

STADT VS. LAND? ZUR RE-EVALUATION EINES ALTEN TOPOS BEI EÇA DE QUEIRÓS UND RILKE

MARTIN NEUMANN*

Resumo: O tópos de uma distinção entre uma vida pacífica no campo e uma existência agitada na cidade tem a sua origem na Antiguidade, mas ganha renovada relevância no século XIX, no contexto da industrialização e da urbanização. Tanto Eça de Queirós em *A Cidade e as Serras* como Rilke em *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* evocam este tópos antigo, infundindo-lhe, contudo, novas implicações. Embora Paris (em ambos os casos), o norte de Portugal (Eça) ou a Dinamarca rural (Rilke) sejam regiões geográficas (bem) distintas com as suas respetivas características próprias, cidade e campo dão a impressão de invadir, de penetrar um no outro, de forma que nem um nem outro podem reclamar superioridade. Os textos recusam tais interpretações simplistas ou esquemáticas, e isso deve-se à época específica à qual pertencem: a modernidade, durante a qual as certezas tradicionais, os conhecidos pontos de referência já não oferecem orientações fiáveis para lidar com a confusão da vida moderna.

Palavras-chave: Tópos cidade vs. campo; Eça de Queirós, *A Cidade e as Serras*; Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*; Re-avaliação do tópos; Traços característicos da modernidade no romance.

Abstract: The topos of a neat distinction between a peaceful life in the countryside and an agitated existence in the city goes back to Antiquity but gains new relevance in the context of the industrialization and urbanization in the 19th century. Both Eça de Queirós' *A Cidade e as Serras* and Rilke's *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* evoke this ancient topos, giving it yet new implications. Although Paris (in both cases), Northern Portugal (Eça) and rural Denmark (Rilke) are geographically distinct regions with their own typical features, the city and the countryside seem to invade, permeate each other, so that neither one nor the other can claim any kind of superiority. The texts refuse such simple, schematic interpretations and this is due to the specific epoch to which they belong: modernity, when all traditional securities, reliable landmarks, etc. have ceased to provide guidelines through the hustle and bustle of modern life.

Keywords: Topos town vs. countryside; Eça de Queirós, *A Cidade e as Serras*; Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*; Re-evaluation of the topos; Characteristics of modernity in the novel.

Es ist schon auffällig, dass man bei bibliographischen Recherchen zur Stadt-Land-Thematik unweigerlich auf einen Aufsatz aus dem Jahr 1963 (!) stößt, der diesen Gegensatz auch noch plakativ auflädt, nämlich Friedrich Sengles Studie *Wunschbild Land und Schreckbild Stadt*¹. Auf die Frage, ob es bei der literarischen Behandlung dieser Materie um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert (als das Thema in ganz

* Universität Hamburg. Email: martin.neumann@uni-hamburg.de. ORCID: 0009-0009-0455-1508.

¹ SENGLE, 1963.

Europa virulent war) tatsächlich auf eine solche eher schematische Schwarz-Weiß-Malerei hinausläuft, will dieser Beitrag eine Antwort versuchen. Denn der Titel des Textes von Eça de Queirós, *A Cidade e as Serras*, ruft den Stadt vs. Land-Topos direkt auf, was Rilkes Roman nicht *prima facie* tut. Allerdings beginnt z.B. bei der Taschenbuchausgabe des Insel-Verlags von Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* die Kurzpräsentation des Buchs auf dem Rückdeckel mit dem Satz: «Aus dem ländlichen Dänemark kommt der 28jährige Malte Laurids Brigge in das aufregende Paris der Jahrhundertwende»². Das heißt, hier lenkt einer der wichtigsten Paratexte die Aufmerksamkeit des Lesers sofort auf dieses klassische Gegensatzpaar, das den Text tatsächlich durchzieht.

Ein kurzer Blick auf die Geschichte dieses Topos weist ihn als sehr alt aus. Als die Urväter idyllischer Ländlichkeit gelten die griechischen Dichter Hesiod (ca. 700 v. Chr.) sowie Theokrit (ca. 270 v. Chr.). In der römischen Antike sind Vergil und Horaz einschlägig³, wobei sich die Forschung einig ist, dass die prononcierte Stadt-Land-Dichotomie inzwischen darauf zurückzuführen ist, dass zwischen einem komplizierten Leben in der Stadt und einem erholsamen, glücklichen Leben auf dem Land(gut) differenziert wird, was bedeutet, dass dem Gegensatz gewissermaßen eine sozio-politische Dimension zuwächst⁴. In der Renaissance erlebt der Topos eine neuerliche Hochblüte, die neben der Wiederentdeckung der antiken Klassiker auch auf die Etablierung größerer urbaner Zentren zurückzuführen ist. Diese rinascimentale Landlust ist jedoch das Privileg von kleinen höfischen Eliten, die die Lebensbedingungen, Nöte und Sorgen der einfachen Landbevölkerung souverän ignorieren, was auch für das entfernte Echo Arkadiens im 18. Jahrhundert, Salomon Gessners *Idyllen* (1756) gilt, dem es ebenfalls nicht um eine wie auch immer geartete realistische Darstellung des Lebens auf dem Lande geht, sondern um eine «Landlust der „Einbildungs-Kraft“»⁵. Im 18. Jahrhundert ist es Jean-Jacques Rousseau, der die sozialen Vorstellungen vom Landleben auf lange Zeit prägen sollte, indem er zwischen Stadt und Land eine scharfe räumliche, soziale und moralische Differenz etablierte, die er in dem Roman *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) in die Utopie von Clarens goss⁶. Waren die ‘echten’ Landbewohner bislang unbeachtet geblieben, so rücken sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts zum ersten Mal in den Fokus. Vor allem im 19. Jahrhundert erfährt die Figur des Bauern eine deutliche Aufwertung, der Blick auf das Land wird gewissermaßen ‘realistischer’ und in der Gegenwart angesiedelt: das Land erscheint als Schauplatz mühseliger agrarischer Produktion und harter körperlicher Arbeit,

² RILKE, 2021 [1910].

³ WILLIAMS, 1973: 14ss.

⁴ BAUMANN, 2018: 72.

⁵ BAUMANN, 2018: 78.

⁶ NELL, WEILAND, 2021: 16s.

oft ausgeführt für andere, die den Gewinn abschöpfen⁷, so dass auch Abhängigkeits- und Unterdrückungsmechanismen, also Kritik an den Missverhältnissen auf dem Land laut wird⁸. Die Industrialisierung im 19. Jahrhundert verschärft die Stadt-Land-Dichotomie noch weiter. Die hier einsetzende massive Verstädterung⁹, das Entstehen des Proletariats, der Wandel zur Industriegesellschaft wirkt wie ein Katalysator für die Kompensationsfunktion der Ästhetisierung des ländlichen Raumes, was schon mehrfach unter ‘Agrarromantik’ und ‘Großstadtfeindschaft’ gefasst wurde¹⁰. Diese Sichtweise ist erneut ein bürgerliches Phänomen, das die oben erwähnten harten Realitäten des Landlebens ebenso ausblendet wie Bedrohungen durch Unwetter, Naturkatastrophen, etc. Der «Antagonismus Großstadt vs. Land schreibt [...] sich spätestens in dieser Zeitspanne [im späten 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts] fest in den “Quellcode der Moderne” ein»¹¹. Völlig vernachlässigt wird bei dieser relativ schematischen Schwarz-Weiß-Malerei übrigens die Tatsache, dass das solchermaßen idyllisierte Land auch eine Gegenseite besitzt, die Baumann als ‘Ländliches Anti-Idyll’ apostrophiert, das sich durch seine Rückwärtsgewandtheit, Ignoranz, hinterwäldlerischen Züge, Konservativismus und Langeweile auszeichne, während gleichzeitig der ‘Urbane Traum’ mit Progressivität, Internationalität und aufregendem Lebensstil assoziiert werde¹². Auf jeden Fall wird das Leben auf dem Land — in scharfem Gegensatz zum Leben in der Stadt — zu einer Art Sehnsuchtsraum stilisiert, der von ständig wiederkehrenden Gemeinplätzen möbliert wird. Dabei sei noch einmal betont, dass es dabei durchaus nicht in erster Linie um ein realistisches Abbild der Natur oder des Landlebens geht, «sondern um die Wahrnehmung und Erzeugung von Artefakten und Inszenierungen, die darauf zielen, die mitunter selbst bereits historisch, kulturell oder sozial zustande gekommene Vorstellung “vom Land” auf die jeweils eigene Situation [...] zu beziehen.»¹³.

