

### III.3. Begegnungen und Besuche

---

Das öffentliche Bild von Bernhard ist somit von vornherein mehrfach gebrochen und je nach Rezeptionslinie und Bezugsgruppe kaum eindeutig: Bernhard erscheint aus der einen Perspektive als Staatsfeind und Nestbeschmutzer,<sup>1</sup> aus der anderen als bewusster Provokateur oder Übertreibungskünstler. Mal erscheint er als »in der [...] durch Novallis geprägten Tradition verwurzelter Dichter«,<sup>2</sup> mal steht er in »einer[r] spezifisch österreichische[n] Tradition«,<sup>3</sup> mal gehört der Schriftsteller zu »den Leidenden, den Besessenen und Verzweifelnden«<sup>4</sup> der Literaturwelt, mal ist er ein »todessehnsüchtige[r], provozierende[r] Autor«<sup>5</sup> und ein »finstere[r] Rhetoriker«,<sup>6</sup> mal ein »nicht ganz geheuer[r] Spaßmacher«<sup>7</sup> oder gar ein Produzent literarischer Massenware.<sup>8</sup> ›Thomas Bernhard‹ ist durch die Vielfalt seiner öffentlichen Bilder als empirischer Autor, literarische Figur und außertextliches Phänomen auch für die Literatur als Experimentierfeld prädestiniert. So entstand bereits zu Lebzeiten eine große Zahl vorwiegend humoristischer

- 
- 1 Vgl. u.a. Thuswalder, Gregor: Skandale und Erregungen, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 470–477; ebenso Mittermayer: Thomas Bernhard. Eine Biographie, S. 7–9.
  - 2 Camper, Herbert: Tödliche Zusammenhänge, in: Die Weltwoche, 4.10.1968, zit. n. Diller/ Mittermayer: Rezeption der Prosa im deutschen Sprachraum, S. 481.
  - 3 Diller, Axel/ Mittermayer, Manfred: Rezeption der Prosa im deutschen Sprachraum, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 478–483, hier S. 481.
  - 4 Reich-Ranicki, Marcel: Der Sieg vor dem Abgrund, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 05.02.1983, zit. n. Diller/ Mittermayer: Rezeption der Prosa im deutschen Sprachraum, S. 481.
  - 5 Hackl, Wolfgang: Ein Fest für Boris, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 193–197, hier S. 196.
  - 6 Blöcker, Günter: Ein paar Totenköpfe, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.09.1982, zit. n. Diller/ Mittermayer: Rezeption der Prosa im deutschen Sprachraum, S. 481.
  - 7 Blöcker: Ein paar Totenköpfe.
  - 8 »So lässt sich etwa Marcel Reich-Ranicki [...] zu folgendem Kommentar hinreißen: ›Dallapiccolas Bonmot, Vivaldi habe nicht 344 Solokonzerte geschrieben, vielmehr ein einziges Konzert 344mal komponiert, lässt sich auch auf Thomas Bernhard beziehen.« (Diller/ Mittermayer: Rezeption der Prosa im deutschen Sprachraum, S. 479; das Zitat stammt aus Reich-Ranicki, Marcel: Thomas Bernhard. Aufsätze und Reden, Zürich 1990)

Bernhard-Parodien«, die »eine nicht zu unterschätzende heuristische Funktion für die Bernhard-Forschung«<sup>9</sup> haben:

Nicht nur, dass allein das Faktum, dass ein Autor und seine Texte parodiert werden, etwas über seine Stellung im literarischen Feld aussagt; sie sind zugleich ein Rezeptionsdokument, das viel über Lektüren, Bekanntheitsgrad und Bedeutung des Autors, aber auch die stilistischen Eigentümlichkeiten und thematischen Schwerpunktsetzungen seiner Texte verrät.<sup>10</sup>

Ähnliches gilt auch für die in diesem Kapitel besprochenen Texte. Die folgenden Ausführungen fokussieren jedoch auf Texte, die Bernhard nicht zwangsläufig parodieren oder karikieren, sondern zunächst grundlegend re-literarisieren und fiktionalisieren. Die Grenze zwischen Bernhard-Parodien, -Persiflagen oder -Pastiche und eben neutraleren allofiktionalen Bernhard-Fiktionalisierungen ist oftmals fließend, da sie Werk, Thematik, Ästhetik und Autor vermischen. Sie unterscheiden sich jedoch insbesondere in ihrer Konzeption und Wirkungsabsicht: Erstere rücken vor allem den Text und seine sprachlichen, thematischen oder strukturellen Eigenheiten ins Zentrum der Auseinandersetzung. Zweitere reliterarisieren dagegen die Persona des Autors oder autofiktionale Merkmale seiner Literatur und seiner außerliterarischen Stilisierung: Diese fiktionalen Texte machen »die eigentümliche Übereinstimmung zwischen den Aussagen seiner literarischen Figuren und seinen eigenen Äußerungen«<sup>11</sup> zum Ausgangspunkt fiktionaler Erzählungen. Andere Autor:innen greifen Bernhards autofiktional kreierte und inszenierte Narrative auf und setzen sie allofiktional in unterschiedliche Richtungen fort: So werden bestimmte Narrative von und über Bernhard nicht bloß fortgesetzt; es entstehen auch neue Narrative, Interpretationen und Varianten einer literarischen Kunstfigur namens »Thomas Bernhard«, die wiederum auch das öffentliche Bild von Bernhard mitzeichnen.

Es lassen sich mehrere Tendenzen der allofiktionalen Bernhard-Rezeption ausmachen, die verschiedene Narrativstränge aufgreifen. Im Folgenden sollen exemplarisch einzelne kürzere wie auch längere fiktionalen Erzählungen in den Blick genommen werden, die auf unterschiedliche Weise mit dem Leben und Ableben des realen Bernhard verknüpft sind.

**(I) Fiktionalisierte Besuchsberichte.** 1978 erscheint in Bernhards *Der Stimmenimitator* die Kurzerzählung *Verehrung*.<sup>12</sup> Wie in den restlichen Texten seiner Kurzprosasammlung inszeniert Bernhard hier ein auf den ersten Blick skurriles Ereignis: Zwei Bewunderer eines Schriftstellers treffen ihr Idol in einem Hotel. Anstatt diese Begegnung als erfreuliches Erlebnis in Erinnerung zu behalten, sind die Verehrer enttäuscht: »[D]er Schriftsteller und seine Persönlichkeit« haben sich für die beiden »für immer erledigt«, genau

9 Jahraus, Oliver: Bernhard-Parodien, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 520–521, hier S. 520

10 Jahraus: Bernhard-Parodien, S. 520

11 Mittermayer: Thomas Bernhard. Leben Werk Wirkung, S. 8.

12 Vgl. Bernhard, Thomas: Verehrung, in: ders.: Der Stimmenimitator, in: ders.: Werke, Bd. 14, S. 344.

»wie sein Werk« – sie kommen zu dem Schluss, »daß Annäherung eigentlich nichts als Entfernung bedeutet«:<sup>13</sup>

Je näher wir [...] unserem Schriftsteller gekommen sind, desto mehr [...] haben wir uns von ihm entfernt, in dem gleichen Verhältnis, in welchem wir in seine Persönlichkeit eingedrungen sind, haben wir uns aus seinem Werk entfernt, jedes Wort, das er uns gegenüber gesprochen hat, jeder Gedanke, den er uns gegenüber gedacht hat, hat uns das selbe Wort und denselben Gedanken aus seinem Werk entfernt. Er hat es uns schließlich vergrast und zersetzt und aufgelöst und zurückgenommen.<sup>14</sup>

Franz-Josef Murau kommt 1986 in *Auslöschung* zu einem ganz ähnlichen Schluss und rät daher seinem Schüler Gambetti:

[E]inen Schriftsteller kennenlernen und sich mit ihm an einen Tisch setzen, stelle ich mir als das Widerwärtigste, das sich denken läßt, vor. Das Werk ja, [...] aber seinen Erzeuger, nein [...]. Die meisten [...] machen, gleich wer sie sind, in jedem Fall bei der persönlichen Begegnung, ihr Erzeugnis zunichte, löschen es aus [...]. Die Leute drängen sich darum, den von ihnen geliebten oder verehrten, oder auch gehaßten Schriftsteller kennenzulernen und vernichten sein Werk dadurch vollständig [...]. Die beste Methode, sich von einem Schriftstellerwerk zu befreien, das einen gleich in was für einer Hinsicht nicht mehr in Ruhe läßt, [...] ist, seinen Erzeuger kennenzulernen. Wir gehen zum Erzeuger eines literarischen Werkes und sind es los [...]. (Au 616f.)

Wodurch genau die verehrten Schriftsteller ihr Werk »vernichtet« haben könnten, darüber schweigen sich die Erzähler jedoch aus. Die Begegnung mit dem Privatmenschen könnte zu einer Desillusionierung geführt haben; die nun offenbarte private Persönlichkeit des Dichters mag nicht in Einklang mit seiner öffentlichen Persona, dem impliziten Autor und seinem Werk zu bringen gewesen sein.

Diese Warnung missachtend und die Gefahr ignorierend, die eine Begegnung mit einem verehrten Schriftsteller birgt, trafen sich auch diverse Autor:innen mit ihrem Idol Thomas Bernhard und/oder inszenierten literarische Besuchsberichte.<sup>15</sup> Hermann Burgers *Zu Besuch bei Thomas Bernhard* (1981) und Gemma Salems *Brief an Thomas Bernhard* (1991) beispielsweise sind sich in Inhalt, Struktur und Konzept ähnlich: Sowohl Salem als auch Burger streben in diesen Texten ein bernhardeskes Lehrer-Schüler-Verhältnis zum bewunderten Autor an und suchen ihn auf seinem Ohlsdorfer Vierkantenhof auf. Sie präsentieren sich somit vordergründig als Berichte über Begegnungen mit dem verehrten Schriftsteller. Hennetmairs *Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972* (2000) wiederum berichtet vorgeblich über die langjährige Freundschaft des Verfassers zu Bernhard. Diese Texte stehen wie auch Bernhards eigene biographische Erzählungen an der Schwelle von Realität zu Fiktion: Sie suggerieren einerseits

13 Bernhard: Verehrung, S. 344.

14 Bernhard: Verehrung, S. 344.

15 Das Interesse der Öffentlichkeit an derartigen Supplementtexten über Besuche bei und Treffen mit Bernhard bedienend, erschienen auch mehrere faktuale, private Anekdoten- und Erinnerungsbände (vgl. hierzu bspw. die Ausführungen in Mittermayer: Thomas Bernhard. Eine Biographie, S. 9).

faktualen Geltungsanspruch und können als bloße Schilderungen über die öffentliche und private Person ›Thomas Bernhard‹ gelesen werden. Burgers und Salems Texte partizipieren so an der von Bernhard selbstgeschaffenen Persona des Eremiten und schreiben sie als neues Bild losgelöst von seiner eigenen Intention allofiktional fort. Andererseits sind diese Texte als Ausdruck individueller Reflexionen ihrer Autor:innen lesbar, in denen Bernhard als Mittel der Auseinandersetzung mit der eigenen Poetik und dem eigenen Schreiben genutzt wird: Die hier kreierten literarischen Bernhard-Imagos sind fiktionalisierte Projektionen; die räumliche Suche nach Bernhard bildet den Versuch ab, Bernhard auch literarisch nahe zu kommen. Hennetmairs *Tagebuch* dagegen dekonstruiert dieses Bild wieder, ersetzt es mit einem neuen und popularisiert so ein markantes, in späteren Allofktionen aufgegriffenes Divergenznarrativ über Bernhard.

**(II) Posthume Fiktionalisierungen.** Die Jahrtausendwende markiert dagegen einen neuen Abschnitt in der öffentlichen Auseinandersetzung mit Bernhard – und damit auch in der kreativen Bernhard-Rezeption: Zehn Jahre nach seinem Tod erlebt der Autor eine Renaissance, die durch neue Publikationen sowie das kürzlich aufgehobene Aufführungs- und Veröffentlichungsverbot in Österreich bedingt ist. In Kombination mit Bernhards neuerlicher Verankerung im Literatur- und Kulturbetrieb entsteht so eine kleine Tradition neuerer fiktionaler Texte ab 2000, die sich einerseits ebenfalls mit dem Privatmenschen Bernhard auseinandersetzen, andererseits kritisch seine paradox erscheinende Kommerzialisierung betrachten. Während Burgers *Besuch*, Salems *Brief* und Hennetmairs *Tagebuch* zumindest mögliche, aber literarisch überformte Geschichten präsentieren, sind diese späteren Texte eindeutig fiktional markiert: Sie verstehen sich als kontrafaktische Erzählungen oder satirische Enthüllungsromane und lassen Bernhard in der Fiktion gar zum Zentrum umfassender Verschwörungen werden. Als Beispiele dieser Textgruppe dienen hier Rudolf Habringers *Thomas Bernhard seilt sich ab* (2004), Cassiber *Thomas Bernhard* von A.G. Marketsmüller (2011) sowie Alexander Schimmelbuschs *Die Murau Identität* (2014).

**(III) Der Lebensabend und Tod des Autors.** Die Texte der dritten Kategorie schildern ebenfalls gänzlich unmögliche Ereignisse, da sie Bernhards Lebensende umdeuten, machen die Autor:innen es zu unterschiedlichen Zwecken poetologisch fruchtbar: Werner Kofler lässt bereits 1988, also noch zu Lebzeiten Bernhards, in einer Episode von *Alpensagen* seinen Erzähler Thomas Bernhard vom Berggipfel stoßen; in Gerhard Falkners Bühnenstück *Alte Helden* (1998) fristet der ›Alpen-Beckett‹ Bernhard neben dem ›echten‹ Beckett sein Dasein im Altersheim.

Die Figur ›Bernhard‹ wird in all diesen Texten zwar allofiktional inszeniert, dabei aber meist *nicht* zum Sprachrohr ernannt oder als ›Bruder im Geiste‹ der ihn rezipierenden Autor:innen instrumentalisiert: Die Bernhardfigur, Bernhards Image, seine Lebensumstände oder sein posthumes Weiterwirken fungieren stattdessen oftmals als Dreh- und Angelpunkt über sein Werk hinausgehender Reflexionen und Kritik. Das fortgeschriebene Bernhard-Imago wird so zum modellhaften Vehikel wiederum autofiktionaler wie poetologischer Selbstbekenntnisse.

### III.3.1. Karl Ignaz Hennetmair: *Ein Jahr mit Thomas Bernhard* (2000)

Das im Jahr 2000 veröffentlichte, umfangreiche Band *Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972* stellt ein für die Bernhard- und Rezeptionsforschung höchst interessantes Dokument dar. Dies betrifft bereits die Entstehungsgeschichte des Textes: Bernhards Freund, der ›Realitätenhändler‹ (österreichisch: Makler) und schriftstellerische Laie Karl Ignaz Hennetmair (1920–2018), habe das Tagebuch im Jahre 1972 heimlich geführt, notariell versiegeln lassen und 28 Jahre später veröffentlicht:

Warum so eine lange Zeitspanne bis zur Veröffentlichung des Tagebuches?, fragt man sich [...] »es gab einige Thomas-Bernhard-Spezialisten in Österreich, die gegen diese Publikation waren« antwortete [Hennetmair] lächelnd. [...] Hennetmairs Wunsch und Absicht bei der notariellen Versiegelung war, dass das Tagebuch bis zur Publikation unverändert beim Notar liegt, die Versuchung etwas zu ändern wäre vielleicht groß gewesen [...]. Es wird Hennetmair schon bewusst gewesen sein, dass sein Protokoll über Bernhard auch eine Provokation sein würde, indem es neues Licht über viele Aspekte des Schriftstellers und seinem Werk warf [...].<sup>16</sup>

Trotz des Geltungsanspruchs, lediglich das Leben mit dem Privatmenschen Bernhard zu dokumentieren, weist der Text jedoch selbst eine auffällige Literarizität auf, die den Konstruktionscharakter des Erzählten hervorhebt. Der Text lässt sich folglich selbst teils im Bereich der literarischen Fiktion verorten und steht als verdeckt dokufiktionaler Übergangstext an der Schwelle zwischen Dokumentation und Allofiktion.

