

III.5. Exkurs: Der Lebensabend und Tod des Autors

Auch Bernhards Lebensabend und Lebensende werden auf unterschiedliche Weise als poetologische oder kritische Ausdrucksmittel genutzt. Die im Folgenden besprochenen Texte sind im Gegensatz zu den bisher betrachteten Werken keine Prosaerzählungen, die Bernhard ins Zentrum des Geschehens setzen: Werner Kofler lässt in seinem referenzialistischen Roman *Alpensagen* (1988) in einer Szene Bernhard vom Berggipfel stürzen und artikuliert so poetologische ›Vatermordsphantasien‹. Gerhard Falkner nutzt die Figur Thomas Bernhard stattdessen auf eine andere Art – diesmal allerdings nicht den Prosaautor, sondern den Dramatiker: In seinem Bühnenstück *Alte Helden. Deklamatorische Farce* (1998) sitzt der inzwischen hochaltrige Bernhard im Altenheim in den Alpen und schaut der untergehenden Sonne nach – zusammen mit Samuel Beckett.¹ Diese beiden Texte sollen im Folgenden in einem Exkurs betrachtet werden, da sie trotz formaler Unterschiede zu den bisher betrachteten Werken ebenfalls unterschiedliche Bernhard-Narrative aufgreifen und an unterschiedlichen Bernhard-Bildern mitschreiben.

III.5.1. Gerhard Falkner: *Alte Helden. Deklamatorische Farce* (1998)

Falkners Bühnenstück *Alte Helden* bewegt sich offensichtlich in der Sphäre des Unmöglichen: Auch wenn sich Samuel Beckett einmal nach seinem österreichischen Kollegen Bernhard erkundigte, waren sie persönlich wohl nicht miteinander bekannt.² Erst recht verbrachten Beckett und ›Alpen-Beckett‹ ihren Lebensabend nicht gemeinsam in einem Altenheim in den Alpen.³ Bei Falkner vertreiben sich ›Thom‹ und ›Sam‹⁴ dagegen die Zeit

1 Die Divergenz zwischen Bernhards Prosa- und Dramenstil schlägt sich auch in der kreativen Rezeption seiner Werke nieder: Die Prosa rezipiert meistens Bernhards Prosa, das Drama rezipiert meistens Bernhards Dramen.

2 Ich danke Herrn Dr. Martin Huber für diese Auskunft.

3 Anzumerken ist dennoch, dass beide zumindest im gleichen Jahr starben: Bernhard am 12. Februar, Beckett am 22. Dezember 1989.

4 Samuel Beckett und Thomas Bernhard werden in *Alte Helden* bei ihren Kurznamen ›Sam‹ und ›Thom‹ genannt. Diese Namen werden in den folgenden Ausführungen genutzt, um auf Falkners

damit, ihre Untergebenen Reuschl und Knock zu foltern, über das Theater zu philosophieren und zwar nicht auf Godot, dafür auf einen »neuen Helden« (FAH 8) zu warten.

Formal ist das Drama geradlinig und symmetrisch aufgebaut: Es ist in zwei Akte mit je zwei Szenen eingeteilt; die Akte beginnen jeweils mit zwei ähnlichen, leitmotivischen Äußerungen der beiden Bühnenfiguren:

Thom: Sam, machs Licht aus! [...] \Wir brauchen kein Licht!

Sam: Wir hatten lange genug Licht!

Thom: Mehr Licht, als uns lieb war. (FAH 7)⁵

Die Abfolge der Auftritte und Dialoge ist über die beiden Akte ebenfalls symmetrisch verteilt: Je zweimal treten Sam und Thom miteinander in Dialog, je einmal traktiert Thom seinen Reuschl, traktiert Sam seinen Knock, dazwischen treten einzelne Nebenfiguren auf.

Trotz der vergleichsweise simplen Struktur und Handlung bietet Falkners Bühnenstück *Alte Helden* mehrere Deutungen an. Erstens konstruieren die Werkbezüge eine ambivalente Hommage an die beiden, für das westliche moderne Theater essentiellen nihilistischen Dramatiker: Die absurde Konzeption von *Alte Helden* mit seinem minimalistischen Bühnenpersonal, den misshandelten Pflegerfiguren und den unbeweglichen, eingeschlossenen, monologisierenden Hauptfiguren erinnert gleichermaßen an die Dramen Bernhards und Becketts. Zweitens ist Falkners »deklamatorische Farce« über zwei ehemalige, nun passive Künstler, die ihren Lebensabend einsam und vergessen im Altersheim verbringen, auch als Alterstext lesbar. Drittens verknüpft sich beides erneut zu einem poetologischen und theaterkritischen Text.

Hommage, Kritik und Werkbezüge. Die Figurenkonstellation des Dramas bildet die poetische Nähe von Beckett und Bernhard ab und verweist auf die Funktions- und Wirkungsweise öffentlicher Dichter-Bilder: Bernhard wurde bereits früh und nicht ohne Grund als ›Alpen-Beckett‹ bezeichnet.⁶ Die Nähe von insbesondere den frühen Bühnenstücken Bernhards zum absurdem Theater beckettscher Couleur ist zweifellos evident.⁷ Diese Apostrophierung verweist auf ein bestimmtes Beckett- und Bernhard-Bild: Bei beiden handelt es sich um Autoren mit einem verhältnismäßig uniformen Werk, das in seinen Klischees und Stilmitteln leicht erkennbar scheint. Beide Autoren orientieren sich in ihren Texten an musikanalogen Strukturen;⁸ beide beschäftigte »[d]as intellektuelle

allofiktionale Bühnenfiguren zu verweisen. Ist von ›Beckett‹ und ›Bernhard‹ die Rede, sind damit die realen Personen bzw. Autoren gemeint.

5 Ähnlich auch FAH 33, 54. Die Äußerung verweist zudem auf den Lebensabend eines weiteren Dichters: Goethes letzte Worte lauteten angeblich ›Mehr Licht.‹

6 Vgl. Rumler: Alpen-Beckett und Menschenfeind, S. 98.

7 Vgl. hierzu u.a. Koch, Tine: Das Leben ein Spiel, die Welt ein Theater? Spielformen des Welttheaters in den dramatischen Werken Samuel Becketts und Thomas Bernhards, Heidelberg 2012; Winkler, Jean-Marie: Aspekte moderner Anti-Dramatik. Vergleichende Betrachtungen zu Samuel Becketts ›Endspiel‹ und Thomas Bernhards ›Ein Fest für Boris‹, in: Turk, Horst (Hrsg.): Konventionen und Konventionsbruch. Wechselwirkungen deutscher und französischer Dramatik, 17.-20. Jahrhundert, Bern 1992, S. 220–235.

8 Vgl. Simon, Alfred: Beckett, Frankfurt a.M. 1991, S. 254.

Thema des Selbstmordes«,⁹ beide teilen sich eine Vorliebe für Schopenhauer¹⁰ und eine öffentlich zur Schau gestellte Abneigung gegenüber ihren Heimatländern.¹¹ Ähnlich wie im Falle Bernhards konvergieren Becketts Werk und Biographie früh: »[S]ein Leben wird zu einem Mimodram, in dem das Werk sich selbst spielt, noch bevor es existiert.«¹² Auch öffentlichkeitswirksame Auslieferungs- und Aufführungsverbote¹³ und die mediänenwirksame Isolation in der Abgeschiedenheit haben Beckett mit seiner ›Maison du Godot‹¹⁴ in Ussy und Bernhard mit seinem Vierkanthof in Gmunden gemeinsam. Somit erscheint ›Samuel Beckett‹ ebenfalls für allofiktionale Fortschreibungen prädestiniert: Auch in seinem Falle konvergieren öffentliches Verhalten und literarisches Schaffen zu einer öffentlichen Autoren-Persona, an die bestimmte Assoziationen und Konnotationen geknüpft sind, die wiederum fiktional aufgegriffen und reinszeniert werden können. Die Bezeichnung Bernhards als ›Alpen-Beckett‹ wird ihrerseits zum Ausdruck der Rezeption von Bernhards Dramen, die so als gleichermaßen absurd wie genuin österreichisch kategorisiert werden.

Auch bei Falkner erscheinen die beiden Autoren vorerst als Summe ihrer Werke, was auch von Sam kommentiert wird: »Aus keiner Figur, in die man einmal geschlüpft ist, gibt es ein wirkliches Entkommen. Man wird unweigerlich der Mensch, den man spielt, und nie wieder der, der ihn nur zu spielen meint.« (FAH 13) Falkner erteilt dieser Deutung jedoch gleich wieder eine Absage und lässt seine zweite Hauptfigur Zweifel an naiv-biographisierenden Autoren-Bildern äußern:

Thom: Aber das würde ja heißen, ich wäre der Nögler, der Ignorant, der in die infamsten Beschimpfungen verstrickte Österreicher, der umständliche, verbohrte, monoman geschlechtslose Eiferer, der blinde Wissenschaftlichkeitsbewunderer und Maulheld gegen die Kultur – Maulheld gegen die Österreicher, Maulheld gegen die Abendländer... (FAH 13)

Bereits hier zeigen sich erste Unterschiede zwischen den beiden anfangs so ähnlichen Bühnenfiguren und den dahinter stehenden Autorenpersonæ. Im Falle Thom Bernhards spielt Falkner auf die Divergenz von Werk, Persona und Person an und präsentiert den Österreicher somit dem Narrativ entsprechend vorerst als harmlosen Übertreibungs-künstler. Das Werk seines Sam Beckett basiert jedoch auf Beobachtung seiner Umwelt; es ist ein Mittel der Selbstkonstitution und Selbstvergewisserung eines identitätslosen Schriftstellers:

Sam: Ich habe ganz Dublin durchkämmt, ich habe ganz London durchkämmt, ganz Paris, um diese nichtigen, trostlosen und armseligen Giganten der Lausigkeit aufzu-