Befeuert wird diese Entwicklung durch die Ende des 19. Jahrhunderts aufkommende Soziologie, die eine Basis für die Verwissenschaftlichung der Stadt-Land-Diskussion legt, wobei nun auch die Stadt genauer unter die Lupe genommen wird. Ein Konzept, um das man hier nicht herumkommt, ist die 1887 von dem Soziologen Ferdinand Tönnies entworfene Unterscheidung menschlicher Beziehungen zwischen ‘Gemeinschaft’ und ‘Gesellschaft’ die er jeweils respektive mit Land und Stadt korreliert. Das bedeutet: Gemeinschaft entspricht dem Ländlichen mit Attributen wie persönlich, traditionell, bekannt, solidarisch, miteinander, vereint, andauernd,

⁷ NELL, WEILAND, 2021: 21.

⁸ BAUMANN, 2018: 83s.

⁹ BAUMANN, 2018: 88.

¹⁰ U.a. BAUMANN, 2018: 88s.

¹¹ BAUMANN, 2018: 93.

¹² BAUMANN, 2018: 63.

¹³ NELL, WEILAND, 2021: 29.

echt, lebendig und organisch *versus* Gesellschaft, was dem Städtischen entspreche mit Merkmalen wie unpersönlich, modern, fremd, zweckgebunden, nebeneinander, getrennt, flüchtig, künstlich, mechanisch und artifiziell¹⁴. Noch größeren Einfluss hatte aber wohl Georg Simmels Vortrag *Die Großstädte und das Geistesleben* von 1903, in dem er die Großstadt als einen Ort beschreibt, in dem die Moderne ihr ganzes Bedrohungspotential zeigt, was sich in einer depravierten Entfaltung von Sinnlichkeit und rücksichtsloser Individualität niederschlägt. Dazu kommt noch, dass die Stadt als lauter, lärmender Ort wahrgenommen werde, in dem Ehrgeiz, Oberflächlichkeit und letztlich Dekadenz das Zepter schwängen¹⁵.

Aber natürlich ist das nur eine Seite der Medaille, denn auch die Stadt ist nicht ausschließlich negativ konnotiert. Zunächst ist — genau wie ‘das Land’ — auch ‘die Stadt’ eine Abstraktion: «The city [...] has been of many kinds: state capital, administrative base, religious centre, market-town, port and mercantile depot, military barracks, industrial concentration»¹⁶. Immer schwingen hier jedoch die Bedeutungen Fortschritt, Zivilisation, Modernität, pulsierendes Leben mit und auch die literarische Moderne ist untrennbar mit der Großstadt verwoben. Gerade die Stadt, um die es in meinen beiden literarischen Texten geht, Paris, ist vermutlich ohnehin ein Sonderfall, deren negative Implikationen im Allgemeinen eher vernachlässigt werden. Paris hat zunächst eine besondere Bedeutung, weil sie als Stadt im extrem zentralisierten Frankreich schon seit jeher eine Sonderrolle hatte. Im 19. Jahrhundert läuft sie der bis dato wichtigsten Großstadt Europas, nämlich London, den Rang ab, besonders seit sie unter dem Präfekten Georges-Eugène Haussmann unter Napoléon III in großem Stil städtebaulich umgestaltet wird. Dank der zahlreichen (französischen und internationalen) Literaten und anderer Künstler, denen sie als Inspirationsquelle diente, avanciert Paris «in dieser Zeit zur “Hauptstadt des 19. Jahrhunderts” (W. Benjamin) und ebenso zur Hauptstadt einer Weltkultur im Zeichen der Moderne»¹⁷. Der hier zitierte Stierle ist übrigens ein Beispiel dafür, dass die Kritik das 19. Jahrhundert in Bezug auf Frankreich und Paris offenbar gerne zusammen mit dem *Second Empire* enden lässt. Tatsächlich ist Paris im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts immer noch ‘die Stadt’ par excellence: schicker als London, mondäner als New York, nicht nur ‘Hauptstadt des 19. Jahrhunderts’, sondern «capitale de l’univers»¹⁸. Für die Weltausstellung von 1889 baut Gustave Eiffel den nach ihm benannten Turm und zum Anlass dieser Weltausstellung schlägt Paris noch einmal alle in dieser Hinsicht bekannten Rekorde¹⁹. Allerdings ist sein Stern schon seit einigen Jahren deutlich im

¹⁴ *Apud* BAUMANN, 2018: 33.

¹⁵ *Apud* HAUSER, 1990: 7s.

¹⁶ WILLIAMS, 1973: 13.

¹⁷ STIERLE, 1993: 903.

¹⁸ HIGONNET, 2005: 313.

¹⁹ HIGONNET, 2005: 313s.

Sinken. Die Niederlage im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71, die Dreyfus-Affaire ab 1894, all das hatte am Image der Stadt doch tiefe Kratzer hinterlassen und nicht nur die politische sondern auch die kulturelle Strahlkraft geschwächt. Und obwohl immer noch gilt, dass Paris mit seinen Theatern, Salons, Abendgesellschaften, seinem Luxus das Zentrum gesellschaftlicher Eleganz und *savoir vivre* ist, zeigt die Stadt gleichwohl erste Anzeichen der Irrungen, Wirrungen, ja Perversionen.

Damit ist der Rahmen gesetzt, in dem sich meine beiden Textlektüren bewegen. Beide Male ist die Stadt, um die es geht, das Paris des ausgehenden 19., beginnenden 20. Jahrhunderts, die ländlichen Räume sind das nördliche Portugal sowie die dänische Provinz.

Zunächst ein Blick auf *A Cidade e as Serras*, den letzten, 1901, ein Jahr nach seinem Tod veröffentlichten Roman von Eça de Queirós. Der Text greift ein Sujet auf, das der Autor schon in der Erzählung *Civilização* (1892) behandelt hatte²⁰ und wurde aus verschiedenen Gründen nicht weiter beachtet. Nach einem abschätzigen Urteil von Jacinto de Prado Coelho aus dem Jahr 1969 schien es endgültig um den Text geschehen zu sein: «o que podia ser uma obra profundamente irónica redundou num jogo de espírito superficial, na demonstração, diletante e mal estabelecida, dum tese reaccionária»²¹. Die 'reaktionäre These' die Prado Coelho meint, ist die, dass Eça de Queirós am Ende seines Lebens sozusagen reumütig dem Land den Vorzug geben würde, also den klassischen Stadt-Land-Topos, wie eben beschrieben, bedient.

Was nun das 'Land' betrifft, ist zuerst zu konstatieren, dass Eças Titel das gar nicht aufruft, sondern die *serras*, was jedoch gewissermaßen eine *gradatio* darstellt: 'Berge', 'Gebirge' rufen das Bild großer Höhen hervor, schwierig zu erreichen, einsam, abgelegen, rau, gleichzeitig aber evozieren sie auch eine mythische, ja metaphysische Dimension, die eines mühevollen Aufstiegs zu einem hoch symbolhaften Ort²². Und schließlich: die *serras*, um die es hier geht, liegen in Portugal, d.h. aus der französischen Perspektive des 19. Jahrhunderts befindet sich das im hintersten Winkel der zivilisierten Welt, in einem wirtschaftlich unterentwickelten, völlig rückwärtsgewandten, von politischen Unruhen geschüttelten Land mit einer wankenden Monarchie usw., auf jeden Fall nicht auf den ersten Blick eine 'Idylle'. Mit der *cidade* Paris kontrastiert²³ hätte man hier also zwei geographische Räume, die sich problemlos für eine Interpretation nach dem klassischen Topos eines unüberbrückbaren Abgrunds zwischen den beiden Sphären anbieten würde.

Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass schon der Titel einen solchen Gegensatz eigentlich gar nicht aufbaut. Es geht nicht um das disjunktive *cidade* oder

²⁰ PIWNIK, 1988: 109.

²¹ PRADO COELHO, 1996: 212.

²² FURTADO COELHO, 2015: 256s.

²³ In Ur-Erzählung *Civilização* war die städtische Kontrastfolie noch Lissabon gewesen! PIWNIK, 1988: 110.