**Ein ungewohnter Bernhard.** Die Befüchtungen, mit dieser Publikation zu provozieren, mögen nicht ganz unbegründet gewesen sein: Hennetmair präsentiert in seinem Tagebuch einen Thomas Bernhard, der auffällig von der Persona des nihilistischen Misanthropen abweicht, die im kurz vor der erzählten Zeit veröffentlichten *Drei Tage* konstruiert wurde: Er betätigt sich als Bauer, renoviert seinen Hof, reklamiert Sesselbezüge (vgl. 4. Jänner, HJ 25), kauft Abbeize für Stühle (10. November, HJ 488), und sitzt häufig gesellig mit seinem Freund vor dem Fernseher »in Omis Wohnzimmer zu den Nachrichten« (2. Februar, HJ 95). Er ist »nett und lustig« (15. Jänner, HJ 55): Hennetmair und Bernhard »trödel[n] und blödel[n]« (27. April, HJ 200) oftmals bis »Lachhysterie« (27. September, HJ 413); der Autor ist ein Schelm (vgl. u.a. 5. September, HJ 378), der »laufend lustige Bemerkungen« (15. Jänner, HJ 55) und makabere Scherze macht (vgl. u.a. 17. April, HJ 182; 24. April, HJ 193), »lauter lustige Geschichten« (2. Februar, HJ 95) und gar »ganz schlüpfrige Sachen« (28. September, HJ 416) zu erzählen hat. Bernhards ›privater‹ Humor, insbesondere sein Fäkalhumor, kontrastiert mit dem ›philosophischen Lachprogramm«, das er beispielsweise in *Monologe auf Mallorca* für sein Werk reklamierte. Auf diese Weise subvertiert das *Tagebuch* den in Prosa und Epitexten formulierten Anspruch des absolut Geistigen des impliziten öffentlichen Autors. Die Schilderungen körperlicher Prozesse lassen das hier formulierte Bernhard-Bild ins geradezu Karnevaleske kippen: Erstens schildert Hennetmair häufige Essensszenen, in denen Bernhard einen großen Appetit und Durst an den Tag legt (vgl. u.a. 11. Februar, HJ 115). Zweitens furzen die

16 Ruiz Rosas: Der Vermittler der Realitäten, S. 85.

beiden Freunde voreinander (vgl. u.a. 11. Februar, HJ 116, 31. Dezember, HJ 571); Bernhard erfreut sich zudem insbesondere an Kühen, denn »die scheißen so schön« (24. Mai, HJ 226). Hennetmair zeichnet Bernhard allerdings nicht nur als karnevaleske, sondern stellenweise auch unsympathische Figur: Bernhard sei »der größte Egoist« (28. Jänner, HJ 77) und ein undankbarer Pedant, der Gastfreundschaft gerne ausnutzt (vgl. u.a. 16. Jänner, HJ 58; 28. Jänner, HJ 77). Ebenso ist der diegetische Bernhard – hierin ähnelt er wiederum seinen Protagonisten – misogyn.<sup>17</sup>

Zentral für die Demontage des öffentlichen Autoren-Bildes ist in diesem Text jedoch vor allem das Verhältnis Bernhards zur eigenen Kunst: Schreiben ist für den diegetischen Bernhard ein Geschäft, das er souverän zu führen weiß. Er schreibt neue Texte in zwei Wochen und nebenher beim Fernsehen (vgl. u.a. 25. Jänner, HJ 68) und freut sich ausgelassen über den Grimmepreis für *Der Italiener* (vgl. 26. Jänner, HJ 71) – und gibt sich gleichzeitig über die Auszeichnung seiner eigenen Werke polemisch überrascht: »Für jeden Schuß, den ich lasse, bekomme ich schon einen Preis, aber daß du das ja niemand sagst, daß ich das gesagt habe.« (22. September, HJ 400) Bernhard nutzt seine öffentlichkeitswirksame Unfreundlichkeit bewusst: So lehnt er weitere Preise taktisch ab (11. Februar, HJ 110), öffentliche Skandale sind für ihn »was Großartiges« (29. Juli, HJ 289), an dem er sich »weide[n]« (4. August, HJ 303) kann. Er wird so als divenhafter<sup>18</sup> Narziss mit Geltungsdrang präsentiert, der seinen Namen in Lexika sucht (vgl. 3. November, HJ 478, 14. November, HJ 494) und sich dort am liebsten neben Heiligen und Goethe aufgeführt sieht (vgl. 18. März, HJ 215).<sup>19</sup> Vom Literaturbetrieb hat dieser Bernhard ebenfalls keine hohe Meinung. Die Rolle des Autors wird herabgewertet: »Ein Schriftsteller muß einfach aus Luft auch etwas machen können, und die hat jeder und die kostet nichts.« (30. Jänner, HJ 85) Auch für seine Leser:innen hat er wenig freundliche Worte: »Wenn sich jemand für meine Bücher interessiert, soll er sie kaufen.« (14. April, HJ 178) Seiner guten

17 Er sucht eine Frau als Magd und »eine fürs Bett« (15. Februar, HJ 123), alles andere hindere ihn am Schreiben. Wenn überhaupt, so rät Bernhard, solle man sich »nur mit einer sehr gut verheirateten Frau ein[]lassen« (13. Jänner, HJ 45), um trotz Triebbefriedigung einer Beziehung aus dem Weg gehen können. Über seine tatsächlichen Verhältnisse zu Frauen äußert sich Bernhard gegenüber Hennetmair verschwiegen, wenngleich ambivalent: »[E]s gibt mir auch zu denken, daß er sagte: Frag die Tante Hede, wie das mit meinem Freundinnen war, die weiß alles. Aber andererseits hat mir Thomas, seit wir uns kennen, alles erzählt. Wie ihn der Filmschauspieler Dahlke [...] wegen einer deutschen Prinzessin erschießen wollte, oder die Peitschenhiebe der Tochter von Zuckmayer usw., sodaß ich mich da sehr täuschen kann.« (27. Juni, HJ 251) Zudem stellt Hennetmair klar, »daß Bernhard auf gar keinen Fall Homosexueller sei, denn sonst würde er die vielen Studenten, die ihn verehren, nicht vor den geschlossenen Toren schmachten lassen« (13. Jänner, HJ 46).

18 Vgl. den in die Erzählung integrierten Artikel aus dem *Kurier* vom 4. November, HJ 480.

19 Dies ist insofern nicht uninteressant, als dass die erwähnte Passage gerade über Bernhards Verhältnis zur eigenen schriftstellerischen Arbeit reflektiert. Zudem ist der Goethe-Verweis als metafictionaler Kommentar lesbar: Goethes mehrbändige Autobiographie *Aus meinem Leben* (1808–1831) ist vor allem unter ihrem prägnanten Untertitel *Dichtung und Wahrheit* bekannt. Bernhard wiederum verfasste ebenfalls eine mehrbändige Autobiographie, die zudem von zweifelhafter Wahrheitsstreue ist. Bernhard übernimmt somit eine wirkmächtige schriftstellerische Inszenierungspraktik u.a. von Goethe, parallelisiert seinen Status durch die Analogie der Textsorte und Mehrbändigkeit mit dem des Dichterfürsten und macht zudem die Kollision von »Dichtung« und »Wahrheit« zum beherrschenden Stilprinzip.

Verhandlungsposition bei seinem »Wäschelieferant[en]« (13. Jänner, HJ 43) Suhrkamp ist sich Bernhard bewusst: »Beim Unselde habe ich Narrenfreiheit, da kann ich machen, was ich will.« (8. Juni, HJ 237) So ist auch ein kontinuierlicher Geldfluss für diesen Bernhard kein Problem. Bernhards Finanzen wiederum fungieren als Stimulus für sein Schreiben: Er habe »alle seine Werke unter [...] Zeitdruck oder finanziellem Druck fertiggestellt« (15. Februar, HJ 123). Kreatives Potenzial und ökonomisches Kapital sind untrennbar miteinander verknüpft:

Er muß was kaufen, er braucht einen gewissen Zwang zum Schreiben. Solange er nicht weiß, daß wieder eine größere Summe erforderlich ist, kann er nicht gut schreiben. Wenn alles da ist, keine Wünsche offen sind, war das noch immer seine schlechteste Zeit. Daher muß er sich selbst herausfordern und was zukaufen, dann ist auch schreibmäßig alles in Ordnung. (15. Februar, HJ 122)

Letztlich soll der Makler Hennesmair dem Autor schlichtweg »irgendein Grundstück mit bis zu 20.000 Schilling Kaufpreis auftreiben« (10. März, HJ 148), um durch den damit einhergehenden finanziellen Druck neue literarische Produktivität anzuregen. Überhaupt beschreibt Hennesmair Bernhard als ungemein geschäftstüchtig – und gleichermaßen konsumfreudig.<sup>20</sup> In diesen Darstellungen konturiert Hennesmair ein vom bisherigen Eremitennarrativ divergierendes ›Luxusnarrativ‹: Hennesmair schildert die Vorliebe des Autors für Autos (vgl. 16. November, HJ 498), teuren Wein (vgl. 6. September, HJ 38) und vor allem Immobilien- und Antiquitätenkäufe. Darüber hinaus besitzt er gar »zirka 30 Paar neue Schuhe«, die er nicht trägt, aber »ständig genauso putzt wie jene, welche er benützt« (13. Jänner, HJ 44). Insbesondere diese »unwahrscheinliche Vorliebe für Schuhe« (13. Jänner, HJ 44) sind ein unerwartetes Detail, das einerseits in *Auslöschung* (vgl. Au 502), andererseits auch in mehreren Bernhard-Allofktionen aufgegriffen wird.

**Authentifizierung des Erzählten und Inszenierung der Realität.** *Ein Jahr mit Thomas Bernhard* legt somit offenkundig wert darauf, dem inszenierten Image ein vermeintlich ›authentischeres‹ und so auch ikonoklastischeres Bild entgegenzusetzen. Der Erfolg dieses durchaus umfangreichen Buches belegt das öffentliche Interesse am Privatleben des Schriftstellers. Über die Ursachen dieser wenig schmeichelhaften Schilderungen und der damit einhergehenden Demontage der öffentlichen Bernhard-Persona durch Hennesmair kann nur spekuliert werden. Hennesmair selbst berichtet von einem Bruch mit

20 »[D]er größte Geizhals« (13. Jänner, HJ 44) und sein »dienstbarer Geist« (Berchtold, Johannes: Vorwort, in: HJ 7–16, hier S. 11) besuchen zudem das Linzer Auktionshaus Dorotheum und werden extra bei der ›naiven‹ Landbevölkerung vorstellig, um günstig Antiquitäten und Möbel zu ersteilen (vgl. 29. November, HJ 524): So gibt Bernhard mal »einen Kaufantrag für ein zwölfteiliges massives Eßbesteck« (25. Jänner, HJ 68), kauft innerhalb eines Jahres unter anderem »[z]wei schöne bäuerliche Schnapskaraffen« (19. März, HJ 154), dann einen »Spätbiedermeierschreibtisch um 11.000 Schilling« (20. März, HJ 155), »altes Silberbesteck, einen Feldstecher und ein Servierwaggerl« (29. November, HJ 521), viel günstige Bettwäsche (vgl. 9. November, HJ 485), »ein Kruzifix in bäuerlichem Barock« (29. November, HJ 524), eine »Schreibtruhe« und »einige Biedermeiersessel, Spiegel und Bilderrahmen« (7. Dezember, HJ 532) – und er nutzt Charme und Taktik, um selbst den Kaufpreis von Butter zu drücken (vgl. 24. Mai, HJ 226).



Bernhard, der zum Ende der langjährigen Freundschaft führte, verschweigt aber dessen Ursache. Eine Wiederaufnahme der Freundschaft lehnte Hennetmair ab, obwohl Bernhard die Erzählung *Ja* (1978) und die darin enthaltene, übermäßig positiv geschilderte Figur des Realitätenhändlers Moritz als Entschuldigung an seinen Freund konzipierte.<sup>21</sup> Die zwar oftmals liebevolle, aber karnevalesk-unsympathische Darstellung von Bernhard als – überspitzt formuliert – »fressender« und »furzender« Egomane könnte somit als nachträgliche, leicht augenzwinkernde Abrechnung Hennetmairs mit seinem einstigen Freund gelesen werden.

Wie authentisch oder erfunden, wie faktual oder (allo-)fiktional diese Darstellung letzten Endes ist, lässt sich ohne Spekulation und biographistische »Detektivarbeit« ebenfalls nicht klären. Allerdings spielt der Text selbst – trotz vorgeblich dokumentarischen Anspruchs – mehrfach auf seine eigene Fiktionalität und Literarizität an. *Ein Jahr mit Thomas Bernhard* kann daher gleichermaßen als Dokument über den Privatmenschen Bernhard, wie auch als nachträglich inszeniertes, ästhetisches Kunstprodukt und somit als Erzählung mit diffusem Fiktionalitätsstatus gelesen werden. In diesem Lichte betrachtet bleibt Hennetmairs Text ganz seinem Objekt Bernhard und seiner dichotomen Werkästhetik verpflichtet.

Bereits die paratextuelle Einordnung als »versiegeltes Tagebuch« des Verfassers über Thomas Bernhard betont den diffusen Wahrheitsgehalt des Erzählten: Einerseits hebt die Zuordnung des Textes in die Gattung »Tagebuch« die verfälschte Perspektive des Verfassers auf das Erzählte hervor. Schreiber:innen nichtliterarischer, »faktualer« Tagebücher zeichnen rückblickend Eindrücke und Erlebnisse auf, sodass die Erzählungen von vornherein subjektiv perspektiviert und (re-)konstruiert sind.<sup>22</sup> Ein Tagebuch über eine andere Person erscheint aus gattungstypologischer Perspektive zusätzlich ungewöhnlich:

Subjekt und Thema der Aufzeichnung ist nicht der Verfasser selbst, sondern Thomas Bernhard, Zweck und Motivation des Schreibens sind nicht das Autobiographische wie beim Tagebuch üblich, sondern das Biographische, protokolliert wird nicht alles, was Hennetmair passiert, sondern alles, was Hennetmair tut, sieht, hört und weiß betreffend seinem Freund Thomas Bernhard [...].<sup>23</sup>

Andererseits versprechen die Gattungszuordnung, der Paratext und der Erzähler von *Ein Jahr mit Thomas Bernhard* private, wahrheitsgemäße Protokolle über Hennetmairs Erlebnisse mit Bernhard. Die notarielle Versiegelung des zugrundeliegenden Textes suggeriert zudem »zurückgehaltene«, weil »brisante« und damit ebenfalls schonungslos authentische Informationen, die dem Zugriff der Öffentlichkeit verwehrt bleiben sollten. Nun scheint dies mit Blick auf erstens den äußerst privaten Blick auf Thomas Bernhard

21 Vgl. Hennetmairs Auftritt in der Harald Schmidt Show, Folge 878 (02.09.2001), online: <https://www.youtube.com/watch?v=T4NQL9PoKsY> (abger.: 01.03.2021), hier 00:21:18-00:22:55 sowie Ruiz Rosas: Der Vermittler der Realitäten, S. 89–91.

22 Vgl. Schönborn, Sibylle: Tagebuch, in: Müller, Jan-Dirk u.a. (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. III, Berlin 2007, S. 874–877.

23 Ruiz Rosas: Der Vermittler der Realitäten, S. 86.



und zweitens seine »strikte[] Kontrolle des eigenen Images«<sup>24</sup> nicht weiter verwunderlich.

Die Literarizität des *Tagebuchs* wird zugunsten einer vermeintlichen Authentizität zudem para- und epitextuell heruntergespielt: Dem Verfasser Hennetmair selbst wird in Vorwort, Klappentext und öffentlichen Auftritten<sup>25</sup> schriftstellerisches Laientum attestiert. *Ein Jahr mit Thomas Bernhard* wird als Buch eines »Nichtschriftsteller[s]«<sup>26</sup> und »Außenseiter[s]«<sup>27</sup> präsentiert, das »ungekürzt, wortmächtig, gewitzt«<sup>28</sup> dokumentiert, »was Bernhard tat, wenn er nicht schrieb«. <sup>29</sup> Der Erzähler authentifiziert seine Erzählung, indem er die intime Nähe zu Bernhard, aber auch die Heimlichkeit seines Tagebuchprojektes betont. Die Erzählung dieses Vertrauensbruchs lässt sich als Authentifizierung des Erzählten begreifen:

Seit ich über Thomas schreibe, bin ich jede Sekunde fluchtbereit, denn wenn er mich dabei ertappen würde, wäre alles aus. Seit sieben Jahren kennen wir uns, vor fünf Jahren waren wir splitternackt in der Alm baden, aber erst in den letzten Wochen hat die Bekanntschaft einen Grad erreicht, daß wir laut voreinander furzen. (11. Februar, HJ 116)

Er begründet die Realitätsnähe des *Tagebuchs* zudem durch dessen Relevanz für die Wissenschaft sowie durch ihren Gegenstand selbst:

Aber wenn ich nichts aufzeichne, geht später jede Bernhardforschung ins Leere. Außerdem bin ich sicher, daß man mir glauben wird, denn ein paar von meinen Kindern werden mich und Bernhard überleben und werden jedes Wort von mir bestätigen. Außerdem ist Bernhard ein so dankbares »Objekt«, da braucht man nichts erfinden. (2. Jänner, HJ 24)

Diese vermeintliche Authentizität wird durch zusätzliche Materialien im Text noch untermauert: So folgt auf den Haupttext ein Namensregister, das Wissenschaftlichkeit suggeriert. Hennetmair betätigt sich zudem als obsessiver Bernhard-Devotionaliensammler, der Zeitungsausschnitte über seinen Freund ausschneidet, Müll aus dessen Papierkorb entwendet (vgl. 7. Oktober, HJ 434) und sogar die bei einem Unfall blutbefleckte Hose des Autors aufbewahrt (vgl. 3. Februar, HJ 97). Photographien dieser privaten Memorabilia sowie Artikel, Kaufverträge, Karten und andere Beigaben finden sich im *Tagebuch* abgedruckt. Diese Abbildungen erfüllen nicht nur illustrative Funktion: Durch die Montage aus Erzähltext und faktuellem Bildmaterial wird auch der nicht mit diesen Dokumenten in Zusammenhang stehende Inhalt der Erzählung in einen Kontext der Authentizität gesetzt.