9 Simon: Beckett, S. 178.

10 Vgl. Simon: Beckett, S. 179.

11 Vgl. Simon: Beckett, S. 192.

12 Simon: Beckett, S. 174.

13 Vgl. Simon: Beckett, S. 209.

14 Vgl. Simon: Beckett, S. 203.

stöbern, wie sie von meiner Art über die ganze Welt verstreut sind, bis ich endlich ein Bild von mir zusammen hatte. (FAH 13)

Falkner nutzt in *Alte Helden* trotz aller Anspielungen auf reale Personen und ihre Personæ allerdings kaum biographische Details, um die allofiktionalen Figuren Sam und Thom an die außertextliche Realität anzubinden. Darauf verweist auch die Vorrede des Stücks: »Die Helden dieses Stücks sind die Stimmen. Die Stimmen wurden ausschließlich entwickelt aus den Sprachen der beiden Protagonisten, Beckett und Bernhard. Das Stück ist daher nicht biographisch, sondern fiktiv.« (FAH, o.P., Vorrede) Bei *Alte Helden* handelt es sich somit um einen allofiktionalen Mimotext: Die beiden Bühnenfiguren sind fast ausschließlich aus Struktur- und Stilelementen sowie Werkklischees der ihnen zugrundeliegenden Autoren konstruiert.¹⁵ Thom und Sam ähneln jenen ziellos ›Wartenden‹ und ›Eingeschlossenen‹, die sich in der Prosa und in den Dramen sowohl von Beckett als auch Bernhard finden.¹⁶ Anders als im Falle der beckettschen Protagonisten á la Vladimir und Estragon ist bei Falkner jedoch klar, worauf gewartet wird:

Sam: Ich mache mich auf die Suche

Thom: Auf die Suche wonach?

Sam: Ich suche meinen neuen Helden. \ [...] Knock fordert morgen früh seinen neuen Helden! [sic] \ [...] Erst gestern bin ich ihm wieder begegnet. [...] Als ich an ihn herantrat, machte er eine einladende Atembewegung. (FAH 8)

Während Sam – wie Becketts Protagonisten – somit täglich sucht und absurd wartet, befindet sich Thom – wie Bernhards Dramenfiguren – in einem Zustand des stagnierenden Wartens ohne genau umrissenes Ziel. Die psychische Eingeschlossenheit der Beckett- und Bernhard-Protagonisten spiegelt sich in ihrer physischen Entstellung und räumlichen Unbeweglichkeit. Das freiwillige und unfreiwillige Sitzen wird zum dominanten Motiv: Bei Beckett sitzt Murphy in einem »rocking-chair«,¹⁷ Pozzo im Klappstuhl,¹⁸ Hamm im Rollstuhl,¹⁹ die Protagonisten von *Happy Days* sind dagegen bis zur Hüfte eingegraben.²⁰ Ähnlich verhält es sich auch bei Bernhards Dramenfiguren, beispielsweise den Beinlosen aus *Ein Fest für Boris*,²¹ Herrenstein im Rollstuhl in *Elisabeth*

15 Eine Ausnahme bildet bspw. der Verweis auf Thoms Tätigkeit als Gerichtsreporter, die auch der reale Bernhard in seiner Jugend ausübt (vgl. FAH 30; zu Bernhard als Gerichtsreporter u.a. Mittermayer: Thomas Bernhard. Eine Biographie, S. 90–96; Höller, Hans: Das Handwerk des Lebens und des Schreibens. Die Lehrzeit in den fünfziger Jahren, in: ders.: Thomas Bernhard, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 49–67 sowie Dittmar, Jens (Hrsg.): Aus dem Gerichtssaal. Thomas Bernhards Salzburg in den 50er Jahren, Wien 1992).

16 Im Falle Becketts werden hierunter auch die Figuren seiner Radiostücke und Hörspiele gefasst.

17 Beckett, Samuel: *Murphy*, London 1957, S. 1.

18 Vgl. Beckett, Samuel: *Waiting for Godot*, in: ders.: *The complete dramatic works*, London 1990, S. 7–88.

19 Vgl. Beckett, Samuel: *Endgame*, in: ders.: *The complete dramatic works*, London 1990, S. 89–134.

20 Vgl. Beckett, Samuel: *Happy Days*, in: ders.: *The complete dramatic works*, London 1990, S. 135–168.

21 Vgl. Bernhard, Thomas: *Ein Fest für Boris*, in: ders.: *Stücke 1. Ein Fest für Boris, Der Ignorant und der Wahnsinnige, Die Jagdgesellschaft, Die Macht der Gewohnheit*, Frankfurt a.M. 1988, S. 115–190.

*II*²² oder dem Weltverbesserer in seinem Sessel.²³ Während Falkner das Altenheim als isolierenden Ort inszeniert, übernimmt diese Funktion in Becketts *Murphy* oder *Watt* eine Irrenanstalt. In Bernhards *Ein Fest für Boris* ist es ein »Krüppelasyl«,²⁴ in dem die Protagonisten eingeschlossen sind; Immanuel Kant wird im gleichnamigen Stück²⁵ »von den Ärzten und Pflegern eines New Yorker Irrenhauses empfangen«,²⁶ in *Ritter, Dene, Voss* zählt der Aufenthalt in Steinhof zur Vorgeschichte einer Figur²⁷ – und in Bernhards Prosa sind die »lebenslänglichen Kerker« (V 161) omnipräsent. Oftmals verbindet Becketts »[v]erfluchte Wanderer« und »verdammte[n] Kriecher«²⁸ eine unlösbare, obsessive, meist auch sadistisch-missbräuchliche Paarkonstellationen (*Waiting for Godot*, *Endgame*, *Catastrophe*, *Happy Days* und diverse andere). Ähnlich konzipiert Bernhard seine Dramenfiguren. Er ersetzt den bei Beckett durchscheinenden »homosexuellen Sadismus« der männlichen »Pseudo-Paar[e]«²⁹ allerdings durch entweder asexuelle oder inzestuöse Beziehungsgeflechte, die von patriarchaler Macht durchwirkt sind; ähnliche Konstellationen finden sich auch in Bernhards Prosa. Falkner übernimmt diese Paarkonstellationen und das eingeschlossene Warten für Thom und Sam, das sadistische »Verhältnis zwischen Schinder und Opfer«³⁰ dagegen für die Beziehung zwischen den Dramatikern und ihren »Objekten« Reuschl und Knock.³¹

Die Bühnenfiguren fungieren in *Alte Helden* primär als Aktanden von Falkners poetologischen Reflexionen. Viele von Bernhards Dramen sind ebenfalls Metatheaterstücke, diverse Figuren lassen sich poetologisch lesen (insbesondere die Künstler- und Schauspielerfiguren in *Die Jagdgesellschaft*, *Die Macht der Gewohnheit*, *Die Berühmten*, *Am Ziel*, *Einfach kompliziert*). Die Semiotisierung der dramatis personae tritt bei Beckett noch weitaus deutlicher zutage, beispielsweise in *Words and Music* oder *Ohio Impromptu*.

22 Vgl. Bernhard, Thomas: *Ritter, Dene, Voss*, in: ders.: *Stücke 4. Der Theatermacher*, Ritter, Dene, Voss, Einfach kompliziert, Elisabeth II., Frankfurt a.M. 1988, S. 275–356.

23 Vgl. Bernhard, Thomas: *Der Weltverbesserer*, in: ders.: *Stücke 3. Vor dem Ruhestand*, Der Weltverbesserer, Über allen Gipfeln ist Ruh, Am Ziel, Der Schein trügt, Frankfurt a.M. 1988, S. 115–190.

24 Bernhard: *Ein Fest für Boris*, dramatis personae, S. 10.

25 Vgl. Bernhard, Thomas: *Immanuel Kant*, in: ders.: *Stücke 2. Der Präsident*, Die Berühmten, Minetti, Immanuel Kant, Frankfurt a.M. 1988, S. 251–340.

26 Schößler, Franziska/Villinger, Ingeborg: *Immanuel Kant. Komödie*, in: Huber, Martin/Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2018, S. 226–227.

27 Vgl. Bernhard, Thomas: *Ritter, Dene, Voss*, in: ders.: *Stücke 4. Der Theatermacher*, Ritter, Dene, Voss, Einfach kompliziert, Elisabeth II., Frankfurt a.M. 1988, S. 117–227.

28 Simon: Beckett, S. 239.

29 Simon: Beckett, S. 271.

30 Simon: Beckett, S. 270.

31 Die Namen »Reuschl« und »Knock« wiederum können als Anspielung auf die Figuren »Nell« und »Hamm« aus Becketts *Endgame* verstanden werden: Klanglich ähnelt »Nell« dem englischen Wort »nail«, während »Hamm« an »hammer« erinnert; die Namen transportieren die Hierarchie zwischen den beiden Figuren. Ähnlich sind auch die Namen der beiden Figuren bei Falkner hierarchisiert: Englisch »knock« bedeutet »klopfen«; »Reuschl« erinnert dagegen an »Geräusch«. Eine Regieanweisung verweist ironischerweise gerade darauf, dass »Knock« nicht englisch ausgesprochen werden soll (vgl. FAH 24).

Regieanweisungen finden sich in den ›Textpartituren‹ Becketts³² und Bernhards selten.³³ Falkner verzichtet größtenteils ebenfalls auf Anweisungen zur Bühnendarstellung; auch »[d]ie Requisiten sind in jedem Fall distanziert einzusetzen« (FAH, o. P., Vorrede). Auf der Bühne findet folglich kaum physische Handlung statt. Bei Falkner, aber auch bei Beckett und Bernhard wird die Botschaft der Stücke fast ausschließlich durch die Worte und die Sprechweise der Protagonisten vermittelt – auch hier handelt es sich somit um ›deklamatorische Farcen‹.