Land/*serras*, sondern ganz im Gegenteil um die Konjunktion *a cidade e as serras* und es gibt zahlreiche Elemente, die darauf hindeuten, dass Eça de Queirós keineswegs eine kontrastive Inszenierung der beiden Bereiche im Sinn hatte²⁴, ebenso wenig wie eine Art Synthese oder Aussöhnung der klassischen Antagonismen. Worum es ihm mit seinem Blick auf zwei sich eigentlich gegenseitig ausschließende Konzepte ging, wird nun zu klären sein.

Die Grundstruktur von *A Cidade e as Serras* ähnelt einem perfekt ausbalancierten Diptychon: acht der insgesamt 16 Kapitel sind Paris gewidmet, acht weitere den *serras*, was man schon als formales Indiz dafür werten kann, dass die beiden Bereiche gleichwertig sind. Ein interessantes Problem, das sich von Beginn an bei dieser Gegenüberstellung von Paris und den *serras* auftut, ist die Rolle des Erzählers (in dem viele fälschlicherweise ein Sprachrohr des Autors vermutet haben²⁵), den eine dezidierte ‘Unbestimmtheit’ kennzeichnet. Dieser Erzähler, Zé Fernandes ist seit Jugendtagen ein sehr enger Freund des Protagonisten Jacinto, der ihm jedoch finanziell und intellektuell weit überlegen ist. Trotzdem liebt er Jacinto aufrichtig und bewundert ihn grenzenlos. Er tut zwar so, als sei er ausschließlich der getreue Chronist des Lebens des Protagonisten, aber er ist eben kein allwissender, zurückgezogen neutraler Erzähler, der alle Fäden seiner Erzählung souverän in der Hand hielt. Er ist vielmehr eine Art (voreingenommener) Zeuge, d.h. kein Erzähler, dem der Leser vollständig trauen könnte, technisch gesprochen also ein klassischer unzuverlässiger Erzähler, was viele Kommentatoren zwar bemerkt haben, ohne jedoch die Reichweite dieser Tatsache richtig abzuschätzen. David Frier spricht an einer Stelle von einem «enigmatic first-person narrator [with an] openly subjective stance [...] whose opinions and moods change frequently»²⁶. Der Leser nimmt die Romanhandlung, die Figuren nur aus den Augen, der Perspektive von Zé Fernandes wahr, er erfährt zu keinem Zeitpunkt irgendetwas aus der Perspektive Jacintos. Zé Fernandes fällt alle Urteile, stellt Vermutungen über den Geisteszustand seines Freundes an, sogar wenn er gar nicht bei ihm in Paris (sieben Jahre lang!) oder im nordportugiesischen Tormes (immerhin mehrere Monate) anwesend ist. Über diesen wendigen/windigen Erzähler erfährt man übrigens auch nicht besonders viel, außer dass er sich selber für träge und faul hält, aus der Universität Coimbra hinausgeworfen wurde und geradezu lustvoll seine Ignoranz in vielen Dingen zur Schau stellt. Er unterstreicht immer wieder seine Mittelmäßigkeit, was im Übrigen nicht wahr ist, denn er zeigt sich auch häufig intelligent, ist ausgesprochen belesen und was sein positives Wissen betrifft, durchaus auf der Höhe der Zeit. In Paris spielt er den ‘Mann vom Land’, in Tormes jedoch gibt er den Advokaten der verlorenen Zivilisation. Von Zeit zu Zeit

²⁴ SOUSA, 1996: 42, oder PIEDADE, 2002: 14.

²⁵ Z.B. PINHEIRO TORRES, 1976: 18.

²⁶ FRIER, 2013: 220.

zögert er in seiner Erzählung, formuliert Zweifel darüber, was er gerade berichtet hat, täuscht sich relativ häufig über Fakten, über Daten (z.B. über Jacintos Alter, das man nie genau erfährt) usw. Aber sein Erzählstil ist auch gekennzeichnet durch einen sehr feinsinnigen Humor und ständige Ironie, auch Selbstironie, so dass man ihn auf keinen Fall ganz ernst nehmen, ihm vertrauen könnte.

Diese ausgesprochen heterogen konzipierte Figur ist also die Quelle der *énonciation* und seine Absicht scheint zu sein, Jacinto, und mit ihm den Leser, von der Überlegenheit des Landlebens gegenüber dem Stadtleben zu überzeugen. Allerdings lautet nicht nur der Titel des Romans *A Cidade e as Serras*, sondern es gibt tatsächlich so etwas wie Interaktionen zwischen den beiden Räumen. Man beobachtet sogar eine Art reziproker systematischer Invasion des einen Bereichs durch den anderen²⁷; d.h. auch wenn die Romanstruktur auf der Oberfläche eine perfekte Zweiteilung suggeriert und auch wenn die beiden physischen Räume klar voneinander getrennt sind, gilt das keineswegs für die respektiven Implikationen und Anspielungen: es gibt zu viele Indizien, die zu einer etwas subtileren Lektüre einladen.

Beginnen wir mit Paris, dem Zentrum der Modernität, der Zivilisation und des Fortschritts, was die Stadt übrigens bis zum Schluss bleibt. In der ersten Hälfte des Romans lebt der Protagonist Jacinto, ein junger, in Frankreich geborener Portugiese, dessen außerordentlich reicher Großvater aus politischen Gründen ins Exil ging, das verschwenderische Leben eines blasierten Dandys in der oberen Gesellschaft von Paris. Eça de Queirós gibt sich viel Mühe, die Romanhandlung im großartigen Paris des 19. Jahrhunderts zu verankern. Jacinto ist zwischen 1852 und 1854 geboren, er kennt also die Hauptstadt des *Second Empire* am Zenit ihres Ruhms, aber er hat auch mit dem Ende der Herrschaft Napoléons III, dem verlorenen Deutsch-Französischen Krieg, der Pariser Kommune, den holprigen Anfängen der Dritten Republik etc. das beginnende Verblässen dieses Nimbus miterlebt. Diese eigenartige Ambiguität des Pariser Hintergrunds spiegelt sich deutlich im Text, zunächst in der Beschreibung all der technischen Neuheiten, die der Protagonist für unverzichtbar hält und die ihm als die Materialisierung (technischen) Fortschritts und Zivilisation erscheinen, den nur die Großstadt garantiert: in seinem luxuriösen Apartment — n. ° 202, Champs-Elysées — hat er alle sinnvollen und sinnlosen Errungenschaften der modernen Technik zu seiner Verfügung (72)²⁸. Darüber hinaus besitzt er eine Bibliothek von über 30.000 Bänden, die das gesamte positivistische Wissen seiner Zeit akkumulieren, die er aber nicht liest. Er bewundert Paris, das für ihn der einzige einigermaßen zivilisierte Ort der Welt ist, an dem man leben könne und er fürchtet sich vor allem, was einen Touch von Natur hat, inklusive des Bois de Boulogne, den er jedoch für

²⁷ SOUSA, 1996: 13.

²⁸ Die Seitenangaben in Klammer beziehen sich auf folgende Ausgabe: EÇA DE QUEIRÓS, 1999 [1901].

die allnachmittägliche Promenade der Reichen und Schönen leider nicht vermeiden kann. Ähnliches gilt für die Gesellschaft des zeitgenössischen Pariser Ambiente, in dem er sich bewegt und zu dem er Dank seines immensen Reichtums und seines Status' als Ausländer Zugang hat: neben zahlreichen Frauen und Männern aus der Pariser Aristokratie, finden sich hier auch der Direktor einer großen Zeitung, ein Möchtegern-Schriftsteller, ein 'mythischer' Maler, ebenso wie ein Psychologe *à la mode* oder auch der im 19. Jahrhundert unvermeidliche Anarchist vom Dienst²⁹. Trotz einiger offensichtlicher Nachteile, die es in Paris gibt und derer sich Jacinto bewusst ist (eine gewisse graue Eintönigkeit, der aufwändige Lebensstil, hermetisch geschlossene gesellschaftliche Zirkel, aber auch abstoßende Arbeitersiedlungen, etc.), ist er glücklich, in diesem quirligen Hotspot der Moderne zu leben.

All das kann nicht verhindern, dass er nach einigen Jahren völliger Reizüberflutung, einem immer größer werdenden *ennui* zum Opfer fällt, den seine intensiven Lektüren von Schopenhauer und des alttestamentlichen Buchs *Kohelet* mit ihrem Skeptizismus und Pessimismus nur noch verstärken. Dass er seines Ambientes überdrüssig wird, gilt übrigens nicht für seine illustren Freunde; diese langweilen sich überhaupt nicht mit ihren klein(lich)en alltäglichen Affären und Intrigen, ihren Promenaden im Bois de Boulogne, den Abenden im Theater, den Soupers mit ausgesuchten Freunden und sie finden an diesem Lebensstil auch nichts auszusetzen. Genauso wenig wie Zé Fernandes, der die Gastfreundschaft seines Jugendfreundes in vollen Zügen genießt, obwohl er gleichzeitig ständig vollmundig die Vorzüge des einfachen Lebens auf den *serras* predigt und der über Jacintos Lebensstil, den er ja mit lebt, vergisst, dass er eigentlich nach Paris gekommen war, um seine Studien des Rechts abzuschließen und der sich, gelegentlich auf sehr schlüpfrige Art, in der französischen Hauptstadt königlich amüsiert. Was hier wichtig ist festzuhalten, ist die Tatsache, dass sich die Stadt Paris mit ihrer Aura von Modernität, Fortschritt und einer gewissen Dekadenz im Laufe des Romans nicht verändert: es ist lediglich Jacintos Attitüde gegenüber seiner Wahlheimat, die eine Modifikation erfährt! Dass Paris ab einem bestimmten Moment mehr und mehr alle Laster nach der Art der großen Hure Babylon zu inkarnieren scheint, ist ein persönliches Problem, ja eine individuelle Schrulle des Protagonisten und hat nicht essentiell etwas mit Paris an sich, der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, zu schaffen³⁰.

Als er schließlich eines Tages überraschend informiert wird, dass ein von Regenmassen ausgelöster Erdbeben in Portugal die Gebeine seiner Vorfahren aus ihren Gräbern freigelegt hat, ergreift er die Gelegenheit, sich das erste Mal in seinem Leben nach Portugal zu begeben, um sich persönlich um die Angelegenheit zu

²⁹ PIWNIK, 1988: 114s.

³⁰ SOUSA, 1996: 50s.

kümmern. Nun wäre erwartbar, dass «sich das Motiv der Heimkehr [...] mit dem einer „Gesundung“ von den Krankheiten der städtischen Zivilisation»³¹ verbindet, aber der Leser wird diesbezüglich enttäuscht.

Portugal, für das Tormes in den *serras* metonymisch steht, entpuppt sich nämlich gar nicht als das ideale Paradies am Ende der Welt. Der Ort hat eigentlich nichts von einem *locus amoenus*, ganz im Gegenteil: von Beginn an ist der Leser, was den ländlichen Raum betrifft, mit einem recht kruden Realismus konfrontiert, was bereits mit seinem ersten ‚Auftritt‘ beginnt, nämlich mit dem gerade erwähnten verhängnisvollen Erdbeben. Alle Neuigkeiten, die Jacinto aus seiner Heimat erfahren hatte (von Furunkeln, die den örtlichen Priester plagten, über die Hämorrhoiden des Onkels von Zé Fernandes bis hin zu den rheumatischen Attacken und Brechreizanfällen seiner Tante, was alles von dem schwierigen klimatischen Verhältnissen bedingt wird!), widersprechen ganz offen dem bukolischen Image, das Zé Fernandes im Geiste seines Freundes hervorzurufen versucht. Was die *serras* als konkreten geographischen Raum betrifft, trifft das Bild der Idylle ebenfalls nicht zu, auch wenn sich die Natur in üppigem Grün präsentiert, als die beiden Freunde zu Beginn des Sommers dort ankommen. Es geht ohnehin nicht um eine Natur in ihrem primitiven Urzustand, es handelt sich eher um eine Art ‚zivilisierte‘ Natur, bearbeitet, mit großen Mühen bebaut, sie ähnelt einem sorgfältig bestellten Garten. Tatsächlich findet Jacinto schnell Gefallen am einfachen Leben auf dem Land und entwickelt eine ganz andere Persönlichkeit als die, die er in Paris an den Tag gelegt hatte. Er scheint schließlich einen Lebenssinn gefunden zu haben, er macht sich mit seinem Vermögen nützlich, indem er einige *gadgets* des modernen Lebens einführt: er baut solide Häuser mit Badewannen für seine Landarbeiter, er lässt mehrere Telefonleitungen installieren und denkt auch darüber nach, eine Schule, eine Bibliothek, eine Apotheke und sogar einen Gemeindesaal zu errichten, in dem Vorführungen mit einer *Laterna magica* stattfinden sollen, «para ensinar a esta pobre gente as cidades desse mundo, e as coisas de África, e um bocado de História.» (200). Er endet schließlich als eine Art Wohltäter der ganzen Gegend, den die Menschen mit dem Titel *o nosso bemfeitor* ehren, der sich verliebt, heiratet und ein verantwortungsvoller Familienvater wird.

Damit das aber nicht kurzerhand in ein vollkommenes ländliches Idyll kippt, erfährt der Leser aber sogleich, dass mit all diesen Segnungen der Zivilisation, die Jacinto mit den besten Absichten in Tormes einführt, auch ungewollte, ungeliebte Aspekte der Modernität und der ‚Zivilisation‘ dort Einzug halten. Von seiner letzten Reise nach Paris hat Zé Fernandes, der dort den alten Freundeskreis, unverändert erstarrt in seinen Gepflogenheiten und Marotten von einst wiedergefunden hat, einen Stapel Illustrierte mitgebracht, «todas recheada de mulheres nuas, de histórias sujas,

³¹ MECKLENBURG, 1982: 24.

de parisianismo, de erotismo» (245s.) was im Grunde einmal mehr seinen etwas widersprüchlichen Charakter beweist, denn noch in Paris hatte er sich angewidert gezeigt von dem erotischen Tsunami, der Paris während seiner kurzen Anwesenheit überrollt hatte. Auf Jacintos Anweisung hin wirft er diesen Stoß erotischer Magazine in einen Mülleimer am Bahnhof. Sobald jedoch die beiden Freunde den Rücken gekehrt haben, fischt der portugiesische Bahnhofsvorsteher mit dem sprechenden Namen 'Pimenta', alles wieder sorgfältig heraus: «apanhava, sacudia, recolhia com amor aquelas belas estampas, que chegavam de Paris, contavam as delícias de Paris, derramavam através do mundo a sedução de Paris» (246). Auch wenn also die Unterschiede zwischen den beiden geographischen Räumen Paris und Tormes aus offensichtlichen Gründen gewaltig sind und ins Auge springen, so werden doch ihre Implikationen weder verunglimpft noch idealisiert: sowohl die Stadt als auch die *serras* haben ihre Vorteile und ihre negativen Seiten, die sich am Ende die Waage halten.

Neben diesen Gegensätzen, die sich bei genauerer Betrachtung als nur oberflächliche erweisen, kann man auch eine Reihe von Ereignissen konstatieren, die zwischen Paris und Tormes sozusagen parallel geführt werden, was erneut ihre Gleichwertigkeit unterstreicht. Ein gutes Beispiel sind zwei 'Katastrophen', zunächst eine 'Überschwemmung' in Paris und der Erdbeben in Tormes. Letzterer (69s.) hat eine 'natürliche' Ursache, die starken Regenfälle infolge eines Unwetters. Es gibt jedoch ein 'kulturelles' Pendant dazu in Paris, wo eine zweite Überschwemmung stattfindet, als Jacintos Apartment an den Champs-Élysées nach einem Wasserrohrbruch von heißem Wasser überschwemmt wird. Das ist sogar eine Notiz im *Figaro* wert und ein eilends vorbeigesandter Reporter fragt nach, ob es Tote gegeben hätte (43s.). Ein zweites Beispiel einer — sehr viel lächerlicheren — Katastrophe, die parallel in Paris und Tormes stattfindet ist ein großes Fest, das hie und da jeweils mit äußerster Sorgfalt geplant wird, jedoch beide Male krachend schiefgeht. In Paris geht es um ein Souper, das Jacinto zu Ehren des Großherzogs Casimir und für seine übliche Clique veranstaltet: der Hauptgang fällt sozusagen der modernen Technik zum Opfer, als ein elektrischer Speiseaufzug seinen Geist aufgibt, zwischen zwei Etagen stehenbleibt und alle Anstrengungen, ihn wieder in Gang zu bringen scheitern (65ss.). Als gute Freunde arrangiert man sich so gut es geht ohne Hauptgang, aber der Abend ist definitiv ein Desaster. Auch in Tormes wird eines Tages ein Fest veranstaltet, das Zé Fernandes zur Feier seines Geburtstags organisiert und bei dem er gleichzeitig seinen frisch angekommenen Freund in die (land-) aristokratische Gesellschaft von Tormes einführen will. Aber auch hier geht alles schief. Zunächst ist der Ehrengast, die Cousine Joaquina, die Zé Fernandes seinem Freund unbedingt präsentieren wollte, durch eine Krankheit ihres Onkels verhindert. Die einzelnen Gänge des Festmahls, von Hand hereingetragen, sind kein Problem, doch Zé Fernandes gelingt es nicht, die