24 Götze: Selbstdarstellung und -inszenierung, S. 353.

25 Vgl. bspw. Harald Schmidt Show, Folge 878 (02.09.2001), 00:11:19-00:27:50.

26 Zitat aus einer Rezension von Rolf Michaelis in *Die Zeit*, abgedruckt im Klappentext zu HJ.

27 Ruiz Rosas: Der Vermittler der Realitäten, S. 87.

28 Klappentext, HJ.

29 Zitat aus der *Frankfurter Rundschau*, abgedruckt im Klappentext zu HJ.

Dennoch finden sich im Text vereinzelte manifeste und viele latente Signale, die auf den Inszenierungscharakter des Textes hinweisen. Nun muss man Bernhard nicht als geheimen ›Ghostwriter‹ oder den Text als gemeinsames transfiktionales Erzählexperiment der beiden Freunde postulieren. Dies wäre bereits mit Blick auf das hier präsentierte Bernhard-Bild und die sonstige strenge Image-Kontrolle zu weit gegriffen.<sup>30</sup> Schließlich ist Bernhard auch in der Diegese gegenüber Hennetmair wachsam, der wiederum befürchtet, »[m]it einer direkten Frage an Thomas könnte ich mir die Quellen zuschütten« (31. Mai, HJ 233). Gleichwohl legt der Erzähler mehrfach nahe, dass sich Bernhard der heimlichen Dokumentationsstätigkeit seines Freundes bewusst ist und ihm Material für seinen Text liefert, sodass bereits auf der diegetischen Ebene ein gewisses Maß an Inszeniertheit wirksam wird.<sup>31</sup>

Manchmal habe ich das Gefühl, er durchschaut mich. Gleichzeitig aber habe ich den Eindruck, als würde er das von mir sogar erwarten. Ich würde ihm ohne weiteres zu-  
trauen, daß er mich durchschaut hat, mich sogar heimlich fördert und daher dauernd  
seine gesamten ankommenden und abgehenden Briefe mit mir bespricht. (11. Februar,  
HJ 116)

Der Erzähler selbst hebt den Selektions- und Konstruktionscharakter seines *Tagebuchs* hervor, wenn er bekennt, »daß er nur nur ca. dreißig Prozent der Gespräche mit Bernhard niederschreiben konnte«<sup>32</sup> und er manches zum Schutz der Privatsphäre nicht berichte: »Er hatte mich vorher in weitere ›Familiengeheimnisse‹ eingeweiht, die niemand wissen sollte, wie er sagte und so wage ich auch nicht zu berichten.« (25. Jänner, HJ 68) Gerade dieses ›loyale‹ Nicht-Erzählen von vermeintlich privaten Biographemen durch den Erzähler suggeriert so wiederum Faktentreue des Erzählten. Darüber hinaus finden sich in der Erzählerrede manifeste Hinweise darauf, dass es sich bei der Erzählung des *Tagebuchs* zumindest teilweise um Fiktion handelt: »Was ich schreibe, habe ich fast alles erlebt, manches in einer Art Phantasie, aber eben doch auch erlebt. Es muß ja schließlich alles wo herkommen.« (15. Jänner, HJ 54) Wenn also selbst der vermeintliche Dokumentar Hennetmair seine Erzählung freimütig als »eine Art Phantasie« präsentiert, wird er zu einem unzuverlässigen Erzähler und die übrigen Mittel der Authentifizierung

30 Teresa Ruiz Rosas begreift Hennetmairs Tagebuch als faktuale Dokumentation. Dennoch thematisiert auch sie am Schluss ihres Beitrages mit Rückgriff auf Foucault Bernhards beim Verfassen des Textes: »Wer schreibt?, fragt Foucault. Wer ist der Autor? Es ist jedenfalls der Text eines Tagebuches, der hier die Verdopplung eines Autors durch die Begegnung zweiter Autoren begründet, die vielleicht – im Tagebuch, im Text – zu einem werden.« (Ruiz Rosas: Der Vermittler der Realitäten, S. 92) Bernhard nimmt aus dieser Perspektive betrachtet zwar keine aktiv schreibende, so aber doch eine aktiv oder passiv beeinflussende Rolle ein. Er wird zumindest auf diese Weise zum ›Co-Autor‹ dieses Tagebuchs.

31 Während seines Auftritts in der *Harald Schmidt Show* berichtet Hennetmair auch realitätswirksam, Bernhard habe von seinen Aufzeichnungen gewusst und ihn durch zusätzliches Material unterstützt (vgl. Harald Schmidt Show, Folge 878 (02.09.2001), 00:13:03–00:14:00). Gleichzeitig erwähnt Hennetmair, dass er sich an mehrere von Schmidt erwähnte Passagen aus seinem Buch nicht erinnern könne (vgl. 00:14:30–00:15:05 sowie 00:23:15–00:24:22) und stellt die Faktualität des Erzählten somit weiter in Zweifel.

32 Berchtold: Vorwort, S. 16.

konterkariert. Dadurch gerät der textübergreifende Anspruch auf dokumentarische Faktentreue bereits in der Diegese ins Wanken, werden die Fotografien, Artikel, und diversen anderen Bernhard-Artefakte zu lediglich schmückendem Beiwerk einer literarischen Fiktion.

Ebenso integriert Hennetmair auf inhaltlicher, struktureller Ebene Elemente in den Text, die – wenn nicht als äußerst auffällige Zufälle – als Fiktionsmarker lesbar sind. Sie verleihen dem Text so, dem vorgetragenen Laientum seines Autors zutrotz, einen mehrfachen Textsinn und literarische Qualität. Ein prägnantes Beispiel hierfür findet sich bereits zu Beginn des Textes. Die Erzählung setzt mit einer privaten Szene am Neujahrstag 1972 ein, die auch als programmatischer Metakommentar auf Hennetmairs *Tagebuch* bezogen werden kann:

Um 12 Uhr 15 setzen wir uns nach oben zum Fernsehen: Neujahrskonzert. Die Tänze stören, sagt Thomas, die lenken nur ab vom schönen Konzert, nur das Orchester soll gezeigt werden, die Tänze sind Kitsch, Mist. Ich werde doch noch das Ballett schreiben. Der Mann, der das macht, Aurel von Milloss, ist spitze, er schätzt meine Bücher, ihm gefällt meine Art. Da weiß ich, für wen ich schreibe [...]. Weißt du, nur so kommt etwas Gutes zustande. Er, Aurel von Milloss, hat mich ersucht, das Ballett für seine Oper zu schreiben. (1. Jänner, HJ 21)

Nun ist diese Szene in mehrfacher Weise merkwürdig. Das Neujahrskonzert gibt Bernhard Anlass, über eine anstehende ›Auftragsarbeit‹ zu berichten: Er solle das Ballett für eine Oper schreiben. Liest man dies als faktuale Aussage, ist dieser Auftrag zumindest untypisch: Zwar hat Bernhard sich als Librettist betätigt,<sup>33</sup> als Choreograph ist er jedoch nicht in Erscheinung getreten. Liest man diese Aussage allerdings als fingiert, erzählt entweder Bernhard seinem Freund oder der Erzähler den Leser:innen Unwahrheiten.

Darüber hinaus spielt der Text hier auf mehreren Ebenen auf die körperlich-sinnliche Inszenierung von Kunstwerken an: Bernhards schriftstellerische Arbeit und die Musik werden zunächst durch die räumliche Nähe im Text miteinander in Verbindung gebracht. Hiermit wird grundsätzlich das gängige Klischee von Bernhard als ›literarischem Komponisten‹ mit ›musikanalogen Strukturen‹ aufgegriffen. Auffälligerweise erwähnt Bernhard weiterhin, er solle »das Ballett [...] schreiben« – erneut eine ungewöhnliche Aussage, zumal Ballette gemeinhin choreographiert werden. Möchte man hierin nicht die bloße Ungenauigkeit oder Unkenntnis des Erzählers vermuten, werden auch körperliche Ausdrucksweisen und performative Körperlichkeit in der Sphäre des Schriftstellerischen verortet. Bernhards außerliterarische Selbstinszenierung verhält sich zu seinem schriftstellerischen Gesamtwerk wie das Ballett zur Choreographie, wie die Oper zum Libretto: Sie ist die transmediale, ›sinnlich‹ erfahrbare, verkörperte Fortschreibungen eines bestehenden monomedialen Kunstwerkes.

Zudem handelt es sich bei dem Neujahrskonzert um eine aufwändige Fernsehinszenierung eines Kunstwerkes. Bernhard wünscht sich jedoch, dass der »Kitsch, Mist« abgestreift und »nur das Orchester [...] gezeigt werden« soll: Der ohne Inszenierung unver-

33 Vgl. u.a. Janke, Pia: Dramatisches Frühwerk und Libretti, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 32–36.

stellte Blick auf das Orchester ermöglicht es den Zuschauer:innen, zu beobachten, wie die Musik entsteht. Ein ähnliches Konzept verfolgt schließlich auch Hennetmairs Buch: Es bietet den Leser:innen den »Blick hinter die Kulissen« der Bernhard'schen Schriftstellerei, der interessantes erscheint, weil er mit dem etablierten Bernhard-Bild bricht. Dieser Blick auf das Orchester bzw. Bernhard ist jedoch nur scheinbar von jeder Inszenierung befreit: Die Produktionsbedingungen des Kunstwerkes werden nur vermeintlich sichtbar. Schließlich bietet auch das Orchester – wie die Tänzer:innen auf der Bühne – nur eine Aufführung nach Partitur dar. Das Entstehen der Partitur jedoch ist nicht sichtbar. Auch Hennetmairs Erzählung ist als eine Inszenierung und somit »eine Aufführung nach Skript« lesbar.

Das *Tagebuch* beginnt mit der Verschränkung Bernhards mit einem akustischen Phänomen – und endet in gewisser Hinsicht, auf humorvoll-vulgäre Art, auch so. Fast ein Jahr später, am Silvesterabend 1972, berichtet Hennetmair: »[S]o war es genau 22 Uhr 30, als Thomas wegfuhr. Rundherum krachten schon die Böller, als ich Thomas zum Wagen begleitete. Thomas ließ einen Furz und sagte: Jetzt fahr ich wie ein Knallfrosch nach Hause.« (31. Dezember, HJ 571) Nun mag es den interpretatorischen Bogen überspannen, in diesem Ende eine intentionale Spiegelstelle zur Orchesterpassage zu sehen, mit der die Erzählung begann. Dennoch rahmen beide Szenen die ein Jahr überspannende Erzählung und verbildlichen auf makrostruktureller Ebene den Weg vom Hohen zum Niederen, vom Erhabenen zum Karnevalesken: Was zu Beginn ein Orchester mit Ballett war, ist am Ende ein Furz, was zu Beginn ein auratischer, düsterer Schriftsteller war, ist am Ende ein tüchtiger, geiziger Geschäftsmann mit einem Faible für vulgären Humor.

Auch eine andere Passage ist ähnlich als mehrschichtiger Metakommentar lesbar. Der Erzähler berichtet:

Inzwischen bin ich wieder auf einen größeren Zeilenabstand übergegangen. Da ich bei Thomas gesehen habe, daß er diesen Abstand hält, habe ich zu beginn diesen Abstand genommen. Später fragte ich Thomas, ob dieser Abstand, dieser Zeilenabstand, vom Verlag verlangt werde, und er sagte: Nein, das wird nicht verlangt. Aber er mache es eben so breit. Da ich aber eine Menge Korrekturen vornehmen, ganze Sätze umändern muß, usw., erachte ich es für besser, diesen breiten Abstand zu halten, da man dazwischen die Korrekturen unterbringen kann. (17. Februar, HJ 131)

Auf der ersten Ebene ist die Aussage klar: Hennetmair nutzt den gleichen Abstand wie Bernhard, weil der schriftstellerische Laie es dem berühmten Autor gleichtun will. Relevant sind jedoch die hierin angelegten Metakommentare auf der zweiten Ebene: Die handwerklichen Rahmenbedingungen von Bernhards Schaffen werden grundlegend von Hennetmair imitiert. Er ist eben kein Dokumentar und Sammler, sondern nimmt selbst Pose und Habitus eines Schriftstellers ein. Als solcher appliziert er auch Praktiken eines Autors und nimmt er »eine Menge Korrekturen vor[]« und ändert »ganze Sätze« seiner Erzählung. Auch hierin liegt ein Hinweis auf die Gemachtheit des Textes, auf die (Re-)Inszenierung der Realität.<sup>34</sup> Wenn Hennetmair also einen großen Zeilenabstand für die

34 Die auffällige Konkretisierung »dieser Abstand, dieser Zeilenabstand« verweist zudem ex negativo auf andere Abstände, möglicherweise auch auf den »Abstand« zwischen Fiktion und Realität.

vielen Korrekturen benötigt, hebt dies hervor, dass der vorliegende *Tagebuch*-Text das Ergebnis umfänglicher Überarbeitungen ist und die zugrundeliegende Dokumentationsarbeit zumindest künstlerisch, kreativ überformt wurde. Zuletzt ist der Verweis auf die Korrekturen im Zeilenabstand als Appell an die Rezipient:innen zu deuten, »zwischen den Zeilen« zu lesen: Der:die Leser:in soll nicht dem bloßen Wortsinn des Textes glauben, sondern die in ihm angelegten Signale interpretieren und die Abweichung von Realität (Manuskript) und Fiktion (Korrektur) in den Blick nehmen.

**Das Tagebuch als bernhardesker Text.** *Ein Jahr mit Thomas Bernhard* kann ebenfalls als bernhardesker Text gelesen werden – wenngleich nicht in sprachstilistischer Hinsicht: Hennetmairs Sätze erinnern in ihrem teils naiven Register kaum an Bernhards artifizielle Sprachästhetik. Anders verhält es sich jedoch auf der strukturstilistischen Ebene:

Der unvermittelte Textbeginn »Nachdem ich heute mit Thomas« (1. Jänner, HJ 21) erinnert in seiner Syntax an bernhardeske Erzählanfänge in medias res, beispielsweise das 1971 erschienene *Gehen*: »Während ich, bevor Karrer verrückt geworden ist« (G 7) oder das 1975 erschienene *Korrektur*: »Nach einer anfänglich leichten, durch Verschleppung und Verschlampung« (Ko 7). Die Gliederung des Textes in Tagebucheinträge einer Beobachterfigur erinnert dagegen an *Frost*. Überhaupt erinnert die Erzähl- und Figurenstruktur an einen – wenngleich vom Hohen ins Niedere transponierten – Bernhard-Text: Das Verhältnis von Erzähler und Hauptfigur ist als ins karnevaleske transponierte, bernhardeske Männerfreundschaft lesbar – Hennetmair wird zum zitierenden, obsessiv aufzeichnenden Adlatus und Bernhard zum verehrten, monologisierenden Geistesmenschen.

Auch Hennetmair selbst kann als profane Variante des Bernhard'schen Geistesmenschen, sein *Tagebuch* als Studie gelesen werden. Wie Konrad, Roithamer und andere Bernhard-Erzähler isoliert auch er sich von seiner Umwelt und kann gar »vor lauter Schreiben keine Nachrichten mehr hören« (15. August, HJ 342). Sein Anspruch an das *Tagebuch* erinnert an ganz ähnliche Absolutheitsansprüche an die diversen, »epochemachenden« Studien in Bernhards Werk: »Aber wenn ich nichts aufzeichne, geht später jede Bernhardsforschung ins Leere.« (2. Jänner, HJ 24)

Der Text thematisiert zudem die Entstehung und Aufführung von Bernhards Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (UA 1972). Nun lässt sich der Titel des – zweifellos realen – Stückes auch auf die öffentlichen Rollen von Hennetmair und Bernhard beziehen: Der »einfache«, kulturell uninteressierte Makler tritt als »Ignorant« auf; der öffentliche Schriftsteller Bernhard kann dagegen als »Wahnsinniger« gelesen werden.<sup>35</sup>

Realität und Fiktion greifen hier somit auf ambivalente Weise ineinander und erzeugen eine Atmosphäre diffuser Fiktionalität. Schlussendlich sind auch der empirische Mensch und die Erzählerfigur Karl Ignaz Hennetmair von dieser Diffusion betroffen: Während der reale Hennetmair hier Bernhard literarisiert, literarisiert der reale Bernhard später auch Hennetmair in der Figur des Realitätenhändlers Moritz aus *Ja*. Hennetmairs Beruf ist dabei gleichermaßen ein reales Biographem wie auch ein auf die Sphäre der Fiktion verweisendes Signal: Der Austriazismus »Realitätenhändler« bezeichnet zunächst schlichtweg einen Immobilienmakler – ein Beruf, den der reale Hennetmair

35 Man denke hier beispielsweise an die Äußerung des österreichischen Unterrichtsministers Herbert Moritz, »Bernhard werde immer mehr zu einem Fall für die Wissenschaft, womit er nicht die Literaturwissenschaft meine« (Gschwandner: Journalistisches, Reden, Interviews, S. 276).

auch ausübte. Der Begriff umschreibt aber ebenso passgenau seine Funktion als Autor des *Tagebuchs*: Aus dieser Perspektive betrachtet vermittelt ein »Realitätenhändler« zwischen unterschiedlichen, möglichen Realitäten und bietet sie seinen Kunden als Ware zum Kauf an.

