

II.2. Der Hypotext: Das Bernhardeske

Voraussetzung für die kreative, imitatorische Rezeption eines Autors oder einer Autorin durch andere Schriftsteller:innen ist – um Genettes aus dem Buchwesen bezogene Metapher des ›Palimpsestes‹ aufzugreifen – die Herstellung eines ›Klischees‹. Der Begriff des ›Klischees‹ greift im Sinne dieser Arbeit in einem nicht-pejorativen Sinne – und zwar zweifach: Umgangssprachlich bezeichnet der Begriff eine reduktionistische, eindimensionale Vorstellung. Fachsprachlich bezeichnet er jedoch einen festen Druckstock, mit dessen Hilfe die fertigen Druckerzeugnisse hergestellt werden. Mit wiederholter Nutzung nutzen sich diese Druckstöcke jedoch ab, sodass nur die prägnantesten Merkmale der Druckplatte klar bleiben und feine Details im wahrsten Sinne des Wortes abstupfen. Auf die Rezeptions- und Wirkungsforschung übertragen bedeutet dies: Das Stilklichee dient als Grundlage, anhand derer literarische Palimpseste produziert werden. Das ›Bernhardeske‹ ist somit in mehrfacher Hinsicht ebenfalls ein Klischee: Einerseits erstellt Bernhard selbst variierte ›Neuauflagen‹ und wiederholt eigene Klischees in neuen Texten. Andererseits entstehen vermittels dieser Klischees auch ›Palimpseste‹ aus fremder Hand: Einem Mimetext liegt ein auf subjektiver Interpretation eines Autorstils basierendes und damit reduktionistisches Kompetenzmodell zugrunde. Dem Ursprung und der Entwicklung dieser Klischees wird im Folgenden nachgegangen und die wiederkehrenden Topoi und Stilmerkmale werden im Kontext des Gesamtwerkes verortet.

Einem Bernhard-Klischee soll jedoch bereits im Vorfeld dieser Bestandsaufnahme widersprochen werden – der ›Ein-Buch-These‹:

Extrem zugespitzt geht diese Sichtweise dahin, daß Bernhard »eigentlich« nur »einen« Roman geschrieben hätte, daß es also ein Konstrukt von Handlungselementen und Personen, aus Konflikten und ihren Lösungen gäbe, daß der Autor in geradezu manischer Weise wiederholt hat. Die »Ein-Buch-These« [...] wird überall dort praktiziert, wo über den »ganzen« Thomas Bernhard mit einem Satz, mit einer Formulierung, mit einer Theorie gesprochen wird.¹

1 Pfabigan, Alfred: Thomas Bernhard. Ein Österreichisches Weltexperiment, Wien 2009, S. 16.

Bernhards Werk ist jedoch nicht, wie oft herausgestellt, ausschließlich monomanisch,² sondern ebenfalls modular. Einerseits bilden die Texte eine monomanische und monolithische Einheit, in der einzelne Themen, Topoi und Stilmerkmale früh etabliert und konsequent fortgesetzt werden. Grundlegende Konstituenten wie die omnipräsenten Kerkerstrukturen, die starke Dichotomisierung des Erzählten, Wiederholungen und Übertreibungen, bestimmte Figurentypen und Themen lassen sich, einmal etabliert, in fast allen Texten und auf unterschiedlichen Ebenen des Werkes ausmachen. Ausgehend von dieser gemeinsamen »stilistischen DNA«³ sind die einzelnen Texte Varianten, die von einem konstanten Inhalts- und Konstruktionsprinzip abzweigen. In diesem Sinne sind Bernhards Texte allerdings auch modular konzipiert: »[N]eben einigen fundamentalen, gleich bleibenden Techniken« findet sich in Bernhards Werk – das immerhin 40 Jahre umspannt – eine »große Varianzbreite«⁴ sprachlicher, inhaltlicher und erzählerischer Paradigmen.⁵ Das fiktionale Prosawerk umfasst Texte unterschiedlichster Länge und Textsorten von kürzesten, grotesk-abgründigen Prosaskizzen,⁶ über mittellange Erzählungen bis hin zu umfangreichen Romanen, in denen Stilmerkmale zwar wiederholt, aber auch modifiziert und subvertiert werden. Darüber hinaus sind die Autobiographie, autofiktionale Texte sowie Reden, Interviews und Leserbriefe zum Prosawerk zu zählen: Sie partizipieren in hohem Maße an Bernhards Selbstinszenierung und kreieren eine Rückkopplung zwischen dem rein fiktionalen und dem vorgeblich faktualen Werk, zwischen Bernhards Literatur und Autorpoetik.

Alfred Pfabigan stellt noch 2009 fest, dass eine der »regelmäßigen Auswirkungen« der Ein-Buch-These sei, »daß dem Werk [...] jene ansonsten übliche Teilung in – etwa themenspezifische – Werkblöcke verweigert wird.«⁷ Dies erstaunt, da es sich bei Bernhards Gesamtwerk zwar um einen starren Korpus handelt, sich aber dennoch mindes-

- 2 Vgl. u.a. Jahraus, Oliver: Das »monomanische« Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Oeuvres von Thomas Bernhard, Frankfurt a.M. 1992.
- 3 Honold, Alexander: Erzählstruktur, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 437–445, hier S. 438.
- 4 Betten: Stilanalysen, S. 19.
- 5 Während Bernhards Prosa und Drama »ein hohes Maß an wechselseitiger Durchdringung« (Honold: Erzählstruktur, S. 437) aufweisen, ist das »Bernhardeske« besonders der Dramen ein anderes als das der Prosa: Dies resultiert nicht nur aus der grundsätzlich unterschiedlichen Medialität von Prosaliteratur und Bühnenstücken. Zwar stellt beispielsweise Anne Betten einige sprachliche Analogien zwischen einzelnen Werken fest: »Die Reden des Malers Strauch [...] sind geprägt von [...] fragmentarischen Satzungen verschiedenster Strukturtypen: von nominativischen Satzungen, die sowohl lyrische Bildhaftigkeit, rasches Assoziieren, Atemlosigkeit, Zusammenhangslosigkeit signalisieren können; von elliptischen Sätzen, bei denen etwa nur das Verb fehlt; von abgebrochenen Sätzen, die hier oft durch drei Punkte verdeutlicht werden.« (Betten, Anne: »Das ist mir zu blöd, drei Seiten ein Satz«. Anmerkungen zum Stil von Thomas Bernhards Prosa, in: Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Thomas Bernhard, Johannes Freumbichler, Hedwig Stavianicek. Bilder, Essays, Dokumente, Linz 1999, S. 125–136, hier S. 129f.) Hinsichtlich Figurenkonzeption, Sprachgestaltung und auch Thematik lässt sich jedoch von zwei ähnlichen, aber doch distinkten Sprach- und Strukturstilen sprechen.
- 6 Solche an Zeitungsmeldungen erinnernde, bizarre Kurz- und Kürzestprosa findet sich in den beiden Erzählbänden *Ereignisse* (1969) und *Der Stimmenimitator* (1978), aber ebenfalls ganz ähnlich in Form von Walters »Schriften« in *Amras* (1964).
- 7 Pfabigan: Österreichisches Weltexperiment, S. 16.

tens drei distinkte Werkphasen ausmachen lassen,⁸ in denen bernhardeske Themen, Topoi, Stile, Strukturelemente und Poetiken etabliert, weiterentwickelt und variiert werden. Einzelne Stilparadigmen wirken in späteren Werkphasen ungebrochen fort, andere werden modifiziert oder aufgegeben. Diese Abschnitte lassen sich anhand stilistischer Modifikationen weiter binnendifferenzieren, sodass sich folgende werkgenetisch orientierte Einteilung des Gesamtwerkes ergibt:

- (I.1) Das Frühwerk umfasst Bernhards erste literarische Etüden und die erfolgreichen antiheimatliterarischen Texte bis 1970.
- (I.2) Nach den ersten schriftstellerischen Gehversuchen und Stilexperimenten markiert die Rede des Fürsten in *Verstörung* einen vor allem sprachstilistischen Paradigmenwechsel im Frühwerk. Diese neue Stilrichtung wird im Folgenden fast bruchlos beibehalten.
- (II) Das mittlere Werk ab *Das Kalkwerk* (1970) bis *Korrektur* (1975) intensiviert die Stilmerkmale, die durch die Rede des Fürsten in das Werk eingeführt worden sind: Bernhard variiert in den Texten dieser Phase den Typus des isolierten, wahnhaften Geistesmenschen; Starrheit und Wiederholung prägen den Sprachstil.
- (III.1) Das späte Werk setzt 1975 mit dem ersten autobiographischen Band *Die Ursache* ein und dauert bis zur Veröffentlichung von *Auslöschung* und Bernhards Tod im Jahre 1989 an. Diese Phase ist von metareflexiven Texten und einer autofiktionalen und auch außerliterarischen Selbstinszenierung des Autors geprägt.
- (III.2) Zudem lässt sich mit Erscheinen von *Ja*, *Wittgensteins Neffe* und *Beton* und dem Abschluss der autobiographischen Reihe eine Hinwendung zu stärker metafiktionalen Schreibweisen und transmedialen Erzählformen beobachten.

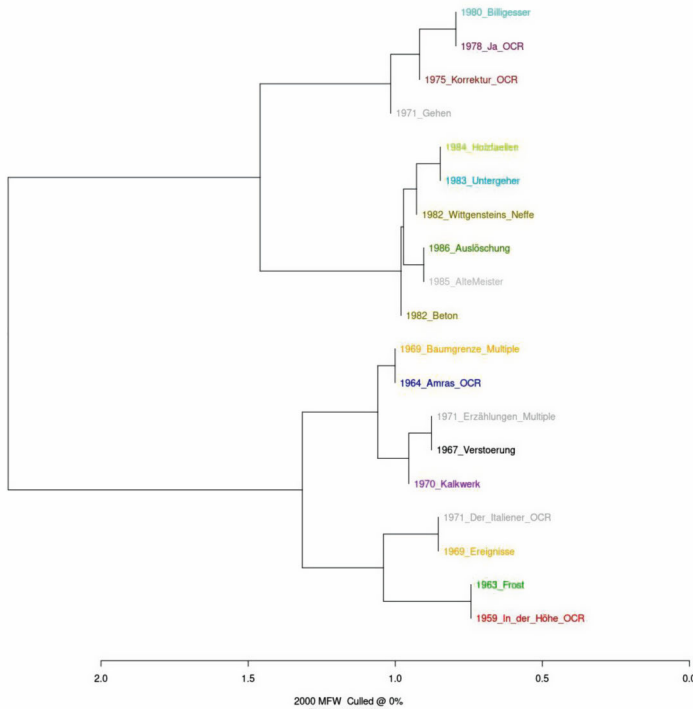
Diese Entwicklung lässt sich auch annähernd durch eine digitale stilometrische Vergleichsanalyse herausarbeiten und visualisieren (vgl. Abb. 9).⁹ So gruppieren sich – die

8 Ähnliche Einteilungen wurden mehrfach, aber mit divergierenden Grundannahmen vorgenommen: »Während Herzog [...] seinen Ansatz von drei Schaffensperioden vor allem auf die Syntax stützt, betonen andere eher die unterschiedliche und variable Nutzung der Stilmittel von Text zu Text; anhand detaillierter Vergleiche der gleichzeitigen Prosa- und Dramenproduktion plädierte zuletzt Thill für eine ununterbrochene, weniger auffällige Entwicklung, bei der sich aber doch fünf Wendepunkte mit wesentlichen Neuerungen erkennen lassen.« (Betten, Anne: Sprache, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 457–462, hier S. 457f.) Betten bezieht sich hier auf Herzog, Andreas: Vom Studenten der Beobachtung zum Meister der Theatralisierung, in: Bernhard-Tage Ohlsdorf 1994, S. 99–124; Eyckeler, Franz: Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards, Berlin 1995; Thill, Anne: Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards, Würzburg 2011. Anne Betten selbst wiederum fasst die Texte von *Frost* bis *Korrektur* zu einer Phase der »Syntax-Experimente« zusammen, schließt aber lediglich mit einem Ausblick auf eine mögliche Kategorisierung des Spätwerks (Betten: Anmerkungen zum Stil von Thomas Bernhards Prosa, S. 125–136).

9 Analysiert wurde das Prosa-Korpus mit dem Stilometrietool *Stylo* von Maciej Eder, Mike Kestemont, Jan Rybicki und Steffen Pielström (2016; vgl. ebenfalls Eder, Maciej/ Rybicki, Jan/ Kestemont, Mike: Stylometry with R. A package for computational text analysis, in: R Journal 8 (2016), S. 107–121). Für weitere Auswertungen dieses Korpus, aktualisierte Daten und eine Einordnung dieser Befunde siehe auch Aust, Robin-M.: Topographies of Hate(?). Analog and digital perspectives

Annahme einer kontinuierlichen Stilentwicklung untermauernd – Bernhards Prosatexte größtenteils in chronologischer Reihenfolge und entsprechend der Einteilung der einzelnen Werkphasen zueinander:

Abb. 9: Clusteranalyse des Prosakorpus



Erstellt via Eder/ Kestemont/ Rybicki/ Pielström: Stylo

Der werkübergreifenden Entwicklung einzelner sprachlicher wie inhaltlicher Merkmale und Stilprinzipien in Bernhards Prosa wird im Folgenden detailliert nachgegangen. Im Vorfeld der Analyse soll jedoch zunächst auf zwei zentrale Prinzipien des bernhardesken Stils hingewiesen sein: Dichotomien und Wiederholungen dominieren – in jeweils divergenter Realisierung und auf mehreren Ebenen – das Gesamtwerk.

Die Dichotomisierung, das erste zentrale Stilprinzip, wird bereits in *Verstörung* im programmatischen und stilprägenden Monolog des Fürsten Saurau umrissen:

Während des Lesens, gleich was ich früher gelesen habe, habe ich immer das Gefühl gehabt, daß alles in zwei Hälften geteilt ist, in eine anständige und in eine unanständige. Das ist das Widerwärtige am Lesen: die Einteilung immer in zwei Hälften [...]. (V 183)

on Spatiality and Language in the Works of Thomas Bernhard, in: ders./ Grisot, Giulia/ Hermann, Berenike (Hrsg.): Comparing Landscapes, Bielefeld 2025 [in Vorbereitung].

Der Fürst bezieht diese Aussage auf die Dualität des Apollinischen und Dionysischen, doch auch insgesamt ist Bernhard »ein Schriftsteller der Opposition in vielfältigstem, umfassendsten Sinne«.¹⁰ Auf struktureller und thematischer Ebene können beispielsweise folgende zentrale binäre Oppositionen ausgemacht werden: Natürlichkeit/ Künstlichkeit, Kunst/ Wissenschaft, Norm/ Abweichung, Männlichkeit/ Weiblichkeit, Stadt/ Land, Realität/ Anspruch, Tragik/ Komik, Erinnern/ Verdrängen, Sprechen/ Schweigen. Die Ästhetik der Opposition bedingt auch das antinomische Sprechen der Figuren, das sich in häufigen »einerseits, andererseits«-Satzkonstruktionen oder offenkundigen Widersprüchen äußert.

Das zweite Stilprinzip ist das der Wiederholungen auf unterschiedlichen Ebenen:

Wiederholt werden im Einzeltext Worte, Begriffe, Satzflaskeln, Sätze, Satzstrukturen, kleinere und komplexere Motive [...], schließlich narrative Strukturen, Handlungsstrukturen und Paradigmen; und das Ganze wird wiederum von Einzeltext zu Einzeltext wiederholt.¹¹

Während die Wiederholung ein zentrales, werkkonstitutives Element sowie ein botschaftstragendes Stilmittel von Bernhards Texten ist, ist gerade in der Varianz des Wiederholten eine Vielzahl von Botschaften und Bedeutungsebenen angelegt.

II.2.1. Frühwerk: Stilfindung und Antiheimatliteratur

(I.1) Frühe Erzählungen (bis 1959), *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn* (1959/89), *Erzählungen* (1961/88), *Der Kulterer* (1962), *Frost* (1963), *Amras* (1964)

(I.2) *Verstörung* (1967), *Prosa* (1967), *Ungenach* (1968), *Watten* (1969), *An der Baumgrenze* (1969), *Ereignisse* (1969)

Die frühesten, verstreut erschienenen Veröffentlichungen der 1950er Jahre bilden nach einigen erfolglosen Versuchen, als Dichter Fuß zu fassen,¹² einen Prozess der Stilfindung ab. Thema und Ästhetik, aber auch die Schreibweise dieser Texte schwanken zwischen konservativer Heimatverklärung, unsicherem Eskapismus und allmählicher Emanzipa-

¹⁰ Honold: Erzählstruktur, S. 438.

¹¹ Jahraus, Oliver: Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards, Frankfurt a.M. u.a., 1991, S. 20.

¹² Vgl. hierzu Mittermayer, Manfred: Leben, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 2–14, hier S. 6 sowie zur Lyrik Bernhards allgemein Görner, Rüdiger: Lyrik, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 21–27.

tion: 1950 erschien *Das rote Licht*,¹³ 1951 wurde *Die Siedler*¹⁴ veröffentlicht, 1952 dann *Von einem Nachmittag in einer großen Stadt*¹⁵ sowie die Weihnachtsgeschichte *Von Sieben Tannen und vom Schnee*.¹⁶ Das Jahr 1953 ist nach diesen Etüden der Beginn einer produktiveren Schaffenszeit: In diesem Jahr werden *Die verrückte Magdalena*,¹⁷ *Das Vermächtnis*¹⁸ sowie *Das Armenhaus von St. Laurin*¹⁹ veröffentlicht. 1954 folgen mit *Großer unbegreiflicher Hunger*,²⁰ *Wintertag im Hochgebirge*,²¹ *Der Untergang des Abendlandes*,²² *Die Landschaft der Mutter*²³ und *Ein älterer Mann namens August*²⁴ weitere, immer längere Texte, in denen der junge Autor mit unterschiedlichen Schreibweisen und Themen experimentiert. Für das Jahr 1955 sind in der Werkausgabe keine Veröffentlichungen verzeichnet. Im Jahre 1956 folgen dann *Von einem, der auszog die Welt zu sehen*²⁵ sowie das bis dahin eigenständigste und retrospektiv betrachtet bernhardeskeste Werk *Der Schweinehüter*.²⁶ Diese frühen Zeugnisse

- 13 Vgl. Bernhard, Thomas: *Das rote Licht*, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 14: Erzählungen. Kurzprosa. Hrsg. v. Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2003, S. 457–460. Zuerst veröffentlicht wurde dieser erste, kurze Prosatext noch unter dem Familiennamen des Vormunds von »Thomas Fabian« im *Salzburger Volksblatt* vom 19.06.1950.
- 14 Vgl. Bernhard, Thomas: *Die Siedler*, in: ders.: Werke, Bd. 14, S. 461–462, zuerst veröffentlicht ebenfalls unter »Thomas Fabian« im *Salzburger Volksblatt* vom 08.09.1951.
- 15 Vgl. Bernhard, Thomas: *Von einem Nachmittag in einer großen Stadt*, in: ders.: Werke, Bd. 14, S. 463–465, zuerst veröffentlicht in Anspielung auf seinen vollen Taufnamen Nicolaas Thomas Bernhard unter dem Namen »Thomas N. Bernhard« in den *Salzburger Nachrichten* vom 13.12.1952.
- 16 Diese Erzählung ist mit Blick auf das restliche Œuvre kurios, ist sie doch schon laut Untertitel *Eine märchenhafte Weihnachtsgeschichte*, die der junge Bernhard nach drei durchaus düsteren und somit typischeren Texten am 24.12.1952 im *Demokratischen Volksblatt* veröffentlichen konnte und die sich – abgesehen von der verklärenden Heimatverbundenheit – in Inhalt und Motivstruktur stark von allen anderen Texten unterscheidet. (vgl. Bernhard, Thomas: *Von sieben Tannen und vom Schnee. Eine märchenhafte Weihnachtsgeschichte*, in: ders.: Werke, Bd. 14, S. 466–469.)
- 17 Vgl. Bernhard, Thomas: *Die verrückte Magdalena*, in: ders.: Werke, Bd. 14, S. 470–474, zuerst veröffentlicht – erstmals unter dem Namen »Thomas Bernhard« – im *Demokratischen Volksblatt* vom 17.10.1953.
- 18 Vgl. Bernhard, Thomas: *Das Vermächtnis*, in: ders.: Werke, Bd. 14, S. 475–478, zuerst veröffentlicht im *Demokratischen Volksblatt* vom 21.02.1953.
- 19 Vgl. Bernhard, Thomas: *Das Armenhaus von St. Laurin*, in: ders.: Werke, Bd. 14, S. 479–482, zuerst veröffentlicht im *Demokratischen Volksblatt* vom 21.02.1953.
- 20 Vgl. Bernhard, Thomas: *Großer, unbegreiflicher Hunger*, in: ders.: Werke, Bd. 14, S. 483–488, zuerst veröffentlicht in: Weigel, Hans: *Stimmen der Gegenwart*, Wien 1954, S. 138–143.
- 21 Vgl. Bernhard, Thomas: *Wintertag im Hochgebirge*, in: ders.: Werke, Bd. 14, S. 489–492, zuerst veröffentlicht im *Demokratischen Volksblatt* vom 13.01.1954.
- 22 Vgl. Bernhard, Thomas: *Der Untergang des Abendlandes*, in: ders.: Werke, Bd. 14, S. 493–499, zuerst veröffentlicht im *Linzer Volksblatt* vom 17.07.1954.
- 23 Vgl. Bernhard, Thomas: *Die Landschaft der Mutter*, in: ders.: Werke, Bd. 14, S. 500–502, zuerst veröffentlicht im *Handschriften der Stifter-Bibliothek* 13 (August 1954), Salzburg.
- 24 Vgl. Bernhard, Thomas: *Ein älterer Mann namens August*, in: ders.: Werke, Bd. 14, S. 503–510, zuerst veröffentlicht in der *Linzer Tages-Post* vom 14.08.1954.
- 25 Vgl. Bernhard, Thomas: *Von einem, der auszog die Welt zu sehen*, in: ders.: Werke, Bd. 14, S. 511–515, zuerst veröffentlicht in der Märzausgabe 1956 von *Morgen. Monatsschrift freier Akademiker*.
- 26 Vgl. Bernhard, Thomas: *Der Schweinehüter*, in: ders.: Werke, Bd. 14, S. 516–539, zuerst veröffentlicht in Weigel, Hans (Hrsg.): *Stimmen der Gegenwart* 1956, Wien/ München 1956, S. 158–179.

literarischen Schaffens sollen aus zwei Gründen nur untergeordnet betrachtet werden: Erstens sind diese Texte vor Publikation in Band 14 der zweiundzwanzigbändigen Werkausgabe im Jahre 2003 nur einer begrenzten Leserschaft zugänglich gewesen, erschienen sie doch in (Regional-)Zeitungen mit einer verhältnismäßig kleinen Reichweite. Auf die Rezeption eines bernhardesken Stils konnten sie somit keinen großen Einfluss üben. Zweitens handelt es sich hier um polyvalente, heterogene literarische Gehversuche eines jungen Autors, die zwischen diversen Stilen, Ästhetiken und Schreibweisen oszillieren. Der »traditionelle[] Gestus« und die Topoi einer »konservative[n] Heimatliteratur«²⁷ divergieren auffällig von späteren Texten. Dennoch sollen diese Texte nicht gänzlich unerwähnt bleiben, da sie aus werkgenetischer Perspektive interessant sind: Sie enthalten teilweise frühe Manifestationen der für Bernhard-Texte typischen Stilmerkmale, die mal modifiziert fortgesetzt, mal fallengelassen und in weitaus späteren Texten wieder aufgegriffen werden.²⁸

Der Schweinehüter enthält bereits viele typisch bernhardeske Strukturelemente: ein obsessiv-wahnhaft verfolgtes Projekt, von Unterdrückung geprägte Geschlechterverhältnisse und die über allem schwebende Selbstmordabsicht eines misanthropischen Protagonisten. Dieser Text markiert zusammen mit dem 1959 geschriebenen, aber erst 1989 posthum veröffentlichten *In der Höhe. Rettungsversuch. Unsinn*.²⁹ den Endpunkt dieser Frühphase: Von einer Pessimismus und Nihilismus geprägte Topoi und Stilelemente konsolidieren sich hier und prägen Bernhards Schreiben bis in späte Werkphasen. Nach diesen ersten Versuchen gelangt Bernhard mit den Texten der frühen bis mittleren 1960er Jahre zu erstem literarischem Ruhm und einem breiteren Publikum: Kürzere Erzählungen wie *Der Kulterer* (1962), *Amras* (1964) und Prosa- und Kurzprosasammlungen wie *Prosa* (1967) oder *Ereignisse* (1969) dominieren diese Werkphase; *Frost* (1963) und *Verstörung* (1967) sind längere Romane.

Strukturstil – antiheimatliterarische Topoi. Im Vergleich zu den späteren Werkphasen schildert das Frühwerk noch viel äußere Handlung und präsentiert eine reich ausgestaltete Diegese: Texte dieser Phase konstruieren häufig düstere Dorf-, Kleinstadt oder Hochgebirgswelten, die bevölkert sind von degenerierten, hoffnungslosen Figuren. Sie dekonstruieren die Klischees der idyllisch-verklärenden Heimaterzählungen der Nach-

27 Judex, Bernhard: Frühe Erzählungen, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 28–31, hier S. 28.

28 Vgl. hierzu auch Haas, Franz: Die unbekannten Anfänge eines literarischen Sisyphos, in: Volltext 1 (2020), S. 10–14 sowie zu weiteren frühen Projekten Bernhards Apostolo, Stefano: Thomas Bernhards unveröffentlichtes Romanprojekt Schwarzach St. Veit. Das Konvolut, die Fassungen und ihre Deutungen, Mattighofen 2019.

29 Dieser Text nimmt eine Sonderstellung im Werk ein, liegen zwischen Entstehung und Veröffentlichung ziemlich genau 30 Jahre. Die markanten Struktur- und Sprachstilähnlichkeiten zum Spätwerk, die sich sonst im Frühwerk nicht in dem Maße finden, lassen auf eine Überarbeitung durch Bernhard zu einem späteren Zeitpunkt schließen. Dies lässt sich ebenfalls aus der Entstehungsgeschichte des Textes ableiten: Kurz vor seinem Tod, »vereinbart« Bernhard »mit Jochen Jung, dem Leiter des Residenz Verlags, seine letzte Publikation: den Prosatext *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*, einen etwas veränderten Teil aus dem Ende der 1950er Jahre entstandenen [und unveröffentlichten] Roman *Der Wald auf der Straße*.« (Mittermayer: Leben, S. 13).

kriegszeit und können dem Architekt der Antiheimatliteratur zugerechnet werden.³⁰ Die Selektion und Relationierung, aber auch die Semiotisierung und sprachliche Inszenierung der literarischen Orte tragen einen Großteil der Botschaft der frühen Texte. Ab *Frost* und *Verstörung* verlagert sich der erzählerische Fokus: Zentrale Bedeutungsträger werden nun verstörte, verrückte Individuen mit einer zerrütteten Sprache in geistigen und räumlichen Kerkern.

Die meisten Ortschaften in Bernhards Werk fungieren grundlegend als makrostrukturelle »Berührungspunkte von fiktionaler und realer Welt«.³¹ Einerseits verweisen die Namen der Schauplätze auf reale Orte und Landschaften aus der unmittelbaren Lebenswelt des Autors.³² Orte wie Amras, Weng (*Frost*), Hochgöbernitz und Bundscheck (*Verstörung*), aber auch später Sickingen (*Das Kalkwerk*), Stilfs (*Midland in Stilfs*) der Kobernauserwald (*Korrektur*), Peiskam und Palma (*Beton*), Wolfsegg (*Auslöschung*), Salzburg und Wien lassen sich unschwer in der Realität verorten.³³ Andererseits handelt es sich bei diesen Schauplätzen um literarisch überformte und semiotisierte Räume, um eine der vielen bernhardesk hyperbolischen Inszenierungen der nüchternen Realität: Die alltäglichen, »unscheinbaren Ortschaften«³⁴ haben keine konventionalisierten Konnotationen. Sie sind von einer »universelle[n] Austauschbarkeit«³⁵ und werden erst durch die literarische Inszenierung »mit meist dämonischer Bedeutsamkeit aufgeladen«.³⁶ Die Funktionalisierung dieser Makroorte schwankt somit zwischen scheinbarem Realismus und trügerischem Symbolismus: Sie sind zwar »geografisch festgelegt«, aber gleichzeitig inszeniert und komponiert, werden infolgedessen »wegen ihrer sprachlichen Vermitteltheit und Eingebundenheit in ein Zeichensystem künstlich«.³⁷ Birgit Nienhaus hebt die ambivalente Funktionalisierung der Binnen- und Außenräume in Bernhards Prosa hervor:

30 Vgl. zu den antiheimatliterarischen Tendenzen in Bernhards Werk u.a. Langer, Renate: Natur, Natürlichkeit, Künstlichkeit, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 363–367, insbes. S. 363f.; Moser: Thomas Bernhards Anti-Heimatliteratur und ihre Fortsetzung bei Hermann Burger und Josef Winkler.

31 Nienhaus, Birgit: Architekturen und andere Räume. Raumdarstellung in der Prosa Thomas Bernhards, Münster 2009, S. 12.

32 Vgl. zu Analogie und Differenz zwischen den Bernhard'schen Orten und ihren realen Vorbildern Hinterholzer, Erich/ Höller, Hans: Poetik der Schauplätze. Fotos und Texte zu Romanen Thomas Bernhards, in: Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Thomas Bernhard, Johannes Freumbichler, Hedwig Stavianicek. Bilder, Essays, Dokumente. Linz 1999, S. 145–166. Der Beitrag enthält eine Vielzahl von Fotografien der realen Gebäude; auf S. 147 findet sich zudem eine Karte der Bernhard'schen Orte.

33 Vgl. Nienhaus: Architekturen und andere Räume, S. 12. Ein anonymen Nutzer hat – augenscheinlich im Auftrag des Suhrkamp-Verlages – zudem eine interaktive Google-Karte erstellt, auf der Dörfer und Städte verzeichnet sind, die in Bernhards Texten erwähnt werden – praktischerweise direkt mit den dazugehörigen Zitaten, sodass realen Orte und ihre literarische Inszenierung miteinander verglichen werden können: https://www.google.com/maps/d/embed?mid=1YGIaVNwQNojwxdHyHI-EAjnsQI&hl=en_US&ehbc=2E312F (abger.: 20.04.2023)

34 Löffler, Sigrid: »Ich bin ein verstümmelter Mensch«. In: Literaturen 1/2 (2004), S. 8–12, hier S. 11.

35 Nienhaus: Architekturen und andere Räume, S. 16.

36 Löffler: »Ich bin ein verstümmelter Mensch«, S. 11.

37 Nienhaus: Architekturen und andere Räume, S. 15.

[M]anchmal genügt ein Orts- oder Flurname, dessen Klang und dessen Assoziationen in der Sprachwelt des Autors entfaltet werden, ein andermal wird die besondere Atmosphäre von real existierenden Gebäuden in die sprachliche Welt des Werks übertragen, mitunter werden die Gebäude in allen topografischen und architektonischen Details erzählerisch ausgedeutet, Landschaften erscheinen nicht selten als Teil der ›inneren‹ Landschaft einer Figur, bisweilen dient die Architektur eines Gebäudes der Rhythmisierung und Strukturierung des Textes.³⁸

Höller und Hinterholzer stellen fest, dass sich auf diese Weise bei Bernhard »ein literarisches Gebäude wie ein versteckter ironischer Gegenentwurf zu seinem Pendant in Wirklichkeit ausnehmen«³⁹ kann. Die idyllische, gar bieder-alltägliche Realität wird in der Literatur zum Abgründigen. Diese Ambivalenz tritt jedoch im Frühwerk am stärksten zutage: Wie mit Figurentypen und Erzähltechniken experimentiert Bernhard auch mit Raumkonzepten.⁴⁰ In den antiheimatliterarischen Texten sind Stadt und Land oppositionell angelegt: »[D]as Land« sei »schon immer und von jeher schmutzig gewesen« (Hö 39), doch auch »[d]ie Brutalität in der Stadt« sei »nichts gegen die Brutalität auf dem Land und die Gewalttätigkeit in der Stadt nichts gegen die Gewalttätigkeit auf dem Land« (V 15). Zudem werden die Bergdörfer in den frühen Werkphasen als bedrohliche, vom Krieg zerstörte Ödnis gestaltet.