frostige Atmosphäre, die unter den Gästen herrscht, etwas aufzulockern. Seine Gäste unterstellen Jacinto ultrareaktionäre politische Ansichten und sie fürchten seinen potentiell verhängnisvollen Einfluss auf ihre kleine abgeschiedene Welt, so dass alle Bemühungen Zé Fernandes', eine gesittete Unterhaltung in Gang zu bringen, nichts fruchten. Zu guter Letzt bricht auch noch im Moment der Abfahrt der Gäste ein Gewitter los, das alle bis auf die Haut durchnässt, so dass auch dieses Fest in einem totalen Fiasko endet. Und nachdem solche Katastrophen sowohl in der Stadt als auch in den *serras* stattfinden, kann wiederum keiner der beiden Bereiche den Anspruch auf Vorherrschaft erheben.

Eine andere Konstante, die den Roman wie ein roter Faden durchzieht ist die Tatsache, dass die beiden Freunde gerne und ausführlich philosophieren und diesbezüglich kann man eine gewisse Entwicklung feststellen. In Paris ist Jacinto der Fürsprecher des Lebens in der Stadt, deren Modernität und Zivilisationsgrad er immer wieder hervorhebt, während Zé Fernandes hier die Pose des Menschen vom Lande annimmt, der ohne Unterlass dem Lobpreis von Paris seines Freundes die Vorzüge des ländlichen Lebens in den *serras* entgegenhält. In Tormes sind die Rollen plötzlich umgekehrt. Über die gleichen Themen wie immer weiterhin freundschaftlich streitend, ist es jetzt Jacinto, der etwas überraschend nur noch die verführerischen Aspekte des Lebens in seiner neuen ländlichen Umgebung sieht, so dass sich plötzlich Zé Fernandes in der Notwendigkeit sieht, die etwas zu naiven Illusionen seines Freundes bezüglich des Lebens in den *serras* zu korrigieren.

Zwei Mal diskutieren die beiden auch über das Schicksal des Proletariats. Zuerst in Paris, wo sie sehr klarsichtig feststellen, dass der Fortschritt und der Luxus, den sie in ihrem schönen Apartment auf den Champs-Élysées genießen, auf dem Rücken und der Misere der amorphen Masse der Arbeiterklasse gebaut ist, die in den eintönig grauen *banlieues* von Paris vegetieren. Von einem Anfall schlechten Gewissens ergriffen, weil er einer privilegierten Klasse angehört, konstatiert Jacinto: «O resto, a escura, imensa plebe, só nela [a cidade de Paris] sofre, e com sofrimentos especiais que só nela existem» (88). Darin täuscht er sich allerdings. Wenn es spezifische Leiden für die Armen der Stadt gibt, so gibt es auch spezifische Leiden der Armen auf dem Land. Noch ganz gefangen in der Euphorie, endlich sein kleines Paradies in Tormes gefunden zu haben, ist Jacinto schockiert feststellen zu müssen, dass auch die Landarbeiter in seinen Diensten im bukolischen Ambiente der *serras* in tiefem Elend und großer Armut leben, genau wie die Proletarier in den Städten: «Que miséria, Zé Fernandes, eu nem sonhava... Haver por aí, à vista de minha casa, outras casas, onde crianças têm fome! É horrível...» (194). Das ist ein offener Widerspruch zu der Hypothese von Zé Fernandes, der in Paris behauptet hatte, dass Portugal in seiner Einfachheit und Rückständigkeit den Armen gegenüber wohlwollender wäre, als die anonyme Großstadt.

Zu guter Letzt lohnt auch der Vergleich des Status' der Frauen in den beiden geographischen Räumen: In Paris verkehrt Jacinto wie erwähnt mit den Frauen der oberen Gesellschaftsschichten. Obwohl sie reich, schön und begehrt sind, sind die Mehrzahl dieser Frauen nicht gerade ein Ausbund vorbildlicher Lebensführung. Es gibt alle möglichen Varianten ehelicher Untreue, 'echte' Prostituierte, von großen Kokotten bis hin zu Straßendirnen usw. Das Bild der Damenschaft von Paris ist alles in allem nicht sehr verlockend. Allerdings sieht die Bilanz im ländlichen Portugal kaum besser aus. Zwar gibt es eine ganze Menge sehr hübscher Mädchen, aber laut Jacinto fehlt ihnen allen so etwas wie Poesie und Sensibilität. Wenn die verheirateten Frauen von Tormes auf den ersten Blick tugendsamer wirken (was weder Jacinto noch Zé Fernandes beurteilen können, weil sie die *chronique scandaleuse* der Gegend nicht kennen), dann deshalb, weil sie überwiegend hässlich oder schreckliche Megären sind. Auch auf dem Feld der Frauen gibt es keine großen Unterschiede zwischen Paris und Tormes.

Man könnte die Reihe der Beispiele, die diese Parallelführung zwischen Frankreich und Portugal, respektive Stadt und Land, beinahe beliebig fortführen und kommt immer zu dem Ergebnis, dass weder die Großstadt Paris noch Tormes in den ländlichen *serras* in irgendeiner Weise die Oberhand gewinnen. Deshalb hier eine vorläufige Bewertung des portugiesischen Textes. Die Beispiele haben gezeigt, dass Eça de Queirós eben gerade nicht den alten Topos der unüberbrückbaren Opposition zwischen den beiden Sphären und Konzepten übernimmt. Ganz im Gegenteil erweisen sich die beiden Bereiche als intim und subtil miteinander verbunden, sie überwuchern sich gegenseitig und es gibt viele Überschneidungen und wechselseitige Einflüsse. Natürlich ist es möglich, die Bewegung Jacintos von Paris nach Tormes zu interpretieren als eine mythische Queste der Selbstfindung³², als herbe Kritik an der gehobenen Bourgeoisie Frankreichs und der portugiesischen Aristokratie gegen Ende des 19. Jahrhunderts³³, als seine Art von «recovery of a sense of self, accompanied by a healthy balance between the inner self and external reality»³⁴, oder als Allegorie des menschlichen Lebens in ihrem Bemühen, ein Ideal zu erreichen³⁵; der Text erlaubt solche Lektüren, aber sowohl der unzuverlässige Erzähler, als auch das ironisch-märchenhafte Ende à la *and they lived happily ever after* mahnen eigentlich zur Vorsicht vor solch simplifizierenden Lesarten. Meiner Meinung nach verwendet Eça de Queirós den alten Stadt-Land-Topos nicht in diesem Sinn. Mir scheint, dass diejenigen Recht hatten, die *A cidade e as serras* als einen der ersten typischen Romane der Moderne gesehen haben, dessen 'Modernität' just in

³² DA COSTA, 1968.

³³ LEPECKI, 1974, 127.

³⁴ FRIER, 2014: 117.

³⁵ SOUSA, 1996: 203.

der «Ambivalenz seiner Aussage»³⁶ liegt, in seiner großen Zahl an problematischen semantischen Polyvalenzen und in seinem offenen Ende³⁷. *Qua* moderner Roman erlaubt (sich) der Text eben keine letztgültigen Urteile, er verweigert absichtlich eine *conclusio*. Der Text bezieht nicht eindeutig Stellung, jede affirmative Feststellung wird sogleich durch die subtile Andeutung der Möglichkeit ihres Gegenteils unterminiert. Die evidenten Gegensätze werden auch nicht gegeneinander ausgespielt und es bleibt dem Leser überlassen, sich eine Meinung zu bilden, Schlüsse zu ziehen in einer Welt der beginnenden Moderne, in der alles im Fluss ist.