### III.3.2. Hermann Burger: *Zu Besuch bei Thomas Bernhard* (1981)

Hermann Burgers *Zu Besuch bei Thomas Bernhard* erschien 1981 in der Zürcher *Weltwoche*, knapp zwei Monate nach *Schönheitsmuseum – Todesmuseum* und in einer Phase der zunehmenden literarischen Annäherung an Bernhard.<sup>36</sup> Dieser kurze »witzige[] Bericht«<sup>37</sup> wirkt zunächst wie eine autobiographische Schilderung: Burger möchte Bernhard mehrfach auf seinem Hof besuchen, kann aber erst mit Hilfe seiner Nachbar:innen zum verehrten Schriftsteller vordringen. Er verbringt eine Dreiviertelstunde bei Bernhard, der sich zunächst wenig gastfreundlich zeigt: »[Z]u trinken gibt's nix, sonst bleiben Sie mir zu lange. [...] Ich biete Ihnen keinen Schnaps an, sonst bleiben Sie noch länger.« (BB 236)

Die geschilderte Handlung basiert auf einem tatsächlichen Besuch Burgers bei Bernhard.<sup>38</sup> Der reale Hintergrund der Erzählung, die Erstveröffentlichung als Zeitungsartikel, der nüchterne Duktus und der unspektakuläre Inhalt suggerieren oberflächlich Authentizität. Es handelt sich hier jedoch zusätzlich um einen poetologischen Text, der Burgers Bild von Bernhard umreißt und die Bedingungen seiner Bernhard-Rezeption darlegt. Auf diesem Wege schreibt Burger auch seiner eigenen Persona weitere Merkmale ein: Da *Zu Besuch bei Thomas Bernhard* ein Text über Burgers Bernhard-Rezeption ist, ist er gleichzeitig auch ein Text über Hermann Burgers schriftstellerisches Selbstverständnis und Werk. Burger inszeniert sich hier, wie auch in anderen Texten, als Bernhard-Verehrer und -Nachfolger. Dabei ist der Text unverhüllt autoreferenziell und meta-fiktional: Der Erzähler spricht von sich als »der Schriftsteller Hermann Burger«, direkt darauf aber auch als »der Kurgast aus Badgastein«, der gerade »eine Radon-Kur« »absolviert« (BB 235) – was sowohl auf den Kurort als auch die dort spielenden Texte *Mein Abschied von Gastein* und *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein* verweist. Allerdings nimmt Burger hier nicht die Identität seiner subalternen Protagonisten an, sondern eben die eines elitären Kurgastes. Bereits auf dieser Ebene verschwimmen also das fiktionale Werk und die alltagswirkliche Person.

Burger lässt den realen Schriftsteller zudem mit seiner Persona und seinen Figuren verschmelzen – und nutzt somit eine Praktik, die Bernhard selbst anwendete, die sich in seiner posthumen Rezeption fortsetzt und die Burger ebenso an seiner eigenen Persona betrieb. Er präsentiert den Autor Bernhard so als bernhardeske Figur: als schwer zugänglichen »Vierkanthofinsassen« (BB 234), von der Außenwelt isoliert, »eingelullt in Alter und Krankheit« (BB 236). Über die Kindheitserinnerung an den Glockengassenstollen in Salzburg versinkt der allofiktionale Bernhard zudem in »tiefster Verstörung« (BB 237) – also sowohl in einem emotionalen Zustand als auch in seinem Werk: Burger spielt

36 Vgl. hierzu auch die Ausführungen ab S. 205 dieses Buches.

37 Von Matt: Nachwort, S. 313.

38 Ich danke Herrn Dr. Manfred Mittermayer und Herrn Dr. Martin Huber für diese Auskunft.

hier natürlich vorrangig auf Bernhards Roman *Verstörung* (1967) an – und Bernhard ›versinkt‹ in seiner *Verstörung*, der empirische Autor verschwindet im Text. Gleichzeitig verweist Burger auf Bernhards autobiographische Schilderungen seiner Kriegskindheit, die wenn auch nicht gänzlich erfunden, so doch zumindest teils als ausgeschmückt, rearrangiert und somit ebenfalls fiktional inszeniert zu betrachten sind.<sup>39</sup> Die literarisch aufbereitete Biographie, das fiktionale Werk Bernhards und der alltagswirkliche Autor bilden für Burger eine untrennbare Einheit.

Darüber hinaus deutet Burger Bernhards Lebenswelt in Nathal als direkten Einfluss auf sein Schreiben. Er stellt auch auf diesem Wege den vermeintlichen Wirklichkeitsbezug der erzählten Handlung in Zweifel: Der autofiktionale Erzähler des *Besuchs* trifft auf »lauter Bernhard-Figuren« (BB 233), die zwar ihrem Namen nach teils auf reale Personen verweisen, aber ebenso auf verschiedene Bernhard-Texte anspielen: einen »Holzknecht Asamer«, <sup>40</sup> einen »Gastwirt und Tierpräparator Höller«<sup>41</sup> und »eine Nachbarsfamilie namens Ungenach« (BB 233).<sup>42</sup> Diese ostentativen Bezüge auf gleichermaßen alltagswirkliche wie fiktionale Figuren aus Bernhards Werk und Leben kreieren einerseits Realitätsbezüge. Sie fungieren andererseits als Fiktionalitätsmarker, als Signale an die Rezipient:innen, dass sowohl Bernhards Werk als auch Burgers Bericht an der Schwelle von Realität und Fiktion angesiedelt sind.

Auf Burgers frühere Kontaktversuche reagiert Bernhard nicht; eine dialogische Kommunikation zwischen Autor und Rezipient ist nicht möglich: »Sie können ihm schreiben, aber wahrscheinlich wird er nicht antworten. Sie können ihn auch anrufen, nur hat er kein Telefon.« (BB 233) Andersrum sind es gerade Figuren wie »Frau Ungenach« (BB 234) und ihre Tochter, die dem Erzähler eine Audienz bei Bernhard verschaffen: Ein Zugang zum Autor ist somit über seine Werke möglich; die Texte formen das Bild ihres Autors, nicht der Autor die Texte. Dem programmatischen Satz aus Bernhards Autobiographie entsprechend verläuft in Burgers Darstellung der Weg zwischen Realität und Literatur also in die »entgegengesetzte Richtung« (BB 234). Wenn Burgers Erzähler in Anspielung auf Kafkas *Vor dem Gesetz* konstatiert »Sechsmal lautete der Bescheid: das Tor ist zu; das siebte Mal war es offen« (BB 234), gewinnt der hinter dem Hoftor verborgene Autor darüber hinaus eine mystisch verklärte, andersweltliche Aura. Bernhard als Person bleibt für Burger ein »Minotaurus-Saurau« (BB 235), also zweierlei: Er ist

39 Vgl. hierzu u.a. die einleitenden Bemerkungen in Mittermayer: *Leben*, S. 9; 19 sowie Mittermayer: *Thomas Bernhard. Eine Biographie*, S. 10f.; 59–61.

40 Der Holzknecht in *Die Jagdgesellschaft* heißt Asamer; Bernhard kaufte dem Bauern Asamer im Jahre 1972 Land ab. Vgl. zur Chronologie des Kaufs bspw. die Tagebucheinträge vom 30. Jänner, 4. Februar sowie 16. März in Hennetmairs *Tagebuch*. Der Kaufvertrag für das Grundstück vom 5. April 1972 findet sich auf S. 163.

41 Der Tierpräparator Höller tritt als Figur in *Korrektur* auf (vgl. Ko 168–170), hat aber ein reales Vorbild: Die Firma »Tierpräparator Höller« in Pinsdorf, nur 12 Autominuten von Bernhards Vierkanthof entfernt, verkauft »[z]oologische Präparate seit 1959« und existiert auch heute noch – und betreibt inzwischen sogar einen Webshop, in dem ausgestopfte Vögel, Murmeltiere und weitere Kleinsäugetiere zu erwerben sind (vgl. die Webseite von Tierpräparation Höller, online: <https://www.tierpraeparator-shop.com/> (abger.: 14.07.2019)).

42 Ungenach verweist einerseits auf die gleichnamige Erzählung als auch auf die Ortschaft, die den Handlungsort des Textes aus macht.



Teil seines Werks, eine Verkörperung des Fürsten aus *Verstörung*, der isoliert in seinem Schloss lebt und erst über mehrere Etappen zu erreichen ist. Er ist gleichzeitig Minotaurus, ein mythologisches, ja mythenumranktes Fabelwesen, das in seinem Labyrinth aufgespürt werden muss – wobei das isolierende Labyrinth in Bernhards Falle nicht nur die physische Isolation, sondern auch die intra- wie extratextuelle Selbstdarstellung ist.

Die im Text auftretende Figur ›Thomas Bernhard‹ steht somit nicht nur für den realen Autor, sondern repräsentiert ebenso Burgers Interpretation seiner Persona, seines Werks und seines Stils: Dieser ›Thomas Bernhard‹ »lacht [...], um sogleich wieder in tiefer Verstörung zu versinken« – Bernhards Werk ist für Burger komisch und abgründig zugleich; das »Bernhardsche Gelächter« sei »ein Bellen«, »als habe ein Wachhund angeschlagen auf eine besonders tragikomische Pointe hin« (BB 237).

Auch die einzelnen Stationen des Besuchs lassen sich als Modell von Burgers literarischer Inspiration und Rezeption lesen: Am Anfang steht die Begeisterung, doch es ist nicht einfach, einen Zugang zu Bernhard zu finden. Die Bernhard'schen Stilelemente verweigern sich vorerst Burgers Zugriff und lassen sich nur schwer für seine eigene literarische Produktion weiterentwickeln. Erschwert wird dies durch Burgers Anspruch, nicht als bloßer Bernhard-Epigone zu schreiben: »Es ist nicht leicht, ein Gespräch zu führen, wenn man praktisch jede Zeile seines Gegenübers kennt, sich aber freiwillig dem Zitatverbot unterzieht.« (BB 237) Auch hierin äußert sich somit die Einflussangst des Autors, das literarische Vorbild zu sehr zu imitieren. Anders als bei Andreas Maier führt dieser Druck jedoch nicht zu ›literarischem Vaternord‹ und einer vermeintlich ostentativen Unterdrückung aller Einflüsse. Stattdessen ist die Erzählung – analog zum literarischen Selbstmord als Stellvertreterhandlung, die Burger in seinem *Tractatus logico-suicidalis* postulierte – auch als literarische Wunscherfüllung lesbar: Nicht nur, dass Burgers Erzähler die Möglichkeit bekommt, Bernhard zu treffen – die beiden haben »vor lauter Gemeinsamkeiten gar kein Thema« (BB 237) zu besprechen. Mehr noch – Bernhard und sein Stil lassen Burger nicht mehr los: »Als ich aufstehe, sagt Thomas Bernhard: ›So abrupt müssen sie nun auch nicht gehen.‹ [...] Einerseits will er seine Ruhe haben, andererseits wünscht er den Kontakt. [...] ›[W]enn Sie wieder mal in der Gegend sind, schauen Sie vorbei!‹« (BB 237) So erfährt am Ende »der Schriftsteller Hermann Burger, von dem Thomas Bernhard mit Bestimmtheit nichts gelesen hatte« (BB 235) wenn schon nicht realiter, so zumindest doch in der eigenen Fiktion Anerkennung von seinem verehrten »Prosalehrer« (BB 238). Die poetische Annäherung verbleibt im Falle von Burgers *Besuch* möglicherweise auf der Ebene der Projektion, scheint aber zumindest in der literarischen Fiktion gerade aufgrund von biographischen Gemeinsamkeiten gelungen.

### III.3.3. Gemma Salem: *Brief an Thomas Bernhard* (1991)

Auch Gemma Salems 1990 zuerst auf französisch als *Lettre à l'hermite autrichien* veröffentlichter, 1991 dann auf deutsch erschienener *Brief an Thomas Bernhard* versteht sich als Besuchsbericht und Auseinandersetzung mit dem österreichischen Schriftsteller – oder eher: mit einem privaten, idealisierten Bild von Thomas Bernhard, das zum Vehikel autofiktionaler Reflexionen wird. Wie im Falle Burgers ist auch das Œuvre der türkisch-iranisch-französischen Autorin und Dramatikerin Gemma Salem eng mit Bern-

hards Schaffen verknüpft: Neben einzelnen biographischen Beiträgen veröffentlichte sie 1991 den Bernhard gewidmeten Roman *L'artiste*<sup>43</sup> sowie 1993 *Thomas Bernhard et les siens*,<sup>44</sup> in dem sie Anekdoten und Erinnerungen von Bernhards Mitmenschen versammelt.<sup>45</sup>

Ihr *Brief an Thomas Bernhard* ist dagegen ein autofiktionales und poetologisches Selbstportrait. Wie bei Burger ist Bewunderung die Ursache für einen literarischen Besuch der Autorin<sup>46</sup>: Salems Erzählerin erkundet Bernhards ›Universum‹ in Gmunden und sucht ihn an seinem Wohnort auf – allerdings, ohne ihn überhaupt treffen zu wollen.<sup>47</sup> Während Burger von einem zufriedenstellenden Besuch berichtet und somit eine produktive literarische Auseinandersetzung vertextlicht, spricht Gemma Salems *Brief* von einer fehlgeschlagenen Annäherung.

Da ein Besuch Salems bei Bernhard – wie im Falle Burgers – tatsächlich stattgefunden hat,<sup>48</sup> ist die hier erzählte Handlung nicht nur möglich, sondern basiert auch auf einer realen Begebenheit. Dennoch ist auch diese erzählte Handlung keineswegs eine bloße Schilderung der Alltagswirklichkeit, sondern ebenso poetologisch wie fiktional überformt. Der Text partizipiert autofiktional an Salems Persona und allofiktional an gleich mehreren Bernhard-Bildern. Selbstinszenierung, aber auch Selbstverlust sind die beherrschenden Motive des Textes; auf diese mehrfache Selbstbezüglichkeit verweist auch die Erzählerin früh: »[F]ürs Theater interessiere ich mich nicht, entweder langweile ich mich dort, oder ich möchte am liebsten selbst auf die Bühne steigen und die Hauptrolle spielen.« (SB 191) Und auch in ihrem autofiktionalen *Brief* spielt Gemma Salem die eigentliche Hauptrolle: Sie konstruiert eine autofiktionale Erzählerin, die sich »aus dem gleichen Holz« (SB 189) wie Bernhard geschnitzt sieht und sich mit ihm identifiziert. Bernhards autobiographische und autofiktionale Texte dienen ihr als Ausgangspunkt der Parallelisierung und Identifikation sowie als Zielpunkt der Realitätsflucht. Darüber hinaus dient insbesondere *Auslöschung* als selektive, thematische Folie für den *Brief*, ohne aber, dass Handlung und Struktur übernommen werden: Beide Texte lassen sich als Abrechnung mit der eigenen Kindheit und Herkunft lesen; beide thematisieren zentral die Hinwendung zu einer subjektiven Wahrheit (vgl. u.a. Au 75). Salems affirmative Bernhard-Rezeption bewegt sich somit primär auf einer explizit persönlich gefärbten Ebene. Auf Schlüssigkeit, Abbildung der Realität oder Faktengenauigkeit kommt es dieser Erzählerin überhaupt nicht an: »[D]ieser Brief richtet sich an [Thomas Bernhard], und ich

43 Salem, Gemma: *L'artiste*, Paris 1991.

44 Salem, Gemma: *Thomas Bernhard et les siens*, Paris 1993.

45 Beide Werke sind für Salems Bernhard-Rezeption nicht uninteressant; insbesondere das treffend betitelte Vorwort *Les livres et la vie* zu ihrer Erinnerungssammlung ist auf der gleichen vorgeblich faktualen Ebene wie Salems *Brief* angesiedelt und rekurriert immer wieder auf dessen Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte (vgl. dazu Salem, Gemma: *Les livres et la vie*, in: dies: *Thomas Bernhard et les siens*, Paris 1993, S. 7–27, hier S. 13–15). Da beide Texte allerdings bisher nur in französischer Sprache erschienen sind und sich weniger im Bereich der kreativen Rezeption der Person Bernhard bewegen, können und sollen sie hier nur am Rande erwähnt werden.

46 Wird im Folgenden auf die diegetische, allofiktionalen Figur hingewiesen, wird von der Erzählerin gesprochen; wird dagegen von der empirischen Autorin des Textes gesprochen, so wird dies entsprechend angegeben.