Durch die paratextuelle Einordnung des Textes als ›deklamatorische Farce‹ formuliert Falkner gleichzeitig sein ambivalentes Verhältnis zu Beckett und Bernhard. Die Kategorisierung als ›Farce‹ kann sowohl in der literaturgeschichtlichen als auch in der umgangssprachlichen Bedeutung des Wortes interpretiert werden: Ursprünglich bezeichnet ›Farce‹ eine »aus gehacktem Fleisch, Fisch, Gemüse, Ei, Gewürzen u. a. hergestellte Füllung bei Fleisch- und Fischspeisen«.³⁴ Die Verwendung des Begriffs ›Farce‹ als ›Füllung‹ setzt sich fort als Bezeichnung für »volkstümliche, spottende Einlage[n] im französischen Mirakelspiel«.³⁵ Dies wiederum mündet in der gängigen gattungspoetischen Verwendung des Begriffs als »kürzeres, derbkomisches Lustspiel« oder schlicht »Posse«.³⁶ Die umgangssprachliche Verwendung des Begriffes setzt ›Farce‹ und ›Posse‹ dagegen als »Angelegenheit, bei der die vorgegebene Absicht, das vorgegebene Ziel nicht mehr ernst zu nehmen ist (und nur noch lächerlich gemacht, verhöhnt wird)« oder als »lächerliche Karikatur [...] auf ein bestimmtes Ereignis«³⁷ gleich. Ähnlich mehrdeutig ist auch der zweite Teil des Untertitels: Das Adjektiv ›deklamatorisch‹ bezeichnet ursprünglich neutral eine ausdrucksvolle Vortragsweise.³⁸ Es kann es ebenso die pejorative Bedeutung »übertrieben im Ausdruck« annehmen oder eine Sprechweise oder einen Sachverhalt umschreiben, der »auf Wirksamkeit, nicht auf reale Verwirklichung bedacht, dabei oft auch pathetisch wirkend«³⁹ erscheint. Die Kombinationsmöglichkeiten dieser Bedeutungen lassen sich wiederum auf *Alte Helden* und die vermengten, sprachlichen Verweise auf Beckett und Bernhard beziehen. Ebenso handelt es sich bei *Alte Helden* nicht um ein zentrales Stück in Falkners Werk, es kann durchaus als eine ›kleinere Füllarbeit‹ verstanden werden. Die Bezeichnung als ›deklamatorische Farce‹ lässt sich aber ebenso auf Becketts und Bernhards Stücke selbst beziehen: Nicht nur, dass die Botschaft dieser ›Farcen‹ eine ›deklamatorisch‹ erzeugte, also eine vor allem durch die Wirkung der Sprache hervorgerufene ist; Bernhards und Becketts Dramen werden weiterhin gleichermaßen als meisterhaft zubereitete, mit Genuss zu konsumierende Bühnenkunstwerke oder aber effekthascherische, inhaltsleere possenhafte Unterhaltungswerke dargestellt.

32 Vgl. Simon: Beckett, S. 269.

33 Der Satz und das äußere Erscheinungsbild des Haupttextes von *Alte Helden* erinnert interessanterweise *nicht* an die von Zeilenumbrüchen und Atempausen durchzogenen Bühnentexte Bernhards und Becketts; Falkners Figurenrede ist größtenteils ungebrochen gesetzt.

34 Art. ›Farce‹, online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Farce> (abger.: 10.12.2019).

35 Art. ›Farce‹ (online).

36 Art. ›Farce‹ (online).

37 Art. ›Farce‹ (online).

38 Vgl. Art. ›deklamatorisch‹, online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/deklamatorisch> (abger.: 10.12.2019).

39 Art. ›deklamatorisch‹ (online).

Auch die inner- wie außerliterarische Selbstinszenierung der beiden Autoren lässt sich als ›deklamatorische Farce‹ beschreiben: Ihr öffentliches Bild entsteht schließlich vor allem über literarische Werke und Selbstinszenierung, also über Gesagtes, sprachliche Zeichen. Dieses Bild wiederum kann durch ein zu hohes Maß an autofiktionaler Fortschreibung zu ›lächerlichen Karikaturen‹ ihrer ursprünglichen Dichter-Personæ führen.

Alte Helden als Alterstext. Der offenkundigste Paratext, der eigentliche Titel des Stücks, verweist auf *Alte Meister*, eines von Bernhards letzten Prosawerken. So, wie sich auch der Titel ›Alte Meister‹ auf das Altern des Protagonisten Reger und nicht nur auf die von ihm betrachteten Kunstwerke beziehen lässt,⁴⁰ lässt sich auch der Titel ›Alte Helden‹ auf Beckett und Bernhard und nicht nur auf die von ihnen gesuchten ›neuen Helden‹ beziehen. Den gefeierten ›Helden‹ wird durch die Abwandlung des Titels die künstlerische ›Meister-‹schaft zumindest ein Stück weit abgesprochen: Sie sind eben keine Könner, sondern vor allem Idole ihres Faches. Auch vom Titel losgelöst handelt es sich bei *Alte Helden* um einen Alterstext: Sam und Thom befinden sich nicht, wie Becketts Protagonisten, auf einer ziellosen räumlichen wie inneren ›Irrfahrt‹⁴¹ durch eine menschenleere, postapokalyptisch erscheinende Ödnis. Thom und Sam sind – zumindest räumlich – ›angekommen‹. Hierin ähneln die beiden Bernhards gealterten Bühnenfiguren, die zwar ebenfalls innerlich getrieben und räumlich eingekerkert sind, aber kurz vor ihrem Lebensende keinen Anlass sehen, ihren Lebenskerker zu verlassen. So bleibt bei Falkner den beiden ›alten Helden‹ des absurden Theaters nur das becketteske Warten auf den ›neuen Helden‹ im Altenheim, ›während ein Alpenglühen langsam erlischt‹ (FAH 7, Reigeanweisung). Dieser Zustand ist für die Bühnenfiguren kaum angenehm: Besonders Thom leidet unter seiner ›grausigen Vergreistheit‹ (FAH 12) und ›altersbedingten Verstandesminderung‹ (FAH 11), beiden werden ›senile Bettflucht‹ (FAH 16) und diverse Alterskrankheiten attestiert.

Metatheater und Theaterkritik. Ein Drama, das zwei der prominentesten Theatermacher der Nachkriegszeit auf die Bühne bringt, ist natürlich auch als poetologisches Stück lesbar. Bereits der Ort der Handlung ist von poetologischer Relevanz: Es handelt sich hier nicht um eine Fiktionalisierung der Realität wie beispielsweise Burgers Ohlsdorf oder Schimmelbuschs *Barcelona*, sondern um eine artifizielle Modellwelt, wie sie sich auch in Bernhards und Becketts Dramen wiederfindet. In dieser Allofiktion ist es unerheblich, ob und wo Bernhard und Beckett leben. Das diegetische Altersheim und die reale Bühne werden zu einem Nichtort, an dem die beiden Dramatiker isoliert von der Öffentlichkeit und losgelöst von Zeit und Raum existieren. Begreift man Sam und Thom als Stellvertreterfiguren des Theaters nach 1945 und seiner Stoffe, erscheinen auch die anderen zentralen Bühnenfiguren poetologisch und metareflexiv aufgeladen. Die beiden ›Studienobjekte‹ Reuschl und Knock stehen dabei für zwei unterschiedliche Arten des Theaterpublikums: Reuschl erscheint seinem ›Schinder‹ Thom als ›Stupiditätsstipendiat‹ (FAH 35), hinter dem dennoch ›der österreichische Gewaltmensch‹ (FAH 24) verborgen bleibt. Nach außen bleibt Reuschl aber ›ein[] x-beliebig[e]r, [...] volksgesundheitliche[r] Durchschnittsösterreicher‹ (FAH 22), ohne geistigen Tiefgang oder existen-

40 Vgl. Aust: Nicolas Mahlers Literaturadaptionen, S. 47.

41 Simon: Beckett, S. 239.

zielle Probleme.⁴² Er steht für ein unbedarftes Theaterpublikum, das im Theater lediglich Unterhaltung sucht – und deswegen bei Thoms wie auch Bernhards Wort-›Folter‹ einschläft (vgl. FAH 29): »Ohne Unruhe, Angst und Reizbarkeit sind Sie für die destabilisierenden Eindrücke der Sprache nicht erreichbar.« (FAH 21) Dabei ist es aus Thoms Perspektive gerade die Eindrücklichkeit der Sprache, nicht eine aufregende Bühnenhandlung oder eine imposante Inszenierung, die die Wirkung ›seiner‹ Stücke hervorruft:

Thom: Wozu glauben Sie eigentlich, habe ich meine Sprache, wenn nicht, um mit ihr in ein Gehör einzudringen und, einmal in dieses Gehör eingedrungen, dort auch Gehör zu finden und diesem dort gefundenen Gehör einfach auszurichten, was diese Sprache zu bestellen hat. (FAH 22)

Die ›Folter‹ Reuschls durch Thom findet auf der Ebene der Sprache statt und ist weitgehend asexuell in Szene gesetzt. Bei Sam und seinem ›Opfer‹ Knock kommt jedoch die Komponente gewalttätiger Sexualität ins Spiel: Knock ist »in einen Schaukelstuhl gefesselt und mit einer Binde geknebelt, aber nicht nackt, sondern mit einer schwarzen Strumpfhose bekleidet« (FAH 18); im Hintergrund seiner Szene hängen »an einer Wand [...] ein Paar Requisiten aus der S&M-Szene, ein drehbares Andreaskreuz aus schwarzen Balken mit Lederschlaufen [...], Ruten, Peitschen und Gummimaschen« (FAH 24, Regieanweisung). Auch Knock selbst ist als Gegenteil zum ›Durchschnittsmenschen‹ Reuschl konzipiert: Er erscheint als »Jammergestalt« (FAH 49) voller »Versündigungsgedanken« (FAH 26), die sich »wie Dreck« (FAH 31) fühlt und deren »Bereitschaft, auf der Welt zu sein, fast zum Erliegen gebracht« (FAH 28) wurde. Wie Thom anmerkt, ist dies jedoch »andressiert« (FAH 29), nicht angeboren, sondern der Effekt des Literaturkonsums: Knocks anfänglich »lange und wilde Unscheinbarkeit« wandelt sich erst durch den ›Kontakt‹ mit Beckett und seinem Werk zu einem »traurigen Anblick« (FAH 29). Dieser Theaterbesucher findet seine Lebenssituation folglich in den Bühnenstücken wieder und identifiziert sich mit den Protagonisten:

Knock: Wir gehören zusammen! Wir haben die gleichen Wurzeln, wir essen das gleiche Tiermehl, wir gehen mal nach links, mal nach rechts, wie gute Geschwister. Wir sind beide zu stupide, um Finnegans Wake zu kapieren. [...] Wir blicken mal hierhin, mal dahin, aber mangels jeglicher Einsicht wiederholen wir das immer wieder. (FAH 48)

Gleichzeitig wünscht sich dieser Zuschauertypus immer extremere Formen der Bühnendarstellung. Das Theater, das immer doch nur ein Modell des Realen bleibt, kann diesen Wunsch nach echtem Leid jedoch nicht erfüllen: »Und mir reicht die Qual nicht, die Sie mir zufügen, mir genügt es nicht, ein Schreibtischopfer zu sein, ich will endlich eine echte, schmerzvolle Erniedrigung oder wenigstens kalten, grausamen Sex...« (FAH 48) So fordert Knock von Sam den ›neuen Helden‹ und härtere Misshandlung: »Ohne einen neuen Helden wird er den Glauben an Sie verlieren, und damit verliert er für Sie als Opfer

42 Er hat sich »nie etwas zuschulden kommen lassen« und ist »glücklich verheiratet« (FAH 19), hatte eine »sehr glückliche Kindheit« (FAH 20), ernährt sich gar gesund und raucht nicht (vgl. FAH 22).

jede Bedeutung.« (FAH 43) Durch Identifikation motiviert und zugleich abgestumpft, erwartet das Publikum immer weitere, ihm ähnelnde Protagonisten und immer extremere Bühnensituationen. Diese Erwartungen kann der Autor jedoch nicht befriedigen: Sams ›neuer‹ ist letztlich doch nur ein ›alter Held‹, auch er ist nur ein Beckettklischee.⁴³ Somit ist kein Wandel im Publikum möglich, weder bei Reuschl noch bei Knock:

Thom: Mit dem gleichen Klugscheißerkopf, mit dem sie ins Theater hineinkommen, mit dem gleichen Klugscheißerkopf sieht man sie zwei Stunden später aus der Aufführung wieder herauskommen, den verkopften Klugscheißer, der über zuwenig Verkopftheit klagt [d.h.: Knock], und den unverkopften Klugscheißer, der über zuviel Verkopftheit [d.h.: Reuschl] klagt. (FAH 55)

Überhaupt spricht Falkner diesem Theater die Möglichkeit zu tiefgreifender Veränderung des Zuschauers ab. Selbst bei Sam folgt auf die Gewalt doch nur der Genuss, die Rückkehr vom Aufwühlenden ins Angenehme:

Thom: Aber im Heimvertrag steht, Sie dürfen ihn nicht beschädigen!

Sam: Wenn er Schläge kriegt, bekommt er anschließend Tee und Kekse. Quid pro quo! (FAH 14)

Sam und Thom, Reuschl und Knock sind jedoch nicht die einzigen Bühnenfiguren in *Alte Helden*, die Instanzen des Theaterbetriebs repräsentieren. Der Altenheimdirektor, ›Prof. von Ehrensberg‹, ist beispielsweise unschwer als Figuration eines Theaterleiters lesbar: ›Literatur, Krankheit und Alter sind die Defekte, mit denen er Geld verdient‹ (FAH 18). Als Herr über Sams und Thoms Alltag wird er zum »Dreh- und Angelpunkt« (FAH 52) der Kunstschaffenden und hinterlässt so erst die »unsterblichen Exkreme« (FAH 56) des Theaterkanons. Dabei ist Ehrensberg nicht an den Krankheiten seiner Untergebenen interessiert, ist die Theaterleitung nicht an der Krise ihrer Stoffe interessiert: Während sich Sam und Thom über Erstickungsgefühle und Atemnot beklagen, kümmert sich von Ehrensberg um oberflächliche Beschwerden (vgl. u.a. FAH 16f.). Während das Theater laut Falkner also an der Überalterung seiner Autor:innen und Stoffe zugrundegeht, wird es durch die Leitung lediglich über die Modernisierung der Inszenierung oberflächlich aktuell gehalten.

Die Nebenfigur ›Ewald‹ repräsentiert dagegen eine andere Instanz des Theaterbetriebs:

43 So basiert auch für Sam und Thom jeder ›Held‹ auf den Gedanken und der Biographie seines Schöpfers (vgl. u.a. FAH 10). Sams Beschreibung seines neuen Helden liest sich wie ein Amalgam von Beckett und seinen Protagonisten: »Die Gestalt wirkt morsch, der Gang hat etwas Abgesägtes, die Augen bewegen sich [...] wie ausgeleiert, die Hautfarbe ist [...] ungesund. [...] Es ist ein sogenannter Ire, er ist im übertragenen Sinne männlich, und er hat jede sogenannte Selbstachtung verloren [...] aus Versehen, [...] aber verloren. Was er überhaupt noch ist, das ist er notgedrungen, aber dieses Notgedrungene verkörpert er vollkommen. Das Leben wurde ihm von seiner Mutter aufgezwungen [...]. [...] Es gibt nichts Ergreifenderes, als ihn auf seinen eierschalenfarbenen Beinen im Mondlicht stehen zu sehen. Diese Beine sehen aus, als hätten sie jahrhundertlang über dem Abfall der Seelen getanzt!« (FAH 35f.)

Sam: Für mich ist er der Transporteur von Knock, sonst nichts. Ewald bringt Knock, Ewald geht. Ist Ewald gegangen, so ist es als wäre Ewald nie gewesen. [...] Ewald tritt ein mit seinem Krankenpflegertablett und seinen Altenpflegechemikalien und mit seinen aufmunternden Gemeinheiten [...]. (FAH 38)

Diese Instanz bringt das Publikum ins Theater, ist mal pflegend, mal beleidigend tätig – Ewald steht somit für das Feuilleton und die Literaturkritik. Gleichzeitig schützen sie das Publikum vor tiefergehenden Verletzungen: In dem Moment, in dem Sam seinen Knock nicht mehr nur mit Worten erniedrigt, sondern »mit dem Hammer gegen Knocks Knie-scheibe« (FAH 49) schlägt, greift Ewald ein. Falkners Aussage ähnelt Marketsmüllers und Schimmelbuschs Sicht auf die Bernhard-Rezeption: Die Literaturkritik und das Feuilleton verharmlosen die unmittelbare und dadurch »schmerzhafte« Wirkung der Literatur.

Dürrenmatt als Bezugspunkt. *Alte Helden* bezieht sich jedoch nicht nur auf Beckett und Bernhard, sondern noch auf einen dritten zentralen Nachkriegsdramatiker.⁴⁴ Dieser tritt nicht als Figur in Erscheinung, sondern liegt im Subtext und in der poetologischen Deutung des Stücks verborgen: Friedrich Dürrenmatt und seine Reflexionen über das Theater werden für die Botschaft von *Alte Helden* sogar wichtige Bezugspunkte, als es Beckett und Bernhard sind. Die Personæ und Werke der beiden Dramatiker des Absurden drängen sich zwar oberflächlich in den Vordergrund, ihre Werke bleiben jedoch nur anhand einzelner Versatzstücke und Klischees im Bewusstsein des Publikums präsent. Ihre Personæ überlagern zudem die ursprüngliche Botschaft ihrer eigenen Stücke. Dürrenmatts Theaterstücke und seine Poetik dagegen bleiben unscheinbar, aber beständig im Hintergrund wirksam – möglicherweise weil Dürrenmatt für das deutschsprachige Nachkriegstheater zwar ebenso prägend war, seine eigene Dichter-Persona aber nicht zu einem gewichtigen Teil seines Werkes machte.

So erscheint *Alte Helden* strukturell als Hypertext zu Friedrich Dürrenmatts Tragikomödie *Die Physiker* (1962/80): Beide Stücke sind Zweiaukter; der Handlungsort, »ein[] luxuriöse[s] Seniorenwohnheim plus Kurklinik im Schweizer Stil« (FAH 7) verweist auf die »etwas verlotterte[] Villa des Privatsanatoriums ›Les Cerisiers‹«⁴⁵ in Dürrenmatts Drama. Selbst die dramatis personae, Heimbewohner-, Pfleger- und Ärztefiguren ähneln sich: Die Hauptfiguren Sam und Thom tragen wie Einstein, Möbius und Newton die Namen realer Figuren, sind ebenfalls Bewohner einer Pflegeinstitution, die sie nicht verlassen können, und werden in einen Mordfall verwickelt. Die Konzeption und Figurenzeichnung des Heimdirektors Prof. von Ehrenberg (vgl. u.a. FAH 15, 50) erinnert an die Irrenärztin Frau Dr. h.c. Dr. med. Mathilde von Zahnd.⁴⁶ Beide beuten die Werke ihrer Insassen zur eigenen Profitmaximierung aus. Während die Handlung der Dürrenmatt-Tragikomödie als Parabel auf die Verantwortung des Einzelnen und die Dialektik des

44 Darüber hinaus findet sich in *Alte Helden* ein Seitenheb auf eine vierte Dramatikerin: »Thom: Ach hörns doch auf mit der Pavliczek. Dieser Sexdreck! Die Stücke sind ein solcher Mist, daß man sie selbst Österreich nicht an den Hals wünscht. Wer heute auch nur eine Zeile über Sex schreibt, schreibt nur für die Hosenscheißer!« (FAH 41) – Name und Herkunft der Autorin sowie das Thema ihrer Texte lassen sich als Verweis auf Elfriede Jelinek lesen.