Während sich bei Eça de Queirós schon rein formal Paris und Tormes die Waage halten, stellt sich diese 'Aufteilung' in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* etwas komplexer dar. Die Teile, die jeweils Paris bzw. die dänische Provinz betreffen, sind nicht sauber getrennt, sondern ineinander gewebt, mit einem leichten quantitativen Übergewicht für die Kindheit/Jugend auf den dänischen Landgütern Ulsgaard (von der väterlichen Brigge-Seite) und Urnekloster (von der mütterlichen Brahe-Linie)³⁸. Längere Reflexionskapitel sowie Berichte aus St. Petersburg oder Venedig fallen aus diesem Schema heraus, aber insgesamt ist die Opposition zwischen dänischer Provinz und Paris, die übrigens auch eine zeitliche ist, da sie mit Kindheit/Jugend (Dänemark) und Erwachsenenalter (Paris) korreliert ist, evident.

Der Text beginnt mit einer Pariser Episode. Während aber im Roman von Eça de Queirós Paris zumindest anfangs positive Seiten hat, als leuchtendes Zentrum des Fortschritts und des guten Lebens inszeniert wird, das hell über Frankreich hinausstrahlt, findet sich hier nichts dergleichen, dies ist ein Aspekt den Rilkes Protagonist völlig ausblendet. Die *Aufzeichnungen* beginnen am 11. September in der Rue du Toullier, wo der Protagonist, der gerade 28 Jahre alt geworden ist, in einem kleinen, billigen Zimmer im 5. Stock wohnt (26). Malte Laurids Brigge ist trotz seiner adeligen Herkunft der letzte Spross seines Geschlechts, das voraussichtlich mit ihm untergehen wird, wozu der Text keine Angaben macht. Er bezeichnet sich selber als arm, was er anhand seiner Kleidung illustriert, die zwar in ordentlichem Zustand ist, die aber dem Kennerblick eine gewisse Schäbigkeit sofort enthüllt (38f.). Über den Text verstreut gibt es immer wieder eher unbestimmte Zeitangaben: «ein schöner herbstlicher Morgen» (20); «ein grauer Pariser Nachmittag» (24); Hinweise darauf, dass Fasching sei (39 und 46), eigentlich eine fröhliche Zeit, wovon aber nichts zu spüren ist. Auffallend ist dabei die Rekurrenz, dass es die ganze Zeit kalt ist (z.B. 47, 190, etc.) und es dominiert die Farbe grau (20, 24 u.ö.), nur ganz selten scheint die Sonne; lediglich in einer der letzten Pariserisoden, in der es auf den Frühling zugeht,

³⁶ SCHWADERER, 2000: 39.

³⁷ SCHWADERER, 2000: 39; FRIER, 2014: 128, oder PIEDADE, 2002: 24.

³⁸ In der Insel Klassik-Ausgabe RILKE, 2021 sind von den 216 Textseiten etwa 75 Paris gewidmet und ca. 100 Seiten der dänischen Provinz. Auf diese Ausgabe beziehen sich die Seitenangaben in Klammern.

zeigen sich die «Turmaufsätze von Saint-Sulpice [...] heiter» (177). Das Paris von Malte Laurids Brigge ist also tendenziell eine düstere, kalte Stadt, was nicht nur an der winterlichen Jahreszeit liegt.

Maltes Spaziergänge durch Paris führen ihn zu den Champs-Élysées (21), den Tuileries (20), dem Boulevard Saint-Michel (61), zur Pont-Neuf (20), dem Jardin du Luxembourg (176), der Bibliothèque Nationale (37, 60) usw., also dem pulsierenden Zentrum von Paris. Aber das registriert er eigentlich nicht. Es ist bezeichnend, dass die *Aufzeichnungen* völlig unvermittelt beginnen mit einer Aufzählung von Pariser Krankenhäusern, von einem *Maison d'Accouchement* (wo ja das Leben beginnt) über ein *Hôpital militaire* (9) einen Umweg über ein *Asyle de nuit* (9) bis hin zum *Hôtel-Dieu* (12s. wo gestorben wird), und der *Salpêtrière* (52ss.). Der Protagonist hat von Beginn an einen Blick für bzw. einen Hang zum Morbiden. Was er zum Beispiel *sieht* (dieser Aspekt ist sehr wichtig), ist die einzige noch stehende Mauer eines abgerissenen Hauses, anhand derer er Spinnen, Staub, verschimmelte Tapeten imaginiert, sowie die abgestandene «zähe, träge, stockige Luft» (45), ausgeatmet, aufgebraucht von Kranken, Rauchern, angereichert mit Schweißausdünstungen, stinkenden Füßen, Urin, Ruß, altem Schmalz und noch einigem mehr (46). Auch laute, unangenehme Geräusche wie läutende elektrischen Bahnen, Automobile, zersplitternde Scheiben, das Kreischen von Mädchen — oder der vollkommene Stille, die das Schlimmste ist (10) stürmen auf ihn ein, alle Sinne melden gewissermaßen negative Eindrücke von der Stadt.

Die Personen, die sich seinem Gedächtnis einprägen, sind in erster Linie solche, die er als 'Fortgeworfene' bezeichnet. Es ist eine skurrile Menagerie, die er in dieser Hinsicht sammelt: eine Frau an der Ecke Rue Notre-Dame-des-Champs, die durch eine plötzliche Reaktion scheinbar die Maske ihres Gesichts in der Hand behält (12); ein blinder Gemüsehändler mit einer eckigen, hässlichen Begleiterin (43s.); ein unförmig großer Mann, der plötzlich in der Crémèrie, in der Malte täglich billige Mahlzeiten isst, stirbt (48s.); ein Mann auf dem Boulevard Saint-Michel, der einen Veitstanz aufzuführen scheint, weshalb sich alle über ihn lustig machen, bis ihn ein epileptischer Anfall niederstreckt (61-66); wieder ein blinder Zeitungsverkäufer am Jardin du Luxembourg, der ihm Angst macht und irgendwie ebenso fasziniert wie anwidert (176s.). Das erste Mal, dass er sich selbst zu den Fortgeworfenen zählt, ist anlässlich eines Besuchs im Hôpital de la Salpêtrière, das am Ende des 19. Jahrhunderts ein Krankenhaus zur Behandlung psychischer Störungen und psychiatrischer Erkrankungen sowie das Zentrum der Forschungen zur Hysterie war. Offensichtlich hat ein Arzt dem hochneurotischen Malte einen Termin zum 'Elektrisieren' verschrieben, für den er nun vorstellig wird. Doch von Anfang an kommen ihm die Insassen oder Angestellten vor wie Sträflinge und die labyrinthische Anlage des Gebäudes wirkt sehr bedrückend auf ihn. Der Warteraum ist voll, die Atmosphäre ist beklemmend, die Luft ist zum Schneiden und er wird wieder und wieder vertröstet. Er beginnt, wie

in einem Käfig auf und ab zu laufen, was ihm bald verboten wird. Er betrachtet, die wartenden Patienten, Männer, Kinder, Frauen, Mädchen, deren skizzenhafte, makabre Beschreibungen physische und psychische Abgründe des Menschseins erahnen lassen. Er hört lugubre Geräusche aus den Behandlungszimmern, die um den Warteraum herumgruppiert sind: erschreckte Schreie eines Kindes, halblaute Anweisungen, das «angenehm fabrikmäßig[e]» (57) Schnurren von Maschinen (was ihm keine Angst macht), energische Befehle usw. Das alles wird ihm zu viel und er macht sich verwirrt und kopflos aus dem Staub. Die Beschreibung dieser Episode, die sich über sieben Seiten hinzieht, ist symptomatisch für Maltes Eindrücke von Paris, wo sich Fortschritt und Effizienz (das Krankenhaus an sich, das Elektrisieren, die kühl distanzierenden Ärzte) paaren mit Bildern abstoßenden Menschseins, was wie oben gesehen eine Konstante der Pariser Impressionen ist.