Die Räume des Frühwerks sind – im Gegensatz zu den menschengemachten Kerkern späterer Phasen – hauptsächlich natürliche Landschaften: Sie erlangen ihren Bedeutungsgehalt durch die topographische Beschaffenheit, ihre Geschichte und das mit ihnen konnotierte Milieu. Schon Bernhards allererste Veröffentlichung, *Das rote Licht* von 1950, spielt mit dem tödlichen Einfluss der tristen Landschaft nach dem »Kriegswinter«⁴¹ auf Bewohner und Touristen »[a]m Mitterberg, unter den hellen Kalkfelsen der Mandelwände«,⁴² die den ins mythisch-unheimlich verklärten Naturgewalten zum Opfer fallen.⁴³ Diese Inszenierung der bedrohlichen Landschaft gibt der junge Bernhard jedoch vorübergehend auf: In *Wintertag im Hochgebirge* von 1954 wird die »Landschaft der Waldwege, [...] die Einsamkeit des Bergdorfes«⁴⁴ als ersehnte, ursprüngliche, verlässliche, positive Heimat des Protagonisten mit einer »Ahnung von Dauer und Ewigkeit«⁴⁵ inszeniert, aber auch als konservativer Ort, der Fremde ausgrenzt und Weiterentwicklung verunmöglicht.⁴⁶ In *Die Landschaft der Mutter*, ebenfalls von 1954, wandelt

38 Nienhaus: Architekturen und andere Räume, S. 15.

39 Hinterholzer/Höller: Poetik der Schauplätze, S. 145.

40 Vgl. zu einer allgemeinen Übersicht über die Bernhard'schen Räume und Orte u.a.: Vogt, Steffen: Schauplätze, Orte, Topographie, in: Huber, Martin/Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 407–411.

41 Bernhard: *Das rote Licht*, S. 457.

42 Bernhard: *Das rote Licht*, S. 457.

43 Bernhards erster Text verweist somit nicht auf das grimmsche Märchen *Das blaue Licht* (KHM 116). Titel und Handlung basieren stattdessen kaum verfremdet auf Leni Riefenstahls romantischem Bergfilm *Das blaue Licht* (D 1932).

44 Bernhard: *Wintertag im Hochgebirge*, S. 489.

45 Bernhard: *Wintertag im Hochgebirge*, S. 492.

46 Vgl. Bernhard: *Wintertag im Hochgebirge*, S. 490.

sich dieses latent negative Bild in eine heimatliche »Idealutopie«⁴⁷. Diese ins Pathetische verklärte »unverlorene Welt«⁴⁸ wird als Gegenentwurf zur Stadt der »Neuzeit«⁴⁹ inszeniert. Das archaische, bäuerliche Milieu ist in den frühen Texten des jungen Bernhard ein rettender Zufluchtsort: »Solange der Bauer sät und die Bäuerinnen die Kinder einwiegen vor der Nacht mit guten Weisen, solange braucht uns nicht bange zu sein um die Welt.«⁵⁰ Das noch im gleichen Monat veröffentlichte *Ein älterer Mann namens August* markiert hier nicht nur inhaltlich, sondern auch erzählerisch eine Abkehr von der verklärenden Heimatverbundenheit und »unkritische[n] Affirmation der Blut- und Boden-Ideologie«⁵¹ früher Texte. Der hier thematisierte Abschied von der Heimat des Protagonisten und das Überwinden bisheriger Erzählmuster durch den Autor gehen Hand in Hand.⁵² Im 1956 entstandenen *Von einem, der auszog die Welt zu sehen* werden der »Wandertrieb«⁵³ und das Verlassen der gewohnten Alltäglichkeit dann zum Lebenserhaltungszweck des Protagonisten erhoben.⁵⁴

Besonders *Amras*, *Frost* und noch der erste Teil von *Verstörung* präsentieren den Leser:innen bedrohliche, »vor lauter Finsternis und Naturrätsel und Verstandeserschütterung taube [...] verdrußerzeugende Hochgebirgslandschaft« (Amr 15), in tödlicher Kälte (vgl. F 262f.), die »gänzlich ausgestorben« (F 14) und in der »nichts fortschrittlich« (F 73), aber »alles morbid« (F 162) ist. »Die Berge [...] sind ganz große Zeugen ganz großer Schmerzen« (F 174), durchzogen von den Spuren des Krieges (vgl. Amr 33; F 146–148). Das »Bauernherz«⁵⁵ der »richtige[n] Menschen«,⁵⁶ das in den ersten Etüden noch bewahrt werden sollte, erliegt spätestens jetzt der Krankheit: Die Bewohner dieser Landschaften werden durch die dünne Luft nicht bloß herzkrank, sondern schlichtweg

47 Judex: Frühe Erzählungen, S. 28. Der heimatverbundene Pathos dieser Erzählung ist auffällig: »Das schönste im Leben ist wohl die Heimkehr, der Heimgang ins Land der Kapellen, der Milchtische, der Brombeerranken und der tröstenden Sonne. [...] Nichts [...] kann dir versöhnlicher sein als das kleine Stück Welt deiner Eltern, wo du die ersten Schritte getan von einem zum andern, vom Gemüsegrätzlein ans blaue Ufer des Sees.« (Bernhard: Die Landschaft der Mutter, S. 501)

48 Bernhard: Die Landschaft der Mutter, S. 501.

49 Bernhard: Die Landschaft der Mutter, S. 501.

50 Bernhard: Die Landschaft der Mutter, S. 502.

51 Judex: Frühe Erzählungen, S. 29.

52 Der anonyme Erzähler »packt[] [sein] Köfferchen«, nimmt Abschied von seiner Geburtsstadt sowie seiner »verlorenen Kindheit« (Bernhard, Thomas: Ein älterer Mann namens August, S. 503) und geht auf Reisen. Dass die Erzählung mit dem Tod des titelgebenden, hoffnungsvollen Auswanderers endet, bevor er sein Ziel überhaupt erreichen kann (vgl. Bernhard, Thomas: Ein älterer Mann namens August, S. 509), gibt der Erzählung einen nihilistischen, hoffnungslosen Ton und entfernt ihre Struktur von den bisherigen Texten des jungen Bernhard. Dies koinzidiert auch mit der allmählichen Emanzipation Bernhards vom »einflussreichen Kosmos seines Großvaters Johannes Freumbichler« (Judex: Frühe Erzählungen, S. 29).

53 Bernhard: Von einem, der auszog die Welt zu sehen, S. 511.

54 Dies geschieht erst durch reale, dann durch die imaginäre, literarische Reisen: »Wenn du dich für Kultur interessierst, kannst du mit Sicherheit rechnen, ein glücklicher Mensch zu werden. Die Schweine machen den Menschen nicht glücklich. Eher die Verse der Dichter, Shakespeare und Goethe und Hofmannsthal. Dazu gehört Emerson und der alte Walt Whitman.« (Bernhard: Von einem, der auszog die Welt zu sehen, S. 515)

55 Bernhard: Die Landschaft der Mutter, S. 501.

56 Bernhard: Die Landschaft der Mutter, S. 502.

»auf die Dauer [...] verrückt« (F 11, vgl. 15). Die rohe, alltägliche Lebenswelt und die Kriegsvorgänge sind hier allgegenwärtig: »Auf dem Land sind immer alle Wege voll Blut.« (F 199) Bernhards Gebirge ist eine durchweg (menschen-)feindliche Landschaft, die »aufgeweicht von ihren Krankheiten« (F 73) und »auf die ordinärsten Körperexzesse hin konstruiert[]« (V 16) ist, »nur noch eine Fundgrube für Brutalität und Schwachsinn, für Unzucht und Größenwahn, für Meineid und Totschlag, für systematisches Absterben« (F 163). Diese Lebenswelt macht jede Hoffnung auf eine angenehme Zukunft durch »Benachteiligung durch die Geburt in dieser Landschaft« (Ko 146) unmöglich:

Es gibt Schulkinder [...] die drei Stunden von ihren Elternhäusern herunter müssen. Oft verrichten sie, bevor sie – um vier Uhr – aus dem Haus gehen, auch noch Küchenarbeit, Zwölfjährige müssen Kühe füttern und melken, weil [...] die Mutter tot ist oder krank im Bett liegt und der Bruder noch jünger ist und der Vater wegen Zechschulden im Gefängnis. Mit einem großen Stück Schwarzbrot ausgerüstet, traktieren sie sich durch die Kälte herunter. [...] Urplötzlich kommen die Stürme, kein Schreien nützt, denn es hört niemand. [...] Man hat ja schon Gruppen von zwei, drei in Hohlwegen aufgefunden, steinharte Knäuel, für die alles zu spät gewesen ist. Frühreif sind die Kinder, die man hier sieht. Verschlagen, O-beinig, mit Ansätzen zum Wasserkopf. Die Mädchen bleich und dürr und von Ohringlocheiterungen geplagt. Die Buben blondschädlig, mit großen Händen, flachen Stirnknochen. (F 73f.)

Diese explizite Milieuschilderung weicht in späteren Phasen einer eher diskreten, lexisch nüchternen Darstellung. Gebirgs- und Hochgebirgslandschaften mit ihren »unendlichen Horizonten« (Ko 153) bleiben durch ihre überwältigende Weite weiterhin negativ konnotiert: touristische Bergsteiger verunglücken tödlich (vgl. F 132), die Bewohner sind krankhaft (vgl. Ka 50f.), stürzen sich absichtlich in Felsspalten (vgl. Ko 314–316) oder haben schlicht »in großzügigen Landschaften das Gefühl, von der Größe der Landschaft erdrückt zu werden« (Ka 29). Bernhards rurale Orte bleiben »eine ständige immer gleich alles und alle ansteckende Quelle aller möglichen Krankheiten« (Ka 50, vgl. 79), in der die »Kinder [...] sehr früh schon mit dem Selbstmord konfrontiert« (Ko 146) werden. Spätestens ab *Korrektur* (1975) sind ländliche Orte und Dörfer jedoch differenzierter konnotiert: Die Kriegsspuren werden nicht mehr explizit thematisiert. Stattdessen gibt es auch auf dem Land Orte, bevölkert von »einfachen und ebenso klar wie unbestechlich denkenden Menschen« (Ko 75), die nicht bloß negative⁵⁷ sondern auch positive Erlebnisse ermöglichen, und die den Protagonisten sogar »Zuflucht und Befreiung« (Ko 79, vgl. 75, 129) bieten.

Der urbane Raum spielt im Frühwerk dagegen eine untergeordnete Rolle. Bernhard verortet die Handlung seiner ersten beiden Texte im Naturraum. Die dritte Erzählung erzählt dagegen titelgebend *Von einem Nachmittag in einer großen Stadt*. Auch der wenig später erschienene Text *Großer, unbegreiflicher Hunger* spielt im urbanen Raum. Die unbenannten Städte des Frühwerks sind Stereotypen moderner Metropolen: kalte, unna-

57 Hier ist insbesondere die detaillierte Schilderung der Kindheit Roithamers, Höllers und des Erzählers zu nennen, die durch Thematik und Motivik wie ein in die Erzählung eingeschobener Nachhall aus früheren Texten wirkt (vgl. Ko 137–150).

türliche Orte der »Fremde«,⁵⁸ der »rücksichtslose[n] Kälte«,⁵⁹ »vielleicht schon Feindschaft«,⁶⁰ in denen »das Leben begraben wird Stunde um Stunde und die guten Gedanken zertreten werden vom Schmutz des bitteren Daseins«. ⁶¹ Diese modernen Städte sind groß, laut, durchquert von gefährlichen Autos,⁶² bevölkert von entstellten, unmenschlichen Menschen, mit stumpfen Augen »wie aus einer Augenfabrik«. ⁶³ Selbst die Milch ist dort untrinkbar, »weil sie nach Metall roch, nach Maschinerien und Zentrifugen«. ⁶⁴ Die technisierten, von Sünde durchzogenen anonymen Großstädte stehen hier in plakativer Opposition zur ländlichen Heimat der Protagonisten:

Niemand bemerkte in der großen Stadt, daß ich Hunger hatte und jung war. Wie oft hatte ich es gesagt, aber sie hörten nicht. [...] Es hungerte mich nach allem; nach Äpfeln und Birnen, nach Butter und Honig, nach Bergen und Kornfeldern, nach der Musik der Vögel, nach den Wassern des Flusses und nach dem Himmel über der Einsamkeit, nach mütterlichen Frauen und nach reifen Vätern, nach Gärten, Wegen, Weissagungen, nach allen Früchten der Erde.⁶⁵

Letztlich sind jedoch alle Orte in Bernhards Prosa Friedhöfe: »Großstädte große Friedhöfe«, »Kleinstädte kleinere Friedhöfe«, »Dörfer noch kleinere« (F 178).

Krankheit und Perversion, Männer und Frauen. Die Figuren, mit denen Bernhard seine frühen Texte bevölkert, werden nicht minder degeneriert dargestellt als die Landschaften, die sie bewohnen. Im Gesamtwerk dominieren Perversion sowie körperliche und geistige Degeneration sowie moralische und soziale Normabweichung in sich wiederholenden Mustern.⁶⁶ Die Hinwendung zum Geistigen, die solipsistische Isolation und die manische Obsession mit Ritualen, Projekten oder den eigenen Krankheiten sind in Bernhards Texten Ausdruck der Flucht vor Verzweiflung, Krankheit und Vergänglichkeit. Dies formuliert bereits der Fürst in *Verstörung*: »Wo der Verstand herrsche, sei die Verzweiflung *unmöglich*« (V 41). Die Protagonisten können sich mit den vielfältigen Ursachen dieser Verzweiflung nicht auseinandersetzen, ihre Krisen nicht verarbeiten,

58 Bernhard: Nachmittag in einer großen Stadt, S. 463.

59 Bernhard: Nachmittag in einer großen Stadt, S. 463.

60 Bernhard: Nachmittag in einer großen Stadt, S. 463.

61 Bernhard: Wintertag im Hochgebirge, S. 489.

62 Vgl. Bernhard: Nachmittag in einer großen Stadt, S. 463.

63 Bernhard: Großer, unbegreiflicher Hunger, S. 485.

64 Bernhard: Großer, unbegreiflicher Hunger, S. 487.

65 Bernhard: Großer, unbegreiflicher Hunger, S. 488.

66 Zu nennen sind hier beispielsweise die sich von Gehirn bis Fuß ausbreitende »Todeskrankheit« (F 244) des Malers Strauch, die »unheimliche[] »Tiroler Epilepsie« (Amr 13) in *Amras*, die gesamten Krankheiten im ersten Teil von *Verstörung*, die »Organschwächen, sogenannte Organstilllegungen« (Ka 208) des Konrad, seine »durch jahrzehntelange falsche Medikamentenbehandlung schon beinahe gänzlich verkrüppelte, die Hälfte ihres Lebens in einem [...] französischen Krankensessel hockende[n] Frau« (Ka 7) oder die »lebensgefährliche und -bedrohende Krankheit« (Ko 89) des Erzählers von *Korrektur*. Gleiches gilt für die mal verdeckten, mal offen thematisierten, aber fast omnipräsenten inzestuösen Verhältnisse (vgl. Amr 23f.; 42f.; 47), die nicht nur »geistige[]«, sondern auch tatsächliche »Hochgebirgsinzucht« (Amr 94) in *Amras* oder die Inzest-Ehe von Konrad und seiner Halbschwester in *Das Kalkwerk* (vgl. Ka 16).

sodass die Dissoziation von der eigenen Situation und die Sublimation in neurotisches Handeln als einzig mögliche Bewältigungsstrategien bleiben.⁶⁷

Die oppositionelle Dichotomie von Männlichkeit und Weiblichkeit wird im Gesamtwerk ebenfalls wiederholt und variiert. In Bernhards Texten mischen sich mehrere Weiblichkeitstypen: Den zunächst verhassten Verführerinnen stellt Bernhard vergötterte bis inzestuös belegte Schwestern zur Seite. Im mittleren Werk kommen entsexualisierte, zu Studienobjekten degradierte Frauen hinzu; im Spätwerk ergänzt er aufrichtig bemitleidete Künstlerinnen und Figurationen des ›Lebensmenschen‹. Im frühen und mittleren Werk dominieren jedoch die herabgesetzten Frauenfiguren.⁶⁸ Bereits die frühe Erzählung *Von einem Abend in einer großen Stadt* erwähnt »ein mächtiges Weib«, »grinsend, mit angefaulten Zähnen und flatternden Doppelkinn« und »eine[r] ekelhafte[n] Frauenstimme«⁶⁹. Die Hauptfigur der anschließend veröffentlichten Erzählung, die titelgebende *verrückte Magdalena*, ist dagegen eine talentierte »Tänzerin«⁷⁰ in Paris. In dieser Frauenfigur finden sich somit zwar Anklänge an die bemitleideten Künstlerinnen der späten Texte, doch auch sie wird primär als sexualisierter »widerwärtiger Bestandteil der Weltstädte«, »abstoßend und fremd«⁷¹ und wertlos inszeniert: »Ich hatte sie sogar vergessen. Man vergißt schöne Frauen, wenn sie nicht außer ihrer Schönheit noch etwas Besonderes an sich haben ... Etwa einen Sinn für Malerei ... oder Mütterlichkeit ...«⁷² In seinen frühen literarischen Gehversuchen formuliert Bernhard die Ablehnung des Weiblichen noch als Symptom einer adoleszenten Überforderung mit sexuellen Reizen. In *Der Schweinehüter* konstruiert Bernhard eine von gegenseitiger Verachtung und körperlicher, emotionaler und sexueller Gewalt⁷³ bis hin zu Mordphantasien⁷⁴ durchgezogene Zweckehe. Die Frau auf dem Lande wird entmenschlicht: aus der »Herde unverheiraterer Frauen« kann sich der Mann »eines Tages mit einem perversen Handgriff« (V 16) eine Ehegattin »herausfangen«. Städter wiederum werden »von ihren Frauen vernichtet« (V 25). Die Misogynie wird im Frühwerk stellenweise durch eine Apfelsymbolik supplementiert: Der Apfel symbolisiert in Bernhards frühen Texten jedoch weniger erotische Versuchung als Verfall und Ekel.⁷⁵ In *Frost* manifestiert sich die Herabsetzung des Weiblichen schließlich in voll

67 Vgl. für ein Beispiel von vielen Rudolfs Obsession mit seinem Medikamenten in Be 117–120.

68 Vgl. zum Konnex von Natürlichkeit, Triebhaftigkeit und Weiblichkeit bei Bernhard u.a. Langer: Natur, Natürlichkeit, Künstlichkeit, S. 365–366; Tabah, Mireille: Geschlechterrollen und Geschlechterverhältnisse, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 433–436.

69 Bernhard: *Nachmittag in einer großen Stadt*, S. 464. Die nicht explizit sexuell konnotierte, dennoch abstoßende Bettlerin und die den Protagonisten verängstigende Stadt lassen sich in Kombination noch als Ausdruck der Überforderung des Adoleszenten mit dem Er-wachsen und Ent-wachsen lesen, wenn dieser im Schlusssatz über die »rot-grün-gelben Lichter[n], die [ihn] an [sein] frühes Kinderspielzeug erinnerten« (Bernhard: *Nachmittag in einer großen Stadt*, S. 465) räsoniert.

70 Bernhard: *Die verrückte Magdalena*, S. 471.

71 Bernhard: *Die verrückte Magdalena*, S. 470.

72 Bernhard: *Die verrückte Magdalena*, S. 472f.

73 Vgl. u.a. Bernhard: *Schweinehüter*, S. 522.

74 Vgl. u.a. Bernhard: *Schweinehüter*, S. 529.

75 Bereits in *Das Vermächtnis* werden »Fäulnis und Äpfeln« und »Feuchtigkeit und Schweine[]« (Bernhard: *Das Vermächtnis*, S. 475) in Verbindung gebracht, der misogyne *Schweinehüter* hat eine Ab-

ausgeprägter (Schopenhauerscher) Misogynie, die im weiteren Werk zu einem »Markenzeichen Bernhardscher Sprachkunst«⁷⁶ wird. Eine Stelle aus *Frost* sei stellvertretend für viele ähnliche Passagen im Gesamtwerk zitiert:

Das Weibliche ist von Natur aus verräterisch. Es untergräbt und unterminiert. Ist Gift für den männlichen Geist, für den Geist überhaupt, für das Männliche. Wenn es sich darum handelt, einen Mann in seine Bestandteile zu zerlegen und nicht mehr zusammenzusetzen ... Wissenschaftlich betrachtet stellt die Frau die Verhöhnung des Mannes dar ... Die Erbfeinde des Gedankens ... Sie verbieten ihren Männern ja sogar das Lesen von Zeitungen ... Ja, ihr Erhalter darf nur nicht denken ... Zersetzung betreibt sie und ist der Freundschaft nicht fähig ... Ehe- und Kindermacherinnen, sind sie nur im Augenblick des Gebärens nicht lügenhaft ... Die Frauen sind nur für das Bett. Das Weib versteht kein Spiel. Ist ein Werkzeug des Teufels und schuld an der Tragödie des Menschengeschlechts. (F 231f.)

Omnidirektionale Tiraden. Die antisoziale Fluchtbewegung der Protagonisten hat zwei Konsequenzen für die Psychodynamik der Figuren: erstens die Überhöhung der eigenen Person und Verstandesleistung, zweitens die Herabwürdigung der Umwelt. Dies resultiert in einem der bekanntesten Bernhard-Stilklischees der umfangreichen, ausufernden und zunehmend übertriebenen Tirade. Spott und Hass haben dabei eine Vielzahl von Zielen: Schulen, Universitäten (vgl. u.a. V 68), Strafanstalten (vgl. u.a. Ko 203–205),

neigung gegen Äpfel (vgl. Bernhard: Schweinehüter, S. 525f.), in *In der Höhe* wird ein Apfel bei einem Rendez-Vous des Erzählers erwähnt (vgl. Hö 17, 90). Die Apfelsymbolik ist in späteren Texten mit der Trias Weiblichkeit-Sünde-Tod verknüpft: Die Wirtin in *Frost* lagert ihre fetischisierten, verfaulten Männerunterhosen auf dem Dachboden unter anderem unter Äpfeln (vgl. F24), Strauch identifiziert den Geruch von »Äpfel[n] oder verfaulte[n] Gemischtwarenhändlerbrüste[n]« (F 110). In *Amras* markieren die omnipräsenten Äpfel und Apfelbäume das inzestuös-adoleszente Liebespiel der beiden Brüder. In *Verstörung* liegt einerseits die sterbenskranke Ebenhö in einem Haus, das umgeben ist von einem Obstgarten voller nicht eingesammelter Falläpfel und -birnen (vgl. V 27). Andererseits werden in einem anderen Gebäude »in allen Zimmern frische Äpfel aufgeschüttet«, da man sonst den Geruch zweier Sterbender und ihres Hundes »nicht aushalten« (V 64) könne. Später setzt sich dieses Motiv beispielsweise in *Das Kalkwerk* fort, wenn Konrad auf Befehl seiner Frau permanent zum Mostholen in den Keller geschickt wird (vgl. Ka 151–153).

76 Wagner, Walter: Der Kulterer, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 161–165, hier S. 164.

die Kirche,⁷⁷ Ehe, Sex und Kinderkriegen,⁷⁸ aber auch Schriftsteller (vgl. Au 615–617), Leser:innen,⁷⁹ Hunde (vgl. Be 74–79), Schauspieler:innen und Künstler:innen,⁸⁰ Architekt:innen,⁸¹ Beamten (vgl. u.a. Hö 101), Uniformen (vgl. Hö 67), »Millionäre und stumpfsinnig und dazu auch noch abgestandene Grafen und senile Barone« (Be 29),

-
- 77 Bereits *Der Schweinehüter* ist religionskritisch – hier wird jedoch die Wut eines von Gott enttäuschten Gläubigen artikuliert: »Und sein Gehirn begreift nicht, wie man in die Kirche gehen kann, wo man weiß, das alles schief geht, daß man vernichtet wird von Gott. [...] Er haßt Menschen, die Gott lieben. Darum will er sich töten.« (Bernhard: *Der Schweinehüter*, S. 533) Spätere Texte wie *Beton* kritisieren dagegen aus einer a- oder antitheistischen Perspektive vor allem die Institution Kirche und ihre Profitgier und Doppelmoral: »[D]er Monsignore richtet sich eine Wohnung um achthunderttausend Schilling ein und wirbt gleichzeitig im Rundfunk in einer weinerlichen, bis in die kleinsten Details auf das Betrügerische hin ausgerichteten Sprache, seine Caritasbettelei an die Ärmsten der Armen.« (Be 63) Dies kulminiert in Bernhards letztem Prosawerk, *Auslöschung*, in dem abstrakter Hass auf die Institution Kirche, ihre weltlichen Vertreter und die private Aversion des Erzählers in den viel Textraum einnehmenden Tiraden gegen den Monsignore Spadolini kulminieren.
- 78 Während *In der Höhe* für einen Bernhard-Text ungewöhnlich explizit sexualisiert (vgl. u.a. Hö 30, 31, 48, 60, 84, 92) ist und gar von masochistischen Tendenzen des Erzählers durchsetzt ist, geht den meisten Bernhard-Texten dieser offene Umgang mit Sexualität ab. Frühe Texte deuten sexuelle Norm- und Tabubrüche noch an, verdammen sie aber als »Verbrechen« (F 31): Man denke hier nicht nur an die Inzestthematik in *Amras* oder *Das Kalkwerk*, sondern auch an die Wirtin in *Frost*, die nicht nur mit dem Wasenmeister eine kaum verheimlichte Affäre führt, sondern auch noch eine »sehenswerte« Sammlung verfaulter Männerunterhosen unterhält, deren Betrachtung »ihr eine sonderbare Befriedigung« bereitet (F 24). Diese Ablehnung wandelt sich später sukzessive in eine vollständige Negierung und Abwesenheit von Sexualität, letztlich von allem Natürlichen, Triebhaften. Dies wiederum ist bereits in prototypisch bernhardesker Manier in *In der Höhe* angelegt, wenn der Erzähler berichtet: »[D]ie Weichteile der Menschen haben mich immer abgestoßen: ich kann mit den Weichteilen der Menschen nichts anfangen.« (Hö 48). *Gehen* bezeichnet das »kopflose Kindermachen« als »Höchststrafe« (G 18), *Verstörung* als »größte] vorstellbare Rücksichtslosigkeit« (V 138). Demgegenüber steht der frühe Text *Das Vermächtnis* heraus, der noch mit der Behauptung schließt: »Das ist das Furchtbarste in der Welt, wenn man kein Kind hat ... am Ende, am letzten Tag, wenn kein Kind am Totenbett steht und weint ...« (vgl. Bernhard: *Das Vermächtnis*, S. 477)
- 79 Die Ausführungen des Pfarrers in *Der Untergang des Abendlandes* lassen sich noch als vergleichsweise harmlose Polemik gegen unfähiges Literaturpublikum lesen (vgl. Bernhard: *Der Untergang des Abendlandes*, S. 497–499).
- 80 Die Kritik am Kulturbetrieb und seinen jeweiligen Konstituenten zieht sich in zunehmend selbstironischer Ausgestaltung durch Bernhards Gesamtwerk – und dies nicht erst im autoreflexiven und transfunktionalen Spätwerk. So polemisiert bereits *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn* gegen Schauspieler: »[K]ein größeres Gesindel als Schriftsteller, Künstler, alle Leistungen vertuscht, ungeheure Anstrengungen mit Verleumdung und Stillschweigen quittiert, der Charakter des Schriftstellers rangiert noch unter dem Charakter der Kaufleute, weit unter dem Charakter der Politiker, um zu den Schriftstellern hinunterzugelangen: in den Schmutz hinuntersteigen« (Hö 9, Hervorh. i. Orig.). Auch *Frost* präsentiert eine Tirade gegen »diese allgemeine Kunst- und Künstlerekeleerregung«. Auch das Burgtheater als Wiener Kulturinstitution schlechthin wird von Bernhards Spott nicht verschont – und das zunehmend paradox: Obwohl er selbst längst ein wichtiger Beiträger dieser Institution geworden war, polemisiert beispielsweise *Beton* 1980 gegen das Burgtheater (vgl. u.a. Be 101 sowie diverse Dramen Bernhards).
- 81 So nennt Roithamer Architekten bspw. »Zerstörer und Vernichter der Erdoberfläche« (Ko 131).

und viele andere Personengruppen, Beschäftigungen, Institutionen und Orte.⁸² Die Kritik an Österreich ist eine Konstante in Bernhards Werk und wurde schnell zu dessen Klischee: Während sie im Frühwerk vor allem diskursiv über die antiheimatliterarischen Ästhetik und Thematik verhandelt wird, wird die Kritik im späteren Werk explizit und ausführlich formuliert.⁸³ Anders als die vielen anderen zunehmend humoristisch übertriebenen Tiraden sind die Bernhard'schen Invektiven gegen Österreich und seine nationalsozialistische Vergangenheit jedoch durchaus affirmativ zu lesen.⁸⁴ In diesem Kontext ist eine Differenzierung vorzunehmen: Kritik, Spott und Hass treffen nicht die topographische, sondern die soziale und politische Heimat.⁸⁵ Bernhards Figuren äußern immer wieder Zuneigung zu Österreich als Land oder Landschaft (vgl. u.a. Ka 168f.). Der Hass gilt von Anfang an dem Staat und seinen Vertretern:

Unser Staatsoberhaupt sei ein »Konsumvereinsvorsteher«, unser Kanzler ein »Naschmarktzuhälter«. Das Volk könne wählen zwischen Schlächtermeistern, Spenglergehilfen, stupid aufgeschwemmten Kuttenträgern, nur zwischen Leichenfledderern und Leichenfleddererstellvertretern. Die Demokratie, »unsere Demokratie«, sei der größte Schwindel! Unser Land liege Europa im Magen, unverdaulich, wie ein von ihm »unzurechnungsfähig hinuntergeschluckter Klumpfuß«. [...] Alles pseudo! Alles ist nur mehr ein Firlefanz. Lächerliche verheerende Firlefanzerei ist das alles! Das Nationale Nationalschande! [...]« (F 282f.)

Ursprung dieser »Nationalschande« ist hier zweierlei: die Verdrängung der Vergangenheit in der Öffentlichkeit und das Misslingen der Vergangenheitsbewältigung im Einzelnen. Erstens kritisiert Bernhard den willentlichen »Anschluss« Österreichs an NS-Deutschland und die spätere »Opferlüge«. Bernhards Österreich, ob nun rural oder

82 So versammelt beispielsweise die 2014 von Bernhards langjährigem Lektor Raimund Fellingner herausgegebene Anthologie *Bernhard für Boshafte. Mit Bernhard durch den Tag* (Berlin 2014) in einer komischen, aber in ihrer Häufung schon wieder entwertenden Reihung Tiraden aus Bernhards Werk.

83 Vgl. zur Österreichkritik bei Bernhard u.v.a. Schlicht, Corinna: Wiederholen gegen die Sinnlosigkeit. Strategien der Selbstvergewisserung bei Thomas Bernhard, in: Parr, Rolf u.a. (Hrsg.): *Wiederholen/ Wiederholung*, Heidelberg 2015, S. 357–372, hier S. 363–365 sowie zu einer differenzierten Auseinandersetzung mit Bernhards Verhältnis zu Österreich u.a. Schuh, Franz: Österreich, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2018, S. 412–419.

84 Vgl. bspw. Roithamers Österrichtirade in Ko 28–32. In diesem Kontext ist ebenso bezeichnend, dass Bernhards letzte Prosaseiten ebenfalls größtenteils von einer finalen Tirade gegen Österreich eingenommen werden (vgl. Au 647–649).

