

Rilke in Bern |
Sonette an Orpheus

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

32 | 2014

Wallstein

Rilke in Bern
Sonette an Orpheus

Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft
herausgegeben von
Jörg Paulus und Erich Unglaub



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

PD Dr. Jörg Paulus
Technische Universität Braunschweig
Institut für Germanistik
Bienroder Weg 80
38106 Braunschweig
E-Mail: j.paulus@tu-bs.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2014
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1493-1

JÖRG ADAM

Von Ulsgaard nach Wolfsegg –
Rilke-Spuk im Werk Thomas Bernhards

Klappentext

Der Erzähler, aufgewachsen auf einem Landgut mit sprechendem Namen, sitzt in seinem Zimmer in einer ausländischen Großstadt. Seine Eltern sind verstorben; als mehr oder weniger letzter Abkömmling seines Geschlechts versucht er schreibend, sich selbst in einer räumlich und zeitlich, historisch und gesellschaftlich veränderten Umgebung zu bestimmen. Dabei kreisen die notierten Gedanken immer wieder um zwei zentrale Themen, die eigene Kindheit und den Tod, beides topographisch im mittlerweile nicht mehr bewohnten oder gar liquidierten Elternhaus verortet ...

Der hier selbst formulierte ›Klappentext‹ könnte gleichermaßen für *Auslöschung. Ein Zerfall* (und in Abwandlungen auch für zwei, drei weitere Prosatexte Thomas Bernhards) wie für Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* gelten. Franz-Josef Murau, der Protagonist in der *Auslöschung*, hat eben erst telegraphisch vom Tod seiner Eltern erfahren, wodurch seine Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit durch das als Last empfundene Erbe des Landguts Wolfsegg besondere Dringlichkeit gewinnt, ihm nahezu aufgezwungen wird. Malte ist davon bereits ›befreit‹ – Ulsgaard und Urnekloster sind »nicht mehr in unsrem Besitz«¹ – seine Erinnerungen werden durch Rätsel und Zustände, denen er sich in der Großstadt Paris gegenüber sieht, nach oben geschwemmt. Diesen Zustand der Freiheit kann Murau erst erreichen, nachdem er alles, »das ich unter Wolfsegg verstehe, und alles, das Wolfsegg ist«² in seiner Schrift ›ausgelöscht‹ hat – damit freilich auch sich selbst (er gehört als Erbe und Familienangehöriger ja auch dazu): Steht für Malte am Ende der Aufzeichnungen die Perspektive des »verlorenen Sohnes«, der in irgendeiner Form ›zurückkehrt‹, wird von einem anonymen Herausgeber zum Schluss der *Auslöschung* Muraus Tod in Rom vermeldet.

Lassen sich aus einer solchen Parallelführung der Handlungsrahmen Erkenntnisse für einen angedeuteten Dialog der beiden Autoren gewinnen? »Wie denn das? Thomas Bernhard [...] soll etwas zu tun haben mit Rilke? Das klingt ein bißchen weit hergeholt. Und natürlich ist es das auch«,³ stellt bereits Burghard Damerau in seinem Versuch einer Bekanntmachung der beiden Autoren miteinander fest. Prompt reagiert die etablierte Bernhard-Forschung entsprechend, indem ein von

1 RMR: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde. Band 3. *Prosa und Dramen*. Hrsg. von August Stahl. Frankfurt a.M. und Leipzig 1996, S. 453-636, S. 563. Zitiert als KA.

2 Thomas Bernhard: *Auslöschung. Ein Zerfall*. In: Thomas Bernhard: *Werke in 22 Bänden*. Band 9. *Auslöschung*. Hrsg. von Hans Höller. Frankfurt a.M. 2004, S. 156. Zitiert als TBW.

3 Burghard Damerau: »Thomas Bernhard und Rilke«. In: *Weimarer Beiträge* 40, 1994, S. 462-467, S. 462. Diesem Aufsatz verdankt der vorliegende wertvolle Anregungen.