Gleichzeitig aber resultiert aus diesen in erster Linie angsteinflößenden Beobachtungen für Malte auch etwas Positives: Er lernt sehen (10) und zwar ein «schöpferisch inspirierende[s] Sehen»³⁹, das erst unter großen Mühen erlernt werden muss, bevor er die ihn ängstigenden Eindrücke «in einen produktiven, enthusiastischen Zustand»⁴⁰ umwandeln und ihm die Stadt zur «Inspirationsquelle und Ort des dichterischen Enthusiasmus»⁴¹ werden kann. Der an Paris fast zugrunde gehende Malte schreibt sich, nachdem er sein obsessives Sehen in einen künstlerischen Blick umgewandelt hat, aus der Stadt hinaus, befreit sich aus der finsternen Realität durch seine künstlerische Produktion⁴², so dass dem Schrecklichen, das ihn in Paris bestürzt, insgesamt gewissermaßen auch eine positive Seite abgerungen werden kann.

Gleichwohl scheint folgende Interpretation auf den ersten Blick naheliegend: «Malte hat deutlich ein ambivalentes Verhältnis zu dieser Weltstadt [...]. Er verliert dort seinen inneren Halt [...] und flüchtet in seinen Gedankengängen zurück in die dänische Provinz [...]. Dort ist er existentiell verankert und geborgen [...]»⁴³. Dieser oberflächliche Eindruck trägt jedoch. Zwar ist in der dänischen Provinz tatsächlich immer Sommer, weil man den Winter in der Stadt zu verbringen pflegt (98), aber es ist auch kaum die Rede davon, dass die Sonne schiene, die Atmosphäre freundlich und heiter sei. Aber schon die erste Szene, die erste Erinnerung an das väterliche Gut Ulsgaard evoziert den Tod des Großvaters, des Kammerherren Christoph Detlev Brigge, ein schwerer, entsetzlicher Tod, der zehn Wochen lang das ganze Gut in seinen egoistischen Würgegriff hielt und alles normale Leben zum Erliegen brachte. Die Familie des Vaters zeichnet sich insgesamt durch einige sehr autoritäre Figuren

³⁹ SCHULZE-WITZENRATH, 2017: 235.

⁴⁰ SCHULZE-WITZENRATH, 2017: 236.

⁴¹ SCHULZE-WITZENRATH, 2017: 239.

⁴² STIERLE, 1996: 404.

⁴³ KRYSZTOFIK, 1994: 132.

aus, aus denen die Großmutter Margarete Brigge besonders hervorsticht, die die eigentliche Herrin auf Ulsgaard war, keinen Widerspruch duldete, auf niemanden Rücksicht nahm und weder Kinder noch Tiere liebte. Auch der Vater ist streng und unnahbar (86ss.). Ansonsten erinnert sich der Protagonist an sehr ambivalente (Kinder-)Geburtstagsfeiern, die er nicht mochte (90) oder die späte Entdeckung des Lesens und der Welt der Bücher, ein Phänomen, das allerdings so schnell endete, wie es auftauchte (168-171). Als prägende und erneut höchst zwiespältige Szene ist ihm eine in Erinnerung, in der er auf dem Speicher einen Schrank mit nicht mehr benutzten Kleidungsstücken entdeckte, mit denen er sich verkleidete, was eines Tages nach anfänglichem Frohsinn und Freude über eine exotische Maske in einem Desaster endet, als er sich nicht mehr selber aus einer Verkleidung befreien und vor allem die Maske nicht mehr abnehmen konnte, von der er glaubte, sie ersticke ihn, und schließlich ob des Gelächters der Diener, die seine Seelenpein nicht begriffen, ohnmächtig wurde.

In der zweiten Dänemark-Szene wird Urnekloster eingeführt, das Schloss der mütterlichen Seite. Wieder drehen sich die Reflexionen des Protagonisten zuerst um den Tod, dieses Mal den der Mutter, die zu Beginn der respektiven Gedanken schon mehrere Jahre tot ist. An das Haus an sich hat er eher befremdliche Erinnerungen als ein riesiges, aber fragmentiertes Etwas, dessen zahlreiche Räume irgendwie nicht zusammenzuhängen schienen. So ist ihm in erster Linie ein riesiger Speisesaal in Erinnerung, der so etwas wie Seekrankheit bei ihm hervorrief, den er nie bei Tage sah und der ihm Angst machte (31). Die durchweg schweigsamen Tischgenossen, ein alter Oheim, der an Leichen experimentiert, Mathilde Brahe, eine entfernte Cousine der Mutter mit spiritistischen Neigungen, Erik, der schielende Sohn einer weiteren Cousine, der ungefähr das gleiche Alter hat wie der Protagonist (ca. zwölf bis dreizehn Jahre), und schließlich der Großvater, vor dem er Respekt und Ehrfurcht empfindet, sind nicht geeignet, ihm seine Ängste zu nehmen, ebenso wenig wie das von Zeit zu Zeit auftauchende Gespenst von Christine Brahe, das die Essenzzusammenkünfte zu einem noch unangenehmeren Ereignis machte (34s. u.ö.).

Ein eindeutig positiv geprägter Aspekt, der ausschließlich mit der dänischen Provinz verknüpft ist, ist die Erinnerung an zwei Frauen — die übrigens in Paris völlig fehlen. Zum einen sind es die zahlreichen, immer wieder eingestauten Erinnerungen an die Mutter, ihre Fürsorge und Zärtlichkeit sowie den stillschweigenden Gleichklang zwischen diesen offensichtlich verwandten Seelen; dies sind jedoch eindeutig Kindheitserinnerungen, denn als Malte zwölf ist, ist die Mutter wie erwähnt schon seit Jahren tot. Eine zweite Frau, die eine große Rolle in seiner Kindheit, Jugend sowie im jungen Erwachsenenalter spielte, ist Abelone, die jüngere Schwester der Mutter, die zunächst als eine Art Mutterersatz fungierte, indem sie dem Protagonisten viel von der früh Verstorbenen erzählte (127 u.ö.), und in die er sich als junger Mann,

der die Adels-Akademie besuchte, schließlich verliebte (111). Aber auch bei diesen beiden Schwestern gibt es so eine Art Kehrseite der Medaille. Die Mutter ist, wie gesagt, sehr früh gestorben und Abelone nimmt Malte nicht ernst. Sie neckt ihn des Öfteren, lässt ihn spüren, dass er für sie ein Kind ist, dass sie seine Verliebtheit und seine Liebesbriefe nicht für bare Münze nimmt, weil sie — aussichtslos — einen anderen liebte und der Protagonist das eigentlich weiß (112). Diese Lektürebefunde sprechen nicht dafür, dass die dänische Provinz einen radikalen Gegensatz zu Paris konstituieren würde, den man mit vertraute, idyllische Welt der Kindheit/Jugend charakterisieren könnte.

Darüber hinaus gibt es durchaus einige Grundkonstanten, die sich sowohl durch Paris als auch durch das ländliche Dänemark ziehen. Da ist zunächst die Thematik des Todes, die beide Bereiche von Beginn an verbindet. Zwar stirbt man auf dem Land gewissermaßen standesgemäß mit allem Pomp der dazugehört während man in Paris sozusagen massenhaft für 2 Francs stirbt im Hôtel-Dieu (12s.) oder plötzlich und einsam wie in der Crémérie. Der Tod ist die erste Assoziation, die den Protagonisten zu Beginn der *Aufzeichnungen* in Paris überfällt und sie führt direkt nach Ulsgaard zum entsetzlichen Tod des Großvaters väterlicherseits. Ebenso dauerpräsent ist die Angst Maltes. Schon als Kind fürchtete er sich: als sein Hund starb (141), vor Geistererscheinungen, wenn er allein war, vor den Großvätern, der Großmutter, im Grunde auch vor Erik. Auch in Paris, als inzwischen erwachsener Mensch, ist seine Angst nicht verschwunden. Schon auf S. 12 beginnt eine der ersten Aufzeichnungen mit «Ich fürchte mich.» Diese Furcht wächst sich sogar aus zu einer Art Existenzangst: er hat Angst überfahren zu werden, ihm graut davor krank zu werden oder gar in seinem schäbigen Zimmer zu sterben und er hat Angst vor dem Geliebtwerden. Eine interessante Parallele ist auch das Thema der Masken: wie gesehen legt er in Urnekloster eine an, die er nur mit fremder Hilfe wieder abnehmen kann und die ihn fast in den Wahnsinn treibt. Und in Paris ist eine der ersten Szenen, die er festhält, diejenige der Frau, die «zu schnell, zu heftig [aus sich abhob], so daß das Gesicht in den zwei Händen blieb. Ich konnte es darin liegen sehen, seine hohle Form» (12). Darüber hinaus geht er täglich am Geschäft eines Mouleur, eines Maskengießers vorüber, der zwei Masken an seiner Tür aufgehängt hat: das Gesicht eines jungen Ertränkten sowie eine Totenmaske Beethovens (70). Und eine letzte Konstante, die sich durch das Leben Maltes zieht ist seine Einsamkeit. Schon als Kind hatte er keine Freunde und die Freundschaft mit dem gleichaltrigen Erik ist eher ersehnt als real (104s.). Und auch in Paris kennt der Protagonist niemanden, er lebt sein Leben allein, sieht alles von außen bzw. in seiner Imagination und er bemüht sich auch nicht um irgendwelche Bekanntschaften, um diesem Zustand abzuhelpfen; er ist nachgerade lustvoll einsam.

Zusammenfassend kann man konstatieren, dass auch die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* gerade nicht den Topos vom Stadt-Land-Gegensatz in klassischer Weise bedienen. Es geht weder um einen «großstadtfeindliche[n] Affekt», noch um eine «Flucht in nicht-urbane Gegenräume»⁴⁴. Bei Rilke würde man dies eigentlich ohnehin noch weniger erwarten als bei Eça de Queirós, denn er steht von vorneherein nicht in dem Verdacht, irgendeine Wirklichkeit mimetisch reproduzieren zu wollen. Sein Roman ist vielmehr ganz eindeutig der Moderne zuzuordnen, was die Forschung auch gebetsmühlenhaft wiederholt⁴⁵: es gibt keine kontinuierliche Handlung, keinen Erzähler, der den Überblick hätte oder gar ordnend eingriffe, es handelt sich um eine Art Tagebuch mit langen historischen oder literarischen Exkursionen, in die hier und da ein Briefentwurf einfließt, der offensichtlich nie abgeschickt wurde, das Schicksal des Protagonisten bleibt offen usw. Es geht auch nicht (genauso wenig wie bei Eça) darum, einen beklagenswerten gesellschaftlichen Hintergrund zu skizzieren bzw. ein gesellschafts-oder gar modernekritisches Statement abzugeben. Der Zugriff des Protagonisten auf die Welt ist ein dezidiert subjektiver. «Die Gegenständlichkeit der Stadt wird radikal verinnerlicht und durch Bewußtseinszustände des Erzählers vergegenwärtigt»⁴⁶. Das gilt im Übrigen auch für das ländliche Dänemark. Beiden Sphären ist erneut gemein, dass sie nicht gegeneinander ausgespielt werden, weil beide jeweils die Kehrseite ihrer Bewertungen in sich tragen. Bei Rilke wird das abstoßende Paris zur Quelle seines neuen ‘Sehens’ und der damit verbundenen Bewältigung der existentiellen Unbestimmtheit, der Angst, des Flottierens in einer Welt, die keine Gewissheiten mehr kennt, weder Traditionen, noch Sicherheit gebende verwandtschaftliche Beziehungen, noch Religion, noch technischer Fortschritt (der in den *Aufzeichnungen* kaum eine Rolle spielt). In Dänemark dagegen gesellen sich die warmen Erinnerungen an die Mutter und Abelone zu zahllosen Ängsten, Einsamkeits- und Todeserfahrungen. Auch dieser Text ruft — noch viel radikaler und subjektiver als bei Eça — Möglichkeiten auf, macht seine Leser aber jeweils sofort darauf aufmerksam, dass jede Medaille zwei Seiten hat; er zeigt Alternativen auf, die sich jedoch nicht gegenseitig ausschließen, kurz auch er überantwortet dem Leser die Aufgabe, einen Sinn zu finden in der Welt der beginnenden Moderne, in der die traditionellen Sicherheiten und Landmarken ihre Werte verloren haben: genau wie der alte Antagonismus zwischen Stadt und Land.

⁴⁴ MECKLENBURG, 1982: 78.

⁴⁵ KRYSZTOFIK, 1994: 129; SCHULZE-WITZENRATH, 2017: 317, usf.

⁴⁶ KRYSZTOFIK, 1994: 136.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUMANN, Christoph (2018). *Idyllische Ländlichkeit. Eine Kulturgeschichte der Landlust*. Bielefeld: transcript.
- DA COSTA, René (1968). *The Mythic Quest Theme in A Cidade e as Serras*. «Luso-Brazilian Review». 5:2, 71-79. 90).
- EÇA DE QUEIRÓS, José Maria (1999 [1901]). *A Cidade e as Serras*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.
- FRIER, David, G. (2013). «Tant de monde qu'il n'y a plus personne»: Cosmopolitanism and Local Specificities in *A Cidade e as Serras* by Eça de Queirós. «Comparative Critical Studies». 10:2, 219-240.
- FURTADO COELHO, João (2015). (A) Cidade e as Serras: A Colina Primordial. In CAMPOS MATOS, Alfredo, ed. *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Imprensa Nacional, pp. 256-261.
- HIGONNET, Patrice (2005). *Paris, Capitale du Monde*. Paris: Tallandier.
- KRYSZTOFIK, Maria (1994). *Das Spannungsfeld von Großstadt und Provinz in Rilkes «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge»*. In DUSINI, Arno; WAGNER, Karl, eds. *Metropole und Provinz in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Wien: Zirkular. Sondernummer, 41, pp. 129-138.
- LEPECKI, Maria, Lúcia (1974) *O sentido de A Cidade e as Serras*. In *Eça na Ambiguidade*. Fundação: Jornal do Fundão Editora, pp. 79-133.
- MECKLENBURG, Norbert (1982). *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*. Königstein/Taunus: Athenäum.
- NELL, Werner; WEILAND, Marc (2021). *Der Topos vom guten Leben auf dem Land. Geschichte und Gegenwart*. In NELL, Werner; WEILAND, Marc, eds., *Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript, pp. 9-73.
- PIEDEDE, Ana Nascimento (2002). *Ironia e Socratismo em A Cidade e as Serras*. Lisboa: Instituto Camões.
- PINHEIRO TORRES, Alexandre (1976). *Os falso códigos edénicos de A Cidade e as Serras*. «Colóquio/Letras». 31, 14-29.
- PIWNIK, Marie-Hélène (1988). *Du «Jasmineiro» au «202», Paris, d'Emile Zola?* In *Eça de Queirós et la culture de son temps*. Paris: Centre Culturel Portugais, pp. 109-122.
- PRADO COELHO, Jacinto do (1996). *A tese de A Cidade e as Serras*. In *A Letra e o Leitor*. 3.^a ed. Porto: Lello & Irmão, pp. 211-217.
- RILKE, Rainer Maria (2021 [1910]). *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. 4.^a ed. Berlin: Insel Verlag.
- SCHULZE-WITZENRATH, Elisabeth (2017). *Großstadt und dichterischer Enthusiasmus: Baudelaire, Rilke, Sarraute*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- SCHWADERER, Richard (2000). *Die Anfänge «modernen» Erzählens in Portugal. Der Roman A Cidade e as serras von José Maria Eça de Queirós*. In MALER, Anselm; SAN MIGUEL, Ángel; SCHWADERER, Richard, eds. *Europäische Romane der klassischen Moderne*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern et al.: Peter Lang, pp. 25-42.
- SENGLE, Friedrich (1963). *Wunschbild Land und Schreckbild Stadt*. «Studium Generale». 16, 619-631.
- SOUSA, Frank F. (1996). *O Segredo de Eça. Ideologia e ambiguidade em A Cidade e as Serras*. Lisboa: Edições Cosmos.
- STIERLE, Karlheinz (1993). *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München, Wien: Carl Hanser.
- STIERLE, Karlheinz (1996). *Rilkes Pariser Bilder* In GRAEBER, Wilhelm; STELAND, Dieter; FLOECK, Wilfried, eds. *Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft: Festschrift für Jürgen von Stackelberg*. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang, pp. 387-411.
- WILLIAMS, Raymond (1973). *The Country and the City*. London: Chatto & Windhus.