aufgrund der sich einstellenden Subjekt-Objekt-Struktur keine neue Selbstbegründung hervor; vielmehr verstärkt sich im Laufe des Romans sukzessive der Eindruck der Orientierungslosigkeit und des Unverständnisses. Maltes Suche nach Ordnung mittels „Neuen Sehens" spiegelt eine überzeitliche Sehnsucht nach Transzendenz wieder.

In der Rezeption von zeitgenössischer Kunst und philosophischen sowie sozialgeschichtlichen Diskursen entwickelt Rilke auf der Projektionsfläche seiner Hauptfigur ein eigenes Konzept von Visualität. Für Malte ist sie eine Triebfeder, aber auch ein Ballast, der ihn an sich selbst bindet und sein Ich konstituiert.