45 Dürrenmatt, Friedrich: *Die Physiker*. Eine Komödie in zwei Akten. Neufassung von 1980 (= Werk-ausgabe in 37 Bänden, Band 7) Zürich 1998, S. 11.

46 Vgl. u.a. Dürrenmatt: *Die Physiker*, S. 12, Regieanweisung.

Fortschritts angelegt ist, ist Falkners Bühnenstück vor allem ein poetologisches Meta-theaterstück.

Falkners zentrale Aussage in *Alte Helden* lässt sich ebenfalls auf Dürrenmatts Poetik beziehen. 1954 beschreibt Friedrich Dürrenmatt in seiner Rede *Theaterprobleme* das zeitgenössische Theater als ein ›Museum der Stoffe‹:

Ich habe gezeigt, daß heute das Theater zu einem Teil ein Museum ist, [...] und zum andern Teil ein Feld für Experimente [...]. [...] Das Museum überwiegt. Das Theater, die Kultur leben von den Zinsen des gut angelegten Geistes, dem nichts mehr passieren kann und dem man nicht einmal mehr Tantiemen zu zahlen braucht. Mit dem Bewußtsein, einen Goethe, einen Schiller, einen Sophokles auf seiner Seite zu haben, nimmt man die modernen Stücke entgegen. Am liebsten nur zur Uraufführung. [...] So ist es gleichgültig, ob Neues hinzukommt, ob Neues geschrieben wird.⁴⁷

Dürrenmatts Bild des Theaters als Museum wandelt sich bei Falkner in die Metapher des Altenheims: *Alte Helden* ist ein Text über zwei ehemalige, nun zur Passivität verdammte Theatermacher, die von Zeit und Raum abgeschottet ihren ewigen Lebensabend in einem Altersheim verbringen.⁴⁸ Auch die Autoren selbst existieren lange nach ihrem realen Ableben in Form ihrer Personæ, Manierismen und Werkklischees weiter – zum Teil auf Wunsch des Publikums: »Sam: Seine Augen fordern es. Seine Augen fordern eine Fortsetzung meiner Primärgestalt und meines Vorlebens noch im Stallgestank des Altenheims«; (FAH 12) tiefergehende Inhalte und die hinter dem Werk stehenden realen Personen geraten dagegen in Vergessenheit. Der Sinn des Aufgeführten geht so im Kreislauf von Inszenierung und Reinszenierung verloren. Auch das ›Experimentelle‹, das Dürrenmatt 1954 fordert, zu dem unzweifelhaft auch Becketts dramatisches Werk ab Mitte der 1940er Jahre zählt und an das sich auch Bernhard anschließt, ist bei Falkner nun seinerseits musealisiert: Bernhard und Beckett sind 1998 selbst längst Klassiker des Theaterkanons und damit Teil der kulturellen und theaterpraktischen Stagnation. Auch zynische Nihilisten und skandalträchtige Theaterautoren werden so harmlose Greise, wenn sie im ›Altersheim Theater‹ künstlich am Leben gehalten werden. Wie das Publikum warten auch Werk und Autor auf irgendeine künstlerische Veränderung, nicht auf eine künstliche Lebenserhaltung, Wiederbelebung oder Reinszenierung, sondern auf den ›neuen Helden‹ und also neue Impulse. Während Dürrenmatt jedoch fordert, dass die aufwühlende Kunst im Trivialen verborgen liegen müsste,⁴⁹ bringt Falkner eine radikale Verkürzung dieses Wartens auf die Bühne: Der Leiter des Altenheims wird am Ende von

47 Dürrenmatt, Friedrich: *Theaterprobleme*, in: ders.: *Werkausgabe in dreißig Bänden*, Band 24: *Theater. Essays, Gedichte und Reden*, Zürich 1980, S. 31–72, hier S. 70f.

48 Film und Bühne stehen bei Dürrenmatt, aber auch noch bei Falkner in Konkurrenz: Während Dürrenmatt davon ausgeht, dass der Film das Hoftheater ersetzt und somit neue, theatrale Ausdrucksformen nötig sind (vgl. Dürrenmatt: *Theaterprobleme*, S. 39), thematisiert Falkner, dass das Theater durch den Versuch in eine Krise gerät, mit dem Fernsehen zu konkurrieren und seine Darstellungsformen zu übernehmen: »Thom: Das Theater ist dem Fernseher nur durch seine praktisch vernachlässigbare Wirkung überlegen. Und indem es mit seinem Aufwand dem Fernsehen nach-eifert, vernichtet es sich selbst. Gottseidank!« (FAH 21)

49 Vgl. Dürrenmatt: *Theaterprobleme*, S. 71f.

Knock getötet, während Sam und Thom noch diskutieren (vgl. FAH 56). Der Theaterbetrieb müsste also vom Publikum abgeschafft werden, ehemals revolutionär erscheinende Theaterautoren sind dazu nicht in der Lage.

III.5.2. Werner Kofler: *Am Schreibtisch* (1988)

Mit Werner Koflers exzessiv refenzialistischer Erzählung *Am Schreibtisch* (1988) sei an dieser Stelle ein letzter Text genannt, der den Kreislauf der allofikationalen Bernhard-Inszenierung abschließt. Nach Texten über den auf eigenen Wunsch getöteten, inkognito weiterlebenden, tatsächlich toten oder vermeintlich wiederbelebten Schriftsteller macht Kofler die Tötung Bernhards zum Bestandteil der erzählten Handlung. Die Bernhard-Allofiktion ist nur eine kurze Episode von vielen in einem Text, der in seiner komplexen Verweisstruktur immer wieder auf unterschiedlichen Ebenen auf Bernhards Persona und sein Werk rekurriert: Der Erzähler, zu diesem Zeitpunkt ein Bergführer namens Köll, moniert sich durchgängig über »Papst Thomas Bernhard de[n] Zweiten« (KS 130), diesen »Kasper aus Ohlsdorf« (KS 46) und seine »immergleichen gehässigen Tiraden« (KS 82) – ironischerweise in einem bernhardesken Sprachstil. Dabei ist der fiktionale Bergführer Sprachrohr seines Autors; er formuliert somit auch Koflers inhaltliche Abgrenzung von seinem sprachlichen Vorbild. Bernhards Literatur steht bei Kofler für den Ausverkauf der Österreichischen Identität sowie für die medienwirksame Inszenierung von Geisteskrankheit: Wer als »der größte private oberösterreichische Obsessionseigentümer« bezeichnet werden, »in seinem privaten Narrenhaus« (KS 67) sitzen und dabei Literatur produzieren kann, befindet sich aus Perspektive des Erzählers nicht in den Klauen eines (Schreib-)Wahns, sondern hat die eigenen öffentlichkeitswirksamen Manierismen und die profitable Persona im Griff.

Im Verlauf dieser Passage trifft der Bergführer auf einen Touristen, der sich als Thomas Bernhard vorstellt. Die beiden geraten über den Ausverkauf der österreichischen Landschaft in Streit – der Bergführer entledigt sich seiner schnell:

Heimisch an unseren Stauseen – der Eisvogel! ruft der Fremde. Dieser sogenannte Regie-
rungschef steht, wie wir alle, am Abgrund, und anstatt zurückzuwei-
Abgrund ist mein Stichwort. Auf die Seilsicherung wollte der Fremde verzichten [...].
Ich werde ins Tal steigen und die Bergung veranlassen. (KS 18f., Hervorh. i. Orig.)

Der letzte Satz des Touristen bricht mitten im Wort ab. Hierauf folgt zunächst der Seitenwechsel – zwischen seinen letzten Worten und der vom Bergführer nachgelieferten Begründung liegt die Schlucht der Buchfalte. Schriftbild, Medialität und Topographie des gedruckten Textes stützen die Botschaft der Erzählung: Das ungewohnte Bild eines abbrechenden Satzes am Seitenende ohne jegliche Markierung fördert gleichzeitig Immersion wie auch Irritation der Leser:innen.

In Koflers Texten stürzen häufig Figuren in Abgründe, auch *Am Schreibtisch* inszeniert dieses Motiv gleich mehrfach. Natürlich handelt es sich hier weder um die Schilderung faktueller oder möglicher Ereignisse noch um die Versprachlichung von Mordphantasien des realen Schriftstellers Werner Kofler. Die Erzählung über das Ende des Bergstei-

gers Thomas Bernhard ist poetologisch wie selbstinszenatorisch konzipiert: Wie der vermessene Tourist Bernhard ohne Seilsicherung den Halt verliert, verliert der Autor Bernhard auf der Höhe seines Erfolgs, mit zunehmender Popularität und Selbstreproduktion die Herrschaft über die von ihm etablierten Idiome, Motive und Muster, letztlich auch über seine eigene, öffentliche Persona. Diese kann von anderen Autor:innen appropriiert, kommerzialisiert oder parodiert werden, wie auch die österreichische Landschaft vom Bergführer souverän und gewinnbringend genutzt wird. Kofler und Köll erhalten dank ihrer Text- bzw. Ortskenntnis die Oberhand im (Intertextualitäts-)Gebirge. Über diesen poetologischen Mord wird auch Koflers schriftstellerisches Selbstbild und sein Blick auf seine eigene Bernhard-Rezeption deutlich: Der Autor Bernhard wird vom Autor Kofler vom Thron gestoßen.

IV. Fazit

Im Zuges dieser Untersuchung hat sich für die Bernhard-Rezeption bestätigt, was gleich mehrere Bernhardfiguren schon fünfzig Jahre zuvor über die sie umgebende Welt und ihre Sprache feststellten: »*Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert*« (G 22, Hervorh. i. Orig.). Doch anders als der Fürst Saurau ist sein Autor Bernhard alles andere als ein »ganz und gar zitatenfeindlicher Mensch«, Bernhards Diegesen sind »ein fortwährendes Zitieren, das die Welt ist« (V 140, Hervorh. i. Orig.). In Bernhards Texten selbst sind diese »Zitate« nicht immer wörtliche: Erzählerfiguren zitieren was andere Figuren ihnen erzählt haben, doch auch Strukturelemente oder ganze Erzählungen verweisen aufeinander, sodass Bernhards Texte thematisch, stilistisch und strukturell auf vorherigen aufbauen. Themen, Topoi und Figurentypen treten an unterschiedlichen Stellen und auf unterschiedlichen Ebenen von Bernhards Werk erneut auf. Auch die Realität wird »zitiert«, wenn Bernhard reale Personen in seinen Prosatexten literarisierter oder eigene Biographeme autofiktional inszeniert. Seine öffentliche Autoren-Persona wiederum konstruiert Bernhard nicht nur durch mediale Inszenierungspraktiken. Er nutzt zusätzlich Zitate aus seinen fiktionalen Texten, um sein öffentliches Bild in Analogie zu seinen Figuren zu zeichnen. So verläuft auch sein Werk – entsprechend dem von Bernhard in *Der Keller* formulierten Lebensprinzip – »in die entgegengesetzte Richtung«:¹ Elemente fiktionaler Literatur diffundieren in die Realität.

Bernhards Stil hat trotz aller offensichtlichen Invarianz und Wiedererkennbarkeit einige markante Entwicklungen durchgemacht und ist so – im Einklang mit der werkübergreifenden Ästhetik des Dichotomen – gleichermaßen konstant wie dynamisch: *Der bernhardeske Stil* existiert genau genommen nicht. Bernhards Gesamtwerk umfasst unterschiedliche Stilparadigmen und Themenkomplexe, die variiert und modifiziert werden. Die sich im mittleren Werk konsolidierenden Stilmerkmale werden im Spätwerk vom Autor zusätzlich selbstironisch kommentiert. Die hervorhebende Wiederholung einzelner Stilkliches im mittleren Werk und ihre Ironisierung im späten Werk subvertieren diejenigen Lesarten, die Bernhards Prosa als ausschließlich ernsthaft und abgründig verstehen.

Die thematische und inhaltliche Ambivalenz von Bernhards Texten ermöglicht schließlich eine Vielzahl unterschiedlicher Lesarten und je nach Rezipient:in verschiedene Deutungen und Fortschreibungen. Noch variantenreicher ist folglich die

¹ Bernhard: *Der Keller*, S. 114, Hervorh. i. Orig. getilgt.

Rezeption dieser Texte: Die Deutungsvielfalt begründet teilweise Bernhards kontroverse öffentliche und feuilletonistische Rezeption ebenso wie das ungebrochene Interesse der Literaturwissenschaft. Diese Polyvalenz der Lesarten ist gleichermaßen Voraussetzung wie Thema der kreativen Rezeption in der Literatur: Bernhards Texte selbst werden, obwohl sie über ihre monolithische Konzeption zunächst eindeutig scheinen, zu Projektionsflächen, Ideenträgern und Vehikeln gänzlich unterschiedlicher Konzepte.

Auch in den Bernhard rezipierenden Texten ist in gewisser Hinsicht »alles, was gesagt wird, zitiert« (G 22). Die »Ideenausschlachter« (Ko 212), die Roithamer in *Korrektur* kritisierte, sind schließlich auch mehr als 30 Jahre nach Bernhards Tod umtriebig und zitierten Bernhards Werke, Stil und Persona. Die Botschaften, die über die Transformation von Bernhards Texten, in seiner Stimme oder vermittels seiner Persona formuliert werden, sind jedoch äußerst vielfältig. Gleiches gilt auch für die Transformationsmechanismen, vermittels derer die Hypertexte hervorgebracht werden.

Neben den hier betrachteten, vorrangig deutschsprachigen Texten ist die Bernhard-Rezeption ein gleichermaßen intermediales wie internationales Phänomen geworden: Die Zahl der internationalen Autor:innen, die von Thomas Bernhards Werk beeinflusst worden sind oder die seine Texte reinszenieren oder appropriieren, ist umfangreich und steigt nach wie vor stetig an.

So ist auch am Abschluss dieser umfangreichen Arbeit offensichtlich, dass die hier detailliert behandelten Texte ein repräsentativer Ausschnitt eines weiten Feldes und Beispiele äußerst vielgestaltiger Rezeptionsphänomene sind. In den ersten beiden Texten, die in dieser Arbeit untersucht wurden, dominiert die Übernahme und Modifikation prätextueller Strukturen. Josipovicis *Moo Pak* und Markovićs *Ausgehen* basieren auf dem gleichen Prätexxt: Thomas Bernhards *Gehen*. Auf den ersten Blick erzählen die drei Texte jedoch gänzlich unterschiedliche Geschichten, die als Resultat diegetischer Transpositionen in divergenten Kulturkreisen, sozialen Milieus und historischen Kontexten spielen. Allerdings sind diese Hypertexte keine bloßen Aktualisierungen oder parodistische Rekontextualisierungen. Unter der Handlungsoberfläche ist in allen drei Texten ein gemeinsames Thema auszumachen: Die Protagonisten bei Bernhard, Marković und Josipovici versuchen, ihre jeweilige bedrückende Realität zu bewältigen, und fliehen in eskapistische Alltagsrituale.

Gehen und *Ausgehen* erzählen von den Traumata zweier Kriegsgenerationen. Die Traumatisierung äußert sich in unterschiedlichen Symptomen, hat jedoch die gleiche Ursache: Die Realität Wiens und Belgrads nach der Zerstörung durch brutale Kriege ist unbegreiflich, weder gedanklich noch sprachlich zu umfassen. Sowohl obsessives Spazierengehen als auch manisches Feierngehen werden als Verdrängungsmechanismen und Mittel zur Realitätsflucht erkennbar; die *signifiants* unterscheiden sich, doch die *signifiés* bleiben die gleichen. Auch *Moo Pak* erzählt von Eskapismus. Der Protagonist dieses Textes flieht jedoch nicht aus einer vom Krieg zerstörten Welt: Er versucht, in der sich stetig beschleunigenden, für ihn zunehmend nicht mehr beherrschbaren Realität der Postmoderne die Kontrolle über sein Leben zu behalten, indem er seinen Alltag obsessiv durchstrukturiert. Seine Fixierung auf Spaziergänge in englischen Parks und die Auseinandersetzung mit der ›hohen‹ Literatur sind ebenfalls Manifestationen einer Flucht aus der überlasteten Alltagskultur und stellen den Versuch dar, in eine vergangene, vermeintlich beherrschbarere, ›ästhetischere‹ Ersatzrealität zurückzukehren.

Alle drei Texte thematisieren somit umfangreiche psychische (Ver-)Störungen, die unter der Erzählung über die skurrilen Beschäftigungen der Flaneure, Ästheten oder »Clubber« verborgen liegen. Diese Verstörungen sind den Protagonisten nicht bewusst und äußern sich erst in ihrer Sprache und ihrem Verhalten. Sie bleiben folglich auch in der Handlung Leerstellen und werden erst auf der diskursiven Ebene sichtbar. Beide Hypertexte stehen somit in der Tradition der bernhardesken Sprachkrise, die sich in einem paradoxen »wortreichen Verschweigen« äußert. Das tragische Thema und die sprachkritische Botschaft von *Gehen* sind über den Transformationsprozess auch in die Hypertexte übergegangen, werden allerdings erst durch die Analyse von Analogie und Differenz zwischen Vorlage und Transform in ihrer Gesamtheit lesbar.

Zudem reflektieren die Autor:innen beider *Gehen*-Hypertexte auf der poetologischen Ebene über postmoderne Schreibweisen: Marković tut dies in *Ausgehen* implizit über das popkulturelle Konzept des »Remix«, das sie auf einen Text der Hochkultur anwendet. Auch die in den Text integrierten intermedialen Verweise stehen im thematischen wie ästhetischen Kontext postmoderner und popliterarischer Texte. Josipovici wiederum reflektiert in *Moo Pak* anhand der *mise-en-abyme*-Struktur des Textes und der Vielzahl von Zitaten, Anspielungen und Referenzen über das narrative Potenzial intertextueller Verweise und metafiktionaler Schreibweisen. Intertextualität und Referenzialität sowie Schreibpraktiken und Autorschaft werden so selbst zu weiteren dominanten Themen der Erzählung.

Die Untersuchungen zu Andreas Maier und Hermann Burger im zweiten Kapitel dieser Arbeit zeigten: Nicht nur die hypertextuell formulierten Botschaften, sondern auch die Perspektiven rezipierender Autor:innen auf Bernhard sind vielfältig. Sein Einfluss wird bei beiden zum *primum movens* des Schreibens; die Auseinandersetzung mit diesem Einfluss ist elementarer Teil ihrer schriftstellerischen Personæ. Im Zuge der Analyse ließen sich im Werk beider Autoren zwei grundverschiedene Einflussdynamiken herausarbeiten: Auf den ersten Blick nehmen Maier und Burger diametral entgegengesetzte Positionen zu Bernhard und seinem Werk ein. Für den einen wird er zum »Prosa-lehrer«, dem es nachzueifern gilt. Der andere inszeniert Bernhard polemisch als ungeliebten »Dichtervater«. Das divergente Verhältnis der beiden Autoren zu Bernhard liegt in ihrem künstlerischen Selbstbild und ihrem Literaturverständnis begründet: Maiers Poetik der Wahrhaftigkeit kontrastiert mit Burgers Poetik der Täuschung. Maier fordert eine »wahrhaftige« Literatur: Er bezeichnet Bernhards von Wiederholungen und Widersprüchen geprägten, uneigentlichen Stil als Sprache der Lüge und positioniert sich öffentlich in Opposition zu dem vermeintlich »wirren Autor«. Hermann Burger wiederum macht gerade die Täuschung und Imitation zu einem poetischen Prinzip: Er imitiert neben Bernhard eine Vielzahl anderer Autor:innen und macht den sprachlichen und inhaltlichen Referenzialismus zu einem elementaren Merkmal seiner Prosa.

