

II.5. Exkurs: Norbert Gstrein: *Selbstportrait mit einer Toten* (2000)

Auch die Texte des Österreichers Norbert Gstrein stehen unverkennbar in der Tradition von insbesondere Bernhards Frühwerk. So stellen Uwe Betz und Manfred Mittermayer in ihrem Überblicksartikel zur Bernhard-Rezeption im *Bernhard-Handbuch* fest:

Vor allem die frühen Erzählungen *Einer* (1988), *Anderntags* (1989) und der Roman *Das Register* (1992) berechtigen dazu, ihn der durch Bernhard beeinflussten Anti-Heimat-Gattung zuzuordnen. Auch Gstrein erweist sich als Anti-Idylliker. Seine Texte kreisen um Figuren, die bis zum bitteren Ende Außenseiter bleiben. Wie bei Bernhard zerstören in *Einer* die Beschreibungen von Landschaft und Menschen das Bild einer im touristischen Prospekt als heil ausgewiesenen Welt.¹

Um die Bernhard-Rezeption in Gstreins antiheimatliterarischen Texten soll es hier jedoch nicht gehen. Im Zentrum dieses Kapitels steht stattdessen eine in diesem Kontext vergleichsweise wenig beachtete Erzählung: *Selbstportrait mit einer Toten* aus dem Jahre 2000. Auch in diesem Text ist Bernhards Einfluss unschwer auszumachen. Das Bernhardeneske tritt hier jedoch von anderen Manifestationen in Gstreins Werk abweichend in einer modifizierten Form zutage:

Nach seiner Abkehr vom Anti-Heimatroman liefert Gstrein in *Selbstportrait mit einer Toten* (2003 [sic]) den Monolog eines durch Misserfolg in seiner Künstlerehre gekränkten Schriftstellers, den man so gut aus Bernhards Werk kennt. Aber in Gstreins Selbstportrait ist dieser emotional überschäumende Monolog gebrochen und ausgehöhlt, was als Abkehr von der ›Bernhardlinie‹ gewertet werden muss. Das Psychogramm einer selbstzerstörerischen Schriftstellerexistenz wird aus der Sicht einer Frau geschrieben, die es mit einem Thomas-Bernhard-Verschnitt aushalten muss, der rücksichtslos

1 Betz, Uwe/ Mittermayer, Manfred: Wirkung auf andere Autoren und Autorinnen, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2018, S. 512–523, hier S. 514.

seinen Monolog über sie ergießt. Gstrein fügt Bernhards Monologen quasi die Perspektive der schikanierten Zuhörerin hinzu.²

Die Erzählung ist in ein weites intertextuelles wie transfiktionales Netz eingespannt und nimmt in Gstreins Gesamtwerk eine in mehrfacher Hinsicht eine bemerkenswerte Rolle ein: Erstens ist *Selbstportrait mit einer Toten* ein Supplementtext zum eigenen Werk. Der Schriftsteller, der hier als vermeintliche Hauptfigur auftritt, trat bereits als Protagonist von *Die englischen Jahre* (1999) in Erscheinung.³ In *Selbstportrait mit einer Toten* karikiert Gstrein wiederum diese Figur und lässt sie als monologisierenden, monomanen Literaten auftreten. Somit verweist die Erzählung bereits auf werkimerner, intratextueller Ebene auf Gstreins Gesamtwerk. Zweitens enthält der Text chiffrierte Einzelverweise auf reale Personen und wird hierüber als literaturbetriebskritischer Schlüsseltext lesbar. Drittens werden Bernhards Werk und sein Einfluss auf Gstrein zu einem zentralen Bezugspunkt für *Selbstportrait mit einer Toten*. Anders als Betz und Mittermayer geht diese Arbeit davon aus, dass Gstreins vermeintliche »Abkehr von der ›Bernhardlinie«⁴ nur eine oberflächliche ist. Stattdessen integriert Gstrein eine Vielzahl von struktur- und sprachstilistischen Bernhardismen in den Text. Die Spannung zwischen Hypotext und Hypertext sowie die Imitation und Modifikation bernhardesker Stilprinzipien werden gerade zu zentralen botschaftstragenden Elementen des Textes. Der Text ist erstens als teils affirmativer, teils subversiver Bernhard-Mimotext lesbar. Zweitens ist in diesen Mimotext als zentrales Strukturelement eine Kontrafaktur von *Holzfällen* integriert. Drittens enthält der Text eine Kritik am österreichischen Literaturbetrieb und nutzt hierzu Bernhards Stilkliches wiederum affirmativ. Viertens ist die Erzählung auf poetologischer Ebene als poetologische Reflexion über Bernhards Einfluss lesbar. Dies geschieht – anders als im Falle von Gstreins früheren Texten – vorrangig mit Bezug auf Bernhards Spätwerk.

Selbstportrait mit einer Toten als Bernhard-Mimotext. Die eigentliche *histoire* ist im Falle von *Selbstportrait mit einer Toten* schnell umrissen: Ein Schriftsteller ergeht sich gegenüber seiner Partnerin in einer nicht enden wollenden Suada über den vermeintlichen Affront, den »Mitteleuropäischen Literaturpreis« (GS 10, Hervorh. i. Orig.) nicht verliehen bekommen zu haben. Über fünf Tage verteilt trifft seine immer wieder aus den gleichen Phrasen und Versatzstücken zusammengesetzte Tirade Kritiker:innen, Schriftsteller:innen, schlicht die ganze »Wiener Bande« (u.a. GS 52, Hervorh. i. Orig.), die ihn anwidert und aufs Tiefste beleidigt hat. Seine Partnerin, eine Ärztin, dagegen versucht mehrfach, den sie belastenden Selbstmord einer Patientin mit ihm zu besprechen, wird aber vom sich in seine Tirade hineinsteigernden, nur auf sich und seine Ansichten bezogenen Schriftsteller größtenteils ignoriert.

Die zitierten Bernhardismen und der stilistische und inhaltliche Bezug zu Bernhards Werk sind auffällig und werden größtenteils unverschlüsselt in den Text integriert. Gstrein nimmt jedoch einige Modifikationen an der zugrundeliegenden Folie vor, die die Botschaft des Hypotextes umdeuten. Die Funktionalisierung der Bernhardismen

2 Betz/ Mittermayer: Wirkung, S. 514.

3 Vgl. Gstrein, Norbert: *Die englischen Jahre*, Frankfurt a.M. 2001.

4 Betz/ Mittermayer: Wirkung, S. 514.

oszilliert zwischen affirmierender Übernahme und subversiver, karikierender Herausstellung. Bei *Selbstportrait mit einer Toten* handelt es sich somit um einen extensiven instrumentalen Mimotext, der sich sowohl im *discours* als auch in der *histoire* auf Bernhards Werk bezieht. Im Folgenden werden die Referenzpunkte im Werk Bernhards und ihre Umsetzung und Instrumentalisierung durch Gstrein näher erläutert.