47 Vgl. dazu auch Salem: *Les livres et la vie*, S. 12.

48 Ich danke Herrn Dr. Manfred Mittermayer und Herrn Dr. Martin Huber für diese Auskunft.

habe ganz sicher nicht im Sinn, einen wissenschaftlichen Essay zu schreiben.« (SB 14)<sup>49</sup> Bernhard wird hierüber zu einer narzisstisch belegten Spiegelungs- und Projektionsfläche der Erzählerin. Das Thema des Textes – die Obsession mit einem verehrten Schriftsteller und die Enttäuschung, den dahinterstehenden realen Menschen kennenzulernen – verweist ebenfalls auf die eingangs bereits erwähnte Kurzerzählung *Verehrung* und die Passage aus *Auslöschung* (vgl. Au 616f.).

In *Brief an Thomas Bernhard* vermischt Salem die Rezeption verehrter Vorgängerautor:innen und die Suche nach schriftstellerischer Kreativität mit narzisstischer Bespiegelung und Selbstverlust: Salems Bernhard-Rezeption schwankt zwischen Appropriation und Imitation. Die allgemeine Suche der autofiktionalen Erzählerin nach Nähe und Anerkennung durch ihre Mitmenschen und ihr Publikum zieht sich durch den Text und verlagert sich auf den ihr scheinbar so ähnlichen »Dichtervater«. Der Wunsch nach schriftstellerischer Annäherung an Bernhard wird zum Schreibenanlass des *Briefes* – und das poetische Begehren paart sich bald mit einem erotischen; beides steigert sich letztlich in eine Obsession. Im Folgenden sucht die Erzählerin auch die räumliche Nähe zu Bernhard: Vorgeblich als inspirierende »Schreibkur« geplant (vgl. u.a. SB 120), macht sie sich auf den Weg nach Gmunden, mietet sich dort ein Zimmer und besucht den Vierkanthof, anfänglich noch, ohne Bernhard zu begegnen. Stattdessen kommt sie mit den Bewohnern des Ortes ins Gespräch und freundet sich infolgedessen u.a. mit Bernhards Halbbruder Peter Fabjan und seiner Halbschwester Susanne Kuhn an. Bernhard selbst begegnet sie in der Fiktion mehrfach kurz zufällig und verabredet sich einmal mit ihm.

Letztlich wird die Erzählerin geradezu zu Bernhards Stalkerin: Sie schneidet Fotografien aus Zeitungen aus (vgl. SB 93), imaginiert sich als seine Jugendfreundin,<sup>50</sup> schleicht um sein Haus herum, will für ihn sogar das Rauchen aufgeben (vgl. SB 145) – letzten Endes wünscht sie sich gar eine Beziehung mit Bernhard (vgl. SB 143f.), ohne ihn überhaupt getroffen zu haben. Das Pathos der im Brief vorgetragenen Liebeserklärungen versprachlicht ihre Obsession, erscheint in seiner Übertriebenheit aber auch wie ein Fiktionssignal:

Ich denke fortwährend an dich. Manchmal denke ich, ich sollte doch einfach bei Dir anklopfen und Dich um eine Verabredung bitten. Ich habe Angst, den falschen Ton zu erwischen, [...] denn eine Beziehung zwischen uns kann nur in absoluter Klangreinheit stattfinden [...]. Wo bist Du? Einsam, wie ich. (SB 143f.)

49 Ironischerweise hebt der Verlag ausgerechnet in einer Fußnote die ostentativ unwissenschaftliche, ungenaue Aneignung von Bernhards Texten hervor: »In diesem Sinne wurden fehlende Passagen in den Zitaten nicht ergänzt.« (SB 14) Eine weitere Fußnote des Verlags verweist auf S. 53 der französischen, S. 57 der deutschen Ausgabe von *Ein Kind* – und damit auf die Überprüfbarkeit und modifizierte Aneignung biographischer Fakten durch Bernhard und Salem (vgl. SB 115).

50 »Ich erinnere mich, Dir geschrieben zu haben, ich hätte dein kleiner Freund Hansi sein wollen, oder der arme Schorsch, der verrückt geworden ist, oder sogar das Mädchen, Hilda, glaube ich, um heute vielleicht zu den Deinen zählen zu können. Nie hätte ich gewagt, Dir zu schreiben, ich hätte *die* Tante sein wollen, Deine Gefährtin, für die Du die zartesten Worte fandest [...].« (SB 145, Hervorh. i. Orig.)

Ihre Tagträume über Bernhard verklärt sie zu »Vision[en]« (SB 123), ihre Verehrung steigert sich bis ins Religiöse: »Wenn Sie Jesus wären, so gehörte ich heute zu der Sorte Leute, aus denen man Jünger macht [...].« (SB 8)

**Adressatenbezug und Briefform.** So wird auch schnell deutlich, dass es der Erzählerin letztlich nicht um eine Freundschaft oder überhaupt um einen Kontakt mit Bernhard geht: Salem wählt – anders als im Falle von Burgers kurzem Zeitungsartikel – die Form des Briefes. Die Briefform suggeriert einerseits Privatheit und Intimität, schließlich ist die Ansprache vorgeblich direkt und persönlich an Bernhard gerichtet. Andererseits spiegelt diese paratextuelle und architextuelle Zuordnung Salems Rezeptionsweise wider: Die Autorin verfasst hier monologische Rollenprosa, die Erzählerin schreibt einen langen Brief, der Text ist gerade kein dialogischer Briefroman. Der »privaten«, individuellen Projektion auf Bernhard entspricht die monologische, »private« Kommunikationsform: Die Erzählerin spricht nicht *mit* ihm, sondern *über* ihn. Salem legt dem Adressaten (und den Leser:innen) ihren Blick auf Bernhard dar, ohne dass der darauf unmittelbar reagieren könnte – oder sollte: »Natürlich können Sie [auf die Fragen] nicht antworten, und könnten Sie es, so würde ich Ihnen doch nicht glauben, denn meinerseits habe ich unzählige Antworten gefunden [...].« (SB 7) Die Textsorte wechselt im Verlauf der Erzählung zu metadiegetisch integrierten Tagebucheinträgen – und das genau in dem Moment, in dem die Erzählerin über seinen Halbbruder näher an den realen Bernhard rückt (vgl. SB 133). So wird einerseits eine weitere Ebene der Intimität eröffnet: Salem schreibt nun – vorgeblich – nicht mehr *an Bernhard*, sondern vermeintlich *für sich selbst*. Andererseits verschiebt sich der Fokus durch diesen Wechsel noch stärker auf die selbstbespiegelnde Wahrnehmung der Erzählerin und die autofiktionale Selbstdarstellung der Autorin: Salem schreibt nun noch weniger über den *verehrten Schriftsteller*, sondern über *sich selbst*.

Dennoch ist der Brief als Angebot zur dialogischen Kommunikation an den Empfänger lesbar. Dieses Kommunikationsangebot wurde von Salem auch realiter scheinbar mehrfach unterbreitet.<sup>51</sup> Auch ihre Erzählerin schickt Bernhard bereits vor Einsetzen der Erzählung ihre eigenen Bücher (vgl. u.a. SB 137) und schreibt ihm »drei Briefe, auf die [sie] keine Antwort bekam« (SB 90) – auch die Handlungen der realen wie der fiktionalen Gemma Salem zeugen von einem Wunsch nach literarischer Anerkennung durch ihr »verehrtes Idol« (SB 160). Eine Reaktion des realen oder diegetischen Bernhard oder ein Dialog zwischen Salem und Bernhard erfolgte jedoch nicht; die anfänglichen Kommunikationsversuche Salems bleiben – wie es auch schon Burger beschreibt – unbeantwortet:

*[J]’ai écrit à Thomas Bernhard que s’il le voulait bien, il recevrait pour son anniversaire une lettre de moi sous forme de livre. Un mois plus tard, il n’avait toujours pas répondu et on a envoyé la manuscrit à l’imprimerie. L’attente a commencé. Une torture. Qu’est-ce que qui m’attendait après le 9 février?*<sup>52</sup>

51 So berichtet Salem davon, dass Bernhard noch wenige Stunden vor seinem Tod ein Telegramm von ihr erhielt (vgl. Salem: *Les livres et la vie*, S. 15).

52 Salem: *Les livres et la vie*, S. 12; Übersetzung RMA: »Ich habe an Thomas Bernhard geschrieben, dass er, wenn er gern möchte, einen Brief von mir in Form eines Buches erhalten würde. Einen Mo-

Der Entstehungszeitraum und die Chronologie der Veröffentlichung sind in diesem Kontext nicht uninteressant: Beendet wurde der *Lettre à l'hermite autrichien*<sup>53</sup> – als Geburtstagsgeschenk für Bernhard<sup>54</sup> – laut intradiegetischer Datumsangabe am 1. Mai 1988 (vgl. SB 196), also weniger als ein Jahr vor Bernhards Tod. Eine Rezeption dieses »Briefs« durch den Adressaten erscheint – innerhalb der Diegese – also als durchaus möglich; der Brief ist somit kein »Gesprächsversuch« mit einem Verstorbenen. Laut Salems Vorwort in *Thomas Bernhard et les siens* erreichte das fertig gedruckte Buch Bernhard in der Tat noch kurz vor seinem Tod – also im wahrsten Sinne des Wortes »in hora mortis«:<sup>55</sup> Bernhard liest das Buch und befindet es für gut, meldet sich aber nicht bei der Autorin.<sup>56</sup> Veröffentlicht wurde der reale Text allerdings erst kurz nach Bernhards Tod: 1990 auf Französisch bei Les Éditions de la Table Ronde in Paris, 1991 dann in einer deutschen Übersetzung von Sibylle Kurt bei Löcker in Wien.

**Bulgakow, der Meister und Margarita.** Bernhard und seine Literatur sind nicht die einzigen literarischen Vorbilder, die Salem konstruiert und appropriiert. Das Werk des russischen Schriftstellers Michail Bulgakow ist ein weiterer elementarer intertextueller Bezugspunkt in diesem Brief. Salems literarische, wissenschaftliche und private Auseinandersetzung mit Bulgakow legt ähnliche Fixierungen auch auf andere Autoren und Werke nahe: Salem selbst veröffentlichte 1982 mit *Le Roman de Monsieur Bulgakow* die erste französischsprachige Bulgakow-Biographie.<sup>57</sup> Auch in ihrem *Brief an Thomas Bernhard* gehört Bulgakow zur »kleinen Wahlfamilie« (u.a. SB 29) der Autorin – neben Franz Schubert (vgl. SB 29, 76), über den sie ebenfalls eine Biographie veröffentlichte.<sup>58</sup> Bulgakows Roman *Der Meister und Margarita* (entst. ab 1928, fertiggest. um 1940, veröffentl. ab 1966) wird mehrfach exponiert erwähnt:

Damals hieß es, ich sei Schauspielerin, doch [...] spielte ich immer seltener [...] und die Tage zogen trübselig dahin [...]. Bulgakow drang zu mir wie ein wahrer Sonnenstrahl, *Der Meister und Margarita*, das war ein Buch, scharfsinnig, spannend, gescheit, vergnüglich [...]. (SB 11)

Die Erzählerin schildert im Folgenden ein ähnlich obsessives Verhältnis zu dem russischen Autor wie zu Bernhard. Im Laufe der Beschäftigung mit dem Bulgakow und seinem Werk nehmen biographische Fakten erneut eine untergeordnete Rolle ein:

Natürlich wollte ich auch alle anderen Bücher von Bulgakow lesen und wissen, was für ein Leben dieser Mann geführt hatte, aber es gab da weder Biographie noch Mono-

---

nat später hatte er immer noch nicht geantwortet, und wir haben das Buch in den Druck gegeben. Das Warten hatte begonnen. Eine Tortur. Was erwartet mich nach dem 9. Februar?»

53 So der Titel der französischen Originalausgabe.

54 Vgl. dazu auch Salem: *Les livres et la vie*, S. 14.

55 Bernhards gleichnamigen ersten Gedichtband integriert Salem auch in die Handlung von *Brief an Thomas Bernhard*.

56 Vgl. Salem: *Les livres et la vie*, S. 10.

57 Vgl. Salem, Gemma: *Le Roman de Monsieur Bulgakow*, Paris 1982.

58 Salem, Gemma: Schubert, mit Illustrationen von J.-M. Locatelli, Paris 1994. Eine französisch- und deutschsprachige Neuauflage mit Illustrationen von Sempé erschien 2014 bei Edition Bernest in Wien.

graphie, die meisten seiner ins Französische übersetzten Bücher waren vergriffen, und die vereinzelt Tatsachen, die ich aus Hunderten russischer und nichtrussischer Bücher und Artikel zusammenklaubte, lieferten mir nur ein unvollständiges Bild, das ich schließlich aus lauter Frustration selbst durch Erfindungen vervollständigte. (SB 11f.)

Sie eignet sich obsessiv Bulgakows Werk an und macht es zum eigenen Schreibanlass; er wird letztlich – wie Bernhard – zu einem Gefäß, das die Autorin mit ihren eigenen Interpretationen und Ansichten füllt. Ihre Beschäftigung mit der Veröffentlichung von Bulgakows Biographie wird im *Brief* als das Ergebnis ihrer Obsession inszeniert:

So wurde Bulgakow zum Gegenstand meines ersten Buches und infolgedessen zum Anstifter meines gegenwärtigen Standes[.] [...] Bulgakow, nur diesen Namen führte ich im Mund, in Gedanken an ihn stand ich auf und ging schlafen, ich träumte von ihm, verbrachte meine Zeit damit, die russischen Buchhändler in Paris zu belästigen [...]. Wenn ich auf der Straße Russisch sprechen hörte [...] dann verlangsamte ich meinen Schritt, spitzte die Ohren [...], in mir erwachte die mächtige Lust, diese herrliche Sprache zu beherrschen [...]. (SB 12f.)

Die Erzählerin konstruiert eine ganz ähnliche Dynamik von Selbstzweifeln und Euphorie, wie sie sich auch bei Burger und seinen Künstlerfiguren findet – allerdings mit positivem Ausgang:

An manchen Abenden, entmutigt wegen meiner Dummheit, meines Mangels an Bildung und der Unfähigkeit, mit der Arbeit voranzukommen, begann ich zu trinken, und zwar Wodka, las die schon geschriebenen Seiten nochmals durch, brach in Tränen aus und fand mich großartig. Dann war das vorbei, ich erlebte die Freude, meinen Text in ein Buch verwandelt zu sehen, die Freude, daß es gut aufgenommen wurde, und später die Freude, nach Moskau eingeladen zu werden von einem der damals noch lebenden Freunde Bulgakows, der mir sagte, daß meine Erfindungen gut und richtig waren [...]. Heute hängt Bulgakow immer noch in seinem Tannenholzrahmen an der Wand meines Zimmers, doch er selbst ist fort, zu den Sternen zurückgekehrt, und die Sterne sind ja wirklich das, was er am liebsten hatte. (SB 13)

Letztlich bildet Salem durch diese metadiegetische Passage im Kleinen den Entstehungsprozess und das Konzept von *Brief an Thomas Bernhard* ab: In beiden Fällen geht es um die Abfolge von Interesse, Obsession, Aneignung und letztlich Überwindung literarischer Einflussangst.<sup>59</sup>

**Thomas Bernhard in Salems *Brief*.** Thomas Bernhard und sein Werk sind auf vier Arten im Text präsent, die in unterschiedlichem Maße auf *discours* und *histoire* ausgreifen und unterschiedliche intertextuelle, intermediale wie reale Bezugspunkte aufweisen:<sup>60</sup>

- 59 Dass die Fixierung der Erzählerin diesmal kurzfristiger und umgrenzter erscheint, mag in einer banalen Tatsache begründet liegen: Während Michail Bulgakow bereits 1940 verstorben ist, lebt Bernhard zur Zeit der Erzählung noch – und ist somit für die Erzählerin im wahrsten Sinne des Wortes erreichbar.
- 60 Bulgakows und Bernhards Romane sind nicht die einzigen Hypo- und Intertexte in Salems *Brief*. Zusätzlich finden sich eine Vielzahl intertextueller wie intermedialer Einzelverweise im Text: Ein

Erstens als Bild, Adressat des Briefs und Projektionsfläche der Autorin; zweitens – damit einhergehend – in Form von Zitaten aus seinen Texten. Drittens berichten andere diegetische Figuren über Bernhard; viertens tritt Bernhard erst über seinen Hof wie letztlich auch als Figur innerhalb der Erzählung auf. Auf diese Weise werden im *Brief* auch mehrere divergierende Bilder von Bernhard entworfen. Auffällig ist, dass die Benennungen der gleichen Person variiert, je nach dem, wer gerade über ihn spricht und welches Bernhard-Bild gerade aufgerufen wird: Die Erzählerin nennt »ihren« Adressaten meist »Thomas Bernhard« oder siezt und duzt ihn, andere Figuren nennen ihn »Herr Bernhard« oder – über die Erzählerin vermittelt – »T. B.«. Der schlussendlich in der Diegese auftretende Bernhard wird von der Erzählerin zumeist als »Er« bezeichnet. Dies sind textuelle Signale dafür, dass »Thomas Bernhard«, der Adressat des Briefes, der öffentliche Schriftsteller, der Dorfbewohner sowie der Privatmensch nicht identisch sind.