Dennoch appropriieren beide Autoren Bernhards Stilmmerkmale und machen sie zur Basis eigenständiger Texte. In ihren Werken stehen bernhardeske Außenseiterfiguren im Zentrum einer bernhardesken Handlung, die in einer bernhardesken Sprache erzählt wird. Die genaue Konturierung des »Bernhardesken« unterscheidet sich bei beiden jedoch stark und basiert auf der jeweiligen subjektiven Deutung von Bernhards Stil: Burger versprachlicht den verzerrten, aber herablassenden Blick vom Leben geschlagener Sonderlinge auf die Welt. Die überbordend referenzialistische Sprache ist das Mittel des

Individuums, sich erzählend von der Gesellschaft abzugrenzen und sich über sie zu erheben. In Maiers Texten kehrt sich dieser Blick um: Hier ist es das gesellschaftliche Kollektiv, das den Einzelnen sprachlich wie realiter auszugrenzen vermag. Das unablässige ›Gerede‹ der Gemeinschaft bringt die mehrheitsgesellschaftlich akzeptierte Wahrheit erst hervor und legt so soziale Grenzen fest. Wie im Falle von Bernhards monologisierenden Geistesmenschen haben also auch bei Burger und Maier die Sprechenden ›das Sagen‹ – sowohl auf sprachlicher als auch auf sozialer Ebene.

Burger verhüllt den Einfluss Bernhards keineswegs. Er hebt die zentrale Rolle, die der ›Prosalehrer‹ in seinem Werk einnimmt, nicht nur implizit durch sprachliche, strukturelle und thematische Analogien in Texten wie *Schilten* hervor. In seinen späteren Texten häufen sich auch minimal chiffrierte Anspielungen, wörtliche Zitate und unverhüllte Namensnennungen, die offensichtlich auf Bernhards Texte verweisen. Die zunehmend ostentative Thematisierung des Einfluss Bernhards und anderer Autor:innen gehört zu Burgers paradoxer Strategie, die eigene schriftstellerische Autonomie durch einen markanten Individualstil zu betonen, in dem die Imitation das beherrschende Stilprinzip ist.

Anders verhält es sich bei Maier: Seine Invektiven gegen Bernhard in *Die Verführung* erscheinen – durch die Brille Harold Blooms betrachtet – zunächst wie ein aus Einflussangst begangener, realitätswirksamer Vatermord. Die Abwertung der bernhardesken Sprache wirkt zunächst subversiv und die Vorlage verspottend, täuscht allerdings darüber hinweg, dass auch Maier Bernhards Werk auf struktureller Ebene affirmativ imitiert. Diese Art der Mimesis betrifft einerseits seine frühen Texte *Wäldchestag*, *Klausen* und *Kirillow*, die auf der Ebene der *histoire* viele Bernhard-Topoi zitieren und auf struktureller Ebene Metakommentare über das Werk des Österreicher ers formulieren. Andererseits affirmsiert Maier auch in *Die Verführung* Bernhards Werk: Die Dissertation ist selbst als bernhardeske Studie lesbar; Maier inszeniert seine Persona hier in der Pose eines Geistesmenschen und hebt dies durch metafiktionale Signale hervor. Auch hier wird die Botschaft über das Zusammenspiel von Vorlage und Transform formuliert: Das zitierte Textmaterial und Maiers analytische Ausführungen konvergieren zu einer gemeinsamen Erzählerrede. In Kombination mit seiner vermeintlichen Abneigung bei gleichzeitiger Appropriation entsteht so eine werkübergreifende, transfiktionale Erzählung über Bernhard sowie über einen Autor namens Andreas Maier, der mit dessen Einfluss ringt.

Im weiteren Verlauf entfernen sich die Texte beider Autoren stilistisch von ihrem Vorbild. Trotzdem bleibt Bernhards Werk in ihrem Werk präsent: Bernhards Stil wird von Maier und Burger transformiert und absorbiert, sodass sich auch in späteren, eigenständigeren Werken eindeutige Anklänge an Bernhard finden lassen. Maier zitiert Bernhards Sprachstil nur noch punktuell und instrumental als Sprechweise geistig verwirrter Figuren. In Burgers Spätwerk nimmt Bernhard dagegen eine neue, wichtige Rolle ein: Das Bild, das Burger sich von Bernhard und seinem Werk macht, wird in seinen späteren Texten zum Strategiegeber in psychischen Krisenzuständen stilisiert. Dies wiederum manifestiert sich in einer zunehmenden literarischen Annäherung an Bernhard: Burgers letzter Text *Brunnleben* ist eine offenkundige Kontrafaktur von Bernhards letztem Text *Auslöschung*. Auch die Suizidalität nimmt im Werk beider Autoren eine zentrale Rolle ein. Während sie bei Bernhard lediglich in (auto-)fiktionalen Texten thematisiert

wird, wird sie auch in Burgers Werk und Leben zu einem beherrschenden Thema: Kurz nach Bernhards Tod wird der Topos durch Burgers Suizid zynischerweise selbst performativer Teil seines Werkes.

Die kreative Bernhard-Rezeption nimmt so eine poetologische, aber auch autofiktionale Funktion im Werk der Nachfolgeautor:innen ein: Durch die Auseinandersetzung mit seinen Texten, seinen Stilmerkmalen und seiner Persona positionieren sich die Autor:innen zwangsläufig zu Bernhard und machen hierdurch ebenfalls Aussagen über ihr eigenes Schreiben und ihre eigene Poetik. In Maiers und Burgers Falle geschieht dies oft explizit. Doch auch über das implizit vorgetragene Verhältnis zur Vorlage, die Instrumentalisierung der Mimesis und die Kontextualisierung der jeweiligen Referenzen formulieren die rezipierenden Autor:innen ihre Perspektive auf Bernhard. Literarische Produktion wird auf diese Weise zu einem kontinuierlichen Prozess von Imitation, Transformation, Emanzipation und Absorption.

Die Analysen von Maiers und Burgers Werk deuten bereits an, dass Schriftsteller auch über epitextuelle Äußerungen und nichtliterarische, realitätswirksame Handlungen an ihrem Werk weiterschreiben. Auch sie sind somit als Voraussetzung und Phänomene der Rezeption analysierbar. Dies wird durch die letzte in dieser Arbeit eingenommene Perspektive belegt: Die im dritten Kapitel betrachteten Texte heben die Interdependenz von Autofiktion und Allofiktion, künstlerischem Werk und öffentlichem Bild hervor, machen sie aber gleichzeitig zum Movens für neue literarische Produktion. Das »Experimentierfeld Thomas Bernhard« umfasst schließlich nicht nur transformierbare Texte und einen imitierbaren Stil, sondern über Bernhards Praktiken der Selbstinszenierung zudem eine ausgeprägte transfiktionale Komponente. Es bietet somit gute Voraussetzungen auch für allofiktionale Spielarten der kreativen Rezeption:

Die private Person und öffentliche Persona Thomas Bernhard divergieren stark voneinander. Der öffentliche Autor Bernhard steht von vornherein an der Schwelle zwischen Fiktion und Realität: Biographische Selbstaussagen supplementieren die fiktionale Literatur, Stilmerkmale seiner Prosatexte ziehen sich auch durch seine realitätswirksamen Auftritte. Auch Bernhards Lebenswelt erhält so zunehmend Einzug in die fiktionale Literatur, was Hennetmairs *Ein Jahr mit Thomas Bernhard*, Salems *Brief an Thomas Bernhard* und Burgers *Zu Besuch bei Thomas Bernhard* belegen.

Mehr noch als Salems und Burgers Text partizipiert Hennetmairs Buch am öffentlichen Bernhard-Bild: Einerseits integriert Hennetmair – trotz des vorgetragenen faktualen, dokumentarischen Geltungsanspruches – die Privatperson Thomas Bernhard in eine literarisch überformte Erzählung. Der diffuse Wirklichkeitsbezug des Textes steht in der Tradition von Bernhards eigener transfiktionaler Selbststilisierung. Andererseits dekonstruiert Hennetmair Bernhards auratisches Selbstanarrativ und lässt den Autor humorvoll, vulgär und geradezu karnevalesk erscheinen. Zudem ergänzt er die weiteren öffentlichen Narrative über Bernhard um das des profitorientierten Berufsschreibers, der mit dem impliziten Autor der Texte oder der Persona seiner Selbstinszenierung kontrastiert. Die in diesem Text popularisierten, vermeintlich faktualen Narrative werden in späteren, offen allofiktionalen Texten wie *Die Murau Identität*, *Thomas Bernhard seilt sich ab* und *Cassiber Thomas Bernhard* aufgegriffen und fortgeschrieben.

Umgekehrt heben auch diese Texte nicht nur durch die (Un-)Möglichkeit der präsentierten Erzählung ihre eigene Auto- und Allofiktionalität hervor, sondern nutzen dies

auch narrativ und poetologisch: Wenn ›Bernhard‹ als Nachbar einer Frau Ungenach auf-taucht, im Altenheim neben Beckett sitzt oder als Franz-Josef Murau im Exil weiterlebt, wird auch er selbst posthum als Figur des fiktionalen Werkes markiert und festgeschrieben. Diese Persona löst sich immer mehr von der empirischen Person und lebt autonom in der Literatur weiter. So kann sie aber auch entweder im Altenheim ›eingelagert‹ oder direkt vom Gipfel gestoßen, als irrelevant deklariert oder durch andere Autor:innen übertragen werden.

Die reale Person verschwindet dagegen bereits zu Lebzeiten hinter den durch Selbst-inszenierung erzeugten Bildern und deren allofiktionalen Fortschreibungen. Der private Bernhard bleibt in der Realität für die Öffentlichkeit ungreifbar – was die literarischen Texte über ihn ebenfalls performativ hervorheben: In kaum einer dieser Fiktionalisierungen tritt Bernhard als autonom handelnde, individualisierte Figur, sondern meist als Summe seiner Klischees auf. Ein ›Treffen‹ mit Bernhard kann so nur unergiebig sein. Quelle dieser Klischees ist mal sein textuelles Werk, mal seine öffentliche Persona. Einzelne biographische Fakten und Anekdoten werden wiederholt zitiert und stellen für die Leser:innen zunächst einen gewissen Wirklichkeitsbezug des Erzählten her. Sie erhalten aber andersrum nur schwer Einzug in die erzählten Welten oder werden teils ironisch als Fälschung dekonstruiert.

Dass die poetische Suche oft ins Leere läuft, je stärker Bernhards kommerzielle Verwertung forschreitet, ist ebenso Teil der Konzeption der allofiktionalen Texte. Dies spiegelt sich in der jeweiligen Verbindung zwischen dem Schriftsteller und seinen Wohnräumen. Die Semiotisierung der einzelnen ›Bernhard-Orte‹ wurde durch Bernhard selbst angestoßen und wird von den rezipierenden Autor:innen fortgeschrieben: Während Burger Bernhard 1981 in Nathal noch erreichen kann, ist dies für Salem sieben Jahre später kaum noch möglich. In diesen beiden Fällen ist der Erfolg der poetische Suche nach Bernhard noch durch die persönlichen Voraussetzungen der beiden Autor:innen Salem und Burger bestimmt. Nach seinem Ableben scheitert die Suche jedoch an seiner kommerziellen Verwertung: Bernhards Literatur zu verharmlosen und als heiter zu lesen, gar zu kommerzialisieren ›tötet‹ Bernhard, was sowohl Marketsmüller als auch Habringer vorführen. Doch auch der Versuch, Bernhards literarische Aussagen wie Marketsmüllers Erzählerin affirmativ zu lesen und sie so ebenfalls auf eine Bedeutung festzulegen, zerstört sein ambivalentes Werk: Die rücksichtslose Suche nach dem literarischen Nachlass Bernhards führt zum symbolisch aufgeladenen Niederbrennen seines Vierkanthofes und damit zur Auslöschung der letzten ›handfesten‹ Verbindung zum Schriftsteller. Falkner präsentiert Bernhard dagegen in einem zeitlosen Nichtort gefangen auf der ziellosen Suche nach Neuerungen im Theaterbetrieb; Schimmelbuschs Erzähler erreicht ihn nur auf kostspieligen Umwegen über New York im Exil – die Popliteratur ist Bernhard also möglicherweise näher als die eigenen Epigonen.

Diese Texte partizipieren – trotz einer oftmals ähnlichen Ausrichtung – an unterschiedlichen, teils bestehenden, teils neu erzeugten Bernhard-Narrativen und -Bildern. Das Interesse der Autor:innen gilt insbesondere der in Bernhards Werk und Person allgegenwärtigen Widersprüchlichkeit: Einerseits thematisieren diese Allofiktionen die Widersprüchlichkeit zwischen Privatmensch und öffentlichem Autor. Er wird teils als Konsummensch und Hedonist dargestellt, dessen Selbstdarstellung als misanthropischer Einsiedler nicht weniger fiktiv erscheint als Hennetmairs Bericht über einen

eigenbrötlerischen, aber zugänglichen, herzlichen Menschen. Mal erscheint Bernhard auch als talentierter, revolutionärer, ja gefährlicher Agitator, mal als profitorientierter Produzent von billiger Massenware, der das Publikumsinteresse souverän zu bedienen weiß. Andererseits thematisieren die Texte auch die paradoxe, kommerzialisierende Vereinnahmung Bernhards durch den österreichischen Kulturbetrieb und Staat, gegen die er in seinem Werk durchgängig opponierte. Gemein ist diesen Allofiktionen, dass sie die Offenheit und Mehrdeutigkeit von Bernhards Werk und Selbstdnarrativen hervorheben und als Anknüpfungspunkt nutzen: Bernhard wird oftmals als Opfer seiner eigenen, aus dem Ruder gelaufenen autofikionalen Selbstdnszenierung und Übertreibung präsentiert. Gerade die Wiederholung häufiger Stilelemente und Manierismen öffnet Werk und Persona für den Zugriff anderer Autor:innen. Sie setzt sie aber zusätzlich einer posthumen Verharmlosung und ›Ausbeutung durch den Literatur-, Kultur- oder Wissenschaftsbetrieb aus. Das Verhältnis der in diesem Kapitel besprochenen Autor:innen zu Bernhards Werk und Persona ist dagegen mal affirmativ verklärend, mal kritisch, mal neutral. ›Bernhard‹ wird so auch nach seinem Tod zu einer literarischen Leerstelle, die appropriiert und beliebig gefüllt werden kann. Er wird selten zum aktiven Ideenträger oder Advokaten einer bestimmten Poetik oder Ideologie, sondern bleibt ein passives Reflexionsmittel fremder Konzepte: Der für seinen Wortschall bekannte Bernhard schweigt.

Diese Untersuchung hat somit in ihrer Auseinandersetzung einen Beitrag zur Forschung zu Bernhard, aber auch zu den anderen hier besprochenen Autor:innen geliefert, der bisherige Forschungsergebnisse um weitere zentrale, aber zumeist nur *en passant* beachtete Perspektiven erweitert. Ähnliches gilt für die hier betrachteten Einzeltexte: Ihre Analyse liefert Erkenntnisse über die Formen und Strömungen der kreativen Bernhard-Rezeption und schärft den Blick für die Varianz der öffentlichen und literarischen Bernhard-Bilder. Grundsätzlich hat sich gezeigt, dass die kreative Rezeption sich auf alle Ebenen von Bernhards Werk und auf alle Werkphasen bezieht: Bernhards fiktionale und autofikationale Prosa, aber auch seine öffentlichen Auftritte und seine Personadienen gleichermaßen als ›Prätexte‹. Unterschiedliche Autor:innen setzen dabei individuelle Schlaglichter: Entsprechend findet das frühe, antiheimatliterarische Werk ebenso seine Fortschreibung wie die ›Geistesmenschentexte‹ der mittleren Phase und das transfiktionale Spätwerk. Die verschiedenen Phasen, Stilparadigmen und Schreibweisen in Bernhards Werk begründen dabei jeweils eigenständige Traditionen unterschiedlich bernhardesker Texte. Letztlich heben die Analysen der hier besprochenen Hypo- und Hypertexte die Polyvalenz von Bernhards Texten, den Bernhard rezipierenden Texten sowie literarischen Texten im Allgemeinen hervor. Die hier besprochenen Autor:innen stellen zudem die Interdependenz von Faktualem und Fiktionalem heraus, indem sie vielschichtige transmediale Inszenierungspraktiken gleichzeitig kommentieren und applizieren.

Auch, wenn in dieser Analyse Thomas Bernhard und seine ›Ideenausschlachter:innen‹ im Zentrum stehen, ist die hier angewendete Methode auch auf andere Autor:innen und ihre literarische Rezeption anwendbar: Auf Basis eines multiperspektivischen literaturtheoretischen Fundaments wurde ein Kategoriensystem entworfen, das Werke, die an der Rezeption von Autor:innen und ihren Werken partizipieren, heuristisch analysierbar macht. Das hierzu konzipierte Analyseschema schreitet die zentralen Ebenen der

kreativen Rezeption ab, die sich sowohl auf Einzeltexte, den Autor:innenstil sowie deren öffentliche Persona beziehen und gänzlich unterschiedliche neue Werke und darin enthaltene Bilder und Narrative hervorbringen kann. Der polyperspektivische Blick fokussiert folglich hypertextuelle, fortschreibende und allofiktionale Rezeptionsformen. Dies ermöglichte, unterschiedlichen Spielarten der kreativen Rezeption einerseits separat zu erfassen und zu kategorisieren, andererseits gerade durch diese Trennung auch Grenzfälle und Übergangsphänomene in ihrer Komplexität deutlich zu machen. Es hat sich gezeigt: »Thomas Bernhard« ist Teil eines intertextuellen, transfikionalen Netzes. Bereits Bernhards Prosawerk selbst enthält eine Vielzahl von intra-, intertextuellen und transfikionalen Verweisen und Einflüssen. Auf der Ebene der Rezeption erweitert sich dieses Netzwerk um eine Vielzahl untereinander verbundener Einzeltexte, sodass die Verknüpfungen zunehmend rhizomatischer werden. Insbesondere die postmodern referenzialistischen Schreibweisen von Autor:innen wie Burger, Josipovici, Schimmelbusch oder Marković erweitern das intertextuelle und intermediale Bezugsfeld zusätzlich um die Werkkomplexe vieler weiterer Autor:innen und anderer Künstler:innen, die in einem gegenseitigen Transformations-, Einfluss- und Rezeptionsverhältnis zu einander stehen. Das Werk Thomas Bernhards und seine Rezeption sind folglich ein eindrückliches Beispiel für die mannigfaltigen Phänomene verwobener Intertextualität, Intermedialität und Transfikionalität in Texten der Gegenwartsliteratur.

Die Literatur seiner umtriebigen Enkel:innen schreibt Bernhards Werk nach seinem Tod vielgestaltig fort. Am Ende begründete der Schriftsteller sein posthumes Weiterleben jedoch selbst: Der Ursprung der hier besprochenen Formen der Wirkung und Rezeption liegt in Bernhards Texten, seiner kontroversen Wirkung und seiner außertextlichen Selbstinszenierung. Somit ist auch die kreative Bernhard-Rezeption die letzte der werkkonstituierenden Paradoxien: Bernhard ist längst tot, »lebt« aber weiter. Sein Werk wird von diversen Autor:innen in unterschiedliche, von ihm grundsätzlich vorgegebenen Richtungen fortgeschrieben. Die Schwierigkeit, Bernhards Werk auf eine Deutung festzulegen, schlägt sich wiederum in der stilistischen und inhaltlichen Vielfalt der Rezeptionsstexte und der Vielzahl der literarischen Bernhard-Bilder nieder: »Thomas Bernhard« und sein Werk bleiben in ihrer Rezeption einerseits so vital, andererseits so ungreifbar wie zu Lebzeiten.