Die Handlung beginnt in medias res und ist zu weiten Teilen aus Versatzstücken des Bernhard'schen Repertoires zusammengesetzt. Das kunsttheoretisch-poetologische Spätwerk der 1980er Jahre und insbesondere *Holzfällen* dienen als primäre Hypotexte, aus denen ein Großteil der erzählerischen, stilistischen und inhaltlichen Konstituenten bezogen werden. Bereits die beiden Hauptfiguren bilden die zentralen, bernhardtypischen Dichotomien der Geschlechter und Künste ab: Der Schriftsteller ist männlich und Künstler; die Ärztin dagegen weiblich und Wissenschaftlerin. Die Disharmonie dieses Paares manifestiert sich also nicht nur auf der Handlungsebene, sondern ist auch in der Konzeption der Figuren selbst angelegt. Kunst und Wissenschaft sind auch in *Selbstportrait mit einer Toten* nicht miteinander vereinbar. Wie bei Bernhard ist diese Dyade eindeutig hierarchisiert: Der monomane Künstler ist der dominante, wortmächtige Part der Beziehung; die namenlose Frau dagegen abhängig, entmachtet und infolgedessen weitestgehend sprachlos.

Auch eine paradoxe Kritik der Kulturelite, deren Teil der Kritiserende selbst ist, durchzieht den Text. Wie Bernhards Figuren, aber auch dessen eigene, öffentliche Persona polemisiert der Schriftsteller gegen Literaturpreise: »[W]egen ein paar tausend Schilling«, »wegen dieser lächerlichen Summe«, »habe er sich zum Gespött der Leute gemacht« (GS 26), obwohl er, wie er behauptet, nicht ein mal für sich selbst hätten abstimmen wollen (vgl. GS 24). Gstrein variiert das in Bernhards autofiktionalen Schriften wiederholte Thema, dass das Verleihen und Annehmen von Literaturpreisen »nichts anderes« sei, als Missbrauch des Künstlers durch selbstgefällige Finanziers, »als sich auf den Kopf machen zu lassen«.⁵ Diesmal jedoch resultiert diese Tirade vor allem aus verletztem Ehrgefühl eines Schriftstellers. Als Reaktion auf diesen Affront beginnt der Schriftsteller zudem, die »liegendegebliebenen Exemplare seiner Romane« (GS 73) aufzukaufen und in der gemeinsamen Wohnung »zu mannshohen Stapel[n]« (GS 74) anzuhäufen, »damit sie nicht verramscht werden konnten« (GS 73). Das absurd anmutende Ansammeln von Zeugnissen der eigenen geistigen Arbeit erinnert erstens an die diversen Projekte Bernhard'scher Geistesmenschen. Im Gegensatz zum Absolutheitsanspruch dieser aus »krankhafte[r] Sucht zur Perfektion« (Be 116) betriebenen Projekte ist das Aufkaufen der eigenen Werke jedoch auch in der Diegese selbst als egoistischer, lächerlicher Akt markiert.⁶ Das anschließende Zerstören (vgl. GS 81) seiner Werke erscheint zweitens wie eine wenngleich weniger tödliche Variante der suizidal motivierten »eigentliche[n] Korrektur« (Ko 325, Hervorh. i. Orig.), der von Roithamer praktizierten Auslöschung des eigenen Textes als Auslöschung des Selbst.

5 Bernhard, Thomas: Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft, Frankfurt a.M. 1987, S. 108.

6 Dazu passend besitzt auch Gstreins Schriftsteller einen »Hut, den er nie aufsetzte, aber bei jedem Umzug doch wieder mitschleppte« (GS 89) – eine Reminiszenz an die Künstlerkappen der Dramenfiguren Bernhards, die letztlich nur als Marker der Lächerlichkeit und somit Narrenkappen dienen.

Auch die Selbstmordthematik, die die Erzählung durchzieht, ist ein bernhardeskes Stilmerkmal. Die vielleicht empathischste, über das Bernhard-Klischee des monologisierenden Selbstmörders in *spe* hinausgehende Behandlung erfährt dieses Thema in *Beton* anhand der Geschichte der jungen Härdtl und in *Holzfällen* anhand der Geschichte der unglücklichen Joana. Eine ähnlich empathische Schilderung macht auch in *Selbstportrait mit einer Toten* die Hälfte des Textes aus, die nicht von den Tiraden des Schriftstellers eingenommen wird. Das vermeintlich harmlose Titelbild wiederum – ein Schwimmer springt mit einer Badehose bekleidet ins Wasser – spielt paratextuell mit dem zum Klischee gewordenen »Selbstmordsport« der Bernhard'schen Protagonisten: Der Verweis auf den tödlichen Sprung der Patientin aus dem Fenster wird hier mit der bald schon trivialisierenden, fast schon als intellektuelles Hobby betriebenen Reflexion über Suizid in den Texten Bernhards kontrastiert.

Abgesehen von mimotextuellen und hypertextuellen Bezügen finden sich in *Selbstportrait mit einer Toten* ebenfalls Einzelspieler auf unterschiedliche Bernhard-Texte: So bezeichnet der Schriftsteller beispielsweise seine Kollegen unter anderem als »Weltverbesserer« (GS 19) oder als »Altmeister« (GS 31), was auf zwei thematisch und strukturell ähnlich gelagerte Texte Bernhards verweist: Im Drama *Der Weltverbesserer* (1978) monologisiert ein hochaltriger, sonderbarer Philosoph kurz vor der Verleihung einer Ehrendoktorwürde polemisch in einem nicht enden wollenden Redefluss über seine Weltsicht, während ihm seine Frau wortlos zu Diensten ist. Der Roman *Alte Meister* (1985) hat analog die ideologisch-philosophisch begründete Unterdrückung und geradezu projekthafte Anpassung der Ehefrau durch ihren »Geistesbeherrscher« zum Thema.

Diese offenkundigen Verweise auf Bernhards Werk dienen auch in diesem Text als Tectsignale, die auf den Ursprung des Sprach- und Strukturstils hinweisen. Zudem ist nicht nur die Handlungs- und Strukturebene, sondern auch die Ebene der sprachlichen Vermittlung von diversen Bernhardismen durchzogen. Das von Gstrein angelegte Kompetenzmodell basiert auf dieser Ebene auf diversen syntaktischen und lexischen Eigenheiten von Bernhards Texten: Grundsätzlich fallen der aus der Erzählsituation einer größtenteils wiedergegebenen, indirekt vermittelten Rede resultierende Konjunktiv, die Wiederholungen sowie die hypotaktischen Sätze als den gesamten Text durchziehende, prominente Bernhardismen auf.

Die wütenden Invektiven des Schriftstellers orientieren sich zudem an einem von Bernhards bekanntesten Stilmerkmalen: Die ins Komische übertriebenen Tiraden erstrecken sich über mehrere Seiten, unterbrechen sich in simulierter, aber komponierter Mündlichkeit. Sie sind von kursivierten, mehrfachen, rhythmischen, motivischen Wiederholungen einzelner Wörter oder ganzer Passagen durchzogen. Bei Bernhard resultieren diese Satz- und Wortkomplexe primär aus obsessiver, sprachlicher Überdeterminiertheit und pseudowissenschaftlicher Akkuratess, sind letztlich aber nur ein Ausdruck einer umfassenden Sprachlosigkeit und Sprachkrise. Bei Gstrein bilden sie jedoch primär die Wut eines von sich selbst eingenommenen Sprachkünstlers ab.

Zudem enthält die Rede des Schriftstellers auch einige bernhardeske Komposita: So diffamiert der Schriftsteller die Objekte seines Spotts und Hasses übertrieben, aber wortfindungsfreudig als »öffentlichkeitssüchtige Arschkriecher« (GS 18, Hervorh. i. Orig.), »die mit ihren *Sondersubventionsgebissen* unverschämt in die Kameras grinsten« (GS 55, Hervorh. i. Orig.), verurteilt gesellschaftliche Ereignisse als »Klamauk« (GS 31), »To-

leranzspektakel« (GS 56f., Hervorh. i. Orig.) oder »Wiedergutmachungskarneval« (GS 52, Hervorh. i. Orig.) und seine Heimat ganz im Sinne der omnipräsenten Bernhard'schen Österreichpolemik als »Geschmacklosigkeit ohnegleichen«. (GS 53) Der komische Effekt, der durch das – auf Bergsons Komikkonzept verweisende – »automatische[] Gerede« (GS 88) und die wiederholten, exaltierten Beleidigungen entsteht, ist sowohl der Vorlage als auch dem Transform gemein.

Sprechende Frauen und lächerliche Schriftsteller. Die *äußere* Ebene der Handlung, die der Erzählung zugrundeliegende *histoire*, ist somit zwar eine Summe diverser Bernhardklischees; *Selbstportrait mit einer Toten* ist allerdings kein – wie infolge der bisherigen Ausführungen anzunehmen wäre – vollständiger, affirmativer Mimotext, sondern weicht in einigen markanten Punkten von diesem Schema ab: Der »entsetzliche[] Redeschwall« (Be 124) des Schriftstellers wird in *Selbstportrait mit einer Toten* von einer zweiten, homodiegetischen Erzählinstanz fast in Gänze wiedergegeben, die Verteilung der Sprachanteile bildet die Machtverhältnisse in dieser Beziehung ab. Auch dies ähnelt zunächst einer bernhardesken Erzählsituation. Allerdings wird diese Sprachmasse bei Bernhard von den Sprecher- und Rezipientenfiguren in der Diegese fast ausschließlich affirmativ, ja bewundernd aufgezeichnet und wiedergegeben und – wenn überhaupt – erst auf Seiten der Leser:innen als möglicherweise komisch, gar lächerlich rezipierbar. Im Gegensatz dazu werden die kompositadurchgezogene Tiraden des vom »Mitteleuropäischen Literaturpreis« besessenen Schriftstellers auch intradiegetisch als lächerliche Äußerungen eines lächerlichen Mannes wahrgenommen und als solche von der Erzählerfigur kommentiert (vgl. u.a. GS 89). Hierüber formt sich ebenfalls ein Teil der den Prätext subvertierenden Botschaft des Mimotextes: Dass in einem bernhardesken Text überhaupt eine Frau zu Wort kommt, ist – mit Blick auf die größtenteils anonymen, stummen Frauenfiguren und ihre dominanten, teils verächtlichen, teils sadistischen, teils offen misogynen Herren im Korpus der Vorlagen – ungewöhnlich. Dass eine explizit weiblich gelesene Erzählerin gar die Geschichte vermittelt, findet sich in dieser Form bei Bernhard schließlich nicht. Nicht nur, dass die Erzähler des Transforms und seiner Vorlagen unterschiedlichen Geschlechts sind: Durch diesen Geschlechts- und Perspektivwechsel ergibt sich ein verschachtelter Komplex insbesondere diegetischer Transpositionen und Modifikationen des von Gstrein ansonsten imitierten bernhardesken Kompetenzmodells. Die über diese Erzählerfigur vermittelte *innere* Ebene der Handlung unterscheidet sich somit stark von denen der Prätexte: Die Erzählerin ist ihrem Partner und ihrer »Zitatquelle« gegenüber kritisch eingestellt und lehnt sich gegen ihn auf, auch wenn sich dies auf stille Verachtung und unausgesprochene Kritik im inneren Monolog beschränkt. Sie unterbricht den zitierten Redefluss häufig mit eigenen Kommentaren und agiert somit dennoch weitaus autonomer, als es den weiblichen und männlichen bernhardeskennarrativen »Reproduktionsorganen« möglich wäre. So unterbricht die entnervte Erzählerin die Wiedergabe der Tiraden häufig mit eigenen Gedanken und kontrastiert die lachhaften, banalen Spotteskapaden des Künstlers mit dem tristen, abgründigen Arbeitsalltag der Ärztin. Wiederum bernhardtypisch liegen hier Tragik und Komik eng beieinander. Der Schriftsteller monologisiert selbst noch während des Geschlechtsverkehrs über die Preisverleihung, doch die Ärztin muss an ihre verstorbene Patientin denken:

Es ist kaum zu glauben, wen Wilhelm alles aufgeboten hat, sagte er, während mir durch den Kopf ging, ganz sicher *keine Tote*, wie ich sie hatte, [...] und er zählte schon auf, einen *Langstreckenläufer aus Schwarzafrika*, der Sonette schreibt, einen wahren *Könner*, wenn den Berichten zu trauen ist, eine ganz und gar anachronistische *Love-and-Peace-Gitaristin mit indianischem Anstrich*, eine *Jazzband aus ehemaligen Strafgefangenen*, alle in Häftlingskleidung, es schien erst der Anfang zu sein, aber solange er seine Parade von Schreckgespenstern aufmarschieren ließ, mußte ich an meine Patienten denken, es war der Tag der Magersüchtigen, die in mir eine Mitstreiterin sah, der Tag des Briefträgers, der über Jahre Post mit dem Vermerk *Todesfall* oder *unbekannt verzogen* zurückgehen lassen hatte, der Tag der Ausreißerin, [...] es war im ganzen Land der Tag der Amokläufer, der Tag der *Kopfschüssler*, *Brückenspringer* und *Engel des Herrn*, wie ich später feststellen mußte, und ich hörte ihm erst wieder zu, als er zum Höhepunkt kam. (GS 57f., Hervorh. i. Orig.)

Auffällig ist in diesem Kontext, dass die Erzählerin trotz aller Distanz zu ihrem bernhardesken Künstlertypen keine von ihm und seinen Vorlagen differierende Sprechweise, eben keine eigenen, von ihrem Partner abweichenden Ausdrucksmöglichkeiten hat. Auch wenn die diversen, herausgeschrien Tiraden eindeutig dem Mann zuzuordnen sind, verbleibt die Erzählerin in ihren stummen Reflexionen ebenfalls im bernhardesken Register. In ihren Reflexionen fallen zudem bernhardeske Phrasen und Verhaltensmuster auf: »[U]nd auf einmal musste ich mich zurückhalten, nicht laut loszulachen, so grotesk kam mir das Ganze vor, ich sah ihn an, und er konnte unmöglich der Mann sein, den ich einmal geliebt hatte [...]«. (GS 42) Der zweite Teil dieses Satzes – »er konnte unmöglich der Mann sein, den ich einmal geliebt hatte« – sticht im Kontext der anderen Bernhardismen heraus; eine derartig pathetische Reflexion über den Alltag eines Paares nähme sich für einen Bernhard'schen Geistesmenschen doch höchst ungewöhnlich aus. Der erste Teil des Satzes jedoch paraphrasiert das bernhardeske Lachen über Abgründiges. Lachen und Entsetzen liegen auch dann nah beieinander, wenn die Ärztin über den lebendig wirkenden Anblick der gerade verstorbenen Patientin auf dem Asphalt – die »Augen weit offen, mit ausgestreckten Gliedern« – reflektiert und konstatiert, diese könne »gleich lachend aufspringen und sich über meine Angst auslassen« (GS 83). Was die »traurige, komische Figur« (Be 26) Rudolf in *Beton* über ihre eigene Situation reflektiert, lässt sich somit auch auf die Situation der Ärztin beziehen:

Ich [...] hätte augenblicklich [...] in schallendes Gelächter über mich ausbrechen können oder, ganz im Gegenteil, in Tränen. Ich war wieder einmal in meiner eigenen Komödie gefangen. [...] [E]s war wieder nur zum Lachen, oder zum Weinen, je nachdem [...]. (Be 117f.)

Beide, die Ärztin und der Bernhard-Protagonist, oszillieren zwischen Lachen und Weinen über ihre Situation. Erneut zeigt dieser Vergleich aber auch die intentionale Abweichung vom bernhardesken Kompetenzmodell auf: Während Rudolf in seiner eigentlich tragischen »eigenen Komödie« (Be 117f., Hervorh. RMA) gefangen ist, ist die Ärztin in der Tragikomödie ihres egomanischen Partners gefangen.

Diese Reflexionen der Erzählerin konstituieren eine analeptische, metadiegetische Erzählung: Der Selbstmord einer Patientin verschränkt ihre berufliche und ihre priva-

te Krisis und potenziert den Einfluss, den der unliebsame Partner auf ihre sozioökonomische Lebenssituation hat: Sie wird für den Suizid verantwortlich gemacht (vgl. GS 79) und die Situation eskaliert genau in dem Moment, in dem das Gespräch zwischen Ärztin und Patientin durch einen Anruf des Schriftstellers unterbrochen wird (vgl. GS 44). Der Selbstmord und seine Auswirkungen werden vom Schriftsteller wiederum zwar zur Kenntnis genommen, aber knapp kommentiert und schnell abgehakt:

[I]ch war drauf und dran, ihn an den Schultern zu rütteln und [...] ihm die Worte in die Ohren zu schreien, die mir den ganzen Tag im Kopf herumgegeistert waren, um ihn endlich zum Schweigen zu bringen, ihm einzubleuen, eine *Tote*, von Mal zu Mal lauter, eine *Tote* [...]. Wir waren auf den Quais und fuhren am Ufer entlang, als ich einfach damit begann, daß sich bei meinem Wochendienst in der Klinik eine meiner Patientinnen aus dem Fenster gestürzt hatte, und er augenblicklich in seinem Lamentieren innehielt, eine *Tote*, erkundigte er sich, eine *Tote*, verdammt, eine *Tote*, warum ich ihm das nicht früher gesagt habe, und nach einer Pause, ob ich verantwortlich dafür sei, aber als ich ihm die Geschichte erzählen wollte, ließ er sich wieder über die Abstimmung aus, beklagte, sie sind alle für sich selbst gewesen, Ochsner und Ladurner, [...] und er nahm es noch einmal auf, eine *Tote*, verdammt, eine *Tote*, meinte, lieber hätte er seine Stimme einer *Toten* gegeben als der eingebildeten Kuh, einem von den beiden alten Idioten oder sich selbst, lieber einem Analphabeten oder niemandem als Leuten, die auf der Visitenkarte *Schriftsteller* stehen hatten [...]. (GS 23f., Hervorh. i. Orig.)

Gstreins Schriftsteller ist in seiner Selbstbezogenheit nicht zu mehr in der Lage, als die Phrase »eine *Tote*, verdammt, eine *Tote*« zu wiederholen, eine knappe Frage zu stellen, um dann – ohne die Antwort abzuwarten – auch diese *Tote* auf seine eigene Situation zu beziehen und seine Tirade fortzusetzen. Die Erzählerin dient ihm – ganz bernhardesk – lediglich als Reflexions- und Projektionsfläche, als Objekt der Machtausübung, dem er seine Phrasen entgegenschleudern kann, ohne ihr Desinteresse und ihre Abneigung überhaupt zu bemerken:

Als wäre ich nicht da, redete und redete er, mimte den Halbstarcken und schrie in die Welt, was seine Altvorderen mit der Wernicke gemacht hätten, [...] und Schluß, ein für alle Mal Schluß mit ihrem Gequatsche, während [...] ich von der Lautsprecheransage mit den Anschlußzügen nur mehr ein paar Wortfetzen verstand. Kaum daß es ruhig geworden war, fing er sofort wieder an[.] (GS 12f.)

Der Perspektiv- und Erzählerwechsel ermöglicht es, diese bernhardeske Ignoranz auch innerhalb der Diegese zu kommentieren. Doch auch in *Selbstportrait mit einer Toten* spiegeln die Sprechanteile die Machtverhältnisse wieder: Trotz aller Enervation zitiert die Frau die Worte des Mannes, festigt somit also seinen Einfluss auf ihr Leben wie auch ihr Sprechen. Das in Bernhards Texten konstruierte Geschlechterkonzept setzt sich äußerlich fort. Letztlich bleibt die Erzählerin abhängig von ihrem Partner, verbleibt – hier wieder im Sinne der Vorlagen – äußerlich stumm und handelt nicht: »Doch mir fehlten die Worte, und [...] ich [...] wartete [...] auf eine Fortsetzung von ihm, obwohl ich mir die ganze Zeit nur gewünscht hatte, er würde endlich den Mund halten.« (GS 89) Aus der solipsistischen Perspektive des Schriftstellers, die auch die Perspektive der frauenver-

achtenden Bernhard'schen Geistesmenschen ist, bleibt die Erzählerin unterwürfig und passiv. Sein eigenes Verhalten reflektiert der Schriftsteller nicht. Er fragt seine Partnerin gar, ob sie »ihm überhaupt zugehört hatte« (GS 27) und fordert so gleichzeitig ihre geistige wie auch emotionale Zuwendung ein, die sie ihm, selbst wenn es für sie nachteilig ist (vgl. GS 74), in ihrer emotionalen Abhängigkeit nicht verweigern kann:

[D]u hörst mir nicht zu, sagte er, ich bin sicher, daß du mir nicht zugehört hast, und auf halbem Weg setzte ich seine Sachen ab, um ihn zu umarmen, aber er erwiderte meine Umarmung nicht, er stand in seinen beiden Jacken regungslos da, der Winterjacke und der Jacke für seine Auftritte, während ich ihn beruhigte, *es ist alles gut*, stets von neuem, *es ist alles gut*, keine Angst, *es ist alles gut*, bevor er sich losriß und die Treppe zur Tür hinauf lief, ein Verrückter, von einer Eingebung gepackt, [...] und augenblicklich war mir klar, ich würde ihn so in Erinnerung behalten, wenn er sich einmal ähnlich unvermittelt aus meinem Leben verabschiedete, wie er darin aufgetaucht war, wenn er seine Drohungen tatsächlich wahr machen sollte, eines Tages auf Nimmerwiedersehen zu verschwinden. (GS 27)

Die gleiche äußere Handlung wäre auch aus Perspektive des Schriftstellers erzählbar, konsequenterweise wäre das Ergebnis allerdings ein größtenteils abweichungsloser Bernhard-Mimotext. Das Auseinanderklaffen bernhardesker, männlicher und in *Selbstportrait mit einer Toten* realisierter weiblicher Perspektive variiert die auch schon bei Bernhard angelegte Kritik an Künstler- und Geschlechtskonzepten: Gstrein macht die Ärztin zur eigentlichen Protagonistin und gibt durch diese Modifikation der prätextuellen Erzählerkonfiguration Bernhards Frauenfiguren im wahrsten Sinne des Wortes eine Stimme. Er wandelt den verblendeten, aufs absolut Geistige gerichteten, pseudowissenschaftlich geprägten Perspektive des bernhardesken Mannes auf die erzählte Handlung hin in eine »realistischere«, nicht von Manie und Wahn getrübbten Blick der Erzählerin. Der Künstler bleibt eindimensional und wirkt – durch monotone und monomane Äußerungen – noch lächerlicher als seine Vorgänger im Werk Bernhards: ein ungepflegter, unhöflicher, »sentimentale[r] Hochstapler« (GS 89), der seinen Hund wie seine Frau einengt und beide gleichermaßen drangsaliert,⁷ der über die Niederlage bei der Preisverleihung schlaflose Nächte verbringt (vgl. GS 31), selbst beim Geschlechtsverkehr darüber monologisiert (vgl. u.a. GS 57f.), der sich »wie ein Kind ablenken« (GS 87) lässt, »erschöpft von seinem Wüten[] in der Badewanne eingeschlafen« (GS 10, Hervorh. i. Orig.) ist, seine eigenen Bücher aufkauft, rettet, und sich selbst zum Gegenstand seines bernhardesken Projekts macht (vgl. GS 81), dessen Texte »Präparierübungen, Experimente unter Laborbedingungen, farblos, geschmacklos, geruchlos« (GS 41, Hervorh. i. Orig.) seien, von einer »grauererregenden Kälte in der Beschreibung von Menschen, eine[r] pseudowissenschaftliche Distanziertheit im schlechtesten Sinn« (GS 41, Hervorh. i. Orig.) gekennzeichnet.

7 Das Verhalten gegenüber dem Hund spiegelt das Verhalten gegenüber seiner Partnerin. Ganz bernhardesk sind sowohl Hund als auch die Frau für den Schriftsteller beobachtbar, dressierbar. Der Hund wird durch den Schriftsteller so sehr bedrängt, dass die Erzählerin über Selbstmordabsichten des Tieres spekuliert und damit auch ihre eigenen ins Spiel bringt (vgl. u.a. GS 67).

Die bernhardeske Lebensgestaltung und Weltsicht schlägt sich – auf eine weniger amimetische, konzeptualisierte Weise – also ebenfalls im Werk und Handeln von Gstreins Schriftsteller nieder: Texte wie *Das Kalkwerk*, *Korrektur*, *Beton*, *Alte Meister* stellen Geschlechter- und Kunstkonzepte teils ins Groteske und Absurde übersteigert, modellhaft und sinnbildlich dar. Gstreins *Selbstportrait mit einer Toten* tendiert dagegen zu einer realistischeren *histoire*, die die Manifestation der Unterdrückung, Geschlechterverhältnisse und des künstlerischen Selbstverständnisses im Alltäglichen abbildet. Die Beziehung der beiden Protagonist:innen ist nicht von der absoluten, auch äußerlichen Isolation durchzogen, sie wohnen nicht in einem abgelegenen Bergdorf, Turm oder »tote[n], aufgelassene[n] Kalkwerk« (Ka 21), sondern einer Wiener Wohnung, üben beide Berufe aus und haben ein soziales Leben. Insgesamt unternimmt Gstreins Mimotext also eine Umdeutung, aber auch eine »Nivellierung« oder »Normalisierung« der in Thomas Bernhards Werk omnipräsenten Handlungselemente – doch die von Bernhard beschriebenen, aber ins Absurde überzeichneten Geschlechter- und Machthierarchien sind in diesem Falle auch in der Alltagswelt sichtbar.

Selbstportrait mit einer Toten als Kontrafaktur von Holzfällen. Unter allen Prätexten des Spätwerks fungiert *Holzfällen. Eine Erregung* (1984) als primäre Inhalts- und Strukturfolie für *Selbstportrait mit einer Toten*. In den allgemeinen Bernhard-Mimotext ist somit eine Kontrafaktur eines Einzeltextes eingebettet. Zwischen beiden Texten finden sich Analogien, die über eine mögliche Konzeption beider Texte als autofiktionaler Schlüsselroman oder poetologisch-kulturkritische Reflexion hinausgehen: Der Schriftsteller in *Selbstportrait mit einer Toten* entspinnt in seinen Tiraden und Erinnerungen ebenfalls eine metadiegetisch eingewobene Gesellschaftsgroteske, die in ihrer geradezu bizarren Ausgestaltung an das »sogenannte künstlerische[] Abendessen« (u.a. Hf 29, Hervorh. i. Orig.) in *Holzfällen* erinnert. In beiden Texten kontrastiert die Polemik gegen die oberflächliche Wiener Kulturelite, diese »Kunstmühle« (Hf 281) der »Nichtkünstler« (Hf 133, Hervorh. i. Orig.), mit einem die Erzählinstanz belastenden Selbstmord. Die genaueren Umstände dieses Selbstmordes werden in beiden Texten Stück für Stück enthüllt, die Ereignisse werden, die Tiraden unterbrechend, immer wieder übereinander geschichtet und ergänzt. Auch die Plotstruktur ist an *Holzfällen* angelehnt: Wie der Erzähler zu Ende des Romans keine Konsequenzen aus seiner Abscheu den Auersbergern gegenüber zieht und sich nach dem künstlerischen Abendessens gar versöhnlich von ihnen verabschiedet, läuft auch die Handlung von *Selbstportrait mit einer Toten* letzten Endes in einem bizarren Abschluss ins Leere – sowohl das Ende als auch der gesamte Text sind letztlich offen, als Non sequitur konzipiert.

Das künstlerische Abendessen der Auersberger in *Holzfällen* macht den Großteil der Handlung und die gesamte äußere diegetische Ebene aus, wogegen der Bericht in *Selbstportrait mit einer Toten* nur eine von mehreren metadiegetisch eingeschobenen Erinnerung des Schriftstellers ist. Die Parallelen zwischen beiden sind jedoch evident: Beide Passagen haben ähnliche Ereignisse zum Gegenstand, in beiden Fällen handelt es sich um ein karikiertes »soziales Event« der Wiener Kulturelite; in beiden Fällen wird eine ernste, sinngerichtete Unterhaltung über vermeintlich »hohe« Themen unterbunden und von der »niederer« Fixierung der Anwesenden, die eigentlich nur »Dummheiten von sich geben« (GS 73), auf kulinarische Genüsse überlagert. Die dionysische Bedürfnisbefriedi-

gung kollidiert mit dem vorgeblich apollinischen Anspruch der Veranstaltung und lässt so sie und ihre Teilnehmer lächerlich, grotesk erscheinen:

[Er] regte sich darüber auf, daß [die Schriftstellerin Wernicke] die ganze Zeit dabeigestanden sei und ein halbes Tablett Kuchen weggeputzt habe, nur um stets von neuem zu betonen, *die Cremeschnitten sind ein Gedicht, meine Herren, die Cremeschnitten sind ein Gedicht*. Obwohl die beiden Männer gerade wieder mit Schachteln [voller Bücher] hereinkamen [...] ließ er sich nicht mehr stören und sagte, Wilhelm sei nicht müde geworden, den immer gleichen Satz zu wiederholen, während die Wernicke an seinem Ärmel gezupft habe, *kosten sie doch [...]*. (GS 75f., Hervorh. i. Orig.)

Dies setzt sich ein wenig später fort:

[E]r gab mir keine Gelegenheit, zu Wort zu kommen, und erzählte, wie die Wernicke sich einmal an ihn, einmal an Wilhelm gewandt habe, wie sie scheinbar nachdenklich wiederholte, *man wünscht sich ein glückliches Leben, und es ist doch das unglücklichste Leben, das einen anzieht*, um dann erneut einzusetzen, *die Cremeschnitten sind ein Gedicht, kosten Sie doch, die Cremeschnitten sind ein Gedicht*, während Ochsner und Ladurner nur nickten und Tanner und Karg sich bedeutungsvoll ansahen. (GS 79f., Hervorh. i. Orig.)

Auch in *Holzfällen* nimmt eine ähnliche Szene und ihre wiederholungslastige Schilderung viel erzählerischen Raum ein:

Darauf hatten alle [...] gedacht, der Fogosch werde aufgetragen, aber [...] die Köchin war ohne jede Speise hereingetreten, und hatte nur gefragt, ob der Fogosch serviert werden könne. Die Auersberger bedeutete der Köchin, der Fogosch könne aufgetragen werden. Wir Schauspieler sind an das späte Essen gewöhnt, sagte der Burgschauspieler [...]. Ein ungesundes Leben, das Bühnenleben, sagte er darauf und brach sich eine Salzstange in der Mitte auseinander. [...] Die Berghütte sei es gewesen, die ihm *das Ekdallicht* habe aufgehen lassen, *da, in der Berghütte, ist mir das Licht aufgegangen*, sagte der Burgschauspieler und lehnte sich zurück und sagte, daß er Fogosch immer sehr gern gegessen habe, *am liebsten den Plattenseefogosch, den echten Plattenseefogosch* und die Auersberger sagte, ihn tatsächlich unterbrechend in seiner Ekdalstudie, daß sie natürlich nur einen echten Plattenseefogosch aufischen werde, was für einen Fogosch denn sonst. (Hf 179–181, Hervorh. i. Orig.)

Die Speise bleibt Thema, nachdem sie aufgetischt wurde:

[K]urz darauf der Burgschauspieler direkt zu ihr: *ein ausgezeichneter Fogosch, ein echter Plattenseefogosch*, die Übrigen gaben zu verstehen, daß sie denselben Eindruck haben, daß es sich bei dem Fogosch, den sie gerade essen, um einen echten Plattenseefogosch handle. (Hf 192, Hervorh. i. Orig.)

Die Schriftstellerfiguren Ladurner, Ochsner, Wernicke und Blindauer in *Selbstportrait mit einer Toten* wirken in ihrer Oberflächlichkeit und lächerlichen Zeichnung wie Iterationen des Ehepaars Auersberger, der Schriftstellerin Jeannie Billroth und den diversen anderen in *Holzfällen* auftretenden Figuren. Sie alle geben sich in den Augen der Beob-

achterfiguren der Lächerlichkeit preis und überschätzen den eigenen künstlerischen Wert. Der aus eigener Perspektive missverstandene Künstler polemisiert dementsprechend unbeirrt in einer von bernhardesken Komposita durchzogenen Sprache gegen diese Kulturelite, ihre »Blauäugigkeit, ihre Vorpubertätspoesie«, ihren »Stumpfsinn«, ihre »Schamlosigkeit« (GS 11), bezeichnet sie als »Operettenfigur[en]«, »Halbweltintellektuelle[]«, »Allerweltsopportunisten« (GS 17) oder – fast wörtlich an Holzfällen angelehnt – als »Popanz[e]« (GS 76, vgl. Hf 308).⁸

Bernhardeske Kritik am österreichischen Literaturbetrieb und seinen Klischees.

Gstreins Hypertext formuliert über diese Groteske und Komik poetologische sowie kultur- und literaturkritische Aussagen. Erneut steht dies in der Tradition seiner Hypertexte – und subvertiert diese zugleich. Dass *Holzfällen* als kaum verhüllte ›Abrechnung‹ Bernhards mit der Österreichischen Kulturszene zu lesen ist, wurde seit Erscheinen des Textes wissenschaftlich, journalistisch und auch juristisch diskutiert. Doch auch das Personal von *Selbstportrait mit einer Toten* kann teils unschwer auf reale Schriftsteller-Persönlichkeiten bezogen werden.⁹

Diese Kritik erstreckt sich jedoch auch auf den Schriftsteller im Zentrum der Erzählung. Nicht nur der Erfolg auf dem Buchmarkt lässt auf sich warten: Weder die literarische Kunst noch die ›Liebeskunst‹ des Schriftstellers finden Anklang. Wenn er selbst beim Sex mit seiner Partnerin über die Preisverleihung fabuliert, steht er im krassen Gegensatz zum literarischen Personal bei Bernhard – alleine schon, weil er überhaupt Sex hat. Anders als im Falle der asexuellen Geistesmenschen bei Bernhard werden in der Figur des Schriftstellers bei Gstrein Sexualität und Kunst über die Einführung von Sexualakt und Tirade miteinander verknüpft. Während Bernhards Rudolf die Sexualität zugunsten seiner fruchtlosen Geistesarbeit vernachlässigt und in den Augen seiner Schwester »[a]bwechselnd mit Schopenhauer und mit Nietzsche« (Be 55) schläft, schläft Gstreins Schriftsteller in doppelter Hinsicht mit sich selbst: Der wenig empathische, für seine Partnerin kaum genussvolle Sexualakt bleibt in seiner Einseitigkeit Masturbation; das Schwadronieren über die eigene, literarische Wichtigkeit und Preisverleihungen bleiben letztlich in Ihrer Selbstdarstellung ebenfalls nichts anderes als Selbstbefriedigung.

8 Alle Hervorhebungen in den Zitaten im Original.

9 So ist die Bezeichnung Ochsners als »verhinderte[r] Fußballer mit seinem Tormannkomplex« (GS 100) beispielsweise als Anspielung auf Peter Handke und seine Erzählung *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970) lesbar. Auch der fiktive Schriftsteller Ladurner verfasst Texte mit Titeln wie »Pilzesammeln an der Marne« oder »Dreistädtefahrt nach Novi Sad, Srebrenica und Sarajevo« (GS 62) und erscheint dadurch als an Handke angelehnt. Beide fiktiven Titel erinnern thematisch zudem an den fiktiven Handke-Text *Die Shiitake von Srebrenica*, den Alexander Schimmelbusch 2011 anlässlich zu Handkes kontroversen Kommentaren über das Massaker von Srebrenica erst für eine Polemik gegen einen erschienen Bildband mit Handke-Fotografien erdachte und später auch in seiner Bernhard-Allofiktion *Die Murau Identität* erwähnte (vgl. Schimmelbusch, Alexander: Das Schweigen der Pilze, in: Der Freitag (07.10.2011), online: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/das-schweigen-der-pilze> (abger.: 08.06.2017) sowie die Ausführungen zu *Die Murau Identität* ab S. 425 dieses Buches; vgl. zu Handkes Äußerungen u.a. Heims, Hans-Jörg Heims/ Steinfeld, Thomas: Handke verurteilt Massaker von Srebrenica, in: Süddeutsche Zeitung (online), 11.05.2010, online: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/streit-ueber-heine-preis-handke-verurteilt-massaker-von-srebrenica-1.424326> (abger.: 08.06.2017))

Die kulinarische Symbolik von *Selbstportrait mit einer Toten* evoziert nicht nur eine allgemeine groteske Ästhetik, sondern lässt auch aus einer weiteren Perspektive als Vehikel der Kritik am Literaturbetrieb lesen: Die Szene, in der die Wernicke »die ganze Zeit da-beigestanden sei [...], nur um stets [...] zu betonen, die Cremeschnitten sind ein Gedicht, meine Herren, die Cremeschnitten sind ein Gedicht« (GS 75f., Hervorh. i. Orig.) ist erstens per se grotesk komisch und verweist zweitens auf *Holzfällen* und und den hier servierten »ausgezeichnete[n] [...] echte[n] Plattenseefogosch« (Hf 192, Hervorh. i. Orig.). Sie lässt sich drittens auf Ingeborg Bachmanns letztes Gedicht *Keine Delikatessen* (1963) beziehen und steht damit ebenfalls im Dienste einer Kritik am Literaturbetrieb. In ihrem poetologischen Gedicht greift Bachmann Adornos in *Kulturkritik und Gesellschaft* formulierte These auf, dass »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, [...] barbarisch«¹⁰ sei. An anderer Stelle führt Adorno – bezogen auf Schönbergs Melodram *Ein Überlebender aus Warschau* – aus, dass die »die Scham vor den Opfern« des Holocausts durch Kunstwerke »verletzt«¹¹ würde, die dieses Leid thematisieren:

Aus diesen wird etwas bereitet, Kunstwerke, der Welt zum Fraß vorgeworfen, die sie umbrachte. Die sogenannte künstlerische Gestaltung des nackten körperlichen Schmerzes der mit Gewehrkolben Niedergeknüppelten enthält, sei's noch so entfernt, das Potential, Genuß herauszupressen. Die Moral, die der Kunst gebietet, es keine Sekunde zu vergessen, schliddert in den Abgrund ihres Gegenteils. Durchs ästhetische Stilisationsprinzip [...] erscheint das unausdenkliche Schicksal doch, als hätte es irgend Sinn gehabt; es wird verklärt, etwas von dem Grauen weggenommen; damit allein schon widerfährt den Opfern Unrecht, während doch vor der Gerechtigkeit keine Kunst standhielte, die ihnen ausweicht. Noch der Laut der Verzweiflung entrichtet seinen Zoll an die verruchte Affirmation. [...] Indem noch der Völkermord in engagierter Literatur zum Kulturbesitz wird, fällt es leichter, weiter mitzuspielen in der Kultur, die den Mord gebar. [...] Im anheimelnden existentiellen Klima verschwimmt der Unterschied von Henkern und Opfern, weil beide doch gleichermaßen in die Möglichkeit des Nichts hinausgehalten seien, die freilich im allgemeinen den Henkern bekömmlicher ist.¹²

Bachmann formuliert in *Keine Delikatessen* wiederum eine Absage an weitere Lyrikproduktion: Einerseits verübe das Verfassen ästhetisch aufbereiteter Verse einen Akt der Gewalt. Gedichte stellen intime »Gedanken [...] in eine[r] erleuchtete[n] Satzzelle«¹³ sichtbar aus und »kreuzigen« natürliche Sprache aufmerksamkeitsheischend »auf einen Lichteffekt«.¹⁴ Andererseits greift Bachmann das von Adorno verwendete Bildfeld der

10 Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*, Prismen. Ohne Leitbild, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1977, S. 12–31, hier S. 30.

11 Adorno, Theodor W.: *Engagement*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1977, S. 409–430, hier S. 423.

12 Adorno: *Engagement*, S. 423f.

13 Bachmann, Ingeborg: *Keine Delikatessen*, in: dies.: *Werke*. Bd. 1: *Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*, hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, Zürich 1978, S. 172–173, hier S. 173, Z. 31–32.

14 Bachmann: *Keine Delikatessen*, S. 172, Z. 5–6.

Kulinarik in der Symbolik und Metaphorik auf: »Soll ich \eine Metapher ausstaffieren \mit einer Mandelblüte? \ [...] Aug und Ohr verköstigen \mit Worthappen erster Güte?«¹⁵ Ästhetische Kunstwerke über »Hunger \Schande \Tränen \und \Finsternis«¹⁶ bereiten auch hier Genuss und negieren das dahinterstehende Leid. Gstrein wiederum richtet in *Selbstportrait mit einer Toten* den Blick auf die österreichische Literaturszene, die es sich »[i]m anheimelnden existenziellen Klima«¹⁷ gutgehen lässt: Gstreins Schriftsteller – und dies kann trotz seines »Ton[s] eines Predigers« (GS 61) durchaus affirmativ und ironiefrei gelesen werden – wirft seinen Schriftstellerkollegen einen leichtfertigen, kommerzialisierenden Umgang mit der Shoah und der nationalsozialistischen Vergangenheit vor. Er kritisiert die zum Klischee besonders österreichischer Literatur gewordene Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit, für die letzten Endes auch Bernhards Texte Pate standen. Die eigentlich unmögliche literarische Aufarbeitung von Schuld und Leid wird zum oberflächlichen, literarischen Topos:

[D]ie Blindauer weiß nichts von Mördern und Henkersknechten, wenn sie bei jeder Gelegenheit das Maul aufreißt und schreit, das ganze Land sei noch voll davon, nach fünfzig Jahren, [...] weiß nichts von einer Atmosphäre wie in einer Fleischerei mit Resten aus Massengräbern, wenn es ihr so leicht von den Lippen geht, weiß nichts, aber auch gar nichts von der Gefangenschaft und Folter, obwohl sie so tut, als wäre sie selbst davon betroffen. (GS 60f.)

»[D]ie Cremeschnitten sind ein Gedicht« (GS 76, Hervorh. i. Orig.) – und aus einer kulturkritischen Perspektive betrachtet sind Gedichte in Gstreins Text auch nur noch Cremeschnitten, luftig-süße »Worthappen erster Güte«, ihre Verfasser passenderweise selbst »Windbeutel« (GS 60, Hervorh. i. Orig.). Der Kunstbetrieb stellt sich hier als überfrachtetes, Genuss bereitendes Buffet ohne Substanz dar. Die Betroffenheit wird publikumswirksam geheuchelt und ihrerseits zum Schriftstellerklischee und Mittel der Selbstinszenierung:

[M]an bekomme noch im letzten Drecksblatt zu lesen, die Blindauer habe Angst, auf die Straße zu gehen, und trifft sie am Kohlmarkt oder am Graben, man trifft sie in der Kärntnerstraße, man erfährt, sie sei im eigenen Land im Exil, ihre Koffer sind gepackt, sie wandere bald aus, weil sie sich ihres Lebens nicht mehr sicher sei, und sieht sie ganze Nachmittage lang im Bräunerhof sitzen, entrüstete er sich, und ich merkte, seine Wut war echt.[.] (GS 61)

Der Bezug zur Bernhard'schen Österreichkritik wird zudem über die hier erwähnten Orte deutlich, die insbesondere in Bernhards selbstironischem Spätwerk eine Rolle spie-

15 Bachmann: Keine Delikatessen, S. 172f., Z. 2–4; 33–34.

16 Bachmann: Keine Delikatessen, S. 172, Z. 13–17.

17 Adorno: Engagement, S. 424.

len.¹⁸ Wenn die Blindauer die ganze Zeit am Kohlmarkt, Graben, der Kärntnerstraße und im Bräunerhof antrifft, befindet sie sich räumlich in der Nähe zu Bernhard und seinen Figuren, bewegt sich die über diese Figur karikierte Literatur in den Grenzen von Bernhards Werk und imitiert seine Topoi.

Poetologische Reflexion über Bernhards Einfluss. Über diese thematische und stilistische Analogie wird deutlich, dass Gstreins Schreiben trotz der oberflächlich subversiven Haltung von *Selbstportrait mit einer Toten* nach wie vor von Bernhards Werk beeinflusst ist. Gstrein wendet schließlich Bernhards Strategien und Themen durchaus affirmativ an. Von einer »Abkehr von der »Bernhardlinie«¹⁹ kann hier also nicht unbedingt gesprochen werden. Stattdessen oszilliert der Text zwischen Affirmation und Subversion bernhardesker Stilmerkmalen und Topoi: Auch Bernhards Texte setzen sich explizit oder implizit mit der Frage auseinander, wie ein Schreiben angesichts der Hilf- und Sprachlosigkeit nach Weltkrieg und Holocaust noch möglich sein kann. Ebenso bezieht *Selbstportrait mit einer Toten* Bernhards *Holzfällen* als zentrale Strukturvorlage affirmativ mit in die Handlung ein. Gstrein karikiert in der Sprache Bernhards die von Bernhards Texten befeuerte Tradition der Österreichschelte und verschränkt so Objekt und Methode der Kritik.

Die Dialektik von Einfluss und Eigenständigkeit wird auch in *Selbstportrait mit einer Toten* thematisiert. Die Paardynamik ist auch als poetologische Konstellation lesbar: Der bernhardeske Schriftsteller repräsentiert aus dieser Perspektive betrachtet Bernhards Einfluss; die Erzählerin dagegen den beeinflussten Autor Gstrein. Sie versucht zwar, sich von seinen Gedanken und seiner Sprache zu emanzipieren, bleibt aber letztlich in ihrer Erzählerrede in seinem Duktus verhaftet und zitiert ihn fortwährend. Wie die Erzählerin ist auch ihr Autor Gstrein dem »entsetzlichen Redeschwall« (Be 124) der Bernhard-Texte unterworfen. Dass Gstrein sich trotz der »Abkehr vom Anti-Heimatroman« und der »»Bernhardlinie«²⁰ vom Einfluss des Vorvaters nicht vollständig freimachen konnte, belegt auch noch seine bis dato aktuellste Veröffentlichung, *Der zweite Jakob* (2021).²¹ Gstrein greift hier mit Jakob aus *Einer* (1988) erneut eine Figur aus einem früheren Werk auf. In *Der zweite Jakob* macht er den gleichnamigen Neffen zum Zentrum der Erzählung. *Einer* lässt sich der bernhardesken Antiheimatliteratur zuordnen; *Der zweite Jakob* ist dagegen strukturell unschwer erkennbar von einer bernhardesken Erzählsituation und Sprache beeinflusst:

Der Roman beginnt mit dem Besuch eines Biografen [...] bei Jakob zu Hause. Der Beschriebene verachtet den Schreibenden [...]. Und was er diesem Biografen erzählt, be-

18 Der Kohlmarkt und Graben werden in *Beton*, *Wittgensteins Neffe*, *Der Untergeher*, *Holzfällen* und *Alte Meister* erwähnt; die Kärntnerstraße in *Beton*, *Holzfällen*, *Alte Meister* und *Auslöschung*. Das Kaffeehaus wiederum wird in *Wittgensteins Neffe* und *Holzfällen* erwähnt, ist aber ebenso mit Bernhard und der österreichischen Literaturszene im Allgemeinen assoziiert.

19 Betz/ Mittermayer: *Wirkung*, S. 514.

20 Betz/ Mittermayer: *Wirkung*, S. 514.

21 Vgl. Gstrein, Norbert: *Der zweite Jakob*, München 2021.

rechnend, sich permanent korrigierend, in verschachtelter Hypotaxe, bildet einen großen Teil des Romans.²²

Vor dem Hintergrund von Gstreins fortgesetzter Bernhard-Rezeption ist auch die Sexszene zwischen dem Schriftsteller und der Erzählerin in *Selbstportrait mit einer Toten* als Metakommentar über Einfluss, Einflussangst und Schreibblockade lesbar:

Doch mir fehlen die Worte, und während ich einen Blick auf die Uhr an der Wand ihm gegenüber warf, [...] wartete ich auf eine Fortsetzung von ihm, obwohl ich mir die ganze Zeit nur gewünscht hatte, er würde endlich den Mund halten. (GS 89)

Bernhards Stimme klingt auch in Gstreins Literatur unablässig nach, obwohl sie verstummen, sein Einfluss sich verflüchtigen soll. Doch dem Nachfolgeautor »fehlen« angesichts der sprachlichen Übermacht seines Vorvaters ebenfalls »die Worte« (GS 89), er verbleibt trotz aller Ablösungsversuche von ihm abhängig.

22 Winkels, Hubert: Hauptsache, außerhalb der Norm, in: Die Zeit (07.04.2021), online: <https://www.zeit.de/2021/15/der-zweite-jakob-norbert-gstrein-literatur-roman> (abger.: 09.04.2021).