Damerau ausfindig gemachtes »Kryptozitat«⁴ aus dem *Malte* (»Er war ein Dichter und haßte das Ungefähre«⁵) in Bernhards *Der Untergeber* (»Er liebte die klare Definition und haßte das Ungefähre«⁶) entlarvt wird: Das *Malte*-Zitat findet sich nämlich auf dem Klappentext der in Bernhards Bücherbestand vorliegenden Ausgabe des Romans in der Bibliothek Suhrkamp⁷ – sein Einsatz im *Untergeber* könnte also Resultat einer ganz »äußerlichen« Begegnung mit dem Text sein, nicht Ergebnis einer Auseinandersetzung mit dem literarischen Vorgänger ...

Vom realen Klappentext zurück zum fiktiven: Ob der Leser Thomas Bernhard nun nie über den Klappentext von Rilkes Roman herausgekommen ist, oder ob Rilke ein tatsächliches Vorbild für den Autor Bernhard war, soll hier keine Rolle spielen – interessant ist es doch, ob sich bei aller Unähnlichkeit der beiden Dichter Motive, Ideen oder Erkenntnisse finden lassen, die gleich oder ähnlich oder auch ganz unterschiedlich eingesetzt werden, um darin mögliche Tendenzen auszumachen, die überzeitlich und epochenübergreifend sind. Auf der formalen Ebene wird man die beiden schwerlich in einen Kontext bringen können, deswegen sollen schlaglichtartig einzelne inhaltliche Elemente im Vordergrund stehen.⁸

O Stunden in der Kindheit

Bleiben wir vorerst beim ähnlich-unähnlichen Gespann Malte und Murau. Wie erwähnt sind beide auf unterschiedliche Weise in eine Situation geraten, in der sie sich Erinnerungen aus ihrer Kindheit aussetzen müssen. Für Malte ist diese fast durchgängig ein »paradiesischer« Zustand, erst »der Tod des Vaters und die Aufgabe des Besitzes« stellen eine »Vertreibung aus diesem Paradies« dar;⁹ auch Murau erlebt die Kindheit zunächst ähnlich: »in den ersten Lebensjahren« »war Wolfsegg für mich einmal ein Paradies gewesen [...]. Bald jedoch hatte sich dieses Paradies verfinstert, nach und nach hat es sich für mich zuerst in eine Art Vorhölle, schließlich in eine Hölle verwandelt.«¹⁰ Der paradiesische Urzustand der Kindheit wird von Rilke auch in der Vierten Duineser Elegie als ein mystisches Eins-Sein mit dem »reinen

4 Wendelin Schmidt-Dengler: »Absolute Hilflosigkeit (des Denkens)«. Zur Typologie der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Thomas Bernhard.« In: Martin Huber (Hrsg.): *Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas Bernhard-Privatstiftung*. Wien, Köln, Weimar 2002, S. 9-18, S. 12.

5 KA III, S. 572.

6 Thomas Bernhard: *Der Untergeber*. In: TBW VI. *Der Untergeber*. Hrsg. von Renate Langer. Frankfurt a.M. 2006, S. 23.

7 Schmidt-Dengler (wie Anm. 4), S. 12.

8 Im Kosmos der bernhardschen Werke ist es sogar hilfreich, dass Rilke einer der wenigen Dichter ist, die dort nie namentlich genannt werden – Bernhards typisches »name-dropping«, etwa die berühmte Beschimpfung Adalbert Stifters in *Alte Meister*, führt häufig aufs Glatteis, indem man die Meinung der Protagonisten mit der des Autors verwechselt.

9 Erich Unglaub: »Zwischen Tagebuch und Feuilleton: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«. In: Ders.: *Rilke-Arbeiten*. Frankfurt a.M. u.a. 2002, S. 133-155, S. 142.

10 TBW IX, S. 108.

Vorgang« beschrieben;¹¹ das Kind, ähnlich dem ›Tier‹ oder den ›Liebenden‹, steht in den Elegien für einen Seinszustand, der (noch) nicht der Rationalität der »gedeuteten Welt«, in der wir eben nicht mehr »sehr verlässlich zu Haus sind«,¹² gegenüber. Dass sich Murau Kindheit bald in die »Hölle« verwandelt, hat auch damit zu tun, dass er sich darin fortgesetzt Erlebnissen ausgesetzt sieht, wie sie für den behüteten Malte noch eine besonders traumatische Ungerechtigkeit der Welt darstellen, als Malte etwa versehentlich gegen den »sehr großen« Mann rempelt:

ich war klein, es schien mir viel getan, daß ich nicht weinte, auch erwartete ich unwillkürlich, getröstet zu sein. [...] Es war [aber] das Gesicht eines Feindes. Und neben diesem Gesicht, dicht nebenan, in der Höhe der schrecklichen Augen, stand, wie ein zweiter Kopf, seine Faust.¹³

In der Sphäre von Wolfsegg sind solche Vorgänge geradezu institutionalisiert:

Wenn ich stürzte und mir die Strümpfe zerriß, schimpften sie mich sogleich wegen der zerrissenen Strümpfe, aber dachten nicht daran, mich zu trösten, weil ich [...] große Schmerzen hatte, sie beschimpften mich stundenlang.¹⁴

Murau fühlt sich unterdrückt, ihm wird ein möglicher ›anderer Zustand‹ der Kindheit regelrecht ausgetrieben. Freuen sich z. B. Malte und seine Mutter regelmäßig in einer Form des ritualisierten Beisammenseins an den kunstvoll gefertigten Spitzen aus »Ingeborgs Sekretär«¹⁵ – ein rein ästhetischer Genuss zweckfreier Dinge, die nicht benutzt, sondern nur zum Betrachten aus der Schublade geholt werden –, ist ein kurzzeitiges Einverständnis des jungen Murau mit seiner ansonsten verhassten Mutter nur dann möglich, wenn sie zusammen »jene Briefe ordnen, die in der vergangenen Woche an sie geschrieben worden sind, genau in der Reihenfolge ihres Ankommens.«¹⁶ Bezeichnenderweise torpediert Murau unfreiwillig diese Momente der Harmonie – ein im Roman entscheidender Bruch mit seiner Mutter, der erst Jahrzehnte später geklärt werden kann – indem er einen vereinbarten Termin über der Lektüre von Jean Pauls *Siebenkäs* vergisst, beim Kunstgenuss also, der in Bernhard-typischer Manier über das Wort ›Siebenkäs‹ ins Grotesk-komische verzerrt wird. Muraus Kindheit – und gleichermaßen die zahlreicher anderer Akteure im Werk Thomas Bernhards – ist also durch eine sehr frühe Entmystifizierung, De-Ästhetisierung und Entmenschlichung des Umfelds bestimmt, ein unschuldiges ›Erinnern‹ wie in Maltes Fall ist nicht möglich. Nicht *mehr* möglich, was im zentralen Bild der »Kindervilla« in Wolfsegg ganz deutlich herausgestellt wird. Dieses Nebengebäude wird nahezu euphorisch als »das schönste Gebäude weit und breit im ganzen Land« gelobt,¹⁷ sie ist ein Ort der Kunst und Literatur gleichermaßen, mit »Stukkaturen [von] lauter Szenen aus klassischen Schauspielen«,¹⁸ die von den

11 RMR: *Duineser Elegien*. In: KA II. *Gedichte 1910 bis 1926*. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 199-236, S. 213.

12 Ebenda, S. 201.

13 KA III, S. 612.

14 TBW IX, S. 201.

15 KA III, S. 550.

16 TBW IX, S. 207.

17 Ebenda, S. 145.

18 Ebenda, S. 361.

Kindern dort auch regelmäßig aufgeführt wurden. Für Sekunden nimmt Murau in ihrem Angesicht auch die Rolle des »Herren von Wolfsegg« an, in dem er beschließt: »ich werde die Kindervilla herrichten lassen«¹⁹ – also einen Versuch zu unternehmen, ganz ähnlich wie Malte, die Kindheit und damit ihren Zustand einer mystischen *unio* zurück zu reflektieren. Jedoch erkennt Murau wenig später selbst, dass ein solcher Rückschritt nicht möglich ist:

Ich gehe in die Kindervilla hinein, heißt ja nur, ich gehe in die *gähnende Leere* hinein [...] Die Kindheit aufsuchen heißt, wenn wir älter oder alt geworden sind, nichts anderes, als in die berühmt-berüchtigte *gähnende Leere* hineinzuschauen, vor welcher es uns wie vor nichts anderem graust.²⁰

Anstelle der Kindheits-Mystifizierung ist die »gähnende Leere« getreten, ganz anders als die Fülle der Anekdoten und Erlebnisse in Maltes Horizont – lässt sich das begründen? Nun, die Kindervilla, und damit die Kindheit des in den dreißiger Jahren geborenen Murau, hat ihre Unschuld schon im Kindesalter verloren: Die Kinder von Wolfsegg

hatten [...] jahrelang zur Kindervilla keinen Zutritt gehabt, des Rätsels Lösung war da, die Eltern hatten in den Nachkriegsjahren in der Kindervilla ihre nationalsozialistischen Freunde versteckt gehabt. Sie hatten es gut verstanden, die Kindervilla als völlig unbewohnt erscheinen zu lassen, [...] während in ihrem Innern die gesuchten Denunzierer und Mörder und *Blutordensträger* ein, wie ich denke, recht gutes Leben geführt haben.²¹

So reißt die Spur der Verbrechen des »dritten Reichs« durchs Porzellan der Literaturgeschichte – der Verlust der Menschlichkeit und die Gräueltaten des NS-Regimes in jenen Jahren lassen einen unbefleckten Blick auf eine mystifizierte Kindheit nicht mehr zu, man hat im Wortsinne »keinen Zutritt« mehr zu ihr, die dahinter versinkt.

Überdeutlich wird dies bei einer weiteren Engführung, nunmehr zwischen dem *Malte*-Roman und der Autobiographie Thomas Bernhards, die sich *per se* dezidiert mit dem Thema der Kindheit auseinandersetzt: Zwei Hände bewegen sich aufeinander zu. In der berühmten *Malte*-Episode ist das Erlebnis der unter dem Tisch tastenden fremden Hand eines der »Dinge, die nur für *Einen* gemeint sind und die sich nicht sagen lassen« bzw. mit ihr ist »etwas in [Maltes] Leben gekommen [...] womit [er] allein würde herumgehen müssen, immer und immer.«²² Ganz grob zahlreiche Interpretationen verknappend heißt das, dass Malte durch dieses Erlebnis etwas gewonnen hat, das ihn zu einer Person, einem Erwachsenen werden lässt, ein Initiationserlebnis, auch hin zum Dichterberuf.²³ Der dreizehnjährige fiktionale Thomas Bernhard hat 1944 im eben bombardierten Salzburg auf dem Heimweg vom Luftschutzbunker ebenfalls ein Erlebnis mit einer Hand:

19 Ebenda, S. 313. Hier wie bei allen anderen Zitaten liegt die Kursivierung auch im Original vor.

20 Ebenda, S. 468.

21 Ebenda, S. 345.

22 KA III, S. 521.

23 Vgl. zur Bedeutung der Hand u. a. Helmut Naumann: *Neue Malte-Studien. Untersuchungen zu Aufbau und Aussagegehalt der »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« von RMR*. Freiburg i. Br., Berlin 1989, S. 91-112.

Auf dem Weg in die Gastättengasse war ich auf dem Gehsteig, vor der Bürgerspalkirche, auf einen weichen Gegenstand getreten, und ich glaubte, es handle sich, wie ich auf den Gegenstand schaute, um eine Puppenhand, auch meine Mitschüler hatten geglaubt, es handelte sich um eine Puppenhand, aber es war eine von einem Kind abgerissene Kinderhand gewesen. Erst bei dem Anblick der Kinderhand war dieser erste Bombenangriff [...] urplötzlich aus einer den Knaben, der ich gewesen war, in einen Fieberzustand versetzenden *Sensation* zu einem *grauenhaften Eingriff der Gewalt* und zur Katastrophe geworden.²⁴

Bernhards Hand-Erlebnis markiert also auch ein Ende der Kindheit: Aus der reinen ›Sensation‹, also auch der passiven Anschauung, greifen mit der Hand das Fürchterliche, Tod und Gewalt *konkret* in das unschuldige Leben hinein. Die Hand hat nichts ›Unsagbares‹ mehr an sich, nichts Mystisches, ein Erleben des ›Großen‹, das Malte noch möglich ist, funktioniert im und nach dem Kriegsterror nicht mehr. Ist es am Ende die Kinderhand Maltes, die vom unbestimmten ›Schwarzen‹ unter dem Tisch in Ulsgaard ins Salzburg des Jahres 1944 getunnelt ist, abgetrennt vom Ganzen, verstümmelt; und ist die »größere, ungewöhnlich magere Hand«,²⁵ die Malte entgegenkommt, in diesem Fall die schreibende Hand Thomas Bernhards, der als desillusionierter ›Erwachsener‹ trotzdem in der Vergangenheit nach Maltes Stift tastet?

Döden

Die Todesbesessenheit, die sich durch das Werk Thomas Bernhards zieht, lässt sich leicht mit den Kriegserlebnissen in der Jugend des – realen und fiktionalen – Autors begründen und verstehen. Der fiktionale Malte – jenseits der Diskussion, wie viel vom jungen Rilke in Paris in der Romanfigur steckt – kreist ebenfalls permanent um dieses Thema, schon in den ersten Aufzeichnungen werden ähnliche auslösende Momente der Todesbeschäftigung beschrieben: Man stirbt in der modernen Großstadt Paris »natürlich fabrikmäßig«, »wie es gerade kommt«, es ist von einer anonymen, mechanisierten »Produktion« des Todes die Rede.²⁶ Malte beklagt, dass es in der schon damals teilweise entmystifizierten Moderne bereits schwierig ist, »einen eigenen Tod« zu haben – Idee und Ausdruck trägt Rilke bekanntermaßen schon seit dem *Stundenbuch* in sich –, den man »in sich hatte wie die Frucht den Kern.«²⁷ Als Gegenbeispiel wird der Tod seines Großvaters bemüht, der durch das Geschrei des Sterbenden monatelang »auf Ulsgaard wohnte«.²⁸ In Wolfsegg kann von einem »eigenen Tod« keine Rede mehr sein, selbst im Landgut der Kindheit wird nicht mehr standesgemäß gestorben:

24 Thomas Bernhard: *Die Ursache. Eine Andeutung*. In: TBW X. *Die Autobiographie*. Hrsg. von Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt a. M. 2004, S. 7–111, S. 30.

25 KA III, S. 520.

26 Ebenda, S. 458–459. Selbstverständlich ist eine solche Beschreibung der Pariser Sachverhalte nur vor der Erfahrung des Holocausts möglich.

27 Ebenda, S. 459.

28 Ebenda, S. 463.

Die Mutter war bei dem Unfall mehr oder weniger geköpft worden, während meinem Vater überhaupt nichts anzumerken gewesen war, auch Johannes nicht, die beiden hatte es nur gegen die Windschutzscheibe geschlagen und sie hatten sich auf die gleiche tödliche Weise das Genick gebrochen. Der Mutter war eine Eisenstange jenes Lastwagens aus Linz so gegen den Kopf gestoßen worden, daß ihr Kopf beinahe zur Gänze von ihrem Rumpf getrennt worden war.²⁹

Nicht »zehn Wochen«³⁰ sterben Muraus Ahnen, sondern in Sekundenbruchteilen im Verkehrsunfall, in einer zu Maltes Zeiten noch nahezu unbekanntes Todesart. Die formlose Gleichgültigkeit dieses Todes spiegelt sich auf groteske Weise in dem Telegramm wider, das Muraus in Rom von seinen Schwestern erhält: »*Eltern und Johannes tödlich verunglückt. Caecilia, Amalia.*«³¹ Selbst die betroffenen Familienmitglieder gehen also lediglich bürokratisch mit dem Sterben um. Im Fragment *Der Italiener* von 1964, das etwa durch den gleichen Schauplatz Wolfsegg als »Keimzelle des späteren Romans«³² *Auslöschung* markiert ist, tritt konkret hervor, warum in Wolfsegg ein verklärter »eigener Tod« auch metaphorisch nicht mehr möglich ist: Hinter dem Haus »gibt es ein Massengrab, und zwar in der Lichtung, aus der wir uns gerade entfernt haben. In der Lichtung sind zwei Dutzend Polen begraben. Verschart.«³³ Auch hier haben die Kriegsgräuere ihre unauslöschbaren Spuren hinterlassen.

Einen Akt der »Auslöschung«, der jedem beliebigen Protagonisten Bernhards würdig wäre, begeht bekanntlich auch Malte, indem er den Nachlass seines verstorbenen Vaters verbrennt.³⁴ Dabei begegnet ihm der Zettel mit der Anekdote vom Tod Christians des Vierten, der in der Sterbestunde mit letzter Kraft in der Lage ist, das Unausprechliche zu erkennen und in Worte zu fassen, nur noch von ihm beherrscht ist: »*Döden*«. Wenn Maltes Vater diese Anekdote immer »in seiner Brieftasche«³⁵ mit sich herumträgt, wird das Ereignis des Todes rationalisiert und entmystifiziert; nicht im Inneren, wie »die Frucht den Kern« wird es getragen, sondern zwischen Papieren und Dokumenten. Malte muss auch diesen Zettel verbrennen, um sich zu einem möglichen »eigenen Tod«, keinem ererbten, zu befreien, um etwa wie Christian der Vierte in der Todesstunde »*Döden*« murmeln und erkennen zu können. Regelrecht verzweifelt auf der Suche nach einer solchen Re-Mystifizierung der Welt sind auch etliche Figuren gerade im Frühwerk Bernhards, insbesondere der Maler Strauch im Debütroman *Frost*, der hier noch genannt sei, um den Kreis aus Kindheit und Tod zu schließen. Strauch behauptet an einer Stelle, die auch Burghard Damerau in anderem Kontext zitiert: »Die Kindheit läuft immer noch mit wie ein

29 TBW IX, S. 309-310.

30 KA III, S. 463.

31 TBW IX, S. 7.

32 Irene Heidelberger-Leonhard: »Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller«. In: *Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards »Auslöschung«*. Hrsg. von Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonhard. Frankfurt a.M. 1995, S. 181-197, S. 183.

33 Thomas Bernhard: *Der Italiener*. In: TBW XI. *Erzählungen 1*. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M. 2004, S. 249-259, S. 256.

34 Vgl. KA III, S. 56-568.

35 Ebenda, S. 568.

kleiner Hund, der einmal ein froher Gefährte gewesen ist und den man jetzt pflegen und schienen muß, ihm tausenderlei Medikamente eingeben, damit er einem nicht unter der Hand stirbt.«³⁶ Hatte Malte nicht auch einen Hund? »Derselbe, der mich ein- für allemal beschuldigte.«³⁷ Das bedeutet, ihm die Unschuld wegnahm, damit wenigstens einen Teil der Kindheit. Warum? Weil zumindest der Hund im Moment seines Todes glaubt, Malte hätte es durch die Tür »hereingelassen« – den Tod. Denn anders als die Tiere ist Malte als Mensch nicht »Frei von Tod«,³⁸ er weiß um seine Sterblichkeit. Der Maler Strauch, im Versuch, die kindliche Offenheit zu behalten, lässt den Tod nicht zu seinem kranken Hund hinein, um sich selbst verzweifelt das »Offene«³⁹ zu bewahren. Es wird ihm nichts nützen: Als der Ich-Erzähler sich von ihm ab und endgültig Strauchs Bruder, dem rationalistischen, vitalen Assistenzarzt zuwendet, um seine »Famulatur« zu beenden – das heißt, erwachsen zu werden – ist Strauch mit einem Mal »abgängig« und kann »wegen der herrschenden Schneefälle« nicht mehr, nie mehr, gefunden werden.⁴⁰

Der Leopardenstandpunkt

Nun sind wir mit den Hunden zum Abschluss in der Tierwelt angekommen. Einem Interview zu Folge ist *Der Panther* Thomas Bernhards Lieblingsgedicht gewesen.⁴¹ Damerau stellt zu Recht fest, dass es »Bernhards Gestalten [...] kaum anders« geht als Rilkes Panther: »Die menschliche Isolation, das Dasein der ›tausend Stäbe‹ ist ja in Bernhards Werk, nein, nicht Thema, sondern einfach Voraussetzung.«⁴² Das stimmt, mehr noch: Der Panther ist als Tier ja prinzipiell in der Lage, »mit allen Augen [...] das Offene« zu sehen,⁴³ das Dahinter, nennen wir es mit Wittgenstein vereinfacht das »Mystische«. Der gefangene Panther im Käfig sieht nur die »tausend Stäbe«; was dennoch vom »Offenen« ins Auge hineinkommt, »hört im Herzen auf zu sein.«⁴⁴ Damerau bezieht im Kontext des Bernhard-Vergleichs diese »Bilder« auf die Phantasie des Dichters – man kann aber durchaus ganz allgemein auf den Zustand des modernen und postmodernen Menschen hinweisen. Hier ist dann doch

³⁶ Thomas Bernhard: *Frost*. In: TBW I. *Frost*. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a. M. 2003, S. 76.

³⁷ KA III, S. 570.

³⁸ KA II, S. 224.

³⁹ Ebenda.

⁴⁰ TBW I, S. 336.

⁴¹ Vgl. Sepp Dreissinger: *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Weitra, 1992, S. 103. Solchen Aussagen von Thomas Bernhard in Interviews ist immer mit Vorsicht zu begegnen, oft macht er sich einen Spaß daraus, die Interviewer zu »pflanzen« – auch hier könnte die Vermutung naheliegen, ist doch der *Panther* aufgrund seiner Bekanntheit sicherlich das Lieblingsgedicht sehr vieler Menschen.

⁴² Damerau (wie Anm. 3), S. 462-463.

⁴³ KA II, S. 224.

⁴⁴ RMR: *Der Panther*. In: KA I. *Gedichte 1895 bis 1910*. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt a. M. 1996, S. 469.

eine offene Stelle bei Thomas Bernhard zu finden, durch die Rilke in Form eines recht konkreten intertextuellen Verweises hineinlugt:

In der Erzählung *Amras* überwintert hinter dem Turm, in dem zwei Brüder nach einem Selbstmordversuch eingesperrt sind, ein Zirkus, dessen Angehörige⁴⁵ in den Aufzeichnungen dieser Brüder in kurzen Fragmenten beschrieben werden.⁴⁶ So begegnet uns eine »Seiltänzerin«, von der es heißt: »In ihrer Mitte könnte ich meine Welt aufhalten, wäre ich nicht von den Wissenschaften verdorben.«⁴⁷ Man könnte behaupten, im ersten Teil dieses Satzes spricht Rilke (und es wäre von der Wortwahl her gar nicht ausgeschlossen), im zweiten Teilsatz Bernhard. »Mitte« und »Tanz« stehen in verschiedenen Gedichten Rilkes in einem engen Zusammenhang,⁴⁸ insbesondere auch in *Der Panther*, der ja einen »Tanz aus Kraft um eine Mitte« vollführt.⁴⁹ Walter, der hier sprechende der beiden Brüder, sehnt sich danach, ähnlich wie der Panther in seinem Kreisen um die Mitte, seine Welt in einem mystischen Zustand zur Ruhe kommen zu lassen; eben bei der Seiltänzerin, die zwischen Himmel und Erde und damit zwischen dem rationalen Boden und dem irrationalen »Offenen« balanciert – doch ist er »von den Wissenschaften verdorben«, sein Verstand und der »gedeutete« Zustand der Welt lassen ein solches Innehalten nicht zu. Im nächsten Fragment taucht *er* dann auf:

Jeder Peitschenhieb des Direktors gegen das Tier (den Leopard) erniedrigt die Vorstellung von zwei Verstandeshälften. Die siegreiche [...] weigert sich, der Wahrheit zu Willen zu sein. Wir nehmen *den* Standpunkt ein, den Leopardensstandpunkt.⁵⁰

Es ist zwar von einem Leopard und nicht vom Panther die Rede, beide Begriffe bezeichnen aber bekanntlich dasselbe Tier. Der Direktor ist der »Siegreiche«, es handelt sich nicht um ein gleichberechtigtes Verhältnis zweier »Hälften« – zweifellos steht der menschliche Dompteur für die menschliche Ratio, während der schwächere Standpunkt der »offene«, unschuldige Blick des Tieres ist. Die rationale Welt-sicht ist aber nicht »wahr«, für Walter gibt es noch etwas darüber hinaus, was sich beim Seiltänzerinnen-Fragment schon angedeutet hat. Der »richtige« Standpunkt ist also der des Leopard, den man noch einnehmen kann, jedoch ist dieser im Kontext zugleich auch der des erniedrigten Panthers, der im Käfig gefangen ist und nurmehr bedingt ins »Offene« schauen kann. Mehr noch: Einige Seiten später besucht Walter, kurz vor seinem dann doch gelingenden Selbstmord, noch einmal die Zirkusleute und unterhält sich mit ihnen »über ihre unehelichen Kinder [...], Kuku-

45 Man darf dabei auch die »Saltimbanques« aus der *Fünften Duineser Elegie* im Hinterkopf haben.

46 Auf dem Weg zu diesen Fragmenten lädt sich der Text ohnehin mehr und mehr intertextuell auf, es gibt das »Augsburger Messer«, das auf Novalis (Heinrich von Ofterdingen) hindeutet, der Turm an sich erinnert an den Montaignes (und sicherlich auch an Hofmannsthal), die Brüder besuchen ohne Angabe von Gründen den Friedhof von Mühlau (bei Innsbruck), auf dem ja auch Trakl beerdigt ist, etc.

47 Thomas Bernhard: *Amras*. In: TBW XI, S. 109-183, S. 146.

48 Vgl. dazu Dietgard Kramer-Lauff: *Tanz und Tänzerisches in Rilkes Lyrik*, München 1969, S. 84-92.

49 KA I, S. 469.

50 TBW XI, S. 146.

ruzzubereitung am offenen Feuer ... *den eingegangenen Leoparden* ...« Zwar kursiv, aber in banale Zusammenhänge gesetzt, erlöst Bernhard Rilkes Pariser Panther von seinem Kreisen und lässt ihn in Innsbruck eingehen. Der »Leopardenstandpunkt« ist zumindest für Bernhards Figuren in letzter Konsequenz auch nicht mehr möglich.

Jemand, der wohl das Recht hat, hier zu sein

Was lässt sich also vorerst über eine mögliche Rilke-Rezeption bei Thomas Bernhard sagen? Am ehesten kann man das Verhältnis der beiden Autoren darstellen, indem man Rilkes »Auftritte« in Bernhards Werk mit dem Dasein der verstorbenen Christine Brahe in Urnekloster vergleicht. Wäre er leibhaftig dort, er würde sich selbst sicherlich nicht in einem Spiegel erkennen, zu unterschiedlich sind Formen und Inhalte. Auch fehlt das Rilke-Portrait jedenfalls in Bernhards selbst gewählter Ahnengalerie. Es gibt allerdings einzelne Momente in den Texten, bei denen man vermeint, Rilke durch eine an sich »stets verschlossene Türe«⁵¹ in Bernhards Werk hineinschreiten zu sehen, gemessenen Schrittes geht er an den Figuren vorbei und verschwindet fast durchsichtig, fast unbemerkt wieder. Nur ein Geist, in dieser Welt gestorben und nicht mehr verlässlich zuhaus, ein Nachhall von einem vergangenen Zustand, dadurch aber dennoch, zumindest zwischen den Buchstaben, Zeilen und Seiten, zwischen den Buchtiteln und Klappentexten, vorhanden.

⁵¹ KA III, S. 476.