Die eigene Literatur ist für die Erzählerin und Autorin vor allem Wunscherfüllung und Ausdruck ihrer eigenen Lebenswelt: »[I]ch schrieb immer nur das, was ich selbst zu lesen wünschte [...].« (SB 14) Auch die von Bernhard konstruierte Persona wird von der Erzählerin aufgegriffen und in einem eigenen, privaten Narrativ weitergeschrieben: Die Erzählerin setzt die Person Thomas Bernhard, »l'homme«, mit seinem literarischen Werk und seiner öffentlichen Selbstdarstellung als Schriftsteller, »l'écrivain«, <sup>61</sup> gleich. Ihre Zuschreibungen sind dabei apodiktisch und überhöhend: Sie behauptet, seine Bücher transformierten das Leben nicht, sie *seien* das Leben, <sup>62</sup> er sei »die Person [seiner] Stücke« (SB 190) – und das, obwohl Bernhards Texte eigentlich hochartifizielle Konstrukte sind. Ironischerweise verkennt die Erzählerin so die Fiktionalität und Literarizität von Bernhards Werk ebenso wie seine Selbstinszenierung: »Sie selbst sind in Ihren Büchern *ganz und gar*, Sie präsentieren sich ganz offen [...].« (SB 104) Salems *Brief* partizipiert wie Burgers *Besuch* am Autonarrativ von Bernhard als »österreichischem Einsiedler«: Bernhard erscheint Salem wie seine Figuren als »l'éternel malade«, <sup>63</sup> als ein talentierter, aber schwerkranker (vgl. SB 190) und eigenbrötlerischer Pessimist, über den mehr geredet wird, als dass er gelesen würde (vgl. SB 17). Ihr Bernhard-Bild parallelisiert die Erzählerin mit dem Eremiten des Tarot (vgl. SB 124), <sup>64</sup> auf den auch der Titel der französischen Originalausgabe verweist: »Comme l'Hermite, Thomas Bernhard ne s'intéressait qu'à

---

Zitat aus Nietzsches *Alle Lust will Ewigkeit* (aus *Also sprach Zarathustra*) dient als Motto des Textes; zusätzlich ist dem Text ein Zitat von Bernhards Großvater Johannes Freumbichler vorangestellt. Die Erzählerin konstatiert Vorliebe für russische und französische Literatur, besonders *Erste Liebe* von Turgenjew (vgl. SB 56), zitiert Diderot (vgl. SB 59), liest *Garten der Qualen* von Octave Mirabeau (vgl. SB 44), lobt Louis-Ferdinand Céline (vgl. SB 119) und zählt den Schriftsteller Lawrence Durrell zu ihren guten Freunden (vgl. u.a. SB 91). Sie fühlt sich beim Anblick der Landschaft Österreichs an »Nicolas de Staëls Bilder[]« (SB 152) erinnert und liebt die Musik von Schubert (vgl. SB 29; 76) Mozart, Michelangeli und Gould (vgl. SB 77). Der Popsong *Voyage, Voyage* von Desireless erscheint der Erzählerin dagegen als »abscheuliche[r], primitive[r] akustischer Brei« (SB 134).

61 Salem: *Les livres et la vie*, S. 22.

62 »[J]e ne trouvais plus étrange que les livres transforment la vie, ils *étaient* la vie.« (Salem: *Les livres et la vie*, S. 23, Hervorh. i. Orig.)

63 Salem: *Les livres et la vie*, S. 10.

64 Vgl. ebenso Salem: *Les livres et la vie*, S. 16.



*l'essentiel des choses, d'où son refus de mensonge, et par conséquent, sa solitude.*»<sup>65</sup> Die Attribute, die das Tarot dem Eremiten beigibt, entsprechen dabei Salems verklärtem Bernhard-Bild: Der Stab und die Laterne des Eremiten symbolisieren die Reflexion von Erkenntnissen und das Stützen auf Erfahrungen; sein Mantel steht für die Introversion.<sup>66</sup> Der Eremit selbst steht – negativ ausgelegt – für Unsicherheit, Eigenbrötelei, Verbitterung und unnötige Isolation. Salems Bernhard-Bild entspricht jedoch eher der positiven Auslegung der Karte: Der Eremit ist einerseits ein »Lehrer und Führer«,<sup>67</sup> der zur Suche nach dem eigenen Selbst anregt, andererseits

ein Wanderer [...] auf der Suche nach Erleuchtung und ewiger Wahrheit, ein Mensch, der still geworden ist, der lauscht. Einer, der den unerhörten Reichtum des Alleinseins kennt. [...] Einsam in karger Landschaft, sucht der Eremit mit seiner Lampe nach dem Sinn, der hinter allem verborgen liegt.<sup>68</sup>

Der verehrte Bernhard ist für die Erzählerin ein »aufrichtiger, gerechter Mensch« (SB 184), ein »vielbeanspruchter Herr« (SB 34), und sie schämt sich, ihn und sich durch ihren Besuch »lächerlich« (SB 59) zu machen. Bernhards kontroverses Verhalten führe gleichzeitig zu Publikumsaufmerksamkeit und Breitenwirkung: »*Qu'on l'aime ou qu'on le déteste, on s'intéresse à lui.*»<sup>69</sup> Er dagegen bevorzuge die Einsamkeit gegenüber der »*absurdité du monde*»<sup>70</sup> und sei aufgrund seiner allumfassenden, übertriebenen Kritik als Misanthrop verkannt. Erneut scheinen die Tiraden Franz-Josef Muraus gegen seine heuchlerischen Eltern und Mitmenschen in *Auslöschung* die vornehmliche Quelle der Inspiration gewesen zu sein:

*Et qu'est-ce qu'il criquait? La politique, la bêtise, le laisser-aller et non le pays, les hommes et les femmes. Les religieux cupides, bornés, fanatiques, et non la foi ou la religion. Les poseurs et les profiteurs qui engluent l'art et le dégradent, et non les arts et les artistes. Il critiquait ce que chacun voudrait bien avoir et culot de critiquer. Il exagérait, certes, pour rire, faire rire, et d'abord pour se donner une chance d'être entendu.*<sup>71</sup>

- 
- 65 Salem: Les livres et la vie, S. 17; Übersetzung RMA: »Wie der Eremit interessiert sich Thomas Bernhard für nichts als für das Wesentliche der Dinge, daher seine Weigerung zu lügen, und als Konsequenz, seine Einsamkeit.«
- 66 Vgl. u.a. Steiner, Pia: Tarot, Viersen 2010, S. 205.
- 67 Steiner: Tarot, S. 210.
- 68 Bachmann, Yvonne/ Dettwiler, Christa: Tarot, Zürich/ Düsseldorf 1997, S. 77.
- 69 Salem: Les livres et la vie, S. 8; Übersetzung RMA: »Ob man ihn mag oder ob man ihn hasst, man interessiert sich für ihn.«
- 70 Salem: Les livres et la vie, S. 10; Übersetzung RMA: »die Absurdität der Welt«
- 71 Salem: Les livres et la vie, S. 10; Übersetzung RMA: »Und was ist es, was er kritisierte? Die Politik, die Dummheit, die Nachlässigkeit und nicht das Land, die Männer und Frauen. Die gierigen, beschränkten, fanatischen Religiösen, nicht den Glauben oder die Religion. Die Poseure und die Profiteure, die die Kunst verwässern und sie erniedrigen, nicht die Kunst oder die Künstler. Er kritisiert das, was jeder gerne getan hätte, und hatte den Mut, dies zu tun. Er übertreibt, sicher, für das Lachen, um zum Lachen zu bringen, und vor allem, um sich eine Chance zu geben, gehört zu werden.«

Die Erzählerin verkört dabei auch Bernhards Texte: Sie ähnelten einander strukturell und inhaltlich stark und seien letztlich als ein großes Buch, ein magnum opus lesbar.<sup>72</sup> Sie alle enthielten die »Quintessenz endloser Überlegungen, Betrachtungen, Analysen«, seien dabei der Wahrheit verpflichtet,<sup>73</sup> »vollkommen frei von Anhängseln und überflüssigen Schnörkeln« (SB 178) und drängen dadurch in »bisher sorgfältig gemiedene Urwälder« (SB 113) der menschlichen Psyche vor – sie seien gar voller »bewundernswerte[r] Frauenportraits« (SB 100). Erneut ist dieses Bild sehr subjektiv, selektiv und reduktionistisch: Die Erzählerin meint hier die wenigen positiv und empathisch erzählten, zumeist leidenden Frauenfiguren aus Bernhards Œuvre wie »Joana, Edith, die Perseerin [...] und [...] Wertheimers bedauernswerte [...] Schwester« (SB 102). Sie blendet dagegen die als grotesk dargestellten, als verderblich beschimpften Frauenfiguren aus, da diese mit ihrer erklärend-identifikatorischen Lesart kollidieren würden.

Diese individuellen Fremdzuschreibungen werden allerdings auch zu Selbstzuschreibungen. Salems Selbst- und Bernhard-Bild gehen ineinander auf, wobei sie ihr eigenes Selbst und Schaffen in Gefahr sieht: Über ihre Besessenheit mit dem Schriftsteller beginnen Erzählerin und Autorin, an Schreibunfähigkeit zu leiden. Die Erzählerin konstatiert, Bernhard nähme »einen übertrieben großen Platz« (SB 93) in ihrem Leben ein, sie könne »nur noch durch [Bernhard] [...] leben« (SB 7). Schließlich sieht sie ihn als »Virus«,<sup>74</sup> der sie »vergiften« (SB 8) könnte. Somit ist dieses Verhältnis kaum mit der positiven Beziehung Hermann Burgers zu seinem »Prosalehrer« (BB 238) vergleichbar: Bernhard ist Salems »Idol« (SB 160) – kein Lehrmeister, der zu eigener Kreativität anleitet, sondern wörtlich ein »εἶδωλον« [*eidolon*], also ein Trugbild. Bernhard wird so zum Objekt der Identifikation, in dem sich die Erzählerin narzisstisch bespiegelt. Die Autorin mit türkischen, iranischen und französischen Wurzeln imaginiert folglich eine Geistesverwandtschaft zwischen sich und dem 12 Jahre älteren österreichischen Schriftsteller:<sup>75</sup>

Und ich trat in Ihr Universum ein mit dem Gefühl, nun für immer etwas uralte Bekanntes gefunden zu haben, eine Heimstätte für Geist und Seele, einen Ort, wo man dieselben Dinge liebt und haßt wie ich, wo man durch dieselben Dinge verletzt und verärgert wird, wo man über dieselben Dinge lacht und wo man viel lacht und gut. (SB 15)

Ausgangspunkt für diese Parallelisierung ist die kindliche Heimatlosigkeit in einem »Durcheinander von Abstammungen« unter »Libanesen, Türken, Syrer[n]« (SB 26) ebenso wie prekäre Lebenssituationen und soziales Außenseitertum:

Gewiß ist er ein Neuerer, sagten die Leute zu mir mit wichtiger Miene, aber [...] er sieht halt einfach die Dinge auf seine Art und ist doch ein Sonderling, nicht wahr? Das Etikett »sonderbar« klebt auch an mir seit meiner Kindheit, so weit meine Erinnerung reicht,

72 »Tous les livres de Thomas Bernhard sont pour moi le même. Là il a mis l'accent sur telle chose, là sur telle autre [...].« (Salem: Les livres et la vie, S. 21); Übersetzung RMA: »Alle Bücher von Thomas Bernhard sind für mich das gleiche. Hier legt er den Akzent auf die eine Sache, dort auf eine andere [...].«

73 Vgl. Salem: Les livres et la vie, S. 9.

74 Vgl. Salem: Les livres et la vie, S. 8.

75 Vgl. hierzu ebenfalls Salem: Les livres et la vie, S. 11f.

hat man mich als »sonderbar« und »verschroben« beurteilt und behandelt, [...] heute gelte ich als schwierig, und [...] als ein bißchen verrückt. (SB 19, vgl. 139)

Die Ausgrenzung durch andere sieht Salem als zentralen, prägenden Bestandteil von ihrer eigenen wie auch Bernhards Biographie: *»Les mots qu'on nous lançait étaient [...] les mêmes, la solitude et ce que nous en faisions, la même.«*<sup>76</sup> Die Erzählerin vermischt ihre Sicht auf die Realität mit dem Bild der Welt, das sie in Bernhards Literatur vorfindet. Seine Erfahrungen werden so mit ihren eigenen gleichgesetzt. Der Besuch in Thomas Bernhards Kindheitsstadt Salzburg lädt beispielsweise zu Reflexionen über Salems eigene Kindheit ein:

In Salzburg vermengten sich Ihre eigenen Kindheitserinnerungen, die schreckliche Kindheit, [...] mit meinen eigenen, nicht weniger schrecklichen Erinnerungen, an die zu denken ich soweit wie möglich vermeide, auch wenn in den Ländern, in denen ich während des Krieges lebte, keine Hungersnot herrschte und kein Terror und keine Bombenangriffe uns bedrohten. Ich glaube nicht, daß ich je Hunger gelitten noch das Nötigste entbehrt habe seit meiner Geburt in Antiochia im Jahr 1943, und dennoch sind meine schlimmsten Alpträume die, in denen ich mich als Kind wiedererlebe, wieder zuunterst im Abgrund, terrorisiert, ohnmächtig, mit der Last der ganzen Welt über mir, die es anzuheben galt um etwas frische Luft zu atmen. [...] Auch ich war von den Eltern und anderen Erziehern im Stich gelassen worden, ich war zur Seite gestoßen, verspottet, übergangen und gedemütigt worden, von allen, einschließlich der Lehrer und Schüler der Schulen und Internate, [...] aber vor allem mangelte es mir an der Liebe meiner Eltern, und in erster Linie an derjenigen meiner Mutter, so wie es auch Ihnen an Mutterliebe gemangelt hat, einen Vater hatten Sie nicht [...]. (SB 30f.)

Ihre eigene Kindheit schildert sie als einsam, lieblos sowie von Gewalt und Zwängen zu Konformität und Gehorsam geprägt.<sup>77</sup> Wie der junge Bernhard nahm die Erzählerin Gesangsstunden (vgl. SB 29) und flieht sich »in Landkarten vertieft« in »viele Phantasiereisen« (SB 85); in Bernhards Verwandtschaft erkennt sie Merkmale ihrer eigenen Familienmitglieder (vgl. SB 26f.). Insbesondere Salems Verhältnis zur Mutter ist von »offene[m], wohlbegründete[m] Haß« (SB 45) geprägt: Die Erzählerin »kennt« (SB 101) die Misshandlungen aus Bernhard Biographie, sie kennt sie aber auch aus ihrer eigenen. Bernhards biographische Ausführungen über die verbalen Misshandlungen durch seine Mutter bezieht Salems Erzählerin erneut auf sich und berichtet über darüber hinausgehende, physische Misshandlung. Dementsprechend kombiniert sie Auszüge aus Bernhards Texten mit ihren eigenen Ausführungen:

*Du hast mir noch gefehlt, Du hast mein Leben zerstört, Du bist mein Tod, ich schäme mich Deiner, Du bist so ein Nichtsnutz wie Dein Vater, Du bist nichts wert, Du bist mein ganzes Unglück...* All diese Worte waren auch für mich bestimmt gewesen, und dazu noch andere, immer dieselben, wie ein Refrain: Ich hasse dich, du bist dick, häßlich, dumm, eine

76 Salem: *Les livres et la vie*, S. 10; Übersetzung RMA: »Die Namen, die man uns gab, waren die selben, die Einsamkeit und das, was wir dort taten, das selbe.«

77 Ein mitgebrachtes Buch wird beispielsweise »kontrolliert, ob es verdächtige Wörter enthielt, [...] ganz besonders das Wort Liebe« (SB 44).

Lügnerin, du ekelst mich an, und schon fiel sie über mich her mit dem nächstbesten Gegenstand, [...] und wieder mit diesem teuflischen Wortschwall, diesen Worten der Ablehnung, [...] mit solcher Leidenschaft, daß ich keine Hemmungen spüre, es Ihnen hier zu erzählen. (SB 33, Hervorh. i. Orig.)<sup>78</sup>

Durch die Lektüre von Texten über Bernhards Verhältnis zu seiner Mutter erfüllt sich die Erzählerin zudem ihre eigenen Wünsche nach mütterlicher Nähe und Bestätigung. Auch die Versöhnung mit und Annäherung an ihre Mutter lebt die Erzählerin durch Reflexionen über seine Biographie aus:

Ihre Mutter war Tänzerin, [...] sie hegte einen bedingungslosen Glauben an ihren Vater, [...] sie war eine elegante Frau, eine begabte Köchin, [...] und sie hatte nicht den Mut, Ihnen ihre schwere Krankheit mitzuteilen, den nahenden Tod [...]. Ich dachte: Sie hatte nicht das Herz, Ihre Not zu vergrößern, [...] denn zu jener Zeit liebte sie Sie, die Schranken zwischen Ihnen waren gefallen, Hunger, Krankheit und Tod hatten daran genagt, und eines Tages konnten Sie ohne Zögern die Hand Ihrer Mutter nehmen, ihr Ihre Gedichte vorlesen und zusammen mit ihr weinen, welch schönes Bild ist das, [...] ein Bild, das umso mehr Bedeutung und Eindringlichkeit enthält, wenn man all die Verwünschungen kennt, die Schläge mit dem Ochsenziemer, die Qual, die es bedeutete, selbst die fünf Mark staatliches Mündelgeld holen zu gehen, *damit du siehst, was du wert bist*. (SB 101, Hervorh. i. Orig.)

Die Ursache für die Vernachlässigung durch die Mutter, die Ausgrenzung durch die Mitmenschen und die selbst gewählte Isolation der Erzählerin ist – anders als Bernhards lebensbedrohliche Lungenkrankheit – jedoch sozialer Natur:

Meine Krankheit war das Dicksein. Natürlich hatte dies keine Sterbeanstalten, Pneumographen und Sanatorien zur Folge, doch mit zwölf Jahren fünfundachtzig Kilo zu wiegen, bedeutete ebensoviel Einsamkeit, ebensoviel krankhafte Empfindlichkeit, ebensoviel Abscheu vor sich selbst, dasselbe Elend. Dicksein bedeutete nicht Todesangst, im Gegenteil, man machte mir meine allzu gute Gesundheit zum Vorwurf, doch wozu leben, wenn man überall verlacht, verstoßen und so unglücklich ist? Mittel gegen das Dicksein nimmt man nicht so ernst wie diejenigen gegen die üblichen Krankheiten [...]. Für den Dicken sind sie doppelte Feinde [...]. Man wirft ihm Schwäche vor, denn sich vollzustopfen ist schändlich, unmoralisch, vulgär, und so sieht sich auch der Dicke selbst [...]. Die Schuldgefühle verlassen ihn nie und prägen ihn tief und für immer, und selbst wenn er sich für den Rest seines Lebens bemüht, seine verachtenswerte Natur zu bessern, selbst wenn er ein Muster an Tugendhaftigkeit wird, gelingt es ihm doch immer wieder, sich schuldig zu fühlen. (SB 191f.)

Gleichzeitig inszeniert die Erzählerin ihr Übergewicht als *Mittel*, nicht als *Ursache*, sich von der Gesellschaft zu isolieren. Bernhard schildert in seiner autobiographischen Erzählung *Der Keller*, dass die Wahl seiner Ausbildungsstelle in der runtergekommenen

78 Das kursivierte Zitat stammt aus Bernhard, Thomas: Ein Kind, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 10: Die Autobiographie. Hrsg. v. Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2004, S. 405–509, hier S. 426f.

Scherzhauserfeldsiedlung den Weg in die freiwillige Isolation und in die Opposition gegen gesellschaftliche Zwänge begründete, in »die entgegengesetzte Richtung«<sup>79</sup> führte. Salems Erzählerin kann dagegen durch das Nichterfüllen eines Schönheitsideals »in die entgegengesetzte Richtung [...] gehen [...]« (SB 51, Hervorh. i. Orig.):

Und wenn ich unbewußt dick geworden wäre, um der Freiheit willen, einsam zu sein? *Ich weiß nicht, war die Krankheit zuerst da, oder meine plötzliche Abneigung gegen jede Art von Gesellschaft, hatte ich zuerst die Abneigung dagegen und hat sich aus dieser Abneigung meinerseits heraus die Krankheit entwickeln können oder war die Krankheit zuerst und aus dieser Krankheit entwickelte sich meine Abneigung gegenüber dieser Gesellschaft [...].* (SB 193f., Hervorh. i. Orig.)

In diesem Kontext erhöht sich die Erzählerin gar über Bernhard: Der Lungenkranke überlebe vor allem wegen seiner Medikamente, »die Dicke« (SB 46) sei dagegen ausschließlich aufgrund ihrer Disziplin noch am Leben (vgl. SB 194). Prekäre Lebenssituationen und Krankheit begleiten die Autorin auch nach Ende ihrer Jugend (vgl. SB 53); Depressionen und Suizidabsichten ziehen sich durch ihr Leben:<sup>80</sup>

*Die für den Selbstmord anfälligsten sind die jungen, die von ihren Erzeugern und anderen Erziehern alleingelassenen Menschen.* Sie selbst haben ein erstes Mal mit acht Jahren an Selbstmord gedacht, ich mit zehn, und nicht mit einem Strick, [...] sondern mit Medikamenten der Familienapotheke [...]. Ihr Strick war gerissen, und ich war am anderen Morgen mit leichten Bauchschmerzen aufgewacht, aber immerhin, wir hatten beide den Schritt ins Nichts oder ins Jenseits gewagt und sind später rückfällig geworden [...]. (SB 30f., Hervorh. i. Orig.)

Die Suche nach Anerkennung durch den verehrten Autorenkollegen wird zum Ersatz für die Anerkennung durch die Umwelt, insbesondere die eigene Mutter.<sup>81</sup> Dies führt in Kombination mit der vermeintlich deckungsgleichen Biographie zu Selbstverlust und einer übersteigerten Identifikation mit Bernhard, zur Appropriation seines Werkes und zur Imitation der Manierismen seiner Figuren wie auch seiner Persona: Lausanne wird zu ihrem eigenen, verhassten Salzburg (vgl. SB 65), London und seine Mode dagegen wie für Bernhard und seine Figuren zum positiv besetzten Fluchtort (vgl. SB 86). Sie »impft« sich seine »Wut gegen Österreich« (SB 120) ein und sucht sogar seine Lieblings-Kaffeehäuser auf. Erneut sind es gerade die autofiktionalen Werke Bernhards, die die Erzählerin zur Folie ihrer Wahrnehmung und Handlungen macht – also diejenigen Texte, in denen die Grenzziehung zwischen Fiktion und Realität schon von vornherein aufgeweicht wird: Sie sitzt wie in *Holzfällen* in ihrem »eigenen Ohrensessel« (SB 121) oder trinkt einen Kaffee unter der Wohnung Paul Wittgensteins (vgl. SB 83). Sie läuft nach

79 Bernhard: Der Keller, S. 114, vgl. ebenfalls S. 120–126, Hervorh. i. Orig. getilgt.

80 Dies ändert sich erst nach dem Unfalltod ihres Mannes: »Ich kann sagen, daß das Leben *grauenhaft* geworden war, mehr denn je wünschte ich, ihm ein Ende zu setzen, doch hatte ich nicht mehr das Recht dazu, ich trug die Verantwortung für zwei kleine Lebewesen, die ich liebte, und ich war allein, da war niemand, der ein wenig Freundlichkeit gebracht hätte.« (SB 63, Hervorh. i. Orig.)

81 In diesem Sinne sind auch das Zuschicken der eigenen Literatur und des Telegramms kurz vor Bernhards Tod als Versuche einer narzisstischen Selbsterhöhung lesbar.

dem Besuch einer Aufführung von *Ritter, Dene, Voss* (vgl. SB 80) wie der Erzähler am Ende von *Holzfällen* »stundenlang durch die Straßen« (SB 82), inspiriert, ein eigenes Theaterstück zu schreiben, und leidet dennoch an Schreibhemmungen wie Bernhards Protagonisten (vgl. SB 104): Sie fühlt die »ewige Wertheimersche Neigung, in Pathos und Selbstmitleid zu verfallen« (SB 169) und irrt durch ihr Haus »wie [sein] Konrad, [sein] Rudolf, wie [er] selbst« (SB 104).

Den inhaltlichen Projektionen stehen stilistische Übernahmen aus Bernhards Werk gegenüber. So finden sich im Text exzessiv lange Sätze sowie das ein oder andere »sogenannt[]« (u.a. SB 97).<sup>82</sup> Bei Salems *Brief* handelt es sich dennoch vorrangig nicht um einen *discours*-fokussierten Bernhard-Mimotext. Vor allem ist der Text durchzogen von Verweisen auf Bernhards Werk: Seine Autobiographie und seine letzte Prosaveröffentlichung *Auslöschung* (1986) liegen als allgemeine, thematische Folie unter dem *Brief*, ohne dass Salem Handlung oder Struktur dieser Prätexte übernimmt. Während Burger sich »dem Zitatverbot unterzieht« (BB 237), integriert Salem immer wieder Zitate – vor allem aus Bernhards Autobiographie – als literarische Manifestation ihrer obsessiven Appropriation in die Erzählerrede:

*Du hast mir noch gefehlt, Du hast mein Leben zerstört, Du bist mein Tod, ich schäme mich Deiner, Du bist so ein Nichtsnutz wie Dein Vater, Du bist nichts wert, Du bist mein ganzes Unglück...* All diese Worte waren auch für mich bestimmt gewesen, und dazu noch andere, immer dieselben, wie ein Refrain [...]. (SB 33, Hervorh. i. Orig.)

Bernhards Sätze werden von der Erzählerin zunächst aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang losgelöst, neu kontextualisiert und für eigene Aussagen appropriiert: »Ich hatte keinen Großvater noch sonst jemanden, um den Teufel zu schaffen, wo ohne ihn nur der liebe Gott wäre, ein lieber Gott, vor dem man log wie ich, heuchelte wie ich [...]«. (SB 47, Hervorh. i. Orig.) Die Kursivierung markiert den Ursprung des Textmaterials: Sie stößt die Leser:innen somit auch ohne inquit-Formeln oder eine andere sprachliche Sprecherzuordnung visuell auf die Übernahme »fremder« Gedanken – während der Inhalt bruchlos scheint, hebt die äußere Form diesen Bruch gerade hervor. Bernhards überbordende Tiraden treffen trotz einer Vielzahl von Einzelzielen vor allem alles »Österreichische«. Bei Salem wird Bernhards Hass durch dieses Verfahren einerseits verallgemeinert. Andererseits wird er an die Lebenssituation einer Autorin angepasst, deren Biographie sich nicht stärker von der Bernhards unterscheiden könnte. Oft nimmt die Erzählerin ihre eigenen Beobachtungen als Ausgangspunkt, um sie dann mit einer passenden Passage aus Bernhards Werk parallelisieren. Vorerst wird auch hier Bernhards reale Umwelt mit seinem fiktionalen Universum gleichgesetzt; seine Literatur wird so immer mehr zur Folie für die Weltwahrnehmung der Erzählerin. In dieser ersten Phase entspricht die Fiktion nicht bloß der Realität – die vorgefundene Natur in Österreich bildet für die Erzählerin stattdessen die fiktionalisierte Natur der Texte ab:

82 Ebenso verwendet Salem im Vorwort zu *Thomas Bernhard et les siens* ein durch Kursivierung hervorgehobenes »et cetera«, das sich sowohl bei Bernhard, Burger als auch ostentativ exponiert bei Andreas Maier findet (vgl. dazu u.a. Salem: *Les livres et la vie*, S. 11, 23).

Am folgenden Tag verließ ich Sankt Gallen [...], frühstückte rasch in München, und die eigentliche Reise begann. Zuerst [...] stand da das Schild mit der Aufschrift »Traenstein« an der Autobahn, [...] dann kam die besagte Grenze und ihre Männer in altmodischen, beinahe romantischen Uniformen, [...] und dann war da die Landschaft, plötzlich weniger geordnet, viel wilder, und zwischen rot- und gelbleuchtenden Herbstbäumen standen diese berühmten Lärchen, die in allen Ihren Büchern immer wieder auftauchen. Sie behaupten, Sie hätten die Natur nicht gern, und doch ist sie allgegenwärtig in Ihrem Werk, Sie nennen die Bäume und Blumen bei ihren Namen [...] und hier und dort findet sich ein freundliches Wort über eine alte Frau, die die *Blumen* ihres Gartens hegt und pflegt, und sogar ein Lob der Gartenarbeit, von der Sie sagen, sie sei *eine der besten für Kopf und Körper, und in ihr entkomme der Mensch am ehesten und am natürlichsten der Melancholie und dem Überdruß*. Ungefähr einmal im Jahr packt mich eine richtige Gartenwut und läßt mich alles andere vergessen, ganz gegen meinen Willen [...]. (SB 22f., Hervorh. i. Orig.)

Diese Zitierweise verdeutlicht bereits, dass es sich bei diesem »Thomas Bernhard« um einen Stichwortgeber und eine Projektionsfläche für Salems eigene Vorstellungen handelt. Je näher die Erzählerin Bernhard jedoch räumlich kommt, desto weiter klaffen Ideal, Bild, Projektion und Realität – erneut anders als bei Burger – auseinander:

Du bist in Salzburg, sagte ich mir, in Salzburg, dieser Stadt, *die im Grunde die kunst- und geistesfeindlichste ist, die man sich denken kann, ein stumpfsinniges Provinznest mit dummen Menschen, wo man eingeschlossen ist in den Schauprozeß ihrer Weltberühmtheit wie in eine perverse Geld- und Widergeld produzierende Schönheits- als Verlogenheitsmaschine ...* Ich dachte an Ihre Worte, während ich durch die engen Gassen der Altstadt schlenderte, über die romantischen kleinen Plätze und das Ufer der Salzach entlang, umgeben von diesen prachtvollen Bauwerken, immer wieder sagte ich mir: Du bist in Salzburg. (SB 25, Hervorh. i. Orig.)

Der Widerspruch zwischen der Wahrnehmung der Erzählerin und dem Inhalt der Zitate sowie die typographische Hervorhebung zeigen, dass es sich bei Salems kreativer Bernhard-Rezeption zunächst nicht um eine Weiterentwicklung oder Fortschreibung handelt. Stattdessen spricht sie ihm wörtlich nach: Sie eignet sich die Bernhard'schen Phrasen an und reappropriert sie auf ihr eigenes Leben. In späteren Phasen der Erzählung werden die Bernhard-Zitate jedoch immer bruchloser in die Erzählerrede übernommen, Sprecherzuordnungen werden oftmals ausgespart. Durch die Auseinandersetzung Salems mit Bernhard verändert sich somit auch das Verhältnis zwischen dem Zitierenden und dem Zitiertem: Salem geht zwar einerseits in Bernhards Text auf, geht aber nun mit ihrem Vorbild souveräner und eigenständiger um.

Von Bernhard persönlich erfährt die Erzählerin trotz ihrer Obsession wenig. Das meiste wird ihr stattdessen aus zweiter Hand berichtet: zunächst von seinen Nachbarn, später von seinem Halbbruder Peter Fabjan und seiner Halbschwester Susanne Kuhn.<sup>83</sup>

83 Die Erzählerin baut zu beiden ein freundschaftliches Verhältnis auf. Fabjan nimmt eine Vermittlerposition ein, stellt den Kontakt mit seinem Halbbruder her und überbringt Botschaften. So setzt sich in diesem Brief auch eine mehrfach verschachtelte Erzählsituation fort: Überträgt sich Salems Lesart von Bernhards Texten affirmativ auf ihren Verfasser, ist es nur konsequent, wenn auch



Die literarische Annäherung an die Figur ›Thomas Bernhard‹ geschieht somit auch in diesem *Brief* über seine Lebenswelt und soziale Umgebung. Salems individuellen Zuschreibungen und Projektionen stehen die seiner Mitmenschen gegenüber. Der berühmte ›Herr Bernhard‹ ist für seine Bekannten jedoch kein isolierter, menschenfeindlicher Eremit: »Herr[] Bernhard ist bestimmt in Wien, oder in Spanien, er hat Häuser überall.« (SB 73) Bernhard sei »witzig und unternehmungslustig, [...] großzügig und verschwenderisch« (SB 189), einst gar ein »*homme à femmes*« mit einer »*Freundin*« (SB 181, Hervorh. i. Orig.). Eine Jugendfreundin berichtet über den scheinbaren Lebemann dagegen nicht nur Positives:

T. B. sei ein so bezaubernder Mensch gewesen, so lustig, doch jetzt sei er verrückt geworden, schreibe lauter Dummheiten, und Peter gehorche ihm aufs Wort, [...] dem hätte sie helfen, ihn aus den Klauen des Bruders befreien können, der sie nicht einmal mehr grüßt, sie glaube, er erkenne sie gar nicht mehr. (SB 173)

In Äußerungen anderer Figuren wird dagegen Bernhards Skandalpotenzial parodistisch reflektiert. In der Öffentlichkeit, die der *Brief* konstruiert, wird nach dem *Holzfällen*- und dem *Heldenplatz*-Skandal selbst das alltäglichste (Fehl-)Verhalten des Schriftstellers zum nächsten großen ›Bernhard-Affront‹ stilisiert:

T. B. habe einen ›Skandal‹ provoziert, in einem Stau in Salzburg habe er gehupt wie wahnsinnig, damit man ihn durchließ, und so fort, und einen anderen ›Skandal‹ habe er hier im Parkhotel veranstaltet, wo er einen Salat gegessen hatte, und dann noch einen, und da der Salat sechzig Schilling kostet, habe man ihm eine Rechnung über einhundertzwanzig Schilling präsentiert, worauf er seinen ›Skandal‹ veranstaltet habe. (SB 158)

Die Bilder, die die Öffentlichkeit in Salems *Brief* von Thomas Bernhard zeichnet, sind insgesamt also vielgestaltig und widersprüchlich. Somit partizipiert dieser Text an einem – in späteren Allofktionen noch zentralen – ›Divergenznarrativ‹ über Bernhard:

---

der Informationsfluss in diesem Text ein Stück weit bernhardesk wird. Der Kontakt zu Fabjan ist gleichzeitig problematisch: Die Erzählerin überträgt ihre Zuneigung zu Bernhard auch auf dessen zugänglicheren und weniger durch die eigenen Erwartungen vorbelasteten Bruder. Fabjan als Figur erfüllt hier dreierlei Funktion: Er verweist auf die alltagswirklichen Ereignisse, die dem Text zugrundeliegen; gleichzeitig ist der Zugang zu Bernhard und seinem Werk über seinen Bruder und Nachlassverwalter möglich. Er erfüllt zudem eine narrative Funktion: Bezeichnenderweise ist es hier gerade Fabjan als Arzt, über den die psychologische Deutung des Verhaltens der Erzählerin in den Text integriert wird: »Ich fühle mich überwältigt von Zuneigung und Dankbarkeit für ihn, habe ihn plötzlich sehr gern, doch sage ich es ihm, so wird er antworten, in der Psychiatrie nenne man dies Übertragung [...]. Ich frage ihn unvermittelt, ob er mein Freund sein wolle, eine dieser impulsiven Fragen, die Verlegenheit hervorrufen, selbst wenn ich den Überschwang dämpfe, indem ich ihm eine geräuschvollen Kuß auf die Hand drücke.« (SB 161) Die Erzählerin will den Rat des Mediziners nicht hören, sondern kann erneut die Antwort vorwegnehmen – Fabjan dient hier bloß als ihr Sprachrohr, dem sie ihre Selbstdiagnose in den Mund legt: Die Ursachen ihres Verhaltens als ›Übertragung‹ ist ihr also bereits bekannt und bewusst.

Der Schriftsteller und seine Persona sind nicht identisch; auch die privaten und öffentlichen, eher nüchternen Bilder weichen von den weichen von den verklärenden Zuschreibungen der Erzählerin ab. Je näher die Erzählerin Bernhard kommt, desto weiter klaffen Realität, Persona und Projektion auseinander – und je mehr sich die Erzählerin über ihre Annäherung dieser Divergenz bewusst wird, desto mehr verliert sie das Interesse am echten Menschen hinter den Texten und beginnt, ihm sogar aus dem Weg zu gehen.

Salems Text agiert somit komplementär zu Burgers *Besuchs*-Erzählung. Am Ende bildet der *Brief* die Dynamik zwischen Autor und Publikum aus *Auslöschung* und *Verehrung* ab: Der idealisierte Schriftsteller und sein Wohnort sind für die Erzählerin eine Enttäuschung. Auch die räumliche Bewegung in seiner Lebenswelt und die literarische Spurensuche in Bernhards Nähe verdeutlichen die Identifikation und Immersion der Erzählerin: »[W]ir sahen unzweifelhaft denselben Teil der Ebene, dieselben Hügel, dieselbe Papierfabrik.« (SB 127) Die Erzählerin erkennt in ihrer Absteige »das Gasthaus [...] von Frost« (SB 126) und in der dazugehörigen Wirtin die »schmutzige[] Frau« (u.a. SB 143, Hervorh. i. Orig.); die Lebensgeschichte, die ihr von einer anderen Figur erzählt wird, »gleicht ein wenig der von Ja« (SB 181, Hervorh. i. Orig.). Die Erzählerin betrachtet – anders als Burgers Erzähler – Bernhards Mitmenschen jedoch als »personnages de papier«<sup>84</sup> und gibt somit der Fiktion Primat vor der Realität.

Doch das reale Ohlsdorf ist nicht die Bernhard'sche »Fundgrube für Brutalität und Schwachsinn, für Unzucht und Größenwahn, für Meineid und Totschlag, für systematisches Absterben« (F 163) in der »alles morbid« (F 162) ist und in der alle Bewohner »aufgeweicht von ihren Krankheiten« (F 73) sind: Das Leben ist hier »so friedlich wie in einem Bilderbuch« (SB 155). Die Erzählerin sucht nach einer ersten Annäherung im Dorf wie Burger den Vierkanthof auf, ohne dabei direkt zu Bernhard vordringen zu können: Sie schleicht »in vorsichtiger Distanz« (SB 71) über das Grundstück und schaut dabei zu Boden. Sie schämt sich, ihn und sich »lächerlich« (SB 59) zu machen und schleicht »in vorsichtiger Distanz« (SB 71) über das Grundstück. Der vielbeschäftigte Schriftsteller ist jedoch gar nicht zuhause und die Realität entspricht erneut nicht den Erwartungen der Erzählerin: Das Haus aus *Ja* ist nicht auffindbar (vgl. SB 137); der Vierkanthof ist keine »grauenhafte[] Privathölle« (V 26), sondern »riesengroß, schön und schmucklos« (SB 71). Die Fenster von Bernhards Wohnort zieren »nicht bloß Gitterstäbe«, sondern derer »nur ganz wenige« (SB 71). Vor dem Haus befindet sich gar eine »hölzerne Bank, [...] auf der jedermann Platz nehmen kann« (SB 147) – eine enttäuschend einladende Atmosphäre. Selbst die Vegetation ist – genau wie das »Bilderbuchdorf« – gar nicht bernhardesk: »Es scheint mir, es gäbe hier mehr Tannen als Lärchen, das Unterholz ist dicht und duftend, hier könnte man einen Rotkäppchenfilm drehen.« (SB 140)

Die allofiktionale Figur ›Thomas Bernhard‹, der die Erzählerin im weiteren Verlauf begegnet, entspricht ebenfalls nicht Salems *eidolon* vom österreichischen Einsiedler. Sie entspricht allerdings auch nicht dem des geselligen ›Herrn Bernhard‹ seiner Mitmenschen. Der »echte«, private Bernhard bleibt größtenteils eine Leerstelle. Die vorausgeahnte Enttäuschung äußert sich früh in einem proleptischen Tagtraum:

84 Salem: *Les livres et la vie*, S. 23.

Ich nahm ein zweites Glas österreichischen Sekt und, da ich schon hier war, ein Stück Sachertorte. Enttäuschend war sie [...]. In meiner Phantasie sah ich, wie all diese Leute um mich her plötzlich verstummten, sich dem Eingang des Salons zuwandten und flüsterten: Thomas Bernhard, Thomas Bernhard ... Ein Mann in Lodenmantel und Tirolerhut trat ein, er hatte einen Boxerhund bei sich und sah den unscharfen Zeitungsbildern gar nicht ähnlich, doch alle schauten ihn weiterhin an und flüsterten ihr Thomas Bernhard, ich sah mich NEIN! Sagen, dieser Mann ist nicht Thomas Bernhard, und man schaute mich verächtlich an [...]. (SB 74)

Wie die Erzählerin irritiert ist, dass der Vierkanthof geradezu einladend erscheint, ist sie in diesem Traum und auch in der folgenden Handlung von der »echten« Person Bernhard ernüchtert, die nicht mit ihren Erwartungen übereinstimmt – wie auch die Sachertorte hier letztlich ein Produkt ist, dessen vorausseilender Ruf nicht mit der Realität mithalten kann.

Die knappen Berichte der Erzählerin über die Treffen mit Bernhard selbst stehen auf den ersten Blick im Widerspruch zu ihrer Obsession. Sie begegnet Bernhard dreimal: einmal zufällig im Bus, einmal geplant bei einer Verabredung im Café, ein letztes Mal erneut zufällig erst auf der Straße sowie anschließend von weitem in einem Restaurant. Für die Erzählerin ist Bernhard der »Eremit« des Tarot; über die Zahl Drei ist die Erzählerin weiterhin mit den Karten der »Herrscherin« und ihrer Botschaft einer Synthese von These und Antithese verknüpft.<sup>85</sup> Diese Dreischrittigkeit spiegelt sich auch in den drei Begegnungen mit Bernhard wider: auf die Annäherung folgt die Enttäuschung, darauf die Ablösung. Bereits die Erzählung der ersten Begegnung ist symbolisch aufgeladen:

Und stellen Sie sich nun meine Bestürzung vor, wie ich [...] Sie erblickte, groß, schlank, [...] mit einem in Packpapier eingewickelten Bild unter dem Arm. Der Straßenbahnsteig schien unter mir zu schwanken [...]. [...] Mein Herz schlug wie verrückt, die Beine zitterten [...]. (SB 123)

Das verpackte Gemälde repräsentiert einerseits die häufigen Kunst- und Möbelkäufe des wohlhabenden Privatmenschen Bernhard. Es verweist andererseits auf die mehrfach verhüllte und künstlerisch überformte Bild der Person Bernhard. Und auch in dem Moment, in dem die Erzählerin auf den diegetisch »realen« Bernhard trifft, orientiert sie sich an fiktionalen Konzepten:

Sie wichen ein klein wenig zurück, und ich sagte: Guten Tag, ich bin Gemma Salem, Sie nahmen meine Hand, ohne ein Wort zu sagen, mit der Andeutung eines schwachen Lächelns, und ich konnte die angeborene Ängstlichkeit in Ihren grauen Augen sehen. [...] Er gleicht dem Eremiten, sagte ich mir vier- oder fünfmal, er ist der Eremit, das neunte große Arkanum des Tarot. Etwas anderes dachte ich nicht. (SB 124)

Eine Auseinandersetzung mit Bernhard als Person findet seitens der Erzählerin nicht statt. An ihre Stelle tritt eine Reflexion über Bernhards Ähnlichkeit mit dem Eremiten des Tarot – erneut also mit einer stark stilisierten und vor allem fiktionalen Figur und

85 Vgl. u.a. Steiner, Pia: Tarot, Viersen 2010, S. 121.

dem dahinterstehenden Konzept. In der ersten Phase ist Bernhards Freundlichkeit und Zugänglichkeit jedoch ernüchternd:

An einer [...] Haltestelle stiegen alle aus, auch Sie, Sie jedoch lächelten mir zu, ein echtes Lächeln war es, und sagten liebenswürdig *bonjour*, [...] ich nickte und fragte: Kann man hier den Bus nehmen? Worauf Sie wieder unmerklich zurückwichen und kühl antworteten: *Not today*. Hätten Sie mir statt dessen die Zunge herausgestreckt [...] so hätte es mich nicht schmerzlicher getroffen. (SB 124f., Hervorh. i. Orig.)

Dieses erste Treffen ist für die Erzählerin bereits eine Enttäuschung; die zweite für sie so wichtige private Verabredung führt zur totalen Ernüchterung. Das Treffen in einem Café wird knapp auf nicht mal drei Buchseiten abgehandelt (vgl. SB 160–162). Der allofiktionale Bernhard ist selbstsicher, freundlich, aber die Unterwürfigkeit der Erzählerin ist ihm unangenehm. Er merkt ihre »aufdringliche Art« (SB 161) an und »ist ein wenig steif, es ist ihm nicht wohl in seiner Stellung als verehrtes Idol« (SB 160). Sie wiederum nimmt in der Unterhaltung Bernhards Antworten mit Wissen aus seinen Büchern vorweg: »*I don't like Paris*, das sagten Sie zu mir im Café Rathaus, und ich antwortete, ja, ich weiß, *you don't like Paris*, das steht in einem Ihrer Bücher.« (SB 89, Hervorh. i. Orig.) Dennoch verläuft das Treffen größtenteils harmonisch:

Laut frage ich mich, ob ich träume, und doch weiß ich, ich träume nicht, und es gibt nichts Natürlicheres als dies, T. B. und ich auf der Bank eines Cafés, und wir plaudern und lachen [...] (besonders als wir von der *schmutzigen Frau* sprechen, die er übrigens mag, denn sie ist gescheit). (SB 162, Hervorh. i. Orig.)

Anders als bei Burger verunmöglichen aber gerade Bernhards unerwartete Freundlichkeit und die humorvolle Seite von Werk und Person eine weitere reale wie poetische Annäherung: Gerade das »[P]laudern und [L]achen« (SB 162) mit Bernhard lässt die Erzählerin erkennen, dass sie die quasi-religiöse Verklärung des »österreichischen Einsiedlers« nicht fortsetzen kann. Sie gibt ihre Annäherungsversuche auf und belässt ihr Bernhard-Bild auf der Ebene ihrer ausgeschnittenen »unscharfen Zeitungsbilder[]« (SB 74): einer willkürlichen, persönlich gefärbten Collage von Repräsentationen und Interpretationen der Persona und Literatur des Autors. Entsprechend wechselt auch die Textform von der Tagebuch- zur Briefform zurück (vgl. SB 189).

Das letzte ›Treffen‹ führt diese Ablösung weiter vor. Es verdeutlicht auf symbolischer Ebene auch eine zentrale These des Textes. Bernhard fährt nun zufällig an ihr vorbei:

Es war jetzt etwa acht Uhr, nur wenige Autos fuhren jetzt auf dieser Straße, einmal wandte ich mich um, ohne Grund, und wumm! begegnete ich den Augen von T. B., der in einem dunklen Jeep vorbeifuhr. Er fuhr weiter. Ich stelle mir vor, daß es ihn nervös macht, überall auf meine ungewohnte Gestalt zu treffen [...]. Als ich zum Franz-Josef-Platz zurückkam, sah ich den Jeep auf der Esplanade stehen, ich trat näher und sagte mir: Jetzt wirst du die Antwort bekommen, ohne genau zu wissen, um welche Antwort es ging, doch sollte sie mir etwas über *ihn* und *mich* mitteilen. (SB 179, Hervorh. i. Orig.)

Später sieht sie sein geparktes Auto:

Wie ich den Jeep erreichte, schien mein Herz zu zerspringen, in meinem Kopf dröhnte es, mehr um dieser Antwort willen als aus Angst, T. B. könnte mich schon wieder um sich herumschleichen sehen [...]. Auf dem Vordersitz lag ein Paar schwarze, sehr elegante Lederhandschuhe, und da war noch ein kleines, altmodisch gebundenes Buch: *In hora mortis*, seine erste Gedichtsammlung. (SB 179f., Hervorh. i. Orig.)

Wie bei ihren ersten Kontaktversuchen zeigt die Erzählerin eine nervöse, körperliche Reaktion auf die möglicherweise bevorstehende Begegnung mit Bernhard, ihre Sprache erscheint unsicher. *In hora mortis*, eine der frühesten Veröffentlichungen Bernhards, bildet den Gegenpol zu *Auslöschung*, seinem letzten Prosawerk, und schließt den literarischen Bezugsrahmen wie auch die Erzählung. Der Nennung des Titels verweist ebenfalls darauf, dass Bernhard Salems Telegramm noch »in der Stunde des Todes« las, wie sie in *Les livres et la vie* schildert.<sup>86</sup> Diese Passage spiegelt als Parallelstelle aber primär die erste Begegnung mit dem verpackten »Bernhard-Bild«. Nun ist diese »Verpackung« jedoch geöffnet: Die Person »Thomas Bernhard« ist abwesend, bleibt ungreifbar und spaltet sich stattdessen über ihre Artefakte in zwei Teile auf, die beide »von der Hand« Thomas Bernhards stammen: Der wohlhabende »Herr Bernhard« ist durch die teuren »elegante[n] Lederhandschuhe« (SB 180) anwesend. Die verehrte Schriftsteller-Persona ist dagegen durch den Gedichtband präsent. Dies greift erneut auf ein Muster voraus, das in weiteren Werken zu einem zentralen Narrativ und Topos wird: Der Privatmensch, die öffentliche Autoren-Persona und das literarische Werk divergieren im Falle Bernhards stark voneinander. Der Privatmensch selbst sitzt hier unbeteiligt in einem Restaurant »mit zwei Paaren an einem Tisch« (SB 180); die Erzählerin nimmt keinen Kontakt mehr zu ihm auf, die reale Person bleibt für sie gleichermaßen unerreichbar wie uninteressant. Die Erwartungen der Erzählerin – wie auch der Leser:innen – werden nicht erfüllt: Diese Erzählung über Obsession verläuft sich letztens – hier wieder ganz bernhardesk – im Non sequitur. Bernhard und sein Werk werden der Erzählerin jedoch zumindest nicht »abstoßend«<sup>87</sup> wie der verehrte Schriftsteller in *Verehrung*. Salems Erzählerin findet letztlich zu sich selbst zurück: Sie fixiert sich im Folgenden auf ihre Zuneigung zu dem Bernhard, den sie »in [sich] eingeschlossen« (SB 189) hat – also ihre eigene Projektion.

86 Vgl. dazu Salems: *Les livres et la vie*, S. 15.

87 Vgl. Bernhard: *Verehrung*, S. 344.