85 Insbesondere die Protagonisten früher Texte äußern teils Zustimmung zum Sozialismus und Kommunismus (vgl. u.a. Hö 69, 94; V 121) Diese Affinität mag auch in Bernhards Arbeit für die Parteizeitung der SPÖ, dem *Demokratischen Volksblatt*, begründet liegen. 1954 beendet er seine Mitarbeit jedoch, da ein Eintritt in die Partei von ihm verlangt worden sei. (vgl. u.a. Mittermayer: *Leben*, S. 5) Spätestens Strauch sieht den Kommunismus dagegen als »die vorläufige Zukunft der Menschen der ganzen Welt« (F 224), betrachtet ihn aber zumindest skeptisch; noch in *Auslöschung* und *Der Untergeher* finden sich sozialismuskritische Passagen (vgl. Au 112–119, 143, 448; Bernhard, Thomas: *Der Untergeher*, Frankfurt a.M. 1983, S. 62f.; 174)

urban, ist mit der nationalsozialistischen Vergangenheit durchsetzt.⁸⁶ Verantwortung für die eigenen Taten wird in Bernhards Österreich nicht übernommen, die Erinnerung daran wird verdrängt: »Die Staatsangestellten tragen keine Verantwortung. In der Republik ist das Wort Verantwortung ein Fremdwort.« (V 91) Zweitens rückt Bernhard die Involvierung Österreichs in einen Vernichtungskrieg ins Schlaglicht, der seine Spuren in die Diegese und die Figuren eingeschrieben hat: Bernhards Protagonisten sind Teil einer »Generation, die nichts mehr bewundert« (Amr 65) und die von verdrängten Kriegserlebnissen und Traumata verfolgt wird.⁸⁷ Man denke hier an die traumatisiert fixierten Geher Karrer und Oehler oder den Maler Strauch, der in die Wenger Einsamkeit flieht, »weil ein paar Augenblicke mit dem Prügel hinter [ihm] her sind« (F 21). Der Krieg hat jedoch nicht nur in der Psyche der Figuren, sondern ebenso in der physischen Realität der Bernhard'schen Orte nicht zu verdrängende Spuren hinterlassen. Dies schildert *Frost* eindrücklich und explizit:

»Noch heute stößt man immer wieder auf Schädelknochen oder auf ganze Skelette, die nur von einer dünnen Tannennadelschicht zugedeckt sind«, sagt der Maler. In den Waldstücken [...] seien aufgelöste Regimenter ausgehungert worden. »Schließlich sind sie auch erfroren. [...]«. Auch die Häftlinge der nahen Strafanstalt hätten arg gewütet, und viele Verschollene [...] würden da und dort unter Gestrüpp und unter Felsstein gefunden. »Oft schreien brombeersuchende Kinder plötzlich und ziehen die Mutter zu irgendeiner Stelle hin [...]. Da finden sie dann einen Menschen, nackt, dem sie einmal vor Jahren die Kleider vom Leib gerissen haben. [...]« Bei Kriegsende seien die Wälder voll Kriegsgerät gewesen [...]. »Manche gingen in die Luft, wenn man sie anrührte. Oft fand man in den Panzern die Leichen der Besatzungen, eng aneinandergekauert, mit zerrissenen Lungen. [...]«, sagte er. »[...] Kinder entdeckten in Mulden hochexplosive Panzerfäuste, von denen sie zerrissen wurden. Fetzen von Kindern [...] auf den Bäumen. Männer im besten Alter konnte man von Kanonenrädern erdrückt finden, im Hohlweg lag eine Gruppe von Grenadieren mit abgeschnittenen Zungen, denen der Penis im Mund steckte. Und da und dort zerschossene Uniformen auf den Bäumen und aus dem Tümpel herauschauende steife Hände und Füße. [...]« (F 146f.)

In der gleichen Passage prangert Bernhard das Verhalten der österreichischen Bevölkerung an, die den Krieg zwar aus dem kollektiven Bewusstsein verdrängen möchte, selbst dabei aber auf den eigenen Vorteil bedacht bleibt:

86 So liest sich auch Bruscons Einschätzung der Österreichischen Gesellschaft im Drama *Der Theatermacher* wie ein Resümee der Bernhard'schen Raumsemiotik: »Tatsächlich gibt es hier nichts \außer Schweinemastanstalten \und Kirchen \[...] und Nazis« (Th 17). Die Vergangenheit ist keineswegs bewältigt und Österreich kaum entnazifiziert: »Hier stellen alle Männerportraits \Hitler dar \hier sind alle Männer Hitler« (Th 81).

87 Während die zentralen Protagonisten ihre eigene Geschichte meist nicht direkt, sondern höchstens andeutungsweise artikulieren, wird das Schicksal einiger Nebenfiguren durchaus detailliert erläutert. So wurden beispielsweise in *Verstörung* Blochs Eltern von den Nazis ermordet (vgl. V 22); *Korrektur* berichtet von einem »Oxford Musikwissenschaftler[], eine[m] kurz vor Ausbruch des Krieges von den Nazis aus Wien hinausgeworfene[m] [...] Mann[]« (Ko 61) Als Hauptfigur findet vor allem Murau in *Auslöschung* äußerst explizite Worte für die Verquickung seiner eigenen Familie mit nationalsozialistischen Gräueltaten.

Es dauerte Jahre, bis die Einheimischen etwas Ordnung in die Wälder brachten, in das ganze Land. Zuerst gingen sie nur hin, um sich [...] allerhand brauchbare Gegenstände zu holen, [...] Uniformen, die sie umschneiderten [...] und dann jahrelang trugen; dann erst, um [...] das, was von den Toten übriggeblieben war, [...] einzuscharren, schließlich mit Rechen und Schaufel, um die Spuren zu verwischen. (F 147)

Die ideologischen »Restbestände« der Täter werden im Nachkriegsösterreich lediglich modifiziert, sie bleiben »in neuem Gewand« in der Gesellschaft allerdings so präsent wie das Leid der Opfer:

Ein ungeheures Phänomen ist die Feststellung, daß das Stimmband schon zerschlagen, zerhackt, zerschnitten ist, der Schrei aber *noch da* ist. Daß der Schrei immer da ist. Selbst wenn alle Stimmbänder zerhackt und zerschnitten sind, tot sind, alle Stimmbänder der Welt, alle Stimmbänder aller Welten, alle Vorstellungsmöglichkeiten, alle Stimmbänder aller Existenzen, es ist immer der Schrei da, immer *noch da*, der Schrei ist nicht zu zerhacken, nicht zu zerschneiden, der Schrei ist das einzige Ewige, das einzige Unendliche, das einzige Unausrottbare, das einzige Immerwährende ... (F 270)

Die nur oberflächliche Entnazifizierung und das nach wie vor spür- und sichtbare Leid als Folge der Kollaboration mit NS-Deutschland entsprechen jedoch nicht der offiziellen Selbstdarstellung Österreichs als »das erste freie Land, das der Hitlerschen Aggression zum Opfer gefallen ist«:⁸⁸

Die Lüge sei in diesem Land alles, die Wahrheit nur Anklage, Verurteilung und Verspottung wert. Deshalb verschweige er nicht, daß sein ganzes Volk in die Lüge geflüchtet sei. Wer die Wahrheit sage, mache sich strafbar und lächerlich, die Masse oder die Gerichte bestimmten, ob sich einer strafbar oder lächerlich oder strafbar und lächerlich mache [...]. (Ka 98)

Wie die Kriegstoten in *Frost* »nur von einer dünnen Tannennadelschicht zugedeckt sind« (F 146), wird die verleugnete österreichische Geschichte unter einem dünnen Schleier von Verheimlichung für die Bernhard-Protagonisten jedoch schnell sichtbar. Dieses Auseinanderklaffen von offizieller und erlebter Realität führt – wie beispielsweise im Falle Oehlers in *Gehen* – zu einer generellen Sprachkrise oder – wie im Falle Roithammers – zu einer umfassenden »*Krankheit des Nachdenkens*« (Ko 36, Hervorh. i. Orig.):

Wenn wir für uns alles, das wir wahrnehmen und also sehen und alles, das in uns vorgeht, immerfort an Bedeutungen und an Rätsel knüpfen, müssen wir früher oder später verrückt werden, dachte ich. Wir dürfen nur sehen, was wir sehen und es ist nichts anderes, als das, das wir sehen. (Ko 172)⁸⁹

88 Österreichische Unabhängigkeitserklärung, Präambel, § 0.

89 In ihrem »Irrsinn« sind Bernhards Protagonisten jedoch keineswegs Einzelfälle: Die vor der Realität fliehenden Figuren kritisieren nicht nur die Realitätsverleugnung der Österreichischen Gesellschaft, sie sind auch selbst ihr Stellvertreter. Die Perspektive der Leser:innen auf die Figuren entspricht somit der Perspektive der Welt auf Österreich: »[S]o wohlmeinend die übrige Welt sich

Auch Rudolf, der 1980 im Roman *Beton* als metafiktionales Sprachrohr seines Autors auftritt, illustriert, wie eng der Nachhall der nationalsozialistischen Vergangenheit, das »Zerbrechen« (Be 127) der Welt und der psychische Zustand der Protagonisten miteinander verwoben sind. So berichtet Rudolf nach einem weiteren Moment der Verzweiflung, Panik und sprachlich manifestierter Flucht in die Kontrolle:

Armut, Reichtum, Kirche, Militär, Parteien, Fürsorgeeinrichtungen, alles lächerlich. [...] Keine Lehre verfängt mehr, alles, das gesagt und gepredigt wird, fällt der Lächerlichkeit anheim, dazu ist nicht einmal mehr mein Hohn notwendig, nichts mehr, gar nichts. Wenn wir die Welt wirklich kennen, ist sie nurmehr noch eine solche voller Irrtümer. Aber wir trennen uns doch ungern von ihr, weil wir trotz allem ziemlich naiv und kindlich geblieben sind, dachte ich. Wie gut, sagte ich mir, daß ich den Augendruck habe messen lassen. Achtunddreißig! Wir dürfen uns nichts vormachen. Wir können in jedem Augenblick umkippen. (Be 146f., vgl. 143–145)

Die Fixierung auf die eigene Krankheit verbindet sich mit der Reflexion über die eigene Situation innerhalb eines einzelnen Signifikanten mit mehreren unterschiedlichen Signifikaten: Vordergründig handelt es sich hier lediglich um einen weiteren Versuch Rudolfs, sich medizinische Fakten in Erinnerung zu rufen und so Kontrolle über die eigene Panik und Orientierungslosigkeit zu gewinnen: Rudolf bestätigt sich selbst, dass die eigene Handlung, sich den Augeninnendruck messen zu lassen, eine gute Idee war, und berichtet dem:der Leser:in das (bedenklich hohe) Messergebnis von 38 mmHg. Auf der Metaebene liefert der für Bernhard untypisch kurze – und damit markierte – Minimalsatz »Achtunddreißig!« einen Verweis auf die zweite Bedeutungsebene dieser Passage: Die Zahl spielt auf den Anschluss Österreichs im März 1938 an und liefert die Erklärung dafür, wieso die Welt für Rudolf »voller Irrtümer« ist, warum »[k]eine Lehre« mehr »verfängt« (Be 147). Angesichts des Zweiten Weltkrieges und der bereitwilligen Angliederung Österreichs an Nazideutschland ist »[d]ie Welt [...] um einige Grade [...] kälter geworden« (Be 150). Jedwede Ambitionen, geistliches, politisches oder weltliches Engagement, oder sich »verehelichen zu können« und »Kinder zu haben« haben sich infolgedessen »in Lächerlichkeit aufgelöst« (Be 146). Rudolf und allen anderen Bernhard-Geistesmenschen bleibt nur die Krankheit des Nachdenkens über eben genau dieses Nachwehen der Vergangenheit. Letztlich wird aus der Krankheit des Nachdenken unter allen physischen Erkrankungen die eigentliche Todeskrankheit der Bernhardfiguren.

Todeskrankheit und Selbstmord. Der Suizid als Heilmittel für diese Krankheit, die nicht den Körper, sondern den Geist betrifft, überspannt das Gesamtwerk. Die ersten Selbstmörder begegnen den Leser:innen in *Das Armenhaus von St. Laurin* (1953). Hier ist die Selbsttötung Ausdruck einer existenziellen Verzweiflung und Konsequenz eines ansonsten ausweglosen Lebens:

Viele von den Menschen hier standen ihr Leben lang auf der Straße und hoben Erde aus, zerkleinerten Beton und zogen Handkarren voll Kalk, händelten Kübel auf weite Dächer, bedienten Krane, standen mit nassen Füßen im Straßengraben, krochen in

auch geben mag, österreichisches Land und Volk sind für die ganze übrige Welt nichts als vollkommene Verrücktheit als ununterbrochener Geisteszustand.« (Ko 149)

dunklen ungesunden Kanälen herum und wurden dafür schlecht bezahlt und verachtet ... Und darum braucht es niemanden wundern, wenn einmal einer von diesen Leuten herging, und einem andern seinen Wasserkübel über den Kopf stülpte, den Krampen hinwarf, sein Lohnsäckchen packte und verschwand, [...] mit einem braungebrannten zerschundenen Körper, mit wilden Haaren und einem verstörten Gemüt von der Welt und mit abertausend guten Gedanken, die er nie an den Mann bringen konnte, weil man ihn verachtete [...] und endlich irgendwo zwischen den grauen Häuserzeilen in einen Kanal sprang, so, daß man niemehr etwas von ihm finden konnte[.]⁹⁰

Korn, der Protagonist von *Der Schweinehüter*, ist dagegen bereits ein prototypischer Bernhard-Selbstmörder. Wenn er sich nicht auf sein zum Kultobjekt gemachtes, verhasstes Schwein fixiert, reflektiert er über den Wunsch, sein elendes Leben durch »die beste Art des Umbringens«⁹¹ zu »zerschlagen«⁹² und »sich in Nichts auflösen«⁹³ zu lassen:

Sein Entschluß steht fest. Er wird sich vernichten. Er wird sich auf einen Baum hängen oder erschlagen oder auf die Schienen legen. Er wird sich seinem Feind opfern wie ein Stück Fleisch. Nichts wird ihn aufhalten. [...] Und er wird [seiner Frau Marie] schöne Worte sagen und fortgehen, als würde er bald wiederkommen.⁹⁴

Diese Fixierung auf den Freitod setzt sich im folgenden Werk fast bruchlos fort. Eine Aufzählung aller suizidalen Figuren in Bernhards Œuvre käme einer Liste beinahe aller Hauptfiguren gleich:⁹⁵ Sie alle phantasieren über »die eigentliche Korrektur« ihrer Existenz durch den Selbstmord, »zögern« sie aber oft »hinaus« (Ko 325): »[W]ir reden davon, wir machen den Selbstmordgedanken zu unserem einzigen, aber wir begehen den Selbstmord nicht.«⁹⁶ In der zweiten Werkphase sublimieren Bernhards Suizidanten in spe ihren Todeswunsch in ihre Studien.

»Geschichtenzerstörung« als Strukturmerkmal. Ein weiteres zentrales Strukturmerkmal ist die bernhardeske »Zertrümmerung und Fragmentierung konsekutiver Handlungsverläufe«,⁹⁷ welche Bernhard die selbst lancierte Apostrophierung als »Geschichtenzerstörer« einbrachte. In diesem Kontext sind insbesondere die ersten und letzten Sätze von Interesse: Oftmals enthält der erste Satz eine Zusammenfassung

90 Bernhard: Das Armenhaus von St. Laurin, S. 481.

91 Bernhard: Schweinehüter, S. 530.

92 Bernhard: Schweinehüter, S. 527.

93 Bernhard: Schweinehüter, S. 531.

94 Bernhard: Schweinehüter, S. 530.

95 Daher soll hier nur eine kursorische Übersicht folgen: Schon in *In der Höhe* von 1959 ist der Selbstmord ein zentrales Thema: Der Erzähler wünscht sich beispielsweise vor »ein Gericht« gestellt zu werden, »das mich [...] so lange heruntermacht, bis nichts mehr übrig bleibt von mir« (Hö 21) Strauchs Verschwinden am Ende von *Frost* kann als zumindest passiver Selbstmord gelesen werden. In *Verstörung* äußert die Schwester des Erzählers und der Vater Sauraus Selbstmordabsichten (vgl. u.a. V 21). Roithamer in *Korrektur* begeht vor Einsetzen der Handlung Selbstmord, wie viele seiner Familienmitglieder; in *Beton* ist der Freitod der Härdtls zentrales Thema. Ähnlich wie im Falle von *Frost* ist es naheliegend, auch das Ende Muraus in *Auslöschung* als nicht explizit ausgeführten Selbstmord zu lesen.

96 Bernhard, Thomas: Midland in Stilfs, in: ders.: Werke, Bd. 14, S. 111–132, hier S. 124.

97 Honold: Erzählstruktur, S. 439.

der im Folgenden erzählten Handlung, die restliche Erzählung ist genau genommen redundant:

Die ersten eineinhalb Seiten bieten eine Art Exposition, die im Rückblick auch als komprimierte Zusammenfassung der im Folgenden behandelten Themen betrachtet werden kann. Dieses Verfahren hat Bernhard in seinen [...] Romanen in mikrostilistisch unterschiedlichsten Variationen immer weiter verfeinert: So nimmt er z. B. im Roman *Korrektur* (1975) im ersten, fast eine Seite umfassenden Satz komprimiert fast alles inhaltlich Wichtige vorweg. Er signalisiert damit, dass es ihm auf die Handlung, die Geschichte selbst gar nicht ankommt, sondern nur auf das WIE ihrer Durchführung.⁹⁸

Ein komplementäres, zwar nicht durchgängig verwendetes Stilmerkmal ist das des Non sequitur: Die letzten Sätze machen die in der vorherigen Erzählung detailliert ausgestaltete Geschichte oftmals wieder zunichte: die Erzählungen und die darin aufgebauten Hoffnungen und Pläne der Figuren laufen ins Leere.⁹⁹ Dies steigert erstens die Redundanz, zweitens die Absurdität des Erzählten: Die Figuren beschäftigen sich mit absurden, aber für sie existenznotwendigen Projekten, die endlos wiederholt, aber ohne erreichbares Ziel betrieben werden. Die darüber erzählten Geschichten sind ebenso absurd: Gedeht erzählen sie entweder keine komplexe Handlung, oder eine tragische Geschichte von Scheitern und Irrelevanz, ohne Pointe, Katharsis oder gar ›Happy End‹: Das durchkomponierte Erzählen und das mühsame Lesen dieser Texte durch die Leser:innen sind ebenso leere Handlungen wie die akribische Arbeit an der Studie durch die Geistesmenschen.

Fragmentierte Berichte als Darstellung eines ›gestörten‹ Bewusstseins. Auch der vermeintlich prominenteste Konstituent des bernhardesken Sprachstils, die Syntax,

98 Betten, Anne: »Ich bin ein Geschichtzerstörer«. Thomas Bernhards Spiel mit dem Erzählen von Geschichten als poetologisches Programm, in: Krause, Arne u.a. (Hrsg.): Form und Funktion, Tübingen 2017, S. 301–316, hier S. 303.

99 Bereits *Ein älterer Mann namens August* läuft bernhardtypisch ins Leere. Der titelgebende August reist mit seiner Tochter per Zug von Wien nach Bremerhaven, um von dort per Schiff nach Kanada auszuwandern. Die hoffnungsvollen Pläne können jedoch nicht mehr umgesetzt werden: »Der ältere Mann war ruhig gestorben.« (Bernhard: *Ein älterer Mann namens August*, S. 509) Vergebliche Hoffnung auf ein besseres Leben und bittere, im Wahn mündende Enttäuschung thematisiert auch *Der Schweinehüter*. Viele spätere Texte nutzen dieses Erzählschema ebenfalls: Der Erzähler in *Die Billigesser* bezeichnet über die gesamte Erzählung hinweg die Studie Kollers als dessen magnum opus: »Er war aber nicht mehr dazugekommen, denn noch denselben Abend war er einer schweren Kopfverletzung wegen, die er sich bei dem Sturz über sein Kunstbein im Stiegenhaus [...], in die Universitätsklinik eingeliefert worden in totaler Bewußtlosigkeit, [...] aus welcher er nicht mehr zu retten gewesen war. Die Billigesser waren verloren gewesen wie so viele Geistesprodukte, von welchen uns ihre Erfinder gesprochen haben.« (Bernhard, Thomas: *Die Billigesser*, Frankfurt a.M. 1980, S. 149f.). Parodiert und ins banale gewendet wird dieses Schema in *Alte Meister*: Atzbacher wartet die gesamte Handlung über auf Reger, der ihn unbedingt treffen wollte. Kurz vor Ende stellt sich heraus, dass der Anlass dieses Treffens lediglich eine Einladung in Kleists *Der zerbrochne Krug* war. Dieser Besuch selbst wird im letzten Satz abgehandelt: »Die Vorstellung war entsetzlich.« (AM 260)

wandelt sich im Verlauf des Werkes deutlich.¹⁰⁰ Das Frühwerk bis *Verstörung* wird in einer fragmentierten, bewusstseinsstromartigen Sprache erzählt. Frühe Prosatexte wie *Amras* und *Frost* reflektieren vermittelt zerrütteter »Sätzezerbröckelungen« (Amr 22) und »Wortfetzen und verschobene[r] Satzgefüge« (F 227) die »nur noch chaotischen Denkvorgänge« (Amr 25) ihrer Sprecher:

Stilistisch fällt an den früheren Texten, die sich vornehmlich als Tagebuchaufzeichnungen, Notizen und Briefeinlagen präsentieren, vor allem eine Vorliebe für fragmentarische Äußerungen und die Setzung von drei Punkten auf; letztere sind in *Frost* und *Verstörung* nur phasenweise innerhalb von Redewiedergaben gesetzt, in *Amras* und *Un-genach* bestimmen sie hingegen das Textbild. In *Frost*, wo die für schriftliche Texte üblichen Gliederungskonventionen von Überschrift, Absatz, Markierung direkter Rede etc. noch am meisten gewahrt sind, werden auch – allerdings sporadisch und inkonsequent – Gedankenstriche verwendet; diese markieren jedoch meistens beim Sprecherwechsel in indirekter Rede zusätzlich die Grenzen zwischen den in dieser Periode noch mit Anführungszeichen gekennzeichneten Redebeiträgen.¹⁰¹

Dies wird bereits im Frühwerk selbstreflexiv kommentiert und intradiegetisch mit einer Deutung versehen. Ein für die Sprache des Frühwerks programmatischer Satz findet sich 1959 direkt am Beginn von *In der Höhe*: »Traditionen gebrauchen fortwährend dieselben Wörter, Redewendungen« (Hö 5) – und jene Traditionen sind im Sinne der Bernhard'schen Österreichskritik von nationalsozialistischen Artefakten durchsetzt. Diese Form der ideologischen Sprachkrise und -kritik wird im Hauptwerk jedoch nicht fortgesetzt. Der Erzähler in *Frost* (1963) thematisiert dagegen die für ihn teils unverständlichen Äußerungen des Malers Strauch und das damit einhergehende Problem der Verschriftlichung von geistiger Verwirrung und sprachlicher Inkohärenz (vgl. F 269). Er umreißt damit ebenfalls den Sprachstil dieser Phase:

Was ist das für eine Sprache, die Sprache Strauchs? Was fange ich mit seinen Gedankenfetzen an? Was mir zuerst zerrissen, zusammenhangslos schien, hat seine »wirklich ungeheuren Zusammenhänge«; das Ganze ist eine alles erschreckende Worttransfusion in die Welt, in die Menschen hinein [...]. Wie aufschreiben? Was für Notizen? Bis wohin denn Schematisches, systematisch? [...] Eine Herzmuskelsprache ist die Strauchs, eine »pulsgehirnwiderpochende«, verruchte. Das ist rhythmische Selbsterniedrigung unter dem »eigenen krachenden Untergehörgelbälk«. [...] Ist das denn auch noch Sprache? Ja, das ist der Doppelboden der Sprache, Hölle und Himmel der Sprache, das ist das Auflehnen der Flüsse, »die dampfenden Wortnüstern aller Gehirne, die grenzenlos schamlos verzweifelt sind«. Manchmal redet er ein Gedicht, reißt es gleich wieder auseinander, setzt es zusammen zu einem »Kraftwerk«, »Kasernierung der zu züchtenden Gedankenwelt der wortlosen Stämme«, sagt er. [...] Er reißt die Wörter aus sich heraus wie aus einem Sumpfboden. Er reißt sich in diesem Wörterherausreißen blutig. (F 145f.)

100 Vgl. zu einem Versuch, die Werkphasen auch durch ihre Sprache zu kategorisieren Betten: Stilanalysen.

101 Betten: Anmerkungen zum Stil von Thomas Bernhards Prosa, S. 128f.

Bernhard illustriert anhand von Strauchs Sprache – anders als im Falle der ›durchkomponierten‹ Sprache des späteren Werkes – gedankliche Inkohärenz und Orientierungslosigkeit:

Die Reden des Malers Strauch [...] sind geprägt von [...] fragmentarischen Setzungen verschiedenster Strukturtypen: von nominativischen Setzungen, die sowohl lyrische Bildhaftigkeit, rasches Assoziieren, Atemlosigkeit, Zusammenhangslosigkeit signalisieren können; von elliptischen Sätzen, bei denen etwa nur das Verb fehlt; von abgebrochenen Sätzen, die hier oft durch drei Punkte verdeutlicht werden.¹⁰²

Hier ist es vor allem das Abgründige der Diegese, die Verwirrung und Verstörung der Protagonisten selbst, die durch Sprache nicht inhaltlich, sondern lediglich diskursiv abgebildet werden kann: »Das Denken [...] kann man nicht *darstellen*.« (V 173) Sätze zerfasern, Satzstrukturen werden aufgebrochen und verlieren sich im Textgewebe. Die Sprache des Frühwerks wirkt so teils geradezu chiffriert und hermetisch. Später wird diese chaotisch-kreative Textverdichtung in ihr Gegenteil gekehrt: Im mittleren Werk werden Wiederholung, Schichtung, Überdetermination und Redundanz zum zentralen Stilprinzip. Die Sprache von Bernhards Gesamtwerk verweigert sich in jeder ihrer Spielarten jedoch einer ›bekömmlichen‹, ›einfachen‹, ›schönen‹ Prosasprache, erzeugt »durch ihre Komplexität Widerstände bei den Lesern«.¹⁰³

Im zweiten Teil von *Verstörung* findet jedoch nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich eine Abkehr von mehreren Stilprinzipien statt. Mit der Rede des Fürsten Saurau wandelt sich die Erzählersprache in eine monomane, geschichtete Wortkaskade eines gestörten Sprechers: Die »bis an die Grenzen der Textverständlichkeit« strapazierte »syntaktische Kombinatorik«¹⁰⁴ wird als »voll ›ausgereifte[r]‹ ›Bernhard-Stil‹«¹⁰⁵ zu einer nur noch minimal variierten Konstante. Der Fürst fungiert dabei als Prototyp der späteren Bernhard-›Diktatoren‹, Sonderlinge, Einsiedler, Privatgelehrte, die sich in schier endlos wirkenden, apodiktischen Tiraden ergehen, die wiederum von einer größtenteils stummen Erzählerfigur zitiert werden.

Das Auseinanderklaffen von realer Außenwelt und geistiger Innenwelt gerät bei diesen Figuren immer weiter aus den Fugen. Auch der Redeschwall des Fürsten ist das paradoxe Symptom einer Sprachkrise:

Jeder Gegenstand ist für uns ein solcher, der die Form der Welt hat [...]. Auch die Begriffe, die es uns ermöglichen, zu begreifen, haben für uns [...] die innere wie die äußere Form der Welt. Wir haben die Welt in unserm Denken noch nicht überwunden. Weiter

102 Betten: Anmerkungen zum Stil von Thomas Bernhards Prosa, S. 129.

103 Betten: Anmerkungen zum Stil von Thomas Bernhards Prosa, S. 128. Dies merkt auch der Erzähler von *Amras* (1964) über seine Sprache und die seines Bruders metareflexiv an: »Wir beherrschten beide die Kunst der Andeutung wie keine andere ... wir haßten, verachteten alles Ausgesprochene, Zuendegeredete ... Wir waren ja, wie Sie wissen, *Feinde der Prosa*, uns ekelte vor der geschwätzigen Literatur, vor dem dummen Erzählerischen [...] ... An Geschichten hatten wir nie Gefallen gefunden ...« (Amr 63)

104 Honold: Erzählstruktur, S. 438.

105 Betten: Anmerkungen zum Stil von Thomas Bernhards Prosa, S. 132.

kommen wir dann, wenn in unserem Denken die Welt völlig zurückgelassen ist. Uns muß jederzeit die Auflösung aller Begriffe möglich sein. (V 169)

Dies führt zu einer wortreichen Sprachlosigkeit, einer ›beredten Sprachkrise‹. Gleichzeitig ist die Sprache, das endlose Reden das letztmögliche Instrument, die Divergenz von *signifiant* und *signifié*, erfahrener Realität und offizieller Wahrheit zu verarbeiten: »Die Wörter, mit welchen wir sprechen, existieren eigentlich gar nicht mehr«, sagt der Saurau. »Das ganze Wortinstrumentarium, das wir gebrauchen, existiert gar nicht mehr. Aber es ist auch nicht möglich, vollständig zu verstummen.« (V 146) So kann Saurau nicht schweigen, bleiben doch die *signifiants* und die dahinter stehenden *signifiés* nach wie vor bestehen: Tatsachen, Erinnerungen und das überall sichtbare Elend lassen sich durch Schweigen nicht auslöschen, es bleibt »[d]er ganze ungeheure, vernichtende Wortschatz sichtbar, auch dann, wenn er nicht *gebraucht*, sondern *unterdrückt* wird« (V 164, Hervorh. i. Orig.).

Wie in ihrer Lebenswelt bleiben Figuren dieses Typs in ihrer Sprache gefangen: Die nach *Verstörung* teils »exzessiv verwendeten syntaktischen Verschachtelungen« beschreiben »die Ausweglosigkeit der in bestimmten Gemütslagen, Zwangssituationen, Lebensumständen ›gefangenen‹ Figuren« und »bilden das Eingeschlossensein, Eingekerkertsein auch sprachlich ab«. ¹⁰⁶ Auch hier herrscht Monotonie und Starrheit, »[s]trenge syntaktische Parallelität, Wiederholung bzw. Variation von Wortfolgen [...], Steigerung«. ¹⁰⁷ Die Leser:innen folgen den Sprechern in ihre sich immer weiter verfestigenden Geistes- und Sprachkerker:

Bezeichnend ist [...], dass Bernhard nicht Sprachspiele bzw. -experimente wie in der Konkreten Poesie macht [...]. Er greift auch nicht die Grammatik an [...]. Bernhard zwingt vielmehr seine Leser, mit ihm die verschiedensten grammatisch korrekten, erlaubten Formen so unerbittlich und ausdauernd durchzuexerzieren, dass nicht nur gegen alle traditionellen Vorstellungen von stilistischer Variation verstoßen wird, sondern die Geduld der Rezipienten so strapaziert wird, dass nur ein Bruch mit dem Autor oder aber ein Umschlag in befreiendes Gelächter als Reaktion übrig bleiben. ¹⁰⁸

Die Rede des Fürsten und Strauchs Monologe berühren auch ein weiteres, bernhardeskes Stilklichee: die Satzlänge. Im Durchschnitt bewegt sich die Satzlänge in literarischer Prosa – je nach verwendeter Analysemethode, untersuchtem Zeitraum und zugrundeliegendem Korpus – zwischen 12 und 20 Wörtern pro Satz. ¹⁰⁹ Bernhards Texte weichen hiervon markiert ab. Dieses bekannte Stilmerkmal fällt beim Lesen von Bernhards Texten schnell auf, es lässt sich aber durch textstatistische Methoden quantifizieren und visualisieren. ¹¹⁰ Die Sätze im Frühwerk erscheinen lang, größtenteils aber noch konventio-

106 Betten: Stilanalysen, S. 24.

107 Betten: Stilanalysen, S. 20.

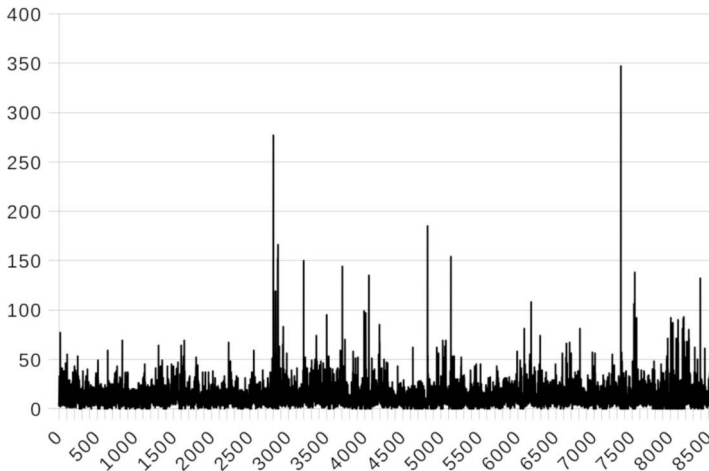
108 Betten: Stilanalysen, S. 21.

109 Vgl. hierzu die Metaanalyse Best, Karl-Heinz: Satzlängen im Deutschen. Verteilungen, Mittelwerte, Sprachwandel, in: Göttinger Beiträge zur Sprachwissenschaft 7 (2002), S. 7–31, insbes. S. 16–21.

110 Als Textgrundlage für die in dieser Arbeit angeführten Textstatistiken und quantitativen Analysen dienen ausgewählte Bernhard-Texte in maschinenlesbarer Form: als eBook verfügbare Texte wur-

nell:¹¹¹ Sie weisen eine mittlere Satzlänge von um die 20 Wörtern pro Satz auf, bewegen sich somit im oberen Bereich prosaliterarischer Satzlengthen. Einzelne, äußerst lange Sätze stechen bereits in *Frost* hervor: Hierbei handelt es sich um wiedergegebene Monologe des Malers, die mit der Erzählerrede des Studenten kontrastieren (vgl. Abb. 10). Der Beginn des zweiten Teils von *Verstörung* wird ebenfalls durch mehrere extrem lange Sätze im Monolog des Fürsten Saurau markiert (vgl. Abb. 11).

Abb. 10: Wörter (Y-Achse) pro Satz (X-Achse) in *Frost*

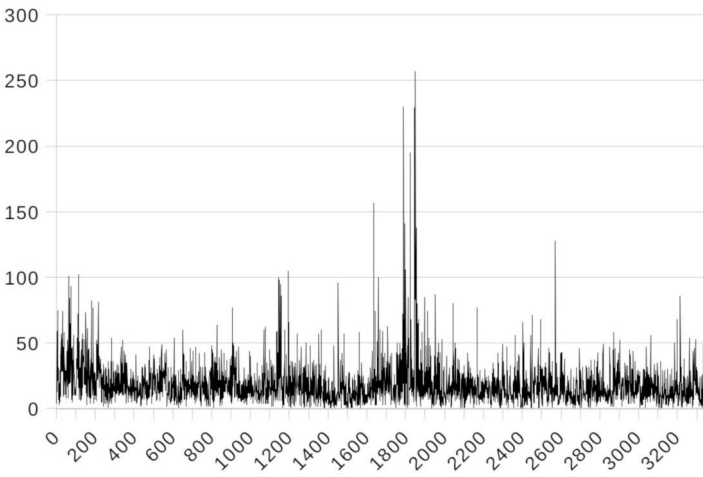


Ausgewertet mit Reiners-Selbach: `sentandwordlength.py`

den in einfache Textdateien umgewandelt, somit Formatierung, Seitenumbrüche, etc. entfernt. Andere zentrale Texte, die aktuell nicht als eBook verfügbar waren, wurden manuell gescannt und per ›optical character recognition‹ (OCR) in *glimagereader* und *tesseract-ocr* digitalisiert. Anschließend wurden diese Textdateien mit unterschiedlichen Programmen ausgewertet: Das Python-Skript `sentandwordlength.py` von Stefan Reiners-Selbach identifiziert anhand schließender Satzzeichen (Punkt, Ausrufezeichen, Fragezeichen) in einer gegebenen Textdatei Einzelsätze und gibt anschließend die Wortzahl pro Satz als .csv-Datei aus. Ich danke an dieser Stelle Herrn Reiners-Selbach herzlich für die Konzeption dieses Programms und die Diskussion über seine Funktionsweise. Das Skript `wordshount.sh` von Robin-M. Aust zählt dagegen einzelne Suchbegriffe in einem gegebenen Korpus von Textdateien und gibt deren absolute Anzahl und relativen Anteil am jeweiligen Einzeltext aus. Da nicht alle Bernhard-Texte digital verfügbar sind und die Texterkennung per OCR inzwischen zwar durchaus sehr gute, aber nicht immer vollkommen fehlerfreie Ergebnisse liefert, versteht sich dieser Teil der Analyse weniger als abschließende, digitale Auseinandersetzung mit Bernhards Sprache, sondern primär als Mittel der Darstellung der hier formulierten Thesen und als exemplarische Visualisierung der Entwicklung einzelner Stilelemente in Bernhards Prosa. Siehe zu einem aktualisierten Analyseprozess, Tools und Daten sowie Einordnung der Befunde insbes. die aus den hier präsentierten Analysen entstandene mixed-methods-Studie in Aust: *Topographies of Hate*.

111 Vgl. hierzu auch Betten: Anmerkungen zum Stil von Thomas Bernhards Prosa, S. 128f.

Abb. 11: Wörter (Y-Achse) pro Satz (X-Achse) in Verstörung



Ausgewertet mit Reiners-Selbach: sentandwordlength.py

Diese über die Figuren Strauch und Saurau angestoßene Entwicklung setzt sich im Gesamtwerk fort: Insbesondere in den Texten der mittleren Werkphase wird eine Tendenz zu immer längeren Sätzen mit durchschnittlich 20 bis beinahe 70 Wörtern pro Satz sichtbar. Bernhard variiert dieses Stilprinzip jedoch: Er veröffentlicht teils Texte mit verhältnismäßig »kurzen« Sätzen und reduziert die durchschnittliche Satzlänge im Spätwerk wieder ein wenig.¹¹² Dennoch bewegt sich die Länge der Sätze auch hier noch zwischen 30 bis 40 Wörtern pro Satz (vgl. Abb. 12).¹¹³

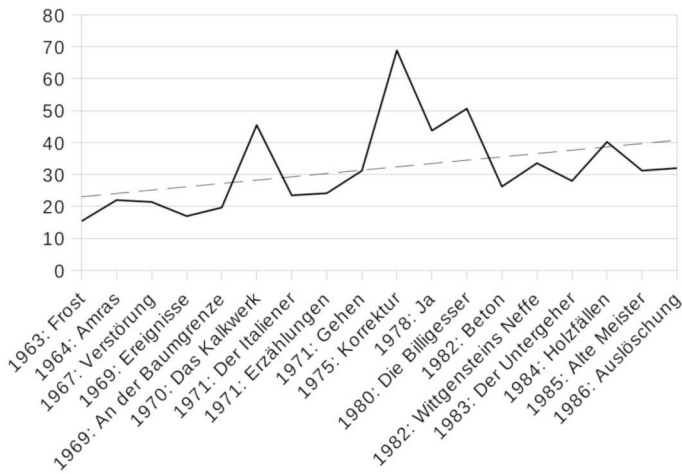
Auffällig ist hier zudem, dass die »Geistesmenschentexte« die im Schnitt längsten Sätze aufweisen: Die Sätze in *Das Kalkwerk* beispielsweise sind im Schnitt 45,5 Wörter lang, in *Gehen* 31,2 Wörter, *Die Billigesser* 50,6 Wörter. Korrektur weist mit 68,9 Wörtern pro Satz die im Schnitt längsten Sätze in Bernhards Werk auf. Dies liegt vor allem im manisch fixierten Geisteszustand der Protagonisten und ihrem zirkulären Denken und repetitivem Erzählen begründet. Während die Sätze in Bernhards Prosa im Allgemeinen zunehmend länger werden, nimmt die Anzahl direkter Fragen ab. Dies ist ein Symptom der zunehmend apodiktischeren Denk- und Sprachstil der Bernhard'schen Protagonisten und Erzähler – Fragen werden von den Figuren immer weniger und, wenn überhaupt, nur indirekt gestellt (vgl. Abb. 10).¹¹⁴

112 Dass *Holzfällen* als Text mit den durchschnittlich längsten Sätzen im Spätwerk heraussticht, liegt vor allem am »berühmten« letzten Satz, der immerhin 678 Wörter umfasst.

113 Die durchschnittliche Satzlänge wurde ermittelt, indem schließende Satzzeichen per *wordcount.sh* gezählt wurden. Anschließend wurde die Gesamtzahl der Worte pro Einzeltext durch die die Zahl der schließenden Satzzeichen geteilt.

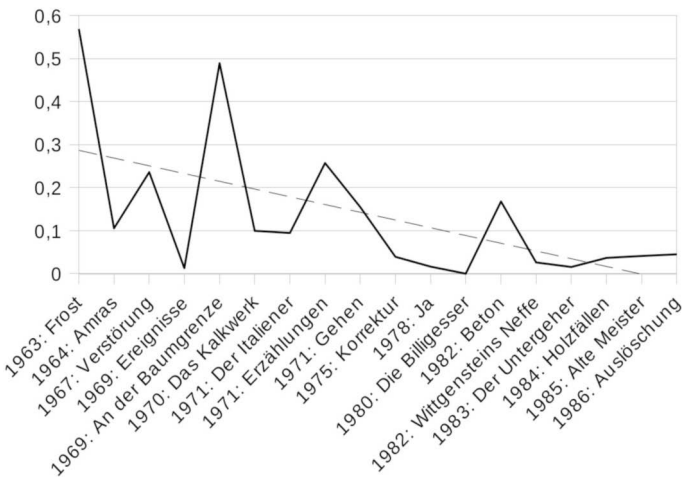
114 Für diese Abbildung wurden die Fragezeichen in Bernhards Texten gezählt, da jedes Fragezeichen für eine direkte Frage steht. Anschließend wurde der prozentuale Anteil am jeweiligen Gesamttext errechnet.

Abb. 12: Wörter pro Satz (Y-Achse) in ausgewählten Bernhard-Prosatexten (X-Achse)



Ausgewertet mit Aust: wordcount.sh

Abb. 13: Prozentualer Anteil (Y-Achse) von Fragezeichen in ausgewählten Bernhard-Prosatexten (X-Achse)



Ausgewertet mit Aust: wordcount.sh

Bernhards früheste Texte sind auch erzählerisch relativ konventionell inszeniert: Die Schilderung von innerer und äußerer Handlung ist gleichmäßig aufgeteilt; Dialog- und

Beschreibungspassagen halten sich größtenteils die Waage.¹¹⁵ In *Frost* und *Verstörung* etabliert Bernhard die fortan charakteristische verschachtelte Zitatstruktur des »delegierten Erzählen[s]«¹¹⁶ und die ausufernde Figurenrede: Der homodiegetische Erzähler von *Frost* bezeichnet sich selbst als »einfach schwachen Beobachter« (F 299) und »zwangsweise gehorsame[n] Stenograph[en]« (F 320), der bereits Gedachtes denkt und bereits Gesagtes sagt (vgl. F 299). In diesem Erzähler liegt eine Blaupause für die Beobachter, Rezitatoren und alle anderen »beeindruckbaren Figur[en] im Banne einer wortgewaltigen und eigensinnigen Autoritätsperson«¹¹⁷ späterer Bernhard-Texte. Anders als viele der späteren Erzähler ist der Famulant jedoch durchaus als eigenständige Figur zu bezeichnen, die eigene Beobachtungen und persönlich gefärbte Bewertungen in ihre Erzählung einfließen lässt.

Gleiches gilt anfänglich auch für den Studenten in *Verstörung*. Der Wechsel zu einer bernhardesk verschachtelten Monologwiedergabe erfolgt erneut erst im zweiten Kapitel in der Rede des Fürsten. So sehr der Fürst zwar als Hauptsprecher auftritt, ist er nicht der eigentliche Erzähler: Der Student fungiert als homo- und autodiegetischer Erzähler des ersten Teiles. Im zweiten Teil bleibt er jedoch bis auf einige inquit-Formeln stumm und wird zu einem an den Rand der Diegese gedrängten Zitator: Mit wenigen Ausnahmen gibt der Erzähler auf 120 Seiten des 200 Seiten langen Textes »den Fürsten beinahe wörtlich« (V 80) wieder: Er zitiert ungebrochen die gesamte Rede des Fürsten, seine metadiegetisch eingeschobenen Träume, Abschweifungen und Reflexionen in seinem charakteristischen »krankhaften Tonfall« (vgl. V 89). Hier findet sich auch zum ersten Mal die auffällige, später bernhardtypische Häufung mehrerer Verba dicendi bzw. inquit-Formeln: »[...] Ich könnte mir aber gut vorstellen, was ihn dazu veranlaßt habe, dem von mir aufgegebenen Inserat, so drückte ich mich aus, *nachzugehen*. Unsinnig, sagte ich«, sagte der Fürst.« (V 80, Hervorh. i. Orig.) Die mehrfach variierten Verba dicendi verweisen auf das einzig verbleibende Mittel des Fürsten, die Welt zu erfassen: die Sprache. In der folgenden Passage charakterisiert ihre Häufung zusätzlich die Verwirrung *aller* Sprecher:

»[...] Er erzählte, *vielmehr skizzierte* er«, sagte der Fürst, »daß er in der Nähe des Wirtshauses Zur schönen Aussicht in Salla von einem [...] entsprungenen Häftling überfallen worden ist [...]. *Wahrscheinlich, so Zehetmayer*«, sagte der Fürst, »ist er jetzt [...] schon wieder heraus. Ich kenne die Justiz hierzulande, hat Zehetmayer *gesagt*«, sagte der Fürst. (V 86, Hervorh. RMA)

Die drei Erzählungen Zehetmayers, des Fürsten und des Erzählers schichten sich hier zu einem diffusen Bericht, in dem weniger eine relevante Handlung, als eher die sprachliche und geistige Verwirrung des Fürsten zum Thema wird: Er berichtet Nebensächliches

115 Auch wenn sich schon im frühen Text *Die verrückte Magdalena* eine Erzählung aus zweiter Hand findet, in *Der Untergang des Abendlandes* ein Pfarrer seinem Schüler die Welt erklärt, oder sich im ersten längeren Prosatext *In der Höhe* Ansätze einer bernhardesken Zitatstruktur finden, manifestiert sich die mehrfach metadiegetische Verschachtelung von unterschiedlichen Erzählern und Sprechern doch erst im Verlaufe der späteren Texte.

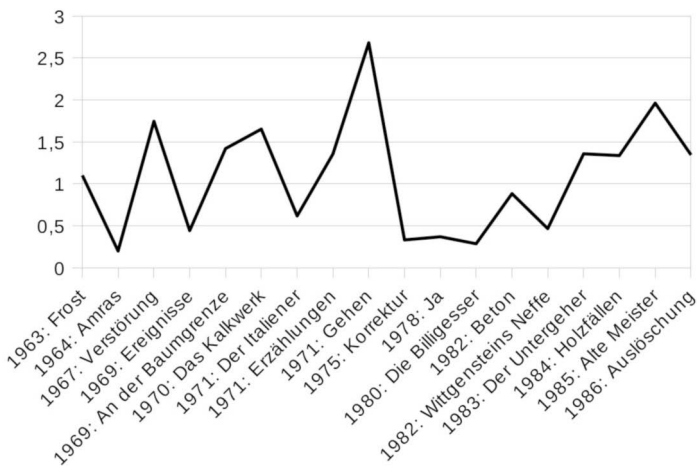
116 Honold: Erzählstruktur, S. 441.

117 Krylowa, Katya: Ungenach, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 102–105, hier S. 103.

detailliert und schweift ab. Der Fürst, aber auch der Erzähler, versuchen mühsam, die Realität zu erfassen, die jedoch so chaotisch und fragmentiert wie die diegetischen Ebenen ist. Die aneinandergereihten inquit-Formeln, aber auch relativierende Partikeln wie »vielmehr« und »wahrscheinlich« tragen zu dieser allgemeinen Ästhetik der Uneigentlichkeit bei; eine kohärente, klare Erzählung ist in dieser diegetischen Welt nicht möglich.

Das anfangs noch intradiegetisch reflektierte »Erzählverfahren aus zweiter Hand«¹¹⁸ wandelt sich im weiteren Verlauf des Gesamtwerkes zu einer weiteren Manifestation der in die Texte eingeschriebenen Machtstrukturen. Eine Trennung zwischen eigenen und zitierten Gedanken geben die bernhardesken Erzähler- oder besser Rezipientenfiguren zunehmend auf. Auch hierfür ist der Monolog des Fürsten programmatisch: Nicht einmal seine eigene Erzählung beendet der Erzähler. Mit dem Ende der Rede des Fürsten endet der Roman unvermittelt: Der Monolog des wahnhaften Eremiten hat die einstmals antiheimatliterarische Erzählung des ersten Teils vollständig verdrängt. Bereits *Ungenschach*, ein Jahr später erschienen, wird erneut einen solchen Monolog eines Geistesmenschen in das Zentrum des Erzählten rücken. Auch die stilprägende Redewiedergabe und Aufzeichnungstätigkeit der Erzählerfiguren lassen sich visualisieren. So finden sich in Bernhards Texten beinahe alle 20 bis 30 Wörter ein Verbum dicendi oder eine inquit-Formel (vgl. Abb. 14).¹¹⁹

Abb. 14: Prozentualer Anteil (Y-Achse) von Verba dicendi und inquit-Formeln in ausgewählten Bernhard-Prosatexten (X-Achse)



Ausgewertet mit Aust: wordcount.sh

¹¹⁸ Krylowa: Ungenschach, S. 103.

¹¹⁹ Für diese Abbildung wurden die Emergenzen von »sagt«, »sage«, und »sprach« sowie »schrieb« und »schreib« (und davon abgeleitete Formen wie »sagte« oder »schreibt«) in Bernhards Texten gezählt. Anschließend wurde der prozentuale Anteil am jeweiligen Gesamttext errechnet. Mit »so« eingeleitete bernhardeske inquit-Formeln wie »so der Fürst« oder »so Oehler« ließen sich mit diesem Verfahren jedoch nicht ermitteln und werden daher nicht berücksichtigt.

Verdeckte Intertextualität und offener Referenzialismus. Ein weiterer Kernaspekt von Bernhards Werk ist dessen ausgeprägte Intertextualität. Die oftmals auffällig gehäufte explizite Nennung von Autoren- und Philosophennamen verstellt – insbesondere in Bernhards öffentlicher Rezeption – den Blick auf die mannigfaltigen Formen von markierter und unmarkierter Intertextualität, die die Texte teils elementar mitformen.¹²⁰ Oliver Jahraus rubriziert die Formen der Referenzen bei Bernhard in zwei Kategorien. Die erste Kategorie umfasst vor allem die Übernahme konkreter Textelemente und -strukturen:

- das seltene explizite Textzitat,
- das häufige Namens- oder Titelzitat,
- die Motti mit ihren Namens und Sentenzenziten,
- die implizite Anspielung auf andere Autoren oder Texte,
- die implizite oder verdeckte Anspielung auf [...] lebende (oder tote) Personen und gegebenenfalls auf ihre Texte und Themen [...],
- die implizite und indirekte Anspielung auf andere Texte,
- die strukturelle oder thematische Übernahme aus anderen Texten.¹²¹

Die zweite Kategorie umfasst abstraktere Formen der Bezugnahme auf Diskurse, Wissensformen sowie auto- und allofiktionale Literarisierungen:

- das in den Texten codierte kulturelle Wissen, insbesondere über Österreich in seiner historischen, gesellschaftlichen, geographischen und politischen Verfassung,
- der Zusammenhang über gemeinsame Strukturen mit anderen Autoren und Werken oder auch nur Sujets und Problemlagen [...],
- die Übernahme biographischer Strukturen (Biographeme) für die Gestaltung von Figuren [...].¹²²

In beiden Fällen beziehen sich diese Referenzen nicht nur intertextuell auf fremde Texte, sondern intratextuell auch auf das eigene Werk, sodass auch in Bernhards Selbstwiederholung und Selbstironie sowie der allgemein zunehmenden Vermischung von Realität

120 Der frühe Text *Der Untergang des Abendlandes* von 1954 verweist auf Oswald Spenglers gleichnamige Abhandlung (1922). Hier lässt sich – ein wenig polemisch – bereits das Klischee des späteren, bernhardtischen Umgangs mit Prätexten ablesen: Der jugendliche Erzähler Christoph beschreibt die Wirkung, die dieses »merkwürdige dunkle Buch« (Bernhard: *Der Untergang des Abendlandes*, S. 493) auf ihn hat, ohne es jedoch selbst zu lesen. Es entspinnt sich stattdessen eine Unterhaltung mit einem Pfarrer über die Grenzen von Okzident und Orient, die bald in eine poetologische Diskussion über die Verständnislosigkeit der Leser:innen, die Funktionsweise von Literatur und eine angemessene Lektürehaltung umschwenkt, die eine Loslösung von der eigenen Lebenswelt, eine hermetische Immersion in den Text voraussetzt: »Der Sinn liegt darin, daß man den Mut aufbringt, die Bücherwelten so zu betreten, als wäre man gerade erst auf die Welt gekommen und hätte noch nichts gesehen.« (Bernhard: *Der Untergang des Abendlandes*, S. 498)

121 Jahraus, Oliver: Intertextualität als Verfahren, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2018, S. 463–467, hier S. 464.

122 Jahraus: Intertextualität als Verfahren, S. 464.

und Fiktion eine Form des Zitats auszumachen ist: Auch die Persona des öffentlichen Autors kann einerseits selbst Texte absorbieren und realitätswirksam fortschreiben. Sie wird andererseits selbst zu einem ›Text‹, der zitiert und transformiert werden kann.

Ab dem mittleren Werk werden die thematisch und inhaltlich reflektierten Bezüge auf einzelne Philosophen und Theoreme¹²³ von einer referenzialistisch anmutende Reihung von Namen des »Höhenkamm[s] der Literatur- und Philosophiegeschichte«¹²⁴ und der Bildenden Künste überlagert. Die Liste der allein im Prosawerk referenzierten Autoren und Künstler ist lang. Die Vielzahl der markierten Referenzen der ersten Kategorie lässt die Figuren – ganz im Sinne der dichotomen Ästhetik – einerseits als ›Gelehrte‹, andererseits als ›Schwätzer‹ erscheinen: Philosophennamen werden genannt, gelobt, kritisiert, ihre Philosophie inhaltlich aber kaum thematisiert. Gleiches überträgt sich auch auf den Autor Bernhard selbst, dem infolgedessen mehrfach wahlloses ›Namedropping‹ vorgeworfen wurde – unter anderem auch von Andreas Maier, der diesen Aspekt zum zentralen Stilmerkmal seines eigenen Bernhard-Bildes machen wird.¹²⁵

II.2.2. Mittleres Werk: Tragikomische ›Geistesmenschen in der Wiederholungsschleife‹

Das Kalkwerk (1970), *Midland in Stिल्s* (1971), *Gehen* (1971), *Der Italiener* (1971), *Korrektur* (1975)

Die zweite Werkphase umfasst zwar wenige, in einem kurzen Zeitraum veröffentlichte Texte, etabliert aber mehrere wichtige bernhardeske Stilmerkmale und Erzählparadigmen. Texte dieser Phase greifen die in der Blaupause des Fürsten aus *Verstörung*

123 Im Frühwerk finden sich eine Vielzahl unmarkierter, aber doch offensichtlicher Bezüge zu den in Elias Canettis *Masse und Macht* (1960) aufgestellten Theoremen (vgl. u.a. Hö 7, 93, V 171, Ka 53). Canetti und Bernhard waren seit den 1970ern eng miteinander bekannt, Bernhard reagiert 1976 auf einen vermeintlichen Angriff Canettis jedoch »mit einer Replik [...] in [...] Die Zeit [...] in der er Canetti mit abschätzigen Bezeichnungen wie ›Schmalkant und Kleinschopenhauer‹ oder ›Aphorismusagent der Jetztzeit‹ [...] versieht« (Mittermayer: *Leben*, S. 9). Später nimmt dagegen – neben diversen anderen – Ludwig Wittgenstein eine zentrale Rolle im Werk ein: Einerseits dient sein *Leben* als Folie für Bernhards Geistesmenschen und ihr Verhältnis zu ihren Schwestern. Seine Philosophie fungiert andererseits aber auch als diskursiver Bezugsrahmen für diverse weitere Texte (vgl. weiterführend Jahraus: *Intertextualität als Verfahren*, S. 465).

124 Jahraus: *Intertextualität als Verfahren*, S. 463.

125 Anne Betten schlägt mit Blick auf Bernhards polarisierenden »(pseudo-)wissenschaftlichen, (pseudo-)exakten Stil[]« (Betten: *Stilanalysen*, S. 27) einen Mittelweg vor, der auch für seine exzessiven intertextuellen Verweise und die omnipräsenste Pose des Gelehrten fruchtbar gemacht werden kann: »Für seine meist dunklen Thematiken, die Wissenschaftler, Philosophen, Künstler, Schauspieler in Situationen der Finsternis, Einsamkeit, des Weltverdrusses, des An-der-Welt-verrückt-Gewordenseins zeigen, interessieren sich heute auch viele, die Thomas Bernhard als Wissenschaftler, Philosophen, Musiker, etc. zu ergründen suchen. Gerechtfertigt wird man ihm aber wohl nur, wenn man davon ausgeht, dass er in erster Linie als Dichter das Treiben der Wissenschaftler und schulmäßigen Philosophen, ihrer Welt-Erklärungsmodelle und ihr Schreiben beobachtet und in seinen Schriften verarbeitet hat.« (S. 27)

angelegten Stilelemente auf und stehen somit primär im Dienste der Darstellung ver- und gestörter Individuen:¹²⁶ Bernhards Texte schildern nun isolierte, menschenfeindliche »Geistesmensch[en] in der Wiederholungsschleife«,¹²⁷ die sich kompromisslos »einer Wissenschaft ausgeliefert« (Ko 59) haben. An die Stelle der dynamischen antiheimatliterarischen Schilderung des Elends auf dem Lande tritt somit nun die Darstellung von Einzelschicksalen in statischen Räumen, in einer statischen Sprache.

Mit Fortschreiten des Werkes zeichnet sich die Tendenz ab, die im Text angelegte Botschaft diskreter darzustellen. Die übergeordneten Themen bleiben werkübergreifend zwar weitestgehend konstant, die Sprache der Figuren und Erzähler ist in den frühen Texten jedoch expliziter. Die späteren Texte tendieren dagegen zu verharmlosenden Übertreibungen oder lassen Leerstellen: Nicht die eigentliche geschilderte Handlung trägt die Botschaft, sondern gerade die Vermeidung von Handlung. Die botschaftstragende strukturell-sprachliche Komposition macht *Gehen*, *Korrektur* und *Das Kalkwerk* zu Bernhards möglicherweise »ästhetisch ambitioniertesten Texten«:¹²⁸ Das abstrakte Thema des jeweiligen Textes wird nun sprachlich und strukturell einer »spannenden« äußeren Handlung übergeordnet; das »die Geschehenswiedergabe überwucherndes Erzählverhalten«¹²⁹ und die daraus folgende »Substitution von Handlung durch Reden«¹³⁰ werden zu zentralen Stilprinzipien insbesondere dieser Phase. Die eigentlichen Abgründe können durch die Sprachkrise der Figuren nicht unmittelbar ausgesprochen werden. Sie können nur diskursiv oder punktuell über einzelne Begriffe und Anspielungen vermittelt werden. Die sprachstilistische Inszenierung und strukturstilistischen Auffälligkeiten charakterisieren ebenso die Figuren: An die Stelle der lückenhaften, assoziativen Sprache des Frühwerks tritt eine um Akribie bemühte Überdetermination und Wiederholung. Bernhardismen und bernhardeske Redewendungen werden nun ebenso häufig und zunehmend manieristisch eingesetzt. Gerade durch diese sprachliche wie inhaltliche Wiederholung gewinnt Bernhards Werk aber auch zunehmend an Komik, welche auf groteske Weise mit der Tragik der geschilderten Geschichten kontrastiert.

Der Geistesmensch und seine Studie. Hinter jedem dieser Stilprinzipien steht das Bernhard'sche Figurenklischee schlechthin, das in dieser Phase konsolidiert wird: der »sogenannte Geistesmensch« (Be 37), ein »hochintelligente[r] Geistesranke[r]« (Ka 167) und »in eine sinnlose Idee verrannte[r] Kopfnarr[]« (Ko 211). Bernhards Figuren erschei-

126 Zu dieser Zeit wird aus dem Prosaschriftsteller und ›Teilzeitlyriker‹ Bernhard der umtriebige Dramatiker Bernhard: Zwischen 1970 und 1975 werden lediglich eine Kurzprosasammlung, zwei Erzählungen und zwei Romane veröffentlicht; neben dem Erstling *Ein Fest für Boris* (1970) aber noch drei weitere Bühnenstücke uraufgeführt. Bis 1980 folgen noch sechs weitere Dramen, aber – neben der Autobiographie – lediglich drei weitere Erzählungen.

127 So der Titel eines Aufsatzes zur performativen Funktion von Bernhards Sprache: Ronge, Verena: Der Geistesmensch in der Wiederholungsschleife oder: Die Macht des Performativen im Werk Thomas Bernhards, in: Thomas-Bernhard-Privatstiftung (Hrsg.): *Thomas-Bernhard-Jahrbuch 2005/06*, Wien u.a., S. 105–117.

128 Mittermayer: *Leben*, S. 8.

129 Honold: *Erzählstruktur*, S. 439.

130 Betten: *Anmerkungen zum Stil von Thomas Bernhards Prosa*, S. 133.

nen nun oft wie aus einem Guss,¹³¹ sind sie doch ganz ähnlich konzipiert: Wohlwollend formuliert ist der Geistesmensch

eine in aller Regel männliche Figur [...], die einen Menschen darstellt, der sich selbst über seine geistigen Potentiale, Interessen und Pläne definiert. Sein ›Geist‹ bzw. seine ›Geistigkeit‹ meinen dabei in erster Linie ein extrem hohes Reflexionspotential, einen kritischen Intellektualismus und zumeist auch die Fähigkeit, mit großer Souveränität sich Positionen aus der Geistesgeschichte anzueignen oder auch anzuverwandeln.¹³²

Dieser in Bernhards Figurenrepertoire von nun an omnipräsente Protagonist lässt sich ebenso auch kritisch »knapp skizzieren: Er ist männlich, frauenfeindlich, asozial und auf die Abfassung einer den höchsten geistigen Ansprüchen genügenden Studie fixiert«.¹³³ Ungeachtet dessen, welcher Deutung man nun Vorrang geben mag, prägt dieser Figurentypus als »das zentrale textuelle Phänomen«¹³⁴ fortan alle weiteren Struktur- und Stilprinzipien:

Der Geistesmensch ist nicht nur (Phänomentyp einer) Figur, sondern er ist für dieses Œuvre von programmatischem Charakter. Er bestimmt Erzählperspektive(n) und Erzählweise(n), er gibt dramaturgische Prinzipien der Inszenierung und Gestaltung von Konflikten und Sujets vor, er manifestiert ein Prinzip der Figurenrede, damit außerdem ein Stilprinzip, ein Prinzip der Textkonstitution und schließlich auch der Werkentwicklung und der literarischen Selbstreflexion Bernhards in seinen Texten selbst. Und deshalb ist der Geistesmensch nicht zuletzt ein Selbstverständigungsmodell für den Autor.¹³⁵

Mit *Das Kalkwerk* (1970) und *Korrektur* (1975) wird diese Phase von zwei Geistesmenschen-Romanen gerahmt, die beide ein ähnliches Schema variieren: Im Zentrum der Erzählung steht ein monologisierender, von einem pseudowissenschaftlichen Lebenswerk besessener Protagonist. Die beiden Texte bespiegeln sich auf der Figuren- und Raumbene: Konrad sperrt sich und seine Ehefrau, die gleichzeitig seine Schwester ist, für seine wissenschaftlichen Experimente im titelgebenden Kalkwerk ein und tötet sie am Ende. In *Korrektur* baut Roithamer dagegen »seiner Schwester zu ihrem höchsten Glück einen Kegel als Wohnung« (Ko 53). Während Konrad seine Frau hasst, idealisiert Roithamer seine Schwester – beide Schwestern sterben jedoch durch die Hände ihrer Brüder.

Die Figuren des mittleren Werks sind nach wie vor leidende, suizidale Figuren, deren »Bedürfnis an Leben und Existenz [...] tatsächlich vollkommen verbraucht« (Be 57)

131 Dies wird bereits durch die teils ähnlich klingenden Namen der Figuren nahegelegt, die ebenfalls dem Prinzip der variierten Wiederholung folgen: Der erste, monologisierende Erzähler heißt Saurau, der letzte heißt Murau. Zudem finden sich im Bernhard'schen Figureninventar beispielsweise Korn, Konrad, Karrer, Koller, Oehler, Scherrer, Reger, Rudolf, Roithamer, gleich mehrfach Höller.

132 Jahraus, Oliver: Bernhards »Geistesmensch«, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 368–372, hier S. 368.

133 Ronge: Der Geistesmensch in der Wiederholungsschleife, S. 105.

134 Jahraus: Bernhards »Geistesmensch«, S. 368.

135 Jahraus: Bernhards »Geistesmensch«, S. 368.

ist. Nun führt Bernhard jedoch eine neue zentrale Strukturkomponente in das Werk ein: die Studie. Die Konzentration auf diese wissenschaftliche Arbeit als einzigen Lebenszweck und die damit einhergehende Selbstisolation dienen nicht als Ablenkung von Selbstmordgedanken oder gar als Therapie. Der Zwang, mit der Studie »weiter[zu]machen, indem man abstirbt, abstumpft und abstirbt« (Hö 64), in der Hoffnung, dass diese »ihren schwachsinnigen Erzeuger langsam aber sicher erdrücke[], abtöte[]« (Hö 122), kann stattdessen als paradoxer, »passiver Selbstmord« gelesen werden. »Anstatt Selbstmord zu machen, gehen die Menschen in die Arbeit« (Ko 328) während das Leben als »Absterbeexistenz« (Ko 194), als Warten auf den Tod fortgesetzt wird: »[D]ie Menschen sterben dann, [...] auf natürliche Weise, das Herz setzt aus, aber es handelt sich naturgemäß um Selbstmord« (Ko 237). Dies ist zwar – aus kapitalismuskritischer Perspektive – auf die Arbeitswelt der »Normalbürger« bezogen, beschreibt aber ebenso den *modus vivendi* der Bernhard'schen Geistesmenschen mit ihrer absurden Arbeit:

Wie Camus' Sisyphos-Figur rollen sie ihren Stein in dem Wissen den Berg hinauf, dass er, ist er oben angelangt, sofort wieder hinabkullern wird. In dieser absurden Existenz der Wiederholung einer im Prinzip sinnlosen Anstrengung gefangen illustriert Bernhard das menschliche Streben, durch Gewohnheiten, Marotten und wiederkehrende Zeremonien der grundsätzlichen Sinnlosigkeit menschlicher Existenz den Anschein von Sinn zu verleihen. Dass die Repetitionen eigentlich unsinnig sind, wissen nicht nur die Figuren, die Texte wissen es auch [...].¹³⁶

Das Motiv der ritualisierten, in Selbstisolation obsessiv betriebenen, lebenserhaltenden Projekte¹³⁷ wird bereits in der frühesten Prosa angedeutet. Eine frühe, rudimentäre Emergenz eines solchen kompromisslos betriebenen Projektes findet sich in Korn's Obsession mit seinem Schwein, das er mästet und auf das er in religiös-kultischer Fetischisierung seine Erlösungswünsche projiziert.¹³⁸ Bei Korn's Schweinemast handelt

136 Schlicht, Corinna: Wiederholen gegen die Sinnlosigkeit, S. 365.

137 Hier – mit Bernhards Protagonisten gesprochen – von einer nicht bloß lebenserhaltenden, sondern sogar lebensrettenden Studie zu sprechen, erscheint mit Blick auf die destruktive Obsession und Isolation der Figuren zu positiv.

138 So ist Korn nicht weniger von seinem »Studienobjekt« besessen als spätere Bernhardfiguren: »Es gibt keinen Tag, an dem er nicht das Schwein anstarrt, [...] ihm gut zuredet, damit es fett wird. Wie schön so ein Schwein sein kann. Welch wunderbare Augen in seinem Fleisch stecken. [...] \Am liebsten würde Korn [...] mit dem Schwein auf dem Boden herumtollen. [...] \[E]r weiß, daß das Schwein, wenn er es am Karfreitag schlachten wird, mehr als hundertvierzig Kilogramm wiegen wird. [...] Wenn er alles verkauft hat, bleiben immerhin noch gut fünfzig Kilogramm reiner Speck übrig. [...] Zu Weihnachten ist er dann ein glücklicher Mensch [...].« (Bernhard: Der Schweinehüter, S. 516f.) Diese Obsession schwingt schnell in Abscheu um, »[e]r haßt es plötzlich, weil er es liebt« (S. 518): Korn misshandelt das Tier mehrfach brutal, bis dieses fast verstirbt, nur um dann von Schuldgefühlen und Panik getrieben zu hoffen, dass es doch überlebt. Letztlich ist alles Hoffen und Bangen jedoch umsonst: Das Schwein verstirbt und ist unverkäuflich. Korn verfällt in Raserei, verbrennt mit seiner Frau den Kadaver des Tieres und eilt mit Strick in den Wald. Doch eine Jesusvision bringt ihn vom Selbstmord ab: »Dann wirft er den Strick weg und springt vom Baum auf die Erde. Und er läuft dem Gekreuzigten nach, immer tiefer in die Nacht hinein.« (S. 539) Interessanterweise handelt es sich bei dieser Schlussszene nicht um das ursprünglich vorgesehene Ende: »Als Bernhard seine Erzählung vom unglücklichen Schweinehüter mit dessen Selbstmord enden

es sich allerdings nicht um ein bernhardtypisches ›Geistesprojekt‹, sondern um den Versuch, sich gegen »einen Gott, der ihn immer wieder im Stich läßt«¹³⁹ zu wenden, die eigene Lebenssituation mit den gegebenen, bescheidenen Mitteln zu verbessern, sozialen Aufstieg und finanzielle Sicherheit zu erlangen.¹⁴⁰

Auch bei den Berichten, die der Famulant in *Frost* (1963) und der Student in *Verstörung* (1967) abfassen und die die Erzählung konstituieren, handelt es sich um Studien: Diese ›Studien‹ werden jedoch tatsächlich abgefasst und beendet. Zentraler sind die diversen, großangelegten wissenschaftlichen Arbeiten, an denen Bernhards Protagonisten fast immer scheitern: Der autobiographisch inspirierte Erzähler von *In der Höhe* erwähnt bereits 1959 seine »hundertfache, eine tausendfache Arbeit« (Hö 65; vgl. 121). an einer Studie und die dadurch aufgerichtete psychische »Mauer«, die »so hoch geworden« ist, »daß man keine Beziehung mehr haben kann« (Hö 22). Weitere Frühformen solcher von der eigenen Studie absorbierten Geistesmenschen und Eremiten finden sich auch in *Der Kulterer* (1962), *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* (1967) sowie im ersten Teil von *Verstörung*. In letzterem ist einerseits die Familie des Fürsten Saurau selbst zu nennen.¹⁴¹ Andererseits wird mit dem ›Industriellen‹ eine Randfigur eingeführt, die die späteren Privatgelehrten und Geistesmenschen prototypisch vorwegnimmt; insbesondere für Konrad aus *Das Kalkwerk* (1970) dient er als offenkundige Blaupause.¹⁴²

Das Kalkwerk markiert schließlich den Beginn dieser neuen Werkphase: Konrad ist der erste zentrale bernhardeske Eremit, der an »seiner Studie und also auch seine[m] Existenzzweck[]« (Ka 16), einer pseudowissenschaftlichen »ungeheuer schwierige[n], alle Augenblicke vollkommen zerbrechliche[n] medizinisch-musikalisch-philosophisch-mathematische[n] Arbeit« (Ka 62) verzweifelt. Seine Studie über ›Das Gehör‹, an die er »den Großteil seiner Geistesexistenz verschwendet hat« (Ka 166), bestimmt über

lassen will, ermahnt man ihn, dass diese Schlussversion im katholischen Verlag Herold auf keinen Fall abgedruckt werden könne. Trotzig lässt er hierauf den Text mit einer grotesk übersteigerten Rettungsszene enden [...].« (Mittermayer: Thomas Bernhard. Leben Werk Wirkung, S. 39)

139 Bernhard: *Der Schweinehüter*, S. 518.

140 Die Misshandlungen des Schweins wiederum ermöglichen es Korn, sich aus der sozial und finanziell bedingten Ohnmacht zu erheben: »Ich habe die Macht, mein Schwein zu töten[.] [...] Es ist m e i n Eigentum«, sagt Korn, »damit kann ich tun, was ich will[...]. Aber ich will nicht, daß es heute verendet, heute nicht. Am Karfreitag soll es sterben.« (Bernhard: *Der Schweinehüter*, S. 519)

141 Der Vater isolierte sich in seinem Zimmer, verspeiste Schopenhauer-Texte und erschoss sich (vgl. V 153–157), Saurau selbst erscheint selbst »wie verrückt« (V 176) und will eine Studie über seine ihm erscheinende tote Frau (vgl. V 179) oder sein Zimmer (vgl. V 185) schreiben. Der Sohn dagegen lebt als »verwilderter Gelehrter, der etwas erforscht, das längst erforscht ist« (V 171), die Selbstisolation des Bernhard'schen Geistesmenschen zu Studienzwecken aus: »Tagelang schloß er sich zwischen seinem einundzwanzigsten und dreiundzwanzigsten Jahr in seinem Zimmer ein, verließ es auch zu den Mahlzeiten nicht, seinen Gedanken zuliebe.« (V 141)

142 Der Industrielle lebt seit 15 Jahren in Einsamkeit auf seinem leergeräumten, von dichtem Wald umgebenen Jagdhaus, mit seiner zwar nicht gelähmten, aber sich ebenso isolierenden Halbschwester »wie Mann und Frau zusammen« und arbeitet an einer »schriftstellerische[n] Arbeit über ein durch und durch philosophisches Thema« (V 42). Über dieses Thema zu sprechen ist ihm jedoch unmöglich, sonst »ruiniere er sich sofort die schon weit fortgeschrittene Arbeit und er könne sie nicht mehr von vorn anfangen« (V 43). Im Gegensatz zu Konrad ist dieser aber immerhin noch »nur durch die Post mit der Welt verbunden« (V 42).

zwanzig Jahre lang sein Leben. Diesem Projekt ordnet er alles Weitere unter, ohne es je abzuschließen oder auch nur über den ersten Satz hinauszukommen:

Plötzlich sei es wieder vollkommen ruhig gewesen und er [...] habe an die Arbeit gehen können, er setze sich an den Schreibtisch, da sei auch schon der erste Satz, denke er und er schreibe den Satz auf. Noch eine Reihe solcher Sätze, denke er und die Studie lasse sich endlich aufschreiben. Aber an die hunderte und an die tausende Male habe er dasselbe gedacht, [...] daß er nur ein paar Sätze zu schreiben habe, dann auf einmal nach und nach alles niederschreiben zu können [...], in Augsburg und in Innsbruck und in Paris und in Aschaffenburg und in Schweinfurt und in Bozen und in Meran und in Rom und in London und in Wien und in Florenz und in Köln und in Brüssel und in Ravensburg und in Rattenberg und in Toblach und in Neulengbach und in Korneuburg und in Gänserndorf und in Calais und in Kufstein und in München und in Prien und in Mürzzuschlag und in Thalgau und in Pforzheim und in Mannheim. (Ka 55)

Die Liste der Ablenkungen an all diesen Orten ist lang und beliebig, ein Fortschritt ist nicht abzusehen (vgl. Ka 196). Dennoch experimentiert er täglich an seiner verkrüppelten Frau bis zu ihrer Erschöpfung. Er fertigt Unmengen von Notizen und Korrekturfassungen an, die er anschließend wieder vernichtet (vgl. u.a. Ka 73f.), um das »empfindlichste Extrakt [...], das man sich vorstellen kann« (Ka 67), über das »philosophischste aller Sinnesorgane« (Ka 66) fertigzustellen. Seine Selbstisolation in seinem »freiwilligen Arbeitskerker[]« (Ka 27), das obsessiv vorbereitete, von perfektionistischen, existenziellen Ansprüchen geleitete,¹⁴³ aber immer wieder aufgeschobene und »letzten Endes doch unmöglich geworden[e]« (Ka 72) Verfassen einer »epochemachenden Studie« (Ka 146) sowie seine damit in Zusammenhang stehende Unterdrückung und Instrumentalisierung seiner Frau bilden die Vorlage für die Bernhard-Protagonisten ab den frühen 1970er Jahren.¹⁴⁴ Sie alle überarbeiten ihr Geistesprojekt permanent oder scheitern bereits daran, »den ersten, alles Weitere auslösenden Satz hin[zu]schreiben« (Be 138). Das eigene Scheitern wird zunehmend externalisiert und auf die Umwelt projiziert.¹⁴⁵ Auch

143 Die Anforderungen an die Verfasser einer Studie formuliert Konrad in bernhardesker, Komik erzeugender Übertriebenheit: »Man darf nicht nur Arzt und man darf nicht nur Philosoph sein, wenn man sich eine Sache wie das Gehör vornimmt und an sie herangehe. Dazu müsse man auch Mathematiker und Physiker und also ein vollkommener Naturwissenschaftler und dazu auch noch Prophet und Künstler sein und das alles in höchstem Maße.« (Ka 61) Rudolf in *Beton* formuliert dagegen absurde Regeln: »Der Magen muß leer sein, will ich eine Geistesarbeit wie diese über Mendelssohn Bartholdy anfangen.« (Be 21) Gleichzeitig macht er aber auch auf die fatale Kompromisslosigkeit dieses Lebensstils aufmerksam: »Der sogenannte Geistesmensch geht ja immer wieder über einen Menschen, den er dafür getötet und also zur Leiche gemacht hat für seinen Geisteszweck.« (Be 37f., Hervorh. i. Orig.)

144 Nach Konrad in *Das Kalkwerk* folgen noch Figuren wie bspw. Roithamer in *Korrektur* (1975), Koller in *Die Billigesser* (1980), Rudolf in *Beton* (1982), Murau in *Auslöschung* (1986), die allesamt an dem Verfassen ihrer jeweiligen Studien scheitern. Auch in den Dramen finden sich diverse Figuren mit obsessiv betriebenen Projekten, bspw. Caribaldi in *Die Macht der Gewohnheit* (1981), der Weltverbesserer im gleichnamigen Stück (1981), Bruscon aus *Der Theatermacher* (1985).

145 Dies nimmt im Falle Konrads in *Das Kalkwerk*, aber auch diverser anderer Protagonisten, zunehmend tragikomische Formen an: »[I]n dem Augenblick, in welchem er [...] glaubte, sich mit der Studie beschäftigen zu können, hörte er plötzlich den Höller Holz hacken. Er [...] sehe natürlich

wenn die Fachgebiete der Studien und die Gründe ihrer Nichtfertigstellung variieren: Die »krankhafte Sucht zur Perfektion« (Be 116) teilen sich alle diese Protagonisten, die »den Maßstab um ein paar hundert Prozent höher angesetzt haben, als [es ihnen] angemessen« (Be 117) wäre. Für alle gilt, was Rudolf später in *Beton* selbstkritisch metareflexiv formuliert:

Daß wir immer das Höchste fordern, das Gründlichste, das Grundlegendste, das Außergewöhnlichste, wo es ja doch immer nur das Niedrigste und das Oberflächlichste und das Gewöhnlichste festzustellen gibt, macht tatsächlich krank. Es bringt den Menschen nicht weiter, es bringt ihn um. (Be 116)

Der Geistesmensch ordnet jeden Aspekt seines Lebens der Studie unter:

Er quält andere, quält sich selbst und ist oder fühlt sich zumindest durch andere gequält. Insofern ist der Geistesmensch krank, in physischer (eingebildet oder tatsächlich), in psychischer und sozialer Hinsicht; er ist potentiell Psycho- und Soziopath.¹⁴⁶

Das Verfassen der Studie wird nicht nur zum alleinigen Lebenszweck, sondern auch zur Obsession: zu einer »lebenslängliche[n] Beschäftigungshaft« (Ka 52), die ein normales Leben verhindert. Ein Abschluss der Studie ist von vornherein unmöglich, schließlich praktizieren die Figuren ein »manische[s] Selbsterhaltungsprogramm[]«,¹⁴⁷ ein paradoxes »lebensrettendes Schreiben«:

Ruft man sich in Erinnerung, dass der einzige Lebensinhalt der männlichen Protagonisten das ständige Bemühen um eine Verschriftlichung der Studie ist, würde eine gelingende Niederschrift zugleich die Vernichtung jeglichen Lebenssinns bedeuten.¹⁴⁸

Was bleibt, ist eine allumfassende Verweigerungshaltung dem Leben wie auch dem Tod gegenüber: ein permanenter Weder-Noch-Zustand, der allein durch den Selbstmord beendbar ist.

Kerker und Schutzräume. Bereits die Makroräume der frühen Texte fungieren nicht als bloße Kulisse der Erzählung. Die Gebirgslandschaften etwa werden in ihrer Abgeschiedenheit als konkrete »Gefängnisse« ihrer Bewohner inszeniert.¹⁴⁹ Für die bernhar-

nichts, höre aber. Gerade habe er Lust, die Studie niederzuschreiben, alle Voraussetzungen für eine rasche Niederschrift, denke er, fängt der Höller mit dem Holzhacken an. Als ob sich alles gegen die Niederschrift meiner Studie verschworen hätte [...]. Gestern ist es der Baurat gewesen, heute ist es der Höller, Tausende, Abertausende von Winzigkeiten sind es, die mich daran hindern, meine Studie niederzuschreiben. [...] Sei man von sich selber zu einer solchen Geistesarbeit wie der Studie verurteilt, [...] was wohl die lebenslängliche Beschäftigungshaft mit einer solchen Geistesarbeit bedeute, sei man mehr und mehr einer schließlich die ganze Welt und dann auch alles über die Welt hinaus Mögliche umfassenden Verschwörung gegen sich selbst ausgeliefert [...].« (Ka 52f.)

146 Jahraus: Bernhards »Geistesmensch«, S. 370.

147 Schlicht, Corinna: Wiederholen gegen die Sinnlosigkeit, S. 365.

148 Ronge: Der Geistesmensch in der Wiederholungsschleife, S. 109.

149 Weng in *Frost* ist beispielsweise von vornherein doppelt von der Außenwelt isoliert, liegt es doch sowohl »hoch oben« im Gebirge als auch dort »noch immer tief unten in einer Schlucht« (F 11).

deske Raumsemiotik sind jedoch die Innenräume, die Wohnräume der Protagonisten des mittleren Werkes und ihre Funktionalisierung zentraler:¹⁵⁰ Die Gebäude und Innenräume des mittleren Werks sind »literarische[] Lebenskerker[]«¹⁵¹ und lassen das anfangs noch symbolische, geistige »Einmauern« konkret werden (vgl. F 20). Bernhards Figuren haben »keinen Ort in der Gesellschaft, weder sozial noch topologisch«:¹⁵² Sie befinden sich in der »Kerkerhaft« ihres jeweiligen »Gedankengefängnisses« (Ko 38). Der sozial isolierte und geistig erstarnte Zustand der Protagonisten schlägt sich auch in den reduzierten, bedrückenden Räumen nieder, die sie bewohnen. Hermann Burger identifiziert 1981 in seinem Text *Schönheitsmuseum – Todesmuseum. Thomas Bernhards Salzburg* ein zentrales Merkmal Bernhard'scher Raumkonzeption:

Zahlreich sind im Werk Thomas Bernhards die Festungen, Verliese, Isolationsräume, welche das Dasein als Strafoxistenz verkörpern: Man denke an die Burg Hochgobernitz im Roman *Verstörung*, an das *Kalkwerk*, an die Turmquarantäne der Selbstmordgeschwister in *Amras*, an das tödlich geometrische Bauwerk des Kegels in *Korrektur*. Kafkas Grundmuster ist das Labyrinth; bei Bernhard stoßen wir immer wieder auf das verkappte Gefängnis. (BST 138, Hervorh. i. Orig.)

Der kerkerhafte Ort, der isolierte Protagonist und das jeweilige ritualisierte Geistesprojekt sind somit auf das Engste miteinander verknüpft. Sie sind bernhardesk dichotom: Einerseits fungieren sie als »Denkkerker« (Au 310, Hervorh. i. Orig.), andererseits als Schutzraum der Protagonisten, gleichermaßen *locus amoenus* wie *locus terribilis*.

Während dies bereits in den frühesten Texten angelegt ist,¹⁵³ nutzt *Verstörung* Kerkerräume erstmalig als zentrales botschaftstragendes Strukturelement: Hier ist nicht nur die für den gestörten Fürsten zum »lebenslänglichen Kerker« (V 161) gewordene Burg Hochgobernitz im zweiten Teil zu nennen. Der erste Teil des Textes entfaltet zudem ein Panorama von Wohnungen als »grauenhafte[] Privathölle[n]« (V 26), die Armut oder körperliche oder geistige Krankheiten räumlich fortsetzen.¹⁵⁴ Unter allen diesen

150 Der erste menschengemachte »Kulturraum«, der eine zentrale Bedeutung einnimmt, ist die Hütte der beiden Siedler im gleichnamigen Text von 1951: Die ursprüngliche, »idyllische Einsamkeit um ihre Hütte im Ödland«, die die beiden autonom von der sie umgebenden Gesellschaft errichtet haben, wird durch eine bald absurde Räumungsklage »in »kunstvoll gesetzten und merkwürdig verschnörkelten Worten«, »unter Zitierung von allerlei Paragraphen« (Bernhard, Thomas: Die Siedler, S. 462) beendet.

151 Löffler: »Ich bin ein verstümelter Mensch«, S. 11.

152 Jahraus: Bernhards »Geistesmensch«, S. 370.

153 Der erste konkrete Kerker in Bernhards Œuvre ist 1953 das titelgebende *Armenhaus von St. Laurin*, das als paradoxe, utopische Parallelgesellschaft voller Brüderlichkeit unter den Bewohnern präsentiert wird, die vor der harschen Orientierungslosigkeit der alltäglichen Außenwelt isoliert (vgl. Bernhard: Das Armenhaus von St. Laurin, S. 482). Auch den Brüdern in *Amras* erscheint ihr Turm anfangs noch als »eine vor dem Zugriff der Menschen schützende, vor den Blicken der immer nur aus dem Bösen handelnden und begreifenden Welt bewehrende und verbergende Zuflucht« (Amr 7); er entpuppt er sich später als Gefängnis (vgl. Amr 45).

154 Der Erzähler schreitet auf seinem Weg zur Burg des Fürsten ein Panoptikum von Kerkerräumen ab: Blochs Haus (vgl. V 22–27) ist hier ebenso zu nennen wie das Siechenlager der Ebenhöf (vgl. V 27–35), die Fochlermühle und ihre Zimmer (vgl. V 55–68) oder das Krankenzimmer und sogar vergitterte Bett Krainers (vgl. V 69–77). Auch der vom Vater des Erzählers erwähnte Lehrer (vgl.

Räumen ist das Jagdhaus des Industriellen zu nennen, jener »Gelegenheitskerker« (V 47, vgl. 42–50.), der als Skizze für die Räume und Konzepte der mittleren Phase dient:

Es sei bekannt, daß sich Menschen auf einmal, an dem entscheidenden Wendepunkt in ihrem Leben [...] einen Kerker ausfindig machen, den sie dann aufsuchen und in welchem sie ihr Leben dann einer wissenschaftlichen Arbeit oder einer poetisch-wissenschaftlichen Faszination widmen. Und daß solche Menschen immer ein ihnen anhängliches Geschöpf in diesen Kerker hinein mitnehmen. Und meistens richten sie [...] dieses von ihnen in den Kerker mitgenommene Geschöpf und dann sich selbst früher oder später zugrunde. (V 47)¹⁵⁵

Die mehrfache Verbindung von physischem Kerker und »Geistesgefängnis[]« (Ko 38), von Ort und Studie, aber auch von inzestuösen Geschwisterverhältnissen und Unterdrückung des Weiblichen kulminiert in der Raum- und Figurenkonzeption von *Das Kalkwerk* (1970) und *Korrektur* (1975).

Die Besessenheit von bestimmten Räumen als Denkort, als »Ideen- und Gedankenkammer« (Ko 64), als vermeintlich »freiwillige[] Arbeitskerker[]« (Ka 27f.), die auf diesem Wege langsam allesamt zu realen wie mentalen Kerkern werden, teilt sich Konrad aus *Das Kalkwerk* mit vielen Protagonisten: Der Rückzug auf den eigenen, inneren Wahn manifestiert sich hier in der Isolation im ohnehin schon abgelegenen, »tote[n], aufgelassene[n] Kalkwerk« (Ka 21 mit »keinerlei Ablenkungsmaterie« (Ka 173), in bald leeren Räumen ohne Telefon (vgl. Ka 33; 38f.).¹⁵⁶ Das von Konrad seit seiner Kindheit als utopischer Ort idealisierte Gebäude nimmt in seinem Leben eine beherrschende Rolle ein, die aber sogar für ihn selbst arbiträr erscheint (vgl. Ka 172). Das »endlos erscheinende Kalkwerk« (Ka 77) erweckt durch sein »kalt[es] und unfreundlich[es]« (Ka 172) Äußeres »schon den Eindruck eines Kerkers, eines Arbeitshauses, einer Strafanstalt, eines Zuchthauses« (Ka 18), den Konrad in seinem übersteigerten Sicherheitsbedürfnis durch weitere Veränderungen der Architektur noch verstärkt und durch »hochwachsendes, besser höchstwachsendes Gestrüpp« (Ka 21) in einen pervertieren *locus amoenus* verwandelt.¹⁵⁷

V 51–55) ist letzten Endes ebenso eingekerkert wie die zum Tode verurteilten exotischen Vögel in der Volière der Fochlermühle.

- 155 Ein ähnlicher, wenn auch allgemeiner auf zwischenmenschliche Beziehungen bezogener Gedanke findet sich bereits in Hö 93.
- 156 Die Idealisierung dieses Ortes ufernt ins Irrationale aus: »Hier, im Kalkwerk, habe er fast alle Voraussetzungen, ein Höchstmaß an Voraussetzungen für die Studie [...]. Daß er sein Fenster über der tiefsten Wasserstelle habe, sei auch ein großer Vorteil für die Studie, wenn er auch nicht angeben konnte oder wollte, was für ein Vorteil. Wie es ja auch ein großer Vorteil sei, daß sie, seine Frau, ihr Fenster über dem Wasser, wenn auch nicht über der tiefsten Stelle wie er, habe [...]. Was ihn, Konrad, betreffe, hätte, ein Hofzimmer bewohnen, bedeutet, gegen die Studie handeln, auch ein Zimmer ans Felsgestein wäre [...] nicht in Frage gekommen.« (Ka 30f.)
- 157 Der Bezug zum *locus amoenus* wird nicht nur durch die räumliche Eingrenzung des Kalkwerks hergestellt, sondern mit Bezug auf das Idyll auch explizit geschildert: »In eine Idylle, denken sie, [...] treten sie durch das Gestrüpp herein, in eine Idylle, wagen sie es, anzuklopfen. Alles deute, bevor man in das Gestrüpp tritt, wie wenn man aus dem Gestrüpp tritt, auf eine Idylle hin. Aber treten sie aus dem Gestrüpp heraus, seien sie entsetzt und flüchteten, die einen kehren schon, nachdem sie aus dem Gestrüpp herausgetreten sind, um und flüchten, die anderen, wenn sie das

Darüber hinaus verweist das »abschreckende« Gestrüpp als Metakommentar auf eine wuchernde »Sprachpflanze«:¹⁵⁸ die sperrige Sprache und komplexe Satztextur des Textes selbst.

In Konrads Frau erfährt die Kerkerhaft eine weitere Steigerung. Während Konrad aufgrund seiner psychischen Verfassung der Häftling des Kalkwerks ist, ist seine Frau gleich doppelt gefangen: Die erstens »beinahe gänzlich verkrüppelte« (Ka 7) Gefangene ihres eigenen Körpers wird zweitens von ihrem Mann und gleichzeitig Bruder in ihrem Zimmer festgehalten, sodass eine Flucht unmöglich wird.

In *Korrektur* werden dagegen drei verschiedene, ambivalent belegte bernhardeske Räume botschaftsformend eingesetzt. Erstens ist hier Altensam zu nennen, das als ein Objekt von Roithamers Studien dient. Das Anwesen ähnelt in seiner Konzeption Wolfsegg aus dem späteren *Auslöschung* und ist als Symbol für den Verfall Österreichs lesbar: ein Marker für die hohe Herkunft des Protagonisten, die verhasst und dem Verfall preisgegeben ist (vgl. Ko 338). Trotzdem ist es für Roithamer »[e]ine solche kostbare Umgebung, alle Möbelstücke, Kunststücke, alle Räumlichkeiten, [...] die herrlichsten, alle Ausblicke [...] die schönsten, weitesten.« (Ko 244) Wie Murau in *Auslöschung* versucht sich Roithamer von Altensam, das ihn beengt und verfolgt, freizuschreiben. Gerade durch diese Obsession kann er seine verhasste Heimat aber nicht hinter sich lassen.

Zweitens enthält *Korrektur* ein weiteres Refugium des Geistesmenschen: die extra angemietete »genau viermalfünf Meter große, von Roithamer immer geliebte und [...] ihm für seine Zwecke ideale höllersche Dachkammer« (Ko 8). Roithamer sucht diese »Denkkammer« (Ko 23, Hervorh. i. Orig.) zwanghaft zum Lesen und Denken auf, denn »befolgte er diese ihm zur liebsten Gewohnheit gewordene Regel nicht, war ihm der Besuch in Altensam gleich von Anfang der fürchterlichste« (Ko 8). Über diese Obsession wird die Dachkammer für Roithamer gleichermaßen zu einem »in seine vollkommene Vernichtung« (Ko 11) führendes »Gedankengefängnis[]« (Ko 38) wie zu einem Ort der Inspiration: Roithamer ist besessen vom »Denken der höllerschen Dachkammer« (Ko 24), in der auch »die Idee, den Kegel zu bauen, ausgearbeitet worden« (Ko 99) ist, sodass er diesen Raum als *primum movens* seines Projekts betrachtet. Höllers Haus, »aus dem klaren Verstande Höllers gebaut« (Ko 15), fungiert somit einerseits als Inspiration und Vorlage, gleichzeitig aber auch als Gegenentwurf zu dem im Wahn gebauten Kegel (vgl. u.a. Ko 113–115; 123).¹⁵⁹ Auch spätere Texte präsentieren solche pervertierten *loci amoeni* und anderer Fluchtorte nach ähnlichem Baumuster: Rudolf macht in *Beton* Peiskam beispielsweise erst zum Denkort, dann zur »Gruft« (Be 27) und flieht nach Palma, um

Kalkwerk betreten haben, die wenigsten kommen tatsächlich in die Zimmer herein und es ist ihnen in der kürzesten Zeit unerträglich.« (Ka 78)

158 Weinrich, Harald: *Sprache in Texten*, Stuttgart 1976, S. 285.

159 Der Kegel steht isoliert im Wald und ist karg gestaltet, das Haus Höllers ist dagegen gegen die Naturgewalten abgesichert (vgl. Ko 109) und auch für Roithamer anheimelnd und ideal. Alle Räume erscheinen wie aus der Person ihres Besitzers entstanden: »Ich hätte ohne weiteres sagen können, so Roithamer, das Innere des Höllers ist das Innere seines Hauses.« (Ko 285) Es ist jedoch weniger »die Meisterschaft, die Baukunst«, die Roithamer »in jeder Einzelheit seines Hauses« (Ko 277) zu erkennen glaubt. Stattdessen erweckt schlichtweg die mit diesem Gebäude konnotierten positiven Erinnerungen und die vermeintlich funktionierende Familie Höllers im auf die Verknüpfung von Architektur und ihren Bewohnern versessenen Roithamer die Illusion baulicher Perfektion.

dort seine Studie fortsetzen zu können; Reger in *Alte Meister* fixiert sich auf das Hotel Ambassador und das Kunsthistorische Museum.

Die Topoi der Studie und des Kerkers gehen in einem dritten Ort auf, in »je-ne[m] Bauwerk als Kunstwerk, welches er in drei Jahren ununterbrochener Geistesarbeit für seine Schwester entworfen [...] hat« (Ko 13): im Kegel. Anders als in vielen anderen Bernhard-Texten wird in *Korrektur* somit auf den ersten Blick kein pseudowissenschaftliches, schriftstellerisches oder musikalisches, sondern ein primär architektonisches Werk geschaffen:¹⁶⁰ ein »Bauwerk als Kunstwerk« (Ko 13). Obwohl sich Roithamer hier als Architekt betätigt, ist der Kegel vor allem ein über sechs Jahre hinweg Unmengen von Manuskriptseiten, Notizen und anderem »Geistesmaterial« (Ko 23) hervorbringendes Studienobjekt.¹⁶¹ Die Dokumentation und Planung seines »wichtigste[n] Geisteshauptprodukt[es]« (Ko 179) umfasst ein in mehreren Korrekturfassungen abgefasstes »über tausend Seiten umfassendes Ganzes, in welchem alles die gleiche Bedeutung hat und aus welchem man nicht das geringste herausnehmen darf« (Ko 178f.). Die minutiös geplante Fertigstellung dieses ans absurde grenzenden »Kegelwerk[s]« (Ko 47) nimmt bernhardtypisch Roithamers gesamtes Leben ein und verschlingt »Millionenbeträge und ein Riesenvermögen« (Ko 46) – er sei schließlich gar »teurer, als jedes andere Bauwerk in Österreich« (Ko 334).

Auch wenn der Erzähler konstatiert, dass der Bau des Kegel Roithamers Leben »in einen neuen und zwar in den höchstmöglichen Höhepunkt geführt« (Ko 142) habe, bleibt es, wie er vor seinem Selbstmord selbst erkennt, doch nur ein »verrücktes, wahn-sinniges, exzentrisches, blasphemisches, irrsinniges Bauwerk«, »das Geistesprodukt eines [...] Geistesgewalttäters« (Ko 211, vgl. 357). Die Architektur des Kegels wird in seiner Planung immer weiter reduziert und in bizarrer Weise auf Roithamers Schwester zugeschnitten:

Zuerst, der Kegel hat Ausblicke nach allen Richtungen, dann, der Kegel hat nur nach Süden Ausblicke und nach Norden, dann, nur nach Westen und nach Osten, schließlich nur nach Norden. Die Räume, keine Zimmer, die Räume sind so, daß sie dem Wesen meiner Schwester vollkommen entsprechen [...]. (Ko 214)

Letzten Endes ist es ein innen und außen weiß gestrichenes, karges Gebäude, ohne zu öffnende Fenster, ohne Heizung: »Steine, Ziegel, Glas, Eisen, sonst nichts.« (Ko 222) Durch seine isolierende Gestaltung und isolierte Position wird aus dem »Wohnkegel« (Ko 18) mit »unmenschlichem Ausmaß in einer unmenschlichen Umgebung, an einer unmenschlichen Stelle« (Ko 112) selbst ein weiteres bernhardeskes Gefängnis – wenn auch diesmal nicht für Roithamer selbst: Es fungiert als dichotome Manifestation

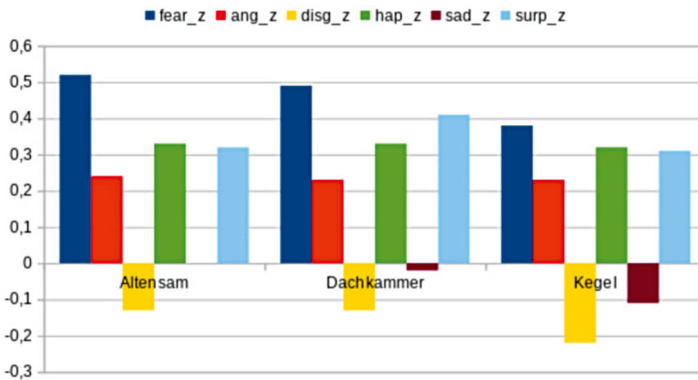
160 Vgl. hierzu auch die Hierarchisierung, die Roithamer vornimmt: »Wir mögen eine philosophische, [...] eine schriftstellerische Arbeit vollenden, die die epochemachendste und wichtigste überhaupt ist, wir haben nicht die höchste Befriedigung, [...] die wir haben, wenn uns ein Bauwerk gelungen ist« (Ko 271).

161 Anzumerken ist hier, dass der Kegel bei weitem nicht das einzige Werk Roithamers ist, sondern als magnum opus neben literarischen Versuchen, »kurze[r] Beschreibungsprosa« (Ko 84) und naturwissenschaftlichen Arbeiten über die Allopolyploide (vgl. Ko 338) oder den Stechapfel (vgl. Ko 343) steht.

von manischer Unterdrückung und übersteigter Geschwisterliebe und entwickelt somit die im Kalkwerk angelegten räumlichen Konzepte weiter.¹⁶²

Wie in Abb. 15 zu sehen ist, sind die diese drei Räume in ähnlichen emotionalen Kontexten eingebettet – wenn auch mit einigen interessanten Unterschieden: Wut und Freude sind an allen drei Orten auf einem ähnlich überdurchschnittlich hohen Niveau – nicht überraschend, zumal Bernhards Protagonisten ohnehin immer in der gleichen abgrundtiefen Stimmung sind.¹⁶³

Abb. 15: Der emotionale Kontext *Altensams*, der *Dachkammer* und des *Kegels*



Ausgewertet mit Sinclair/ Rockwell: *Voyant Tools* und Jacobs: *Sentiart*

Entsprechend seiner diegetischen Rolle ist *Altensam* in überdurchschnittlich »angst-besetzten« Sätze eingebettet. Interessanterweise ist der *Kegel* jedoch in sprachliche Kontexte eingebettet, die weniger Angst und unterdurchschnittlich wenig Ekel und Traurig-

162 Roithamer baut insgeheim »seiner Schwester zu ihrem höchsten Glück einen Kegel als Wohnung« (Ko 53), der »ihr ganzes Wesen als Charakter des Kegels« (Ko 215, Hervorh. i. Orig.) umfasst, »in welchem die Schwester künftig zu wohnen und glücklich zu sein habe, in höchstem Glück zu sein habe« (Ko 350, Hervorh. i. Orig.): Die Schwester weiß nichts vom Baufortschritt (vgl. Ko 223), weigert sich, an eine Verwirklichung dieses Projekts zu glauben (vgl. Ko 121), hat Angst vor dem Bauwerk (vgl. Ko 122) und will erst recht nicht dort einziehen (vgl. Ko 216). Basis dieses Projekts ist die »unausgesetzte Beobachtung der Schwester und die unausgesetzte Beobachtung der Konstruktion des Kegels« (Ko 216, Hervorh. i. Orig.). Die Obsession mit seiner Schwester und dem Kegel nimmt ein tödliches Ende: Nach dem Betreten des Gebäudes sei sie von einer »Todeskrankheit befallen« sofort »zugrunde gegangen« (Ko 120). Der unzuverlässige Erzähler gibt hier nur uneindeutige Informationen, Roithamer gibt sich selbst die Schuld: »[S]ie hatte sich gefürchtet vor diesem Augenblick, wie sie sich am tiefsten gefürchtet hat, habe ich sie hineingeführt und getötet, gleichzeitig den Kegel vollendet gehabt.« (Ko 346) Er jedoch deutet ihren Tod jedoch gleichzeitig in seinem Sinne: »Höchstes Glück [...] als augenblickliche Todesursache (meiner Schwester)« (Ko 344).

163 Für diese Abbildung wurden Nennungen der Worte »Kegel«, »Dachkammer« und »Altensam« sowie die ihnen jeweils vorausgehenden und nachfolgenden 50 Worte mit *VoyantTools* von Stéfan Sinclair und Geoffrey Rockwell (2016) extrahiert, auf Basis *SentiArt* von Arthur M. Jacobs (2019) auf ihr emotionales Potenzial hin analysiert und die jeweiligen Durchschnittswerte ihrer Z-Scores berechnet. Vgl. hierzu ebenfalls Aust: *Topographies of Hate*.

keit enkodieren. Dies erscheint zunächst paradox, handelt es sich um einen trostlosen, verwirrenden und einschüchternden Raum. Allerdings sind dies vor allem die Emotionen, die die Schwester dem Kegel entgegenbringt – im Gegensatz dazu freut sich Roithamer auf die Fertigstellung seines ›Hauptwerks‹, das zu seinem Lebenszweck wird.

Geld und Gefolge, ökonomische und soziale Macht. Konrads und Roithamers Projekte stoßen den:die Leser:in auf ein weiteres Bernhard-Klischee. Über die absolute Isolation und das geistige wie räumliche Gefangensein scheint eine weitere, das Gesamtwerk durchziehende Antinomie auf: Bernhards Asketen sind erstens wohlhabend und zweitens keineswegs so allein, wie sie vorgeben.

Der Fürst aus *Verstörung* präfiguriert als Teil des Landadels den Bernhard'schen Typus des wohlhabenden, wahnhaften Privatgelehrten. Ab der mittleren Werkphase stehen den Protagonisten aus Erbschaften und unbekannten Quellen scheinbar unerschöpfliche Reichtümer zur Verfügung: Auch ohne Lohnarbeit kann sich Konrad trotz späterer Geldsorgen sein Kalkwerk kaufen, Roithamer einen Kegel im Wald bauen und »Millionenbeträge und ein Riesenvermögen« (Ko 46) dafür aufwenden. Auch andere Figuren »existieren, alles in allem betrachtet, nicht auf das bescheidenste« (Be 56), führen einen »Lebenswandel, der so einmalig wie kostspielig und genauso fürchterlich ist« (Be 70).¹⁶⁴ »Aber«, wie es Rudolf in *Beton* formuliert, »meine Krankheit, so denke ich, entschuldigt diesen Luxus« (Be 172). Das Erbe ermöglicht es Bernhards Protagonisten überhaupt erst, sich als Privatgelehrte mit ihren ziellosen Projekten zu beschäftigen. Dennoch haben sie kein positives Verhältnis zu ihrer Vergangenheit, die »nichts als Kälte und Rücksichtslosigkeit« (Ka 48) bedeutet. Sie versuchen »schon in frühester Kindheit [...] einerseits mit sich selbst [...], andererseits mit der Umwelt fertig zu werden, mit der Vergangenheit [...], mit dem Zukünftigen« (Ko 230). Folglich wollen diverse Protagonisten von *Verstörung* (1967) bis *Auslöschung* (1986) ihr reichhaltiges Erbe ausgeben, spenden, vernichten und so symbolisch ihre Herkunft auslöschen.¹⁶⁵ Die unproduktiven Studien erscheinen in diesem Lichte als probates Mittel, den vorbelasteten Familienreichtum ohne gesellschaftliche Auswirkungen zu vernichten.

164 Besonders *Beton* stellt das großbürgerliche Milieu und den Reichtum der Bernhard'schen Protagonisten heraus: »Denn lebe ich auch in Peiskam allein, gebe ich doch soviel Geld aus, wie andere Familien nicht zur Verfügung haben im Monat, [...] wer heizt schon den ganzen Winter über neun Zimmer [...], nur für sich allein und sofort.« (Be 56) Dies gilt auch für viele der anderen im Text erwähnten Figuren, die sich allesamt einem Wohlstandsleben zwischen »Park« und »Jachtclub« (Be 203) und den dazugehörigen Beschäftigungen hingeben können. Wohlstand, so suggeriert der Text, ist immun gegen lebensweltliche Umwälzungen: »Selbst der Krieg hatte uns nicht daran hindern können, zu reisen und in den besten Häusern abzusteigen, wie mein Vater sehr oft gesagt hat.« (Be 81) Rudolfs Desorientierung im Österreich der Nachkriegszeit wird durch seine Abhängigkeit von althergebrachten Strukturen und gesellschaftlichen Hierarchien karikiert: »Wir rufen wie in alter Zeit sozusagen das Wort Träger, aber es gibt keinen mehr. Die Träger sind ausgestorben. Packe jeder seine Sachen wie er will.« (Be 150, Hervorh. i. Orig.) Diese komfortable Wohlstandssphäre wird mit dem existenziellen und realen Unglück der ›jungen Hårdtl‹ und ihres Mannes kontrastiert (vgl. u.a. Be 176).

165 Im Motiv der Nachlasszerstörung finden sich teils ebenfalls Dichotomien und Umkehrungen: In *Auslöschung* übergibt Murau Wolfsegg, das NS-Größen Zuflucht bot, am Ende der Israelitischen Kulturgemeinde (Au 159); in einer Verkehrung der Kerkerstrukturen möchte Roithamer in *Korrektur* direkt ganz »Altensam den entlassenen Strafgefangenen zur Verfügung [...] stellen« (Ko 91).

Nur selten sind Bernhards Protagonisten trotz ihrer Misanthropie selten tatsächliche Solitäre: Schließlich benötigen sie trotz aller Isolation einen Adlatus, der sie verehrt, sie zitiert und vermittelt der Erzählung ihr Lebenswerk aufzeichnet. Der Männerbund in Zweier- oder Dreiergruppen¹⁶⁶ stellt ein markantes Merkmal der Bernhard'schen Figurenkonstellation dar, von dem nur wenige Texte im mittleren und späten Werk abweichen.¹⁶⁷ Diese Begleiter und ihr Bericht an den:die Leser:in fungieren somit als »Aufzeichnungsmedium« für die an ihrer eigentlichen Studie scheiternden »Diktatoren«. So entsteht eine auf den ersten Blick symbiotische Freundschaft: »[Z]usammen und in Gesellschaft des andern waren wir sicher, nicht verrückt zu werden« (Ko 80) Diese Beziehungen sind obsessiv, parasitär, von Abhängigkeit und Macht dominiert, »und zwar in der intensivsten Weise, die sehr oft von Außenstehenden als absolutes Aufgehen in einem anderen Menschen bezeichnet wird« (Ko 124). Die Geistesmenschen haben in diesen Konstellationen durch ihre finanzielle, soziale wie sprachliche Macht in jeder Hinsicht das Sagen.¹⁶⁸

166 Schon in der zweiten überhaupt veröffentlichten Erzählung *Die Siedler* (1951) findet sich ein solcher »Männerbund«, der in allen Bedeutungen des Wortes als »juvenile« Vorstufe der bernhardesken Figurenkonstellation gelesen werden kann: Sowohl »der achtzehnjährige Rupert, der keine Angehörigen mehr hatte« als auch »der um ein Jahr ältere Ferdl, dem die Mutter während des Krieges gestorben war« (Bernhard: *Die Siedler*, S. 461) sind wie auch ihre späteren, »erwachsenen« Gegenparts soziale Außenseiter, die sich in ihrer selbst fortifizierten Isolation gegen die Gesellschaft stellen – und letztlich scheitern. In diesem Text wird die Freundschaft der beiden jedoch noch als zwar naive, aber doch symbiotische und produktive Verbindung inszeniert, wogegen spätere Texte die Abhängigkeit und Hierarchie der Männerfreundschaften pervertieren. Weitere Beispiele dieser Konstellation finden sich im Pfarrer und dem Schüler aus dem frühen *Der Untergang des Abendlandes*, dem Brüderpaar aus *Amras*, Strauch und dem Famulanten in *Frost* sowie Vater und Sohn in *Verstörung*. In *Wittgensteins Neffe* sind es Paul Wittgenstein und der autofiktionale Erzähler, in *Alte Meister* Reger und Atzbacher, in *Auslöschung* Murau und Gambetti. In *Gehen, Korrektur* und *Der Untergeher* erweitert sich dies zu einer von Bewunderung und Abhängigkeit geprägten »Freundschaft zu dritt« (Ko 135). Noch größere bernhardeske Männerbünde finden sich in *Watten* und *Die Billigesser*, wobei auch hier die Beziehung zwischen Erzähler und Protagonist im Fokus steht.

167 In *Das Kalkwerk* ersetzt Bernhard die pseudosymbiotische Beziehung zweier Männer mit dem parasitären Verhältnis Konrads zu seiner Frau; *Holzfällen* erzählt dagegen gerade vom Ende des engen Bundes zwischen dem Erzähler und den Auersbergern. Erneut sticht *Beton* hier durch seine – mit Blick auf die sonstige Homogenität des Werkes – Sonderstellung heraus: Rudolfs Beziehungen erschöpfen sich in der zu seiner Schwester und zu seinem Großvater. In *Auslöschung* erweitert die metadiegetische Erzählung über die Freundschaft des Erzählers mit Eisenberg und Maria diesen Männerbund sogar um ein weibliches Mitglied; auch *Holzfällen* erzählt von einer engen – und nicht von Hass und Unterdrückung geprägten – Beziehung zwischen dem Erzähler und der unglücklichen Joana.

168 Auch darüber hinaus sind die zentralen Figuren keineswegs einzigartig in ihrem Wahn, sondern paradoxerweise in ein Netzwerk von Eremiten eingebunden: Diverse weitere Charaktere und Randfiguren verrichten eine »furchtbare Geistesarbeit« (Ka 69). Der oben erwähnte Industrielle in *Verstörung* ist hier ebenso zu nennen wie der Bekannte Roithamers, der »über viele Jahre [...] sich selbst zum Objekt seiner höchst interessanten Studie gemacht hatte« (Ko 65) oder auch der »bebreudete[] Lehrer« in *Reading*, »der sich mit der Konstruktion einer Maschine beschäftigte, von welcher ich heute noch nicht weiß, um was für eine Maschine es sich handelt« (Ko 95).

Verhasste Frauen und geliebte Schwestern. Im Verhältnis von Bernhards Männern zu Frauen zeigt sich in dieser Phase ein anderes Bild:¹⁶⁹ Der anfängliche ›Nutzen‹ der verderblich-erotischen Frau für »sogenannte ›Körperansprüche‹« (F 70) wird im Gesamtwerk nicht fortgesetzt und wandelt sich in offen vorgetragene, antisexuelle Ablehnung. Das Geschlechterverhältnis ist im mittleren Werk zunehmend von Macht und Unterdrückung geprägt: An die Stelle einer erotischen Beziehung zwischen Mann und Frau tritt die libidinös besetzte Beschäftigung mit der Studie als »Geist-Phallus«.¹⁷⁰ Einzig ihre Eignung als Studienobjekt oder Wissensgefäß verleiht den zumeist anonymen, wortlosen Frauen aus der Perspektive der asexuellen Bernhard'schen Männer der späteren Werkphasen einen marginalen Wert und nimmt ihnen gleichzeitig jeden Anspruch auf Individualität oder Freiheit. Die Misogynie dieser Geistesmenschen ist der Versuch, ihre fragile ›Geistesmännlichkeit‹ und die Geschlechterdichotomie aufrecht zu erhalten, da

erst die Wiederholung [...] die Vorstellung einer dem Mann a priori zugeschriebenen Existenz als Geistesmensch hervorruft. [...] Der Mann ist lediglich eine performativ erzeugte Figur, die ihre geistige Überlegenheit ständig inszenieren muss. Insofern reproduziert Bernhard nicht affirmativ den Geschlechterdiskurs, sondern legt vielmehr die Mechanismen offen, durch die der Eindruck eines naturhaften Wesenskerns von Mann (und Frau) entsteht.¹⁷¹

Prototypisch für diesen zweiten Typus der Weiblichkeit und die dahinterstehende Geschlechterkonstellation steht *Das Kalkwerk* und das Verhältnis von Konrad und seiner Frau. Eigene Lebensentwürfe oder gar intellektuelle Fähigkeiten spricht der Geistesmensch dem Weiblichen ab.¹⁷² Der »Gehorsam« (Ka 23) der wehrlosen Frau ermöglicht es ihrem Ehemann und gleichzeitig Bruder überhaupt erst, »mit großer Rücksichtslosigkeit« (Ka 25) seine Gehörexperimente durchzuführen. Sie wird von ihm »einerseits gepflegt, andererseits tyrannisiert« (Ka 108),¹⁷³ erscheint ihm gleichzeitig als weitere

169 Vgl. weiterführend zur (De-)Konstruktion und Subversion heteronormativer Geschlechterrollen u.a. Tabah, Mireille: Geschlechterrollen und Geschlechterverhältnisse, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 433–436.

170 Ronge: Der Geistesmensch in der Wiederholungsschleife, S. 109.

171 Ronge: Der Geistesmensch in der Wiederholungsschleife, S. 106.

172 Folgerichtig bleibt auch im *Kalkwerk* die Frau unbenannt, wird lediglich in Ableitung des sowohl als Familien- wie auch Vornamen funktionierenden Namens ihres Mannes als ›die Konrad‹ bezeichnet. Die Nutzung des eigenen Verstandes sei wenn überhaupt nur in Ab- und Anleitung vom als präzise-wissenschaftlich verklärten Männlichen eingeschränkt möglich: »Dem Manne sei angeboren, was der Frau angelernt werden müsse, in mühevoller, oft verzweifelter Lehrmethode, nämlich der Verstand als chirurgisches Instrument gegenüber der sich sonst unweigerlich auflösenden [...] Geschichts- und Naturmaterie. [...] Die Frau [...] stehe [...] dem Alleingang des [...] Mannes durch eine Welt der Verblödung und des ordinären Halbgeistes gegenüber.« (Ka 129)

173 Konrad missbraucht seine Frau auch als Objekt seines Sadismus: Funktioniert sie bei den Experimenten nicht wie erwartet, bestraft er sie mit ritualisiertem Vorlesen aus Texten Kropotkins, oder durch »Essenssperre, Verlängerung der Urbantschitschübungen, längeres Verweigern der Zimmerentlüftung, plötzliches Durchlüften ihres Zimmers, wobei sie sich vor der eiskalten Luft nicht schützen habe können« (Ka 84) oder verletzt sie (vgl. Ka 85). Letztens Endes sind die hohe Verschuldung, der drohende Verlust des Kalkwerks, somit das Ende der Studie und der Macht- und Gesichtsverlust Konrads gegenüber seiner Frau der Auslöser für ihren Tod (vgl. Ka 181). Dass

Ursache, die Studie nicht fertigstellen zu können (vgl. Ka 83). Letzten Endes ist es aber doch gerade ihre Wehrlosigkeit, die sie als Objekt für Konrads Studie und Opfer seiner Machtansprüche prädestiniert (vgl. Ka 173). Die physische Unbeweglichkeit der Frau steigert der Mann durch erzwungene soziale Isolation, die sich fortan durch das gesamte Werk zieht: Konrad ist 1970 bemüht, seiner Frau »ihre Verwandten und Freunde auszu-reden« (Ka 82), wie auch Reger 1986 noch bemüht ist, seine Frau zu isolieren, ihr ihren »Reisewahn« (AM 260) abzuerziehen und ihren Kunstgeschmack zu diffamieren (vgl. u.a. AM 253, 259f.).

Interessanterweise nehmen *Das Kalkwerk* und *Korrektur* mit Blick auf die Geschlechterkonzeption so einerseits eine prototypische Rolle, andererseits auch eine Sonderstellung im Bernhardschen Œuvre ein: Während in vielen anderen Bernhard-Texten die Frau zumeist wortlos, passiv und in einer vollkommenen Opferrolle verhaftet bleibt, werden sowohl Roithamers Mutter, als auch Frau Konrad ein vergleichsweise hoher Sprechanteil und somit auch Macht über ihre Männer zugeschrieben.¹⁷⁴

Ansonsten werden Männer und Frauen qua natura von den Protagonisten und Erzählern bis ins kleinste, unwichtigste Detail hinein als unvereinbar gezeichnet.¹⁷⁵ Ehen sind eine »Naturmarter« (Ka 145) »bis es gemeinsam umfallen, sich gemeinsam umbringen heißt« (F 267). Familien sind Verbünde von Menschen, »die sich selbst nicht aushalten können und die ihre Kinder noch weniger auszuhalten imstande sind« (Ko 232). Sie werden bei Bernhard zumeist nicht gegründet, denn Geistesmenschen sind entweder

der Geistesmann seine bewegungsunfähige und somit auf ihn angewiesene Frau nach Jahren der Marter, Isolation und Armut aber erschießt, ist in diesem Kontext bald als perverser Akt der Milde zu sehen, der nicht allen Frauen im Werke Thomas Bernhards zuteil wird – ganz nach dem ihr eingeflüsterten Experimentsatz »Gerechtigkeit, wenn einer den andern umbringt« (Ka 89f., Hervorh. i. Orig.) Wie Reger (vgl. insbes. AM 280–298) hat auch Konrad einen kurzen Moment des aufrichtigen Mitleids mit seiner Frau, wenn auch nur im Angesichte der Erkenntnis, dass seine Studie nicht mehr zu beenden sei: »[I]nsofern ich aber meinen Kopf durchgesetzt habe [...], für eine vollkommen aussichtslose Sache, indem ich meine arme Frau gezwungen habe, mit mir in das Kalkwerk zu gehen, habe ich ihr Leben zerstört[...]« (Ka 171).

174 Die Konrad nutzt ihre Pflegebedürftigkeit und »all diese[] Sadismen ihrerseits« (Ka 155) als einzige noch verbliebene Waffe gegen den Experimentator. Vgl. hierzu u.a. Ka 146, den Angsttraum Konrads (Ka 149–151) sowie die ständigen Aufforderungen der Frau, Konrad solle »mehrere Male am Tag um ein Glas Most in den Keller hinunter« (Ka 152) gehen, den sie dann wegschüttet (vgl. Ka 153). Gleichzeitig erscheint die Frau als karikierte Spiegelfigur des vergeblich und immer wieder von neuem an seiner Studie arbeitenden Konrad: »[A]n einem einzigen Paar Fäustlinge soll die Konrad ein halbes Jahr gestrickt haben, indem sie jeden der beiden Fäustlinge, kurz bevor sie sie fertig gehabt habe, wieder aufgetrennt habe, und wäre einmal einer der Fäustlinge fertig [...], habe sie [...] ihrem Mann plötzlich wieder eine andere Wollfarbe [...] eingeredet und sie [...] habe von neuem begonnen, einen Fäustling zu stricken, [...] und so fort alle paar Tage oder Wochen, [...] er habe schließlich Abscheu vor diesen Fäustlingen, überhaupt habe er Abscheu vor ihrer Strickerei empfunden, sich das aber nicht anmerken lassen[...]« (Ka 139f.)

175 Konrad beispielsweise »atme in großen Zimmern naturgemäß auf [...]«. Seine Frau aber sei in großen Zimmern bedrückt. Mich deprimieren die kleinen, sie deprimieren die großen Zimmer. Naturgemäß ist sie, meine Frau [...] an den engen Zimmern in Toblach orientiert [...] während er in kleinen Zimmern immer das Gefühl habe, ersticken zu müssen« (Ka 29).

zeugungsunfähig (vgl. F 320) oder aus Überzeugung kinderlos.¹⁷⁶ Fast harmlos nimmt sich dagegen Rudolfs Äußerung im späteren *Beton* aus, die eine ideologische Erklärung für die Misogynie der Geistesmenschen liefert:

[I]ch habe keine Freundin, ganz bewußt habe ich keine Freundin, denn dann hätte ich ja meine Geistesambitionen vollkommen aufgeben müssen [...]. Entweder ich habe eine Freundin, oder ich habe Geistesambitionen, beides zusammen ist unmöglich. Und ich habe mich schon sehr früh für die Geistesambitionen entschieden und gegen die Freundin. (Be 41)

Die sexuelle Fortpflanzung wird durch eine geistige ersetzt, die erotische Liebe durch latent homo- und autoerotisch konnotierte Männerbünde.¹⁷⁷ Schließlich sind auch die Studien und die zitierenden Adlaten die »Reproduktionsorgane« des Geistesmenschen.

In Bernhards Œuvre finden sich jedoch nicht nur verhasste Frauenfiguren. Insbesondere das Verhältnis der Protagonisten zu ihren Schwestern reicht von Hass über Ablehnung bis hin zu idealisierender Verklärung und sexueller Anziehung. Dieser Topos findet sich bereits in *Verstörung* angedeutet (vgl. u.a. V 21) und ist noch in *Auslöschung* zentral; in der zweiten Werkphase rückt das inzestuöse Schwesternverhältnis aber zunehmend in den Fokus des Erzählten. Auch im Schwestertypus ist der destruktive Zug des Weiblichen präsent, wie in *Das Kalkwerk*, *Beton* oder *Auslöschung* vorgeführt wird.¹⁷⁸ Die Geschwisterliebe wird im Falle von *Das Kalkwerk* als hasserfüllte, asexuelle Verehe-lichung von Bruder und Schwester, im Falle von *Korrektur* als emotionale Obsession des

176 Werden dann doch Nachkommen gezeugt, werden so nur »Kinder in die Welt gesetzt, die nichts mit [den Eltern] zu tun haben« (Hö 13). Das Erzeugen von »Körper- und Geistesattrappen ihrer Eltern« (Ko 77) oder schlichtweg das Ergebnis von Inzest, wie es in Amras suggeriert wird. Eltern fungieren zunehmend nicht als »Behüter und Beschützer« (Ko 76), sondern als »Bewachende und Bestrafende« (Ko 76). die ihre Nachkommen in »Kindheitskerker« (Ko 233) einsperren und quälen (vgl. Ko 249).

177 Vgl. hierzu u.a. Ronge: Der Geistesmensch in der Wiederholungsschleife, S. 114–115 sowie Öhl-schläger, Claudia: »In den Wald gehen, tief in den Wald hinein«. Autoerotische Phantasmen männlicher Autorschaft in Thomas Bernhards Holzfällen. Eine Erregung, in: Keck, Annette/Schmidt, Dietmar (Hrsg.): Auto(r)erotik. Gegenstandslose Liebe als literarisches Projekt, Berlin 1994, S. 119–131.

178 Aus der Perspektive Rudolfs ist seine Schwester »das geistesfeindlichste Wesen« (Be 12), das ihn »ganz einfach beherrscht von Kindheit an« (Be 69) sich mit »unbändige[m] Vernichtungswil-len« (Be 16) zeitlebens gegen seine Studie stellt, gar ein »Ungeheuer [...], das alles, das mit ihm in Berührung kommt, umbringt« (Be 18): »Einmal hatte ich eine Schrift über Haydn verfasst [...] als sie plötzlich auftrat und mir die Feder aus der Hand schlug. Da ich die Schrift nicht fertig hatte, war sie ruiniert. Jetzt habe ich dir deine Schrift ruiniert! rief sie aus voller Entzücken und lief zum Fen-ster und rief diesen teuflischen Satz mehrere Male ins Freie, jetzt habe ich dir deine Schrift ruiniert! Jetzt habe ich dir deine Schrift ruiniert! Dieser grauenhaften Überrumpelung war ich nicht gewach-sen.« (Be 12, Hervorh. i. Orig.) Rudolf versucht permanent, sich »von [seiner] Schwester [zu] befrei-en« (Be 19), wird aber immer wieder von ihren – objektiv durchaus wohlmeinenden – Interventionen überrascht und von ihren häufigen Invektiven beleidigt.

Bruders zu seiner Schwester ausgestaltet. In beiden Fällen ist dieses Geschwisterverhältnis tödlich für den weiblichen, zum Objekt degradierten Part der Beziehung.¹⁷⁹

Der Großvater als Geistesmensch. Die Großväter gehören zu den wenigen durchweg positiv bewerteten Figurentypen in Bernhards Œuvre. Hierin spiegelt sich Bernhards oft vorgetragenes, enges Verhältnis zum eigenen Großvater, den Schriftsteller Johannes Freumbichler.¹⁸⁰ Die autobiographischen Texte präsentieren den Großvater als ambitionierten Schriftsteller, teils, die Realität verklärend,¹⁸¹ als verfolgten Anarchisten. Für den jungen Bernhard ist der Großvater »die Folie, vor deren Hintergrund sich die Autorschaft des Enkels entfaltet«.¹⁸² Durch die Augen des autofiktionalen Erzählers aus *Ein Kind* ist der Schriftsteller noch eine bewundernswerte Autorität:

Mein Großvater empfing mich mit einem strafenden Blick [...]. Meine Großmutter hatte ein köstliches Frühstück auf den Tisch gestellt. [...] Mein Großvater stand auf und ging an die Arbeit. An die *Romanarbeit*. Darunter stellte ich mir etwas Fürchterliches, gleichzeitig etwas ganz und gar Außergewöhnliches vor. Der Großvater schnürte sich mit einem Ledergurt seine Pferdedecke um den Leib und setzte sich an den Schreibtisch. Meine Großmutter stand auf und verschloß die Polstertür. Ich hatte schon als Kind immer den Eindruck, die beiden seien zusammen die allerglücklichsten Menschen.¹⁸³

179 Anders als Konrad meint es Roithamer mit seinem Studienobjekt vorgeblich aufrichtig gut. Er geriert sich dabei aber als »Stalker«: Er vermisst seine Schwester, idealisiert und verklärt sie, ergeht sich in einer »unausgesetzte[n] Beobachtung der Schwester« (Ko 216, Hervorh. i. Orig.) und baut ihr mit dem Kegel ein Monument. Roithamer steigert sich in seinem selbstgewählten Exil weiter in seine Obsession, schildert aber seine Verzweiflung über die Entziehung der Schwester: »Einem Menschen beispielsweise schreiben, weil wir die Einsamkeit nicht mehr ertragen können, [...] damit wir nicht mehr allein, sondern zu zweit sind, der Schwester beispielsweise, daß ich mich freue, wenn sie nach England kommt, bald, gleich, schreiben wir, dem geliebten Menschen, der uns am tiefsten vertraut ist, ich schreibe und telegraphiere gleichzeitig, nichts ist intensiver mehr in mir gedacht, als dieser Gedanke, daß meine Schwester in der kürzesten Zeit [...] kommt, zu mir kommt, um den Zustand meines Alleinseins [...] zu beenden, sie solle herkommen, damit ich gerettet bin [...], weil alle [...] Ablenkungsschliche versagt haben, [...] kommt dieser vertraute, von uns geliebte Mensch nicht, haben wir keine Möglichkeit mehr. Tagelang warte ich auf Antwort, dann telegraphiert die Schwester plötzlich, sie kann nicht kommen[...]« (Ko 327, Hervorh. i. Orig.).

180 Vgl. u.a. Judex, Bernhard/ Langer, Renate: »Herkunftskomplex« und Familie, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 307–313, hier S. 307f.

181 Die »Verfolgung« des Großvaters hat eine weitaus banalere Ursache: »Vor allem Mietschulden bringen ihn in Konflikt mit dem Gesetz.« (Judex/ Langer: »Herkunftskomplex« und Familie, S. 307f.)

182 Judex, Bernhard/ Mittermayer, Manfred: Literatur, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 373–380, hier S. 373.

183 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. 405–409, hier 426.

Auch in der fiktionalen Prosa treten folglich diverse positiv konnotierte, verehrte Großvaterfiguren auf.¹⁸⁴ Doch auch im Falle Freumbichlers überlagert das fiktive Bild der Biographie die Realität:

Der Großvater ist kein erfolgreicher Schriftsteller und anerkannter Intellektueller. Diesen Status kann er lediglich innerhalb des Machtsystems Familie behaupten, deren Mitglieder ihm als männlichem Familienpatriarchen ihre volle Unterstützung zusichern.¹⁸⁵

Freumbichler ist ein von »Selbstmitleid, Verbitterung und Verachtung«¹⁸⁶ durchdrungener Künstler: Er arbeitet manisch »an zahlreichen unveröffentlichten Werken«,¹⁸⁷ kann aber – mit der tatkräftigen Hilfe Alice Herdan-Zuckmayers¹⁸⁸ – mit *Philomena Ellenhub. Ein Salzburger Bauernroman* nur einen »Achtungserfolg«¹⁸⁹ erzielen. Dass auch die innerfamiliären Beziehungen keineswegs glücklich, sondern von einer dem Bernhard'schen Geistesmenschen entsprechenden Unterdrückung geprägt waren, berichtet ebenfalls *Der Keller*. Hier wird erzählt, dass die »Romanarbeit« des Großvaters tatsächlich für alle Beteiligten »etwas Fürchterliches« ist. Bernhards Tyrannen und Geistesmenschen bekommen die Züge des realen Großvaters eingeschrieben und umgekehrt Freumbichler die Eigenschaften der fiktiven Figuren zugeschrieben:

Seine Lage war die aussichtsloseste [...]. [...] Mit dem Zunehmen [...] seiner Erfolglosigkeit verschärfte sich seine Besessenheit seinem Gegenstand gegenüber, der sein Werk war. [...] Er hatte sich mit [...] seinem Lebenswerk als Schriftstellerei eingekerkert [...]. Darunter hatte zeitlebens seine Umgebung zu leiden, vornehmlich [...] meine Großmutter, wie auch meine Mutter, die ihm diesen Zustand der totalen schöpferischen Isolation durch ihre tatkräftige Hilfe ermöglichten. Sie hatten, was sie ihm gegeben hatten, von ihrem eigenen Leben bezahlt [...]. Um drei Uhr früh [...] stand er auf und setzte sich an den Schreibtisch. [...] Und so jahrelang. [...] Normalerweise [...] waren alle [...] so ruhig wie möglich, und sie hätten [...] sich nicht einmal die kleinsten irritierenden Geräusche erlaubt, [...] um den Fortgang der Arbeit [...] nicht aufzuhalten. Die Gutmütigkeit meines Großvaters hatte ihre Grenzen und, seine Arbeit betreffend, pardonierte er nichts, und wir alle haben den absoluten Tyrannen in ihm oft zu spüren bekommen. Er konnte, vor allem gegen die Frauen [...] von einer geradezu vernichtenden Härte und Schärfe sein.¹⁹⁰

184 Bereits *Von einem, der auszog die Welt zu sehen* präsentiert einen erzählenden Großvater als intellektuellen Mentor und Inspirationsquelle des Protagonisten (vgl. Bernhard: *Von einem, der auszog die Welt zu sehen*, S. 512). Auch *Korrektur* erwähnt eine ähnliche Konstellation: »[N]ichts war mir in meinem Leben lieber und wichtiger und, wie ich heute weiß, entscheidender gewesen, als diese Spaziergänge mit meinem Großvater« (Ko 78). In *Auslöschung* fließen in der Figur des Onkel Georg dagegen die Züge des Großvaters, aber auch Bernhards selbst ein: Kurz vor dem Ende des Lebens gelingt zumindest literarisch die Angleichung an den Großvater.

185 Ronge: *Der Geistesmensch in der Wiederholungsschleife*, S. 105.

186 Judex/ Langer: »Herkunftskomplex« und Familie, S. 308.

187 Judex/ Langer: »Herkunftskomplex« und Familie, S. 308.

188 Vgl. u.a. Mittermayer: *Leben*, S. 2.

189 Judex/ Langer: »Herkunftskomplex« und Familie, S. 308.

190 Bernhard: *Der Keller*, S. 170–172.

Somit konstruieren die autobiographischen Texte im literarischen Imago Freumbichlers den Prototypen des Bernhard'schen Geistesmenschen der fiktionalen Literatur. Diese Analogie greifen Texte der späten Werkphase wiederum auf. *Beton*, in dem Wahrheit und Fiktion ostentativ miteinander vermischt werden, hebt diese »Verwandtschaft« Freumbichlers mit den Geistesmenschen beispielsweise hervor: Der Text erwähnt explizit »die von meinem Großvater mütterlicherseits ererbte Pferdedecke« und den »Ledergurt, den ich genauso [...] von meinem Großvater geerbt habe« (Be 11). Auch in diesem Kontext fallen also Biographeme und fiktionale Elemente zu einer transfiktionalen Erzählung zusammen.

Das Sagen haben. Die mehrfach verschachtelte, indirekte Erzählerkonfiguration, die der zweite Teil von *Verstörung* begründet hatte, wird fast werkübergreifend beibehalten und gesteigert, wenn auch in ihrer genauen Konstitution immer wieder variiert.¹⁹¹ In *Verstörung* wird die Zuschreibung von Sprecherrollen in runden und zusätzlich eckigen Klammern vorgenommen (vgl. z. B. V 103); in *Das Kalkwerk* wird dagegen auf eine Unterteilung der Rede durch Anführungszeichen oder ähnliche Marker gänzlich verzichtet. An ihre Stelle treten kaum zur Orientierung beitragende, sondern den Textfluss unterbrechende inquit-Formeln. Ähnlich ist auch *Korrektur* konzipiert, wobei die Reduktion des Erzählers auf einen zwar homodiegetischen, aber kaum in Erscheinung tretenden figuralen Erzähler hier wieder zurückgenommen wird: Der Erzähler versucht, den Selbstmord des Freundes schreibend, erzählend und durch »ordnen und sichten« (Ko 178) des Nachlasses zu verarbeiten. Er steht damit nicht nur als bloße Reflektor- und Reproduktionsfigur zwischen einem eigentlichen, dominanten Sprecher und dem Adressaten.¹⁹² Hier führen die Markierungslosigkeit und die sich teils über Seiten erstreckende Satzstruktur zu einer Diffusion der Sprecherverhältnisse: Ob nun Roithamer oder der ihn unreflektiert zitierende Erzähler aus eigener Perspektive spricht, wird den Leser:innen teils erst zum Ende der Satzkaskaden vermittelt. Roithamer selbst bleibt ein unzuverlässiger, metadiegetischer Erzähler: Seine von persönlichen Abneigungen geprägten Erinnerungen und vom Wahn verzerrten Schilderungen sind uneindeutig. Er selbst merkt an, dass »es sich bei den Menschen, die ich [...] beschrieben habe, um andere als die beschriebenen handelt«, dass letztlich »nichts ist, wie es tatsächlich ist, das Beschriebene entgegengesetzt dem Tatsächlichen« (Ko 355).

Sprachliche Kerkerstrukturen, Spracharmut und Akribie. Den Figuren und Erzählern in Thomas Bernhards Texten ist alles »ununterbrochen das Absolute«. (Ka 69) Auch

191 In *Das Kalkwerk* gibt der Erzähler, ein Vertreter für Lebensversicherungen, beispielsweise die Berichte von Konrads Bekannten Wieser und Fro sowie das »Gerede« in den Gasthäusern Laska, Laner und Stiegler wieder. In *Korrektur*, *Gehen*, *Ja* und *Die Billigesser* erzählt ein namenloser Freund der Hauptfigur; *Alte Meister* ist es mit Atzbacher immerhin ein benannter, aber ebenfalls kaum individualisierter Erzähler.

192 Ziel dieses Erzählers ist es, »den roithamerschen Nachlaß zu ordnen« (Ko 90). Neben der Wiedergabe der »Bruchstücke[] seines Denkens« (Ko 175), der Reden Roithamers und seines »umfangreichen Manuskripts mit dem Titel *Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels*« (Ko 7) berichtet der Erzähler im Vergleich zu anderen Texten vergleichsweise ausführlich und rührend eigene Gedanken und Erinnerungen an den verstorbenen Freund.

viele Bernhardismen stehen im Dienste einer sprachlichen und thematischen »Verabsolutierung«, die erreicht wird

durch den für Bernhard typischen Nominalstil, den Gebrauch von Superlativen, den oft aphoristischen Gestus der Aussagen, durch die Typisierung des Personals sowie durch neologistische Komposita, die wie Allgemeinbegriffe daherkommen, [...] und schließlich durch die Wiederholungen [...].¹⁹³

Geschildert werden die Erzählungen dieser Phase in einer teils konjunktivischen, mehrfach zitierten, wiederholungslastigen, um Akribie bemühten Sprache. Die Figuren dieser Phase sprechen »in dem Bewußtsein, daß in nichts Klarheit möglich ist, aber doch annähernde Klarheit, angenäherte, alles immer nur ein Angenähertes ist und nur ein Angenähertes sein kann«. (Ko 194) Anders als im Falle der »Sätzezerbröckelungen« (Amr 22) des Frühwerks, versuchen sich die Figuren in dieser Phase jedoch die nötige »angenäherte Klarheit« durch sprachliche Überdetermination und Reiteration zu verschaffen, so dass die Wiederholung zu einem auf mehrere Ebenen ausgreifenden, zentralen Stilprinzip wird. Was Corinna Schlicht für *Gehen* konstatiert, lässt sich ebenso auf die monotone Struktur anderer Bernhard-Texte und die jeweils in ihnen erzählten Handlung übertragen:

Die Wiederholung findet sich [...] erstens auf der Satzebene: Lexeme werden wiederholt und nicht – wie üblich – durch Synonyme und Proformen ersetzt. Zweitens als Sprechhandlung, es ist ja ein Ich-Erzähler, der in seinem Bericht die Aussagen wiederholt. Drittens inhaltlich, denn es ist von Gewohnheiten, also Wiederholungen selbst, die Rede. Durch seine derartige Wiederholungsdichte nimmt der Text an Intensität zu, d.h. er evoziert geradezu das thematisierte Verrücktwerden als verrücktes, manisches Sprechen [...].¹⁹⁴

Neben »unüberschaubaren Mammutsätze[n]«,¹⁹⁵ der antinomischen Sprache, Positiv-Superlativ-Satzstrukturen, der konjunktivischen Rede¹⁹⁶ und dem Nominalstil der frühen Texte¹⁹⁷ ist auch die »gehäufte[], oft spielerische []Bildung von Ad-hoc-Komposita«¹⁹⁸ ein bernhardeskes Stilelement. Sprachlosigkeit und Sprachkrise sowie die Unsagbarkeit des Wahrgenommenen führen zu einem Ringen um den richtigen Ausdruck, um Akribie und Spezifität bemühte Wortkombinationen der Figuren. Teils transportieren diese »erschreckende[n] Worttransfusion[en]« (F 145) aus Spracharmut resultieren-

193 Schlicht, Corinna: Wiederholen gegen die Sinnlosigkeit, S. 359.

194 Schlicht, Corinna: Wiederholen gegen die Sinnlosigkeit, S. 359.

195 Betten: Sprache, S. 459.

196 Vgl. u.a. Betten: Sprache, S. 460.

197 Vgl. Betten: Sprache, S. 458.

198 Betten: Stilanalysen, S. 15.

de Begriffsnot;¹⁹⁹ teils transportieren sie die Übertreibung und Exaltiertheit der bernhardesken Tiraden per se.

Der allgemeine Wortschatz der Texte ist zudem von wiederholten Redewendungen, Phrasen und Floskeln durchzogen, die die makrostrukturellen Wiederholungen und Parallelkonstruktionen ergänzen. Auffällig ist ebenfalls die häufige Verwendung von Adjektiven im Superlativ. Sie prägt die bernhardeske Übertreibungssprache. Oftmals nutzt Bernhard zudem Satzstrukturen, die Positiv und Superlativ miteinander kombinieren und so die Übertreibung noch hervorheben.²⁰⁰ Auch die wiederholten »(meist pseudo-)rationale[n] Textsignale in Form von Konnektoren und Adverbien«²⁰¹ können als bernhardeskes Stilklischee betrachtet werden – noch dazu als eins, das von Bernhard im Spätwerk auch zunehmend ostentativ wiederholt und selbstironisch markiert wird. Überhaupt lässt sich bei vielen Bernhardismen eine zunehmende Häufung ab dem mittleren Werk beobachten, die mit der Tendenz zur Selbstwiederholung und Selbstironie einhergeht. Dies zeigt sich wie bereits erwähnt in der durchschnittlichen Satzlänge im Werkverlauf. Auch die als bernhardeske Stilmerkmal etablierten Komposita werden häufiger verwendet.

Auch auf mikrostruktureller Ebene nutzt Bernhard bestimmte Wendungen häufiger und manieristischer. Anne Betten unterscheidet mehrere Gruppen von »Lieblingswörtern«, ²⁰² die ähnlich auch in dieser Arbeit als zentrale bernhardeske Stilmerkmale gefasst werden:

- Partikel wie »entweder – oder«, »einerseits – andererseits«, ²⁰³ die die omnipräsenten Dichotomien in Bernhards Werk versprachlichen.
- »naturgemäß« als »bekannteste[s] Bernhard-Shibboleth«, ²⁰⁴ Es lässt sich zudem mit seinem Gegenstück »sogenannt« gruppieren. ²⁰⁵

199 Als (vermeintlich) früheste Emergenz eines bernhardesken Kompositums ist vermutlich der »Zustandsstumpfsinn« (Hö 11, Hervorh. i. Orig.) zu nennen, den der Erzähler in *In der Höhe* an sich und seiner Umwelt feststellt. Die in *Frost* in direkter Nähe zueinander auftretenden Komposita »Wirklichkeitsverachtungsmagister«, »Gesetzesbrechermaschinist« und »Menschenwillenverschweiger« (F 72, Hervorh. i. Orig.) stechen im sonst eher lexisch nüchternen Text hervor: »Gesetzesbrechermaschinist« verweist beispielsweise durch seine einzelnen Bestandteile ganz konkret auf technisch-industrialisierte, auf höchste Effizienz ausgelegten Kriegsverbrechen, »Wirklichkeitsverachtungsmagister« dagegen auf die implizierte geistige Höchstleistung, die nötig ist, das Erlebte und Verübte zu ignorieren, die Realität spöttisch zu missachten. Auch *Verstörung* nutzt mit den »sogenannte[n] Katastrophalveränderungen« (V 71) und der »Intellektuellenkatastrophe« (V 101) bernhardeske »pejorative Bildungen« (Betten: Sprache, S. 458).

200 Vgl. bspw. folgende Passage aus *Verstörung*: »Unser Verhältnis ist ein durch und durch schwieriges, ja chaotisches, das zwischen ihm und meiner Schwester und zwischen mir und meiner Schwester ist das schwierigste, das chaotischste.« (V 21)

201 Betten: Anmerkungen zum Stil von Thomas Bernhards Prosa, S. 133.

202 Betten: Sprache, S. 458.

203 Betten zählt weiterhin »sogenannt« zu dieser Gruppe.

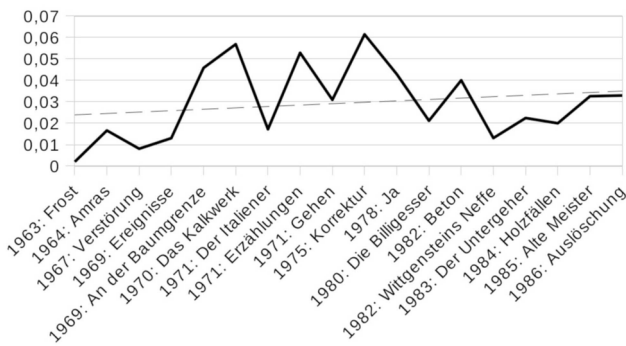
204 Betten: Sprache, S. 458.

205 »Naturgemäß« und »sogenannt« sind die vermutlich prominentesten Bernhardismen und lassen sich als dichotomes Gegensatzpaar begreifen: Das Adverb »naturgemäß« impliziert grundsätzlich, dass etwas natürlich Grundsätzen folgt, seiner eigenen Natur entspricht. Im Bernhard'schen Sinne verwendet, impliziert es jedoch einen unabänderlichen Sachverhalt. Das Adjektiv »sogenannt« ver-

- »werkkonstitutive modale, temporale sowie lokale Attribute und Adverbien«:²⁰⁶ »ganz«, »absolut«, »in jedem Fall«, »fortwährend«, »ständig«, »immer«, »ununterbrochen«, »unendlich«, »überall«
- »kausale[], konsekutive[], adversative[] Konjunktionen«:²⁰⁷ »während«, »weil«, »nachdem« oder auch »jetzt, nachdem«.
- »andere[] Lieblingsfloskeln«:²⁰⁸ »wie ich sagen muss«; hinzuzufügen ist weiterhin »wie gesagt wird«, das ebenfalls bernhardeske »et cetera« und »hunderte und tausende« sowie deren Varianten.²⁰⁹
- Zusätzlich muss auch ein populärer Bernhardismus erwähnt werden, obwohl dieser (fast) ausschließlich in einem einzelnen Werk vorkommt:²¹⁰ die Phrase »dachte ich in meinem Ohrensessel«, die in dieser und anderen Varianten insgesamt 230 mal in *Holzfällen* zu finden ist.

Eine statistische Untersuchung des Textkorpus veranschaulicht die zunehmend häufigere Verwendung dieser Bernhardismen im Werkverlauf. Auffällig ist – neben der generell steigenden Tendenz – erneut der markierte Anstieg der verwendeten Bernhardismen im mittleren Werk (vgl. Abb. 16–20).

Abb. 16: Prozentualer Anteil (Y-Achse) von Bernhardismen (Gruppe I) in ausgewählten Bernhard-Prosatexten (X-Achse)



Ausgewertet mit Aust: wordcount.sh

weist dagegen auf eine sprachliche – und damit kulturelle – Beziehung zwischen realem Bezeichneten und konventionalisiertem Bezeichnendem an. Im Falle Bernhards stößt dieses Adjektiv ex negativo vor allem auf die Divergenz von Objekt und seinem Begriff.

206 Betten: Sprache, S. 459.

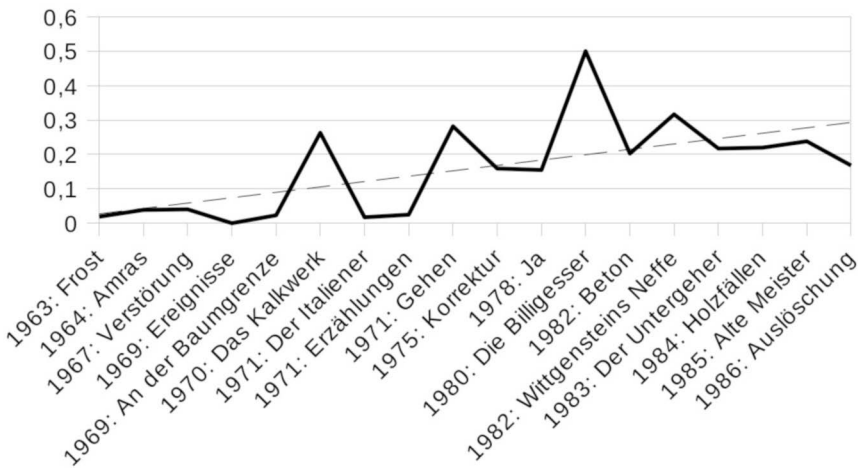
207 Betten: Sprache, S. 459.

208 Betten: Sprache, S. 459.

209 Betten führt in dieser Kategorie weiterhin »noch besser gesagt« als bernhardeske Floskel an; diese Phrase findet sich im vorliegenden Textkorpus jedoch nur ein mal in *Wittgensteins Neffe*.

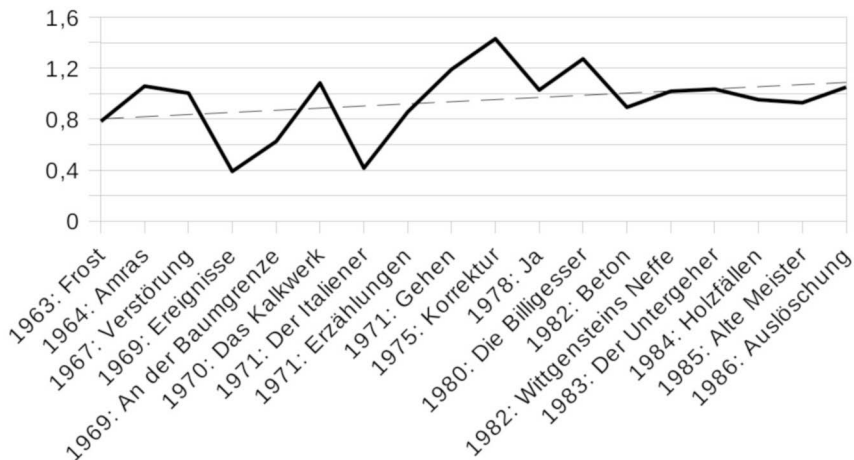
210 Auch im Drama *Der Weltverbesserer* sitzt der titelgebende Protagonist in einem Ohrensessel; in *Beton* findet sich die ganz ähnliche Phrase »dachte ich mir auf dem eisernen Sessel« (Be 87).

Abb. 17: Prozentualer Anteil (Y-Achse) von Bernhardismen (Gruppe II) in ausgewählten Bernhard-Prosatexten (X-Achse)



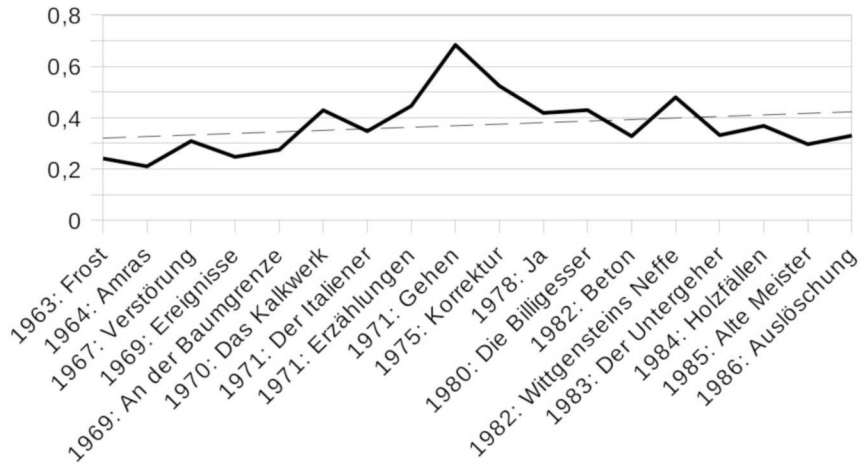
Ausgewertet mit Aust: wordcount.sh

Abb. 18: Prozentualer Anteil (Y-Achse) von Bernhardismen (Gruppe III) in ausgewählten Bernhard-Prosatexten (X-Achse)



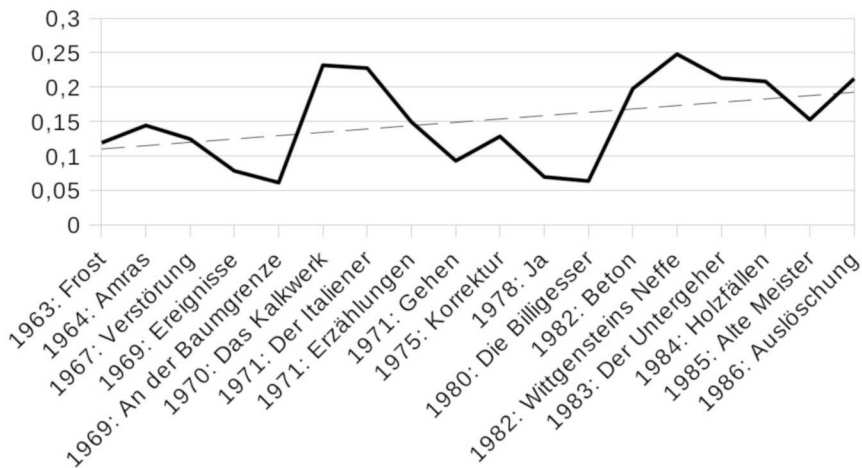
Ausgewertet mit Aust: wordcount.sh

Abb. 19: Prozentualer Anteil (Y-Achse) von Bernhardismen (Gruppe V) in ausgewählten Bernhard-Prosatexten (X-Achse)



Ausgewertet mit Aust: wordcount.sh

Abb. 20: Prozentualer Anteil (Y-Achse) von Bernhardismen (Gruppe IV) in ausgewählten Bernhard-Prosatexten (X-Achse)



Ausgewertet mit Aust: wordcount.sh

Diese repetitive, artifizielle sprachliche Strukturierung hat zwei Konsequenzen: erstens die themenanaloge Rhythmisierung des Textes, zweitens eine zunehmende Komisierung des Erzählten.

Themenanaloge Sprache. Mit der durchkomponierten Artifizialität von Bernhards Sprache geht – ab dem mittleren Werk – eine gewisse Rhythmisierung einher. Die

Forschung hat diese vermeintliche »Musikalität« und die »musikanalogen Strukturen« in Bernhards »Sprachpartituren« vielfach besprochen.²¹¹ Dabei ist die Musik nur eines von mehreren Prinzipien, anhand derer Bernhard seine Sätze strukturiert und die die allgemeine, monomane Starrheit der Sprache ergänzen: Bernhard hat »sich für seine Themen in jedem Werk den jeweils angemessenen sprachlichen Ausdruck erarbeitet«, ²¹² sodass insgesamt statt von einer »Musikanalogie« allgemein von einer mimetischen »Themenanalogie« und performativen Sprachstruktur gesprochen werden kann. Dies führt bereits *Verstörung* vor. Erneut ist die Rede des Fürsten von zentraler Bedeutung: Hier finden sich

Sprachgestaltungen, die offensichtlich mimetische Funktion haben, vor allem bei der Schilderung der »ungeheueren Hochwasserverwüstungen«. Magris schreibt: »das Wort ergießt sich mit tobender Gewalt von überall her, wie jene Flut, von welcher der Fürst in seinem exakten Irrereden Bericht erstattet.« Das Bild der Flut wiederum, vermittelt durch die endlose Wortflut, stehe für »die alles mit sich reissende Flut des Lebens«, die Bernhard Figuren häufig wie in der *Korrektur* durch »Sichten und Ordnen« (Überschrift des zweiten Teils) einzudämmen versuchen.²¹³

Bereits vorher schildert der Text das Schicksal »einer brutal misshandelten Gastwirtsfrau«²¹⁴ erneut nicht nur über die *histoire*, sondern auch die Inszenierung im *discours*:

Die Ausweglosigkeit, mit der diese Frau in ihrem Milieu gefangen ist, spiegelt sich hier z. B. in verschrobensten Schachtelsatzkonstruktionen wider, oder [...] in einer linksverzweigenden, ständig weiter ausgebauten Attributkonstruktion zum Subjekt *Frau*, die die tödliche Verstrickung dieses Typus von Frauen sozusagen formal nachvollzieht.²¹⁵

Generell variiert Bernhard die Länge seiner Sätze, um die Sprache zu rhythmisieren. Insbesondere in *Korrektur* wird dies zusätzlich in Analogie zum Thema des Textes gesetzt:

Eine Analyse der ersten 30 Seiten ergibt ganz unterschiedliche Satzlengthen: Der erste Satz »nur« 24 Zeilen lang, enthält, wie so oft, komprimiert fast die ganze Situationsbe-

211 Diller, Axel: Ein literarischer Komponist? Musikalische Strukturen in der späten Prosa Thomas Bernhards, Heidelberg 2011; vgl. ebenfalls Bürgers, Irmelin: »Es ist immer die Musik, die mich rettet...« Thomas Bernhards Sprachpartituren, in: Henze, Hans Werner (Hrsg.): Die Chiffren Musik und Sprache, Frankfurt a.M. 1990, S. 173–191; Herzog, Andreas: Thomas Bernhards Poetik der prosaischen Musik, in: Höller, Hans (Hrsg.): Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards Auslöschung, Frankfurt a.M. 1995, S. 132–147; Reiter, Andrea: Thomas Bernhards musikalisches Kompositionsprinzip, in: Literaturmagazin 23 (1989), S. 149–168. Ein möglicherweise ironischer Metakommentar zum Klischee des »literarischen Komponisten« Bernhard findet sich wiederum in *Auslöschung*: So merkt Murau an, »[d]ie deutsche Sprache« sei eine »vollkommen antimusikalische« (Au 239, Hervorh. i. Orig.).

212 Betten: Stilanalysen, S. 26.

213 Betten: Anmerkungen zum Stil von Thomas Bernhards Prosa, S. 132. Das Zitat stammt aus V 103; weiterhin zitiert Betten hier Magris, Claudio: Geometrie und Finsternis. Zu Thomas Bernhards *Verstörung*, in: *Études Germaniques* 33 (1978), S. 282–297, hier S. 286.

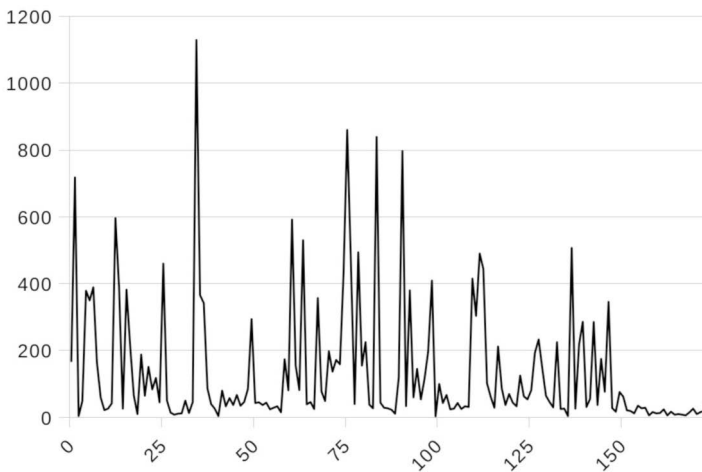
214 Betten: Stilanalysen, S. 24.

215 Betten: Stilanalysen, S. 24. Die von Betten besprochene Stelle findet sich in V 12.

schreibung, so dass sich die Aufmerksamkeit in den folgenden zahllosen Durchgängen ganz auf die gedankliche und stilistische Ausarbeitung konzentrieren kann. Der zweite Satz hat den berühmt-berüchtigten Umfang von drei Seiten, ist aber nicht der längste im ganzen Text. Zwischen den Langsätzen finden sich jedoch auch kurze, es ist ein ständiges An- und Abschwollen. Auf die Vertikale transponiert würden die Satzlängen Linien formen, die einem Kegel ähneln – einem Kegel, der im Text mit Worten gleichsam ständig neu auf- und abgebaut wird.²¹⁶

Dieses kegelhafte »An- und Abschwollen« der Satzlänge lässt sich aufbauend auf Bettens Beobachtungen auch anhand der ersten 175 Sätze von *Korrektur* nachvollziehen und visualisieren (vgl. Abb. 21).

Abb. 21: Wörter (Y-Achse) pro Satz (X-Achse) in den ersten 175 Sätzen von *Korrektur*

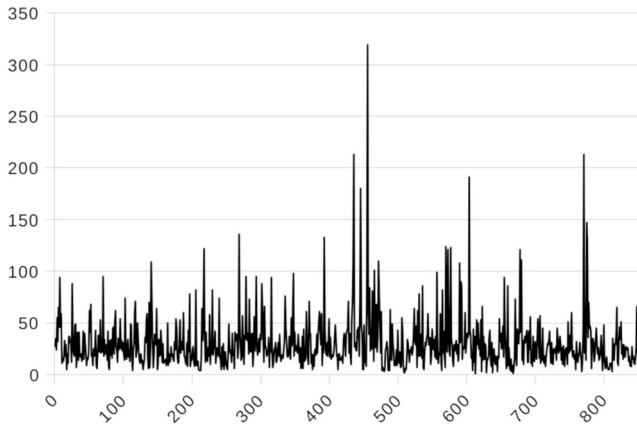


Ausgewertet mit Reiners-Selbach: *sentandwordlength.py*

Diese und weitere Befunde verweisen auf die durchkomponierte, starke Analogie zwischen Inhalt, Thema und Form von Bernhards Texten. Auch die monotonen »Gedankengänge« der Protagonisten aus *Gehen* schlagen sich in der monotonen Sprache nieder. Die – im wahrsten Sinne des Wortes – zentrale Episode über den Nervenzusammenbruch im rustenschacherschen Hosenladen ist nicht nur mittig im Text positioniert und ist durch einen Absatz markiert (vgl. G 53), sie enthält ist auch den mit Abstand längsten Satz (vgl. Abb. 22).

216 Betten: Stilanalysen, S. 26.

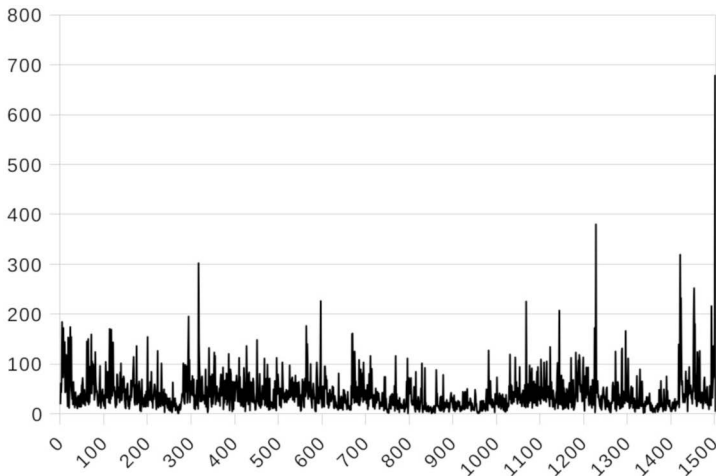
Abb. 22: Wörter (Y-Achse) pro Satz (X-Achse) in Gehen



Ausgewertet mit Reiners-Selbach: sentandwordlength.py

In *Holzfällen* ähnelt die Struktur der Motivwiederholung und Informationsschichtung dagegen der von Maurice Ravels *Bolero* (1928): eines Musikstückes, das in der Erzählung eine persönliche Bedeutung für den Erzähler hat, und dessen Klimaxstruktur auf der Wiederholung und Schichtung eines musikalischen Motivs basiert. Dies schlägt sich auch in der Satzlänge nieder: zunächst schwankt die Satzlänge, die erzählerische Klimax wird durch einen mehrere Seiten langen Satz markiert (vgl. Abb. 23).

Abb. 23: Wörter (Y-Achse) pro Satz (X-Achse) in Holzfällen



Ausgewertet mit Reiners-Selbach: sentandwordlength.py

Übertreibung, Wiederholung und Tragik als Ursprung von Komik. Neben allem erzählten Elend ist die Tragikomik ein bernhardeskes Stilmerkmal. Komik und Tragik sind

Teil eines grotesken Vexierbildes: Die Obsessionen und Manierismen der Protagonisten sind zwar häufig Ursache und Symptom physischer oder psychischer Erkrankungen, erhalten aber in Wechselwirkung mit ihrer kompromisslosen Übersteigerung und Wiederholung auch eine komische Qualität. Je nach Perspektive (und Empathie der:des Rezipient:in) werden aus den tragischen Figuren so bloß lächerliche. Dies kulminiert in der programmatischen Frage »Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?« des Mannes in »lauter Frauenkleider[n]« (KT 42) in der gleichnamigen Erzählung (1967):

»Freilich, man müßte wissen, was heute gespielt wird«, sagte er, »aber sagen Sie mir nicht, was heute gespielt wird. Für mich ist das äußerst interessant, einmal *nicht* zu wissen, was gespielt wird. Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?«, fragte er und sagte sofort: »Nein, nein, sagen Sie nicht, was es ist. Sagen Sie es nicht.« (KT 42, Hervorh. i. Orig.)

Nicht nur in dieser Erzählung wird die Dualität von Tragik und Komik zu einem zentralen Stilprinzip gemacht; auch »[a]m Ende« vieler anderer Bernhard-Texte »stehen [...] der Weltekel, der Tod oder das fürchterliche Gelächter«. ²¹⁷ In seiner Rede zur Verleihung des Österreichischen Staatspreises umreißt Bernhard diese tragikomische Ästhetik mit einem geradezu programmatischen Diktum: »Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt.« ²¹⁸ Dies zieht sich als weitere zentrale Dichotomie durch Bernhards Gesamtwerk. Die Verbindung von Leiden und Lachen wird mehrfach explizit kommentiert. Bereits der Erzähler von *In der Höhe* erkennt: »[E]ine Tragödie ist dieses Leben, eine unaufhaltsame Tragödie, in der ein paar lächerliche Köpfe sitzen« (Hö 95). Auch *Frost* und *Verstörung* thematisieren das untrennbare Ineinander von Komik und Tragik. ²¹⁹ Die Tragik der Welt zwingt ihre Bewohner zum Lachen:

»Die Tragödie« sei ja nicht immer tragisch, werde ja nicht immer als tragisch empfunden, »obwohl sie immer Tragödie ist ... Keine Tragödie regt die Welt auf. *Nichts ist tragisch*.« Das Lächerliche sei »allgewaltiger als alles andere«. Innerhalb des Lächerlichen gebe es »Tragödien, in die man vorstößt, ohne mit einem Licht ausgerüstet zu sein, in ein finsternes Bergwerk«. Verzweiflung sei in der Lächerlichkeit. (F 274f.)

Spätere Texte formulieren das Lachen als Schutzfunktion vor dem Grauen und thematisieren dies mehrfach explizit: In *Das Kalkwerk* bietet das Lachen beispielsweise Schutz vor Verzweiflung (vgl. u.a. Ka 70). In *Korrektur* wird eine Panikattacke des Erzählers für

217 Schlicht, Corinna: Wiederholen gegen die Sinnlosigkeit, S. 371.

218 Bernhard Thomas: Verehrter Herr Minister, verehrte Anwesende (Österreichischer Staatspreis), in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 22.2: Journalistisches, Reden, Interviews. Hrsg. v. Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2004, S. 23–24, hier S. 23.

219 Für den Fürsten tragen die »Leute [...] ihre Qual auf die Straße« und machen »dadurch die Welt zu einer Komödie« (V 136): »Das komische oder das lustige Element an den Menschen kommt in ihrer Qual am anschaulichsten zum Vorschein, wie das der Qual in ihren komischen, lustigen, usf ...« (V 169) Das Leben des Kunstmalers Strauch erscheint diesem als »von mir allein erfundene Komödientragödie« (F 201), er bricht beim Anblick »auf [...] grauenhafte Weise zerstückelte[r] Tiere [...] in ungeheures Gelächter« (F 295) aus.

diesen zu einer »fürchterlich-komischen Situation« (Ko 182). *Alte Meister* wird dagegen paratextuell als *Komödie* präsentiert, ohne architextuell oder diegetisch etwas allzu Komödienhaftes an sich zu haben. In *Auslöschung* äußert Murau Verständnis für das Lachen seiner Schwester »in einer fürchterlichen Situation« (Au 420). Rudolf in *Beton* sieht sich selbst als »eine traurige, komische Figur« (Be 26, Hervorh. i. Orig.) und erfasst Lachen und Weinen als gleichzeitige Reaktion auf die eigene Lebenssituation:

Ich [...] hätte augenblicklich [...] in schallendes Gelächter über mich ausbrechen können oder [...] in Tränen. Ich war wieder einmal in meiner eigenen Komödie gefangen. [...] [A]ber da ich weder lachen wollte, noch weinen, stand ich auf und kontrollierte, [...] ob ich genug Prednison und Sandolanid und Aldactone saltucin eingepackt habe [...]. (Be 117f.)²²⁰

Die Kulturgeschichte von Platon²²¹ bis Plessner²²² kennt diese Identität von Tragik und Komik als Merkmal der *Conditio Humana*: Das »Urgelächter« ist von jeher nihilistische Konsequenz eines Blickes in den »Abgrund des Nichts«. ²²³ Folglich lässt sich die Bernhardsche Motivierung der Komik treffend mit einem Diktum Nietzsches fassen: »Das leidendste Thier auf Erden erfand sich – das Lachen.«²²⁴ Überhaupt ähnelt das Komische in Bernhards Texten Nietzsches Komikkonzept: Für den frühen Nietzsche ist »das

220 Interessanterweise handelt es sich bei diesen Medikamenten – anders als der Wunsch, weder lachen noch weinen zu wollen, impliziert – nicht um Beruhigungsmittel oder andere Psychopharmaka, sondern um Herzmedikamente. Abgesehen von einer Hypochondrie und Medikamentenabhängigkeit impliziert diese Passage einen geradezu naiven Gedankengang des Geistesmenschen: Wenn sich Lachen und Weinen durch eine Medikamentierung des Herzens verhindern lassen, wird das Herz als emotives Zentrum begriffen. Die Komplementarität von Tragik und Komik werden so symbolisch als menschlicher Wesenszug konstruiert.

221 Die Zuschreibung dieses Komikkonzeptes an Platon basiert auf einer Interpretation Emil Staigers. Platons *Symposion* endet mit folgender Bemerkung: »In der Hauptsache aber sei es darum gegangen, [...] daß Sokrates [seine Zuhörer] zuzugeben genötigt habe, ein und derselbe Mann müsse sich darauf verstehen, eine Tragödie und eine Komödie zu schreiben, und der kunstgemäße Tragödiendichter sei auch Komödiendichter.« (Platon: *Symposion*. Griechisch-deutsch. Übers. v. Rudolf Rufener mit einer Einführung, Erläuterungen und Literaturhinweisen von Thomas A. Szlezák, Düsseldorf/ Zürich 2002, S. 151–153). Staiger deutet diese Passage als Hinweis auf den kausalen Zusammenhang von künstlerisch erzeugter Komik und existenzieller Verzweiflung: Staiger zufolge kann »der Tragiker sein Geschäft nur bis zum vernichtenden Ende durchführen [...], wenn er zuletzt statt in den Abgrund des Nichts, auf den Boden des Komischen fällt und über den Trümmern seiner Welt das Urgelächter dessen anstimmt, der weiß: der Geist vermag nicht ohne physische Basis wirklich zu sein, die physische Basis aber [...] ist sich selbst in elementarer Lust genug.« (Staiger, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1956, S. 201).

222 Für Helmuth Plessner sind Lachen und Weinen »Reaktionen auf eine Grenzlage« (Plessner, Helmuth: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*, Bern 1961, S. 194), auf »Situationen, auf die es keine andere Antwort gibt« (S. 185f.), »in denen der Mensch sich nicht orientieren kann, [...] die er nicht verstehen [...] kann.« (S. 189).

223 Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, S. 201.

224 Nietzsche, Friedrich: *Fragment 37[3]*, in: ders.: *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Bd. 11: *Nachgelassene Fragmente 1884–1885*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 576.

Komische [...] die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden«. ²²⁵ Später begreift Nietzsche das Lachen als eine Reaktion auf existenzielle Angst. ²²⁶

Auch die mehrdimensionalen Übertreibung und der damit einhergehende, apodiktische Sprachstil illustrieren nicht nur das Leid der Sprecher – beides sind zusätzlich Mittel der Komikerzeugung. So werden besonders die wahnhaften Tiraden der Protagonisten der dritten Phase zunehmend komisch:

Die Ausweglosigkeit der frühen Prosawerke wird transformiert in eine Konstellation, die auch für Selbstironie und Alltäglichkeit Raum läßt, und in eine Sprache, die vom Leidensdruck nicht mehr nur zusammengepreßt wird, sondern Platz schafft für eine latente, und nicht selten manifeste Komik. Der Geistesmensch leidet an einer Welt der Banalität und Destruktivität, aber seine monomanischen Monologe sind nicht mehr die eines hochgradig gefährdeten Verstorbenen, sondern die eines Schauspielers seiner eigenen Irritation und Misanthropie. Die fulminanten Verdammungen [...] erhalten so mehr als bloß ein Gran Ironie; sie nehmen ihre Radikalität oft schon im Moment der Aussprache zurück, durch die Form, in der es geschieht und sehr häufig auch expressis verbis. ²²⁷

Bernhards tragische Protagonisten werden so sukzessive zu komischen Figuren – allerdings nicht zu selbstreflektierten Clowns, sondern zu ignoranten Narren. Die apodiktischen und als existenzielle Lebensgrundsätze präsentierten Figurenaussagen tragen elementar zur Komik der Texte bei – insbesondere, da sie von Figuren geäußert werden, die gerade an ihrem Absolutheitsanspruch scheitern. Ähnliches gilt auch für ihre alles erfassende Kritik: Die zunehmend übertriebenen, in ihrer Zusammenstellung schon geradezu grotesken Auflistungen, was dem jeweiligen Geistesmenschen schon »immer verhaßt gewesen« (Amr 11) war, wirken bereits komisch. Formuliert werden diese vorgeblich hochgeistigen Sentenzen zudem noch in »oft durch Häufung als plump und unschön geltende[n] Formen wie Schachtelsatz, Plusquamperfekt, etc.«, ²²⁸ was die Kollision von Anspruch und Umsetzung zusätzlich lachhaft erscheinen lässt. Der Autor selbst wird über die seinen Werken ein- und zugeschriebene Komik der Übertreibung in der öffentlichen

225 Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie, in: ders.: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 1: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen. I-IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 9–156, hier S. 57.

226 Nietzsche führt in *Menschliches, Allzumenschliches* aus: »Wenn man erwägt, dass der Mensch manche hunderttausend Jahre lang ein im höchsten Grade der Furcht zugängliches Thier war und dass alles Plötzliche, Unerwartete ihn kampfbereit, vielleicht todesbereit sein hiess, ja dass selbst später [...] alle Sicherheit auf dem Erwarteten, [...] so darf man sich nicht wundern, dass bei allem Plötzlichen, Unerwarteten in Wort und That, wenn es ohne Gefahr und Schaden hereinbricht, der Mensch ausgelassen wird, in's Gegentheil der Furcht übergeht: das vor Angst zitternde, zusammengekrümmte Wesen schnell empor, entfaltet sich weit, – der Mensch lacht. Diesen Uebergang aus momentaner Angst in kurz dauernden Uebermuth nennt man das Komische.« (Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches* I, in: ders.: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 2: *Menschliches, Allzumenschliches* I und II, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 9–366, hier S. 157f.; vgl. zu Komik und Lachen bei Nietzsche auch Kunnas, Tarmo: *Nietzsches Lachen. Eine Studie über das Komische bei Nietzsche*, München 1982, insbes. S. 39–50)

227 Sorg, Bernhard: *Thomas Bernhard*, München 1992, S. 111f.

228 Betten: *Sprache*, S. 457.

Wahrnehmung zum ›Übertreibungskünstler‹ – ein Epitheton, das besonders Bernhards Österreichkritik in den Bereich des nicht weiter Ernstzunehmenden verschiebt.

Ergänzt wird dies durch eine Komik der Wiederholung. Hierbei handelt es sich weniger um ›*running gags*‹ im herkömmlichen Sinne: Die Figuren sagen das Gleiche, machen tagein, tagaus das Gleiche. Bernhards von mehrdimensionalen Wiederholungen auf Wort-, Satz-, Text- und Werkebene geprägter Struktur- und Sprachstil mechanisiert und entmenschlicht. Diese »Wiederholungen [...] erscheinen« einerseits »als bedrohlich«. ²²⁹ Sie sind andererseits im Sinne Henri Bergsons als komikerzeugendes Mittel lesbar: »Automatismus, Steifheit, erworbene und beibehaltene Gewohnheit« ²³⁰ evozieren laut Bergson gleichzeitig Befremden und Lachen. ²³¹ Die »Unbeweglichkeit der Sinne und des Geistes« ²³² führt zu einem »Effekt des Automatischen und Starren«. ²³³ Auch die sprachlichen und habituellen Wiederholungen des Geistesmenschen sind ›lachhafte‹ Automatismen: Zwar versuchen Bernhards Protagonisten, sich dem absolut Geistigen hinzuwenden, die Ritualisierung und Manierisierung ihres Lebens und Sprechens führt aber gerade dazu, dass »der lebende Körper zur Maschine erstarrt[]«. ²³⁴ Auch in diesem Lichte betrachtet wirkt Bernhards werkübergreifende Selbstwiederholung komisch: Das Schreiben des Autors wird selbst repetitiv, Kreativität wird durch vermeintliche Reproduktion ersetzt, »etwas Lebendiges von etwas Mechanischem überdeckt«. ²³⁵

Gleichzeitig steigert die Wiederholung einzelner Informationen in leicht variierten Iterationen die Redundanz der Texte: Der Informationsgehalt steht im Missverhältnis zum erzählerischen Raum, den die Aussage einnimmt. Bernhards Erzählweise, Figurenkonzept und Textstrukturen werden in immer wieder neuen Texten nur minimal variiert, sodass sich Redundanz und Wiederholung über das Gesamtwerk erstrecken.

Auch die bernhardesken Komposita werden zunehmend redundanter und komischer:

229 Schlicht, Corinna: Wiederholen gegen die Sinnlosigkeit, S. 356f.

230 Bergson, Henri: Das Lachen, übers. v. Roswitha Plancherel-Walter, Hamburg 2011, S. 27, Hervorh. i. Orig. getilgt.

231 Bergson führt aus, dass das Lachen über das »Aus-der-Reihe-Tanzen« (Bergson: Das Lachen, S. 24) die Funktion eines sozialen Korrektivs hat: »Gespanntheit und Elastizität sind zwei sich ergänzende Kräfte. [...] Fehlen sie dem Körper in hohem Maß, so entstehen Unglücksfälle jeder Art, Gebrechen, Krankheiten. Fehlen sie dem Geist, dann haben wir es mit [...] allen Arten von Verrücktheit zu tun. Und fehlen sie dem Charakter, dann ergeben sich die schweren Fälle von mangelnder Anpassung an das soziale Leben, [...] bisweilen Ursachen des Verbrechens. [...] Jede Versteifung des Charakters, des Geistes und sogar des Körpers wird der Gesellschaft daher verdächtig sein, weil sie auf eine erlahmende Tatkraft schließen lässt, auf ein Handeln auch, das abseits des gemeinsamen Mittelpunktes erfolgt, sich außerhalb des von der Gesellschaft gebildeten Kreises bewegt. [...] So gesehen, wäre das Lachen eine soziale Geste. Durch die Furcht, die es einflößt, korrigiert es das Ausgefallene; es sorgt dafür, daß gewisse Handlungsweisen, die sich zu isolieren und einzuschließen drohen, stets bewußt und aufeinander abgestimmt bleiben, kurz, es lockert jede mechanische Steifheit, die an der Oberfläche des sozialen Körpers übriggeblieben sein könnte.« (S. 23–24)

232 Bergson: Das Lachen, S. 19.

233 Bergson: Das Lachen, S. 22.

234 Bergson: Das Lachen, S. 41.

235 Bergson: Das Lachen, S. 35.

Wird die Funktion der Verwendung eines Kompositums z. B. »normalerweise« häufig als Bedürfnis nach inhaltlicher Kompression gesehen, so sind bei Bernhard hingegen seine einzelnen Bestandteile meist schon allein oder in anderen Verbindungen so oft im Prätext genannt worden, dass die Setzung des Kompositums eher den krönenden Abschluss des Wiederholungsspiels mit den Einzelbegriffen markiert oder Kontextinformationen zusammenfasst und zu einem neuen Begriff komprimiert.²³⁶

Erneut ist es hier das Auseinanderklaffen von Kontext, Redundanz, Spezifität und letztlich geringem Informationsgehalt, über das Komik erzeugt wird:

[H]äufig sind auch Zusammensetzungen aus Eigennamen und Appellativa, und diese in Variation der Konstituenten: »Gentzgassenwohnung«, »Gentzgassenohrensessel«, »Gentzgassengesellschaft«, »Gentzgassenhalbdunkel«, »Gentzgassenfalle« etc. Das heißt, die Komposita werden aus dem Kontext entwickelt, sind ohne diesen nur schwerlich auflösbar; oft fassen sie vorangehende Textinhalte zusammen, machen diese, äußerst ökonomisch und zugleich spezifisch konnotiert, für die Textprogression verfügbar und werden somit, verstärkt durch die Wiederholungselemente, zu tragenden Pfeilern der Textstruktur und -semantik.²³⁷

Doch auch die oftmals lachhaften Kontraste zwischen dem hohen Anspruch und der banalen Lebensrealität des Geistesmenschen werden so immer offensichtlicher. So bekennt Konrad über das Sägewerk in direkter Nachbarschaft seines Kalkwerks:

[E]hrlich gesagt [...], machten ihm, Konrad, aber Sägewerksgeräusche nichts aus, weil sie immer schon da gewesen wären, er hätte niemals gedacht: da hörst du ein Sägewerk, da kannst du nicht denken!, [...] denn gleich, wo er sich auch immer aufgehalten habe, er habe sich in der Nähe eines oder gar mehrerer Sägewerke aufgehalten, zur Familie [...] gehörte immer wenigstens ein Sägewerk. (Ka 23)

Nun mag dies bloß für Konrads Konzentrationsfähigkeit sprechen, störende Geräusche bei der Arbeit an der Studie ausblenden zu können. Doch nur eine Seite später scheint diese Fähigkeit nicht nur abhanden gekommen zu sein, sie wird sogar ins Gegenteil gekehrt. Konrad hört nun plötzlich Dinge, die nicht hörbar sind:

Manchmal gingen Lawinen ab, soll Konrad gesagt haben, Geröll, Eis, Wasser, Vögel höre er, Wild, Wind. Weil man beinahe überhaupt nichts höre, werde man im Kalkwerk, besonders wenn einem ein solches ungemein empfindliches Gehör zu eigen sei, wie ihm, besonders hellhörig. [...] [E]r höre [...] seine Frau in ihrem Zimmer oben atmen [...]. Man kann natürlich meine Frau in ihrem Zimmer von meinem Zimmer aus nicht atmen hören, [...] tatsächlich aber höre er seine Frau in ihrem Zimmer atmen, wenn er in seinem Zimmer sei. [...] Er könne sogar Menschen hören, die am andern Seeufer miteinander reden, obwohl das nicht möglich ist, vom Kalkwerk aus Menschen am andern Seeufer miteinander reden zu hören. [...] Wie oft höre ich ein Geräusch, ein tatsächli-

236 Betten: Stilanalysen, S. 16.

237 Betten: Sprache, S. 458. Betten zitiert hier mehrfach ohne Seitenangabe aus *Holzfällen*.

ches Geräusch, soll er gesagt haben, und ich frage meinen Gesprächspartner, ob er das Geräusch auch höre, und mein Gesprächspartner hört das Geräusch nicht. (Ka 24)

Dieser Kontrast wirkt tragisch, illustriert er doch den geistigen Verfall eines gestörten Tyrannen in seinem Lebenskerker. Gleichzeitig werden diese Ruhestörungen – sofern opportun – von Konrad als lachhafte Begründung herangezogen, seine Studie nicht schreiben zu können:

[I]n dem Augenblick, in welchem er [...] glaubte, sich mit der Studie beschäftigen zu können, hörte er plötzlich den Höller Holz hacken. Er stehe auf und gehe zum Fenster und schaue hinaus und sehe natürlich nichts, höre aber. Gerade habe er Lust, die Studie niederzuschreiben, alle Voraussetzungen für eine rasche Niederschrift, denke er, fängt der Höller mit dem Holzhacken an. Als ob sich alles gegen die Niederschrift meiner Studie verschworen hätte, soll Konrad gesagt haben. (Ka 52)

Anspruch und Realität klaffen in diesen Schilderungen immer weiter auseinander. Die Liste der Gründe wird immer länger, die Begründungen immer widersprüchlicher, Konrads fadenscheinige Ausreden zunehmend als solche erkennbar:

Ganz ruhig sei es, arbeite er [...] nicht, gehe er hin und her, auf und ab, überlege er, denn wenn ich überlege [...] arbeite ich nicht, das heißt, natürlich arbeite ich, wenn ich überlege, aber im Grunde arbeite ich erst, wenn die Überlegung abgeschlossen ist, dann fange ich zu arbeiten an und dann ist die Ruhe vorbei, dann hackt auf einmal der Höller Holz oder es kommt der Bäcker, der Rauchfangkehrer kommt, der Störschneider, der Sägewerker, Sie kommen, Wieser kommt, Fro kommt, das Geklopfe fängt an und meine Frau braucht etwas. Diese ungeheuer schwierige, alle Augenblicke vollkommen zerbrechliche medizinisch-musikalisch-philosophisch-mathematische Arbeit! Ich darf mich nur hinsetzen und denken, der Zeitpunkt ist da, in welchem ich die ganze Schrift in einem einzigen Zuge niederschreiben kann, da klopft jemand, meine Frau läutet um ein Paar Socken. (Ka 62f.)

Das groteske Bathos dieser Passage von vermeintlich hochgeistiger Arbeit hin zu den Socken wirkt ebenso tragikomisch wie die Widersprüchlichkeit von Konrads Aussagen zur Ruhestörung. Die dahinterstehende, scheinbare Willkür entwertet andererseits jeden ernstgemeinten Absolutheitsanspruch: Figuren, die so agieren, können nicht ernst genommen werden, ihr Leiden und Streben wird lachhaft.

Ab dem mittleren Werk sind Bernhards Texte zusätzlich von einer manifesten Komik durchzogen: die Figuren durchleben nun auch komische Situationen, die ihren Ursprung wiederum oftmals in ihrer tragischen, obsessiven Kompromisslosigkeit haben. *Das Kalkwerk* markiert auch in dieser Hinsicht einen Wendepunkt: Die auffällige, groteske, ins Absurde ausgreifende Übertreibungs- und Wiederholungskomik wird in diesem Text erstmalig zu einem zentralen Bestandteil der Botschaft. Konrads Tiraden wirken nun zunehmend unbegründet und übertrieben;²³⁸ an anderer Stelle rückt die Tragik zu-

238 Man denke hier an Konrads Tirade über die »Groteske«, »daß der Gemeindeschneepflug nurmehr noch bis zum Gasthaus, aber nicht bis zum Kalkwerk fährt« (Ka 22).

gunsten komischer Episoden in den Hintergrund. Schon der Einzug der Konrads in das Kalkwerk wird komisch überzeichnet geschildert: Konrad transportiert bei seinen diversen Umzügen zum Zwecke der Studie »Hunderte[] und Tausende[] von Einrichtungsgegenständen« (Ka 31) mit sich, die er anhäuft und verliert und die er, endlich im Kalkwerk angekommen, aus Geldmangel sukzessive wieder verkauft (vgl. Ka 33). Konrad und die Berichterstatter schweifen in ihrer Erzählung oftmals ab und sind sich anscheinend selbst nicht sicher, wie viele Schleppkähne tatsächlich zum Transport nötig waren:

Also stellen Sie sich vor, zwei Schleppkähne voll solcher Möbelstücke und Einrichtungsgegenstände!, soll Konrad ausgerufen haben immer wieder: Zwei Schleppkähne voll Möbelstücke und Einrichtungsgegenstände! Zum Glück sei der See nicht zugefroren gewesen, alle Winter friere der See zu, im Jänner friere der See zu, aber in dem Jahr des Einzugs in das Kalkwerk sei der See nicht zugefroren gewesen. Und mit dem Wagen getraue sich niemand mehr über den zugefrorenen See, nachdem vor zwanzig Jahren die Hochzeitsgesellschaft, mehrere Konrad darunter, soll Konrad gesagt haben, eingebrochen ist. Jahrhunderte seien die Leute über den zugefrorenen See gefahren, da sei die Hochzeitsgesellschaft eingebrochen und keiner getraute sich mehr auf den zugefrorenen See. Drei Schleppkähne Übersiedlungsgut, meinte Konrad zu Fro, und Sie wissen, was auf einem solchen Schleppkahn Platz hat. Wahrscheinlich könne man aber den Schleppkahn gar nicht mehr in Betrieb nehmen, [...] kein Mensch habe sich in den letzten Jahren um den Schleppkahn gekümmert, er wisse genau, daß man einen solchen Schleppkahn jährlