

Nel segno dalla trasgressione

Claudio Toscani, L'Osservatore Romano, 13.10.2004

Auf Prosahügel zielen

In einem Gespräch, das Thomas Bernhard 1970 mit dem Regisseur Ferry Radax führt, bekennt der Autor, er sei »kein Geschichtenerzähler, Geschichten hasse ich im Grund.«¹ Er fährt fort: »Ich bin ein Geschichtenerstörer, ich bin der typische Geschichtenerstörer. In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab.«²

»Mit dem Begriff der Geschichtenerstörung hat Bernhard«, wie Philipp Schönthaler schreibt, »eine suggestive Formulierung bereit gestellt, die die Rezeption maßgeblich beeinflusst hat.«³ Was Bernhard eigentlich mit seiner *catchphrase* meint, bleibt allerdings im Dunkeln – die Forschung findet keinen Konsens in der Frage, »wie die Kategorien der Geschichte und Zerstörung zu definieren sind, und wie sie in einem weiteren Schritt die Konvention der Erzählung allgemein, und die Bernhards im Speziellen, betreffen.«⁴

Die Ratlosigkeit ihrer Rezeption ist auf die kalkulierte Obskürität und Paradoxie von Bernhards wirkmächtiger Allegorie zurückzuführen. Die Behauptung, er schieße jede Andeutung einer Geschichte umgehend ab, enthält umschlossen von einem kasuistischen »wenn, dann«-Schema selbst gewisse Elemente einer Art Mikronarrativ: den Schützen, der in hügeligem Gelände erfolgreich Jagd auf flüchtiges Wild macht. Samuel Frederick betont die Ironie dieser Konstellation:

1 Thomas Bernhard, »Drei Tage«, in: ders., *Der Italiener*, Salzburg 1971, S. 144–163, hier: S. 152. Das Filmporträt *Thomas Bernhard – Drei Tage*, D 1970, R.: Ferry Radax (<https://www.youtube.com/watch?v=rcQD4x5um6k>, zuletzt abgerufen am 15.05.21), nimmt der Regisseur im Sommer 1970 an drei Tagen in Hamburg auf, das Bernhard zur Premiere seines ersten Theaterstücks *Ein Fest für Boris* besucht. Im darauffolgenden Jahr schreibt Bernhard das Drehbuch zu Radax' fiktionalem Dokumentarfilm *Der Italiener*, der in Buchform samt Fotodokumentation im zitierten Band erscheint und als eine Art Anhang den von Bernhard im Interview gesprochenen Text enthält.

2 Bernhard, *Drei Tage*, S. 152; kursiv im Orig.

3 Philipp Schönthaler, *Negative Poetik. Die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard*, W. G. Sebald und Imre Kertész, Bielefeld 2011, S. 86.

4 Ebd.

To »shoot down« stories is one highly ironic way of describing what writing such a narrative would involve, ironic because these stories would first have to be created before they could be shot down. (It is of course doubly ironic that Bernhard has to *tell a story* in order to illustrate that he is a *story-destroyer*.)⁵

Die Struktur der Aussage produziert eine Art Kreterparadox, indem der Autor, »martialisches [inszeniert] als Revolverheld«,⁶ erzählend auf die eigene Geschichtenzerstörung anlegt, damit umgekehrt Wahrheit und Zusammenhang des Erzählten konsolidiert, was die behauptete Eigenschaft wieder bestätigte usw. – ein Mechanismus wiederholter Rücknahme, der auch das elliptische »Andererseits ...«⁷ bestimmt, mit dem Bernhard die Ausführungen zu seiner antinarrativen Poetik schließt (bzw. offenlässt), sowie aus der »Notiz« spricht, die dem Interviewtext im Italiener-Band folgt.⁸ Mit seinem Bericht von der Jagd bedient sich Bernhard darüber hinaus jenes Motivs, das die anthropologische Narratologie als ältesten Anlass für die Formulierung von Geschichten diskutiert.⁹ Die »mythologized metaphor of story-hunting, though playfully self-mocking«,¹⁰ ak-

5 Samuel Frederick, *Narratives unsettled. Digression in Robert Walser, Thomas Bernhard, and Adalbert Stifter*, Evanston, Ill. 2012, S. 104; kursiv im Orig.

6 Schönthaler, *Negative Poetik*, S. 87.

7 Bernhard, *Drei Tage*, S. 152.

8 Dort erzählt Bernhard über den Entstehungskontext seiner poetologischen Bestimmungen: »Im Sommer 1970 hatte ich mich nach tagelangem, schließlich zu einer höchstpersönlichen Groteske gewordenem Suchen nach einem dafür geeigneten Schauplatz bedingungslos auf eine weißgestrichene Bank in einem Hamburger Vorortepark gesetzt, um, wie verabredet, vor dem Regisseur Ferry Radax eine Reihe mich betreffender Sätze zu sagen und also Aussagen zu machen, die mir, während ich sie, und zwar in dem Zustand äußerster Irritation, gesagt und gemacht habe, mehr oder weniger, der Natur eines solchen Vorgangs entsprechend, zufällig und zusammenhanglos erschienen sind, wie sie mir auch heute mehr oder weniger zufällig und zusammenhanglos vorkommen, nachdem ich den Film gesehen und die von mir in dem Film gemachten Äußerungen gehört habe. Vieles habe ich auf der Bank (und also in dem Film) so und nicht anders gesagt, wenn ich es auch vollkommen anders hätte sagen können, als es unter dem Titel »Drei Tage« hier veröffentlicht wird.« Thomas Bernhard, »Notiz«, in: ders., *Der Italiener*, S. 162–163, hier: S. 162; kursiv im Orig. »Bereits am 11. Juli 1968 hatte Bernhard in einem Brief an seinen Verleger Siegfried Unseld hervorgehoben, er sei »kein Erzähler« – um unmittelbar nach dieser Deklaration eine Geschichte über sie beide zu erzählen.« Raimund Fellinger, »Nachbemerkung«, in: Thomas Bernhard, *»Ich bin ein Geschichtenzerstörer«. Acht unerhörte Begebenheiten*, ausgew. v. Raimund Fellinger, Frankfurt a.M. 2008, S. 97–100, hier: S. 98. 15 Jahre nach Erscheinen von *Drei Tage*, »während eines Interviews im Wiener Café Bräunerhof, zeigt er [Bernhard] sich entsetzt, als der Interviewer die Selbstbeschreibung als Geschichtenzerstörer zur theoretischen Aussage erhöht: »Das habe ich einmal gesagt, na, was glauben Sie, was man in einem Leben von 50 Jahren alles sagt. Was die Leute und was man selbst für einen Blödsinn in Jahrzehnten sagt. Wenn man die Leute immer festnageln würde, was sie immer sagen.« Ebd., S. 99. Vehement zerstört der Geschichtenzerstörer die Geschichte von der Geschichtenzerstörung.

9 Vgl. Michelle Scalise Sugiyama, »On the Origins of Narrative. Storyteller Bias as a Fitness-Enhancing Strategy«, in: *Human Nature* 7.4 (1996), S. 403–425; dies., »Food, Foragers, and Folklore. The Role of Narrative in Human Subsistence«, in: *Evolution and Human Behavior* 22.4 (2001), S. 221–240; allg. Katja Mellmann, »Anthropologie des Erzählens«, in: Matías Martínez (Hg.), *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2017, S. 308–317.

10 Frederick, *Narratives unsettled*, S. 104.

tualisiert so mit ihrem Motiv der »narrative hunting grounds«¹¹ zugleich einen Urgrund des Narrativen selbst, während sie behauptet, mit dem Erzählen grundsätzlich Schluss zu machen.

Der Nachvollzug eines lustvollen Widerspiels von Destruktion und Wiederbelebung eröffnet die Möglichkeit, Bernhards poetologisches Selbstporträt als pragmatischen Akt der Werkpräsentation zu begreifen, von dem die tatsächliche Narrativität seiner Texte kaum berührt sein muss – in diesem Sinne empfiehlt Alfred Pfabigan, »das Selbstbild vom ›Geschichtenzerstörer‹ mit Vorsicht zu behandeln«, das »eher die Methode der Präsentation von ›Geschichten‹ als den grundsätzlichen Umgang mit ihnen«¹² beschreibe. Auch Schönthaler zufolge »sind Bernhards Selbstaussagen als Erweiterungen des Werks zu lesen, d.h. dass sie als Selbstinszenierungen in gleicher Weise den Gesetzen der Hermeneutik unterliegen wie die Prosa.«¹³

Dennoch hieße es eine wesentliche Dimension seines Schreibens verkennen, verlöre eine rein auf eine solche Behauptungspragmatik gerichtete Lektüre Bernhards Versuch aus den Augen, konventioneller Narrativität tatsächlich *im Erzähltext selbst* alternative poetische Formen entgegenzusetzen. Ein solches antinarratives Substrat postuliert schließlich auch Schönthaler, indem er über seine Interpretation von Bernhards Bekenntnis als bloßer »Selbstinszenierung« hinausgeht:

Verabschiedet Bernhard das Geschichtenerzählen zugunsten einer anderen Schreibweise, so ließe sich das Geschichtenerzählen an dieser Stelle vom Begriff der Prosa differenzieren. Die Prosa wäre die Schreibform, die der Signifikanz, oder genauer, einem letzten Signifikat und damit zugleich einer Totalität der Form entsagt.¹⁴

In Bernhards Ausspruch und dieser Deutung Schönthalers ist gewissermaßen keimhaft enthalten, was die vorliegende Arbeit zu entfalten beabsichtigt: ein Konzept von Geschichtenzerstörung, das das Spannungsfeld zwischen pragmatischer Destruktionsbehauptung und praktischer Destruktion dauerhaft offenhält; Aspekte der Herkunft, Entwicklung und Manifestation des Konzepts in Thema und Form sowie schließlich v.a. die Rolle, die der Begriff der Prosa als produktives Gegenstück zur bei Bernhard perhorreszierten Erzählung spielt.

Im Bild des gnadenlos auf Prosahügel und die scheu dahinter verborgenen Anzeichen und Andeutungen zielenden Autors als erzählfeindlichem Scharfschützen verdichtet Bernhard eine Haltung, die, so eine Grundannahme dieser Studie, keineswegs Bernhard allein kennzeichnet. Dass sein Schreiben das Prinzip einer spezifisch destruktiven *poiesis* pointiert, das eine Reihe weiterer von österreichischen Autorinnen und Autoren im 20. Jahrhundert geschriebener Texte charakterisiert, lässt sich ausgehend vom letzten Erzähltext begreifen, den Bernhard verfasst, der »Komödie« *Alte Meister*. Über eine Stelle, die das handlungsbefördernde Potential der Negation reflektiert – der Protago-

11 Ebd., S. 103.

12 Alfred Pfabigan, »Thomas Bernhard – ein ›Geschichtenzerstörer‹ als Dramatiker«, in: *Austriaca* 53 (2002), S. 17–32, hier: S. 21.

13 Schönthaler, *Negative Poetik*, S. 86.

14 Ebd., S. 89.

nist Reger erzählt, wie er die Frau heiratete, deren »Nein« ihn in seinen Bann schlug –, ¹⁵ schreibt Wendelin Schmidt-Dengler:

Die Praxis und die Funktion der Negation, das Nein im Werk Thomas Bernhards würde einmal eine intensive analytische Untersuchung verdienen. Denn aus diesen kompromißlosen Negationen erwächst bei Bernhard immer etwas, ich will nicht sagen: Positives, aber immerhin Beziehung und Handlung. Durch die Negation erfolgt eine Setzung, und wer verneint, hat in jedem Falle die Befähigung zum Widerstand bewiesen. ¹⁶

Ganz ähnlich formuliert Schmidt-Dengler an anderer Stelle, dort wiederum in Bezug auf das Geschichtenzerstörer-Zitat, um das Interesse an der bernhardschen Negation zu öffnen: »Dieses radikale Nein ist symptomatisch nicht nur für Bernhard, sondern für die ganze Generation: ein Nein der Sprache, der Ordnung, der Autorität gegenüber.« ¹⁷

Insofern die Verneinung der im Folgenden behandelten Texte der Sprache, Ordnung und Autorität traditioneller Erzählkonzepte gilt, unternimmt diese Studie den Versuch, jene intensive analytische Untersuchung vorzulegen, die Schmidt-Dengler als Forschungsdesiderat formuliert. Um der Spezifik einer österreichischen Geschichtenzerstörung im 20. Jahrhundert auf den Grund zu gehen, beschäftigt sie sich zunächst mit der politischen Kulturgeschichte des (Nicht-)Erzählens seit der Habsburgermonarchie des ausgehenden 18. Jahrhunderts, um in einem zweiten narratologisch-text-analytischen Teil Erscheinungsformen einer möglichen Antinarrativik in den Blick zu nehmen.

15 »Gefällt Ihnen denn dieser *Weißbärtige Mann* von Tintoretto so gut? habe ich die neben mir Sitzende gefragt, sagte Reger, und ich bekam zuerst keine Antwort auf meine Frage. Erst nach längerer Zeit sagte die Frau ein mich tatsächlich faszinierendes *Nein*, ein solches *Nein* hatte ich bis zu diesem *Nein* noch nicht gehört, sagte Reger. Der *Weißbärtige Mann* von Tintoretto gefällt Ihnen also gar nicht? habe ich die Frau gefragt. Nein, er gefällt mir nicht, hat mir die Frau geantwortet.« Thomas Bernhard, *Alte Meister. Komödie*, Frankfurt a.M. 1988, S. 197; kursiv im Orig.

16 Wendelin Schmidt-Dengler, »Thomas Bernhard – Tintoretto. Gesetze des Standpunkts«, in: Konstanze Fliedl (Hg.), *Kunst im Text*, Frankfurt a.M./Basel 2005, S. 203–217, hier: S. 212. Vgl. eine wesentliche Bestimmung Julia Kristevas, auf die sich auch Schönthaler für das Konzept seiner *Negativen Poetik* bezieht: »Die Negativität [ist] das Lösungsmittel, das nicht zerstört, sondern neue Strukturen hervortreibt.« Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a.M. 1978, S. 114; vgl. Schönthaler, *Negative Poetik*, S. 159.

17 Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Salzburg/Wien 1995, S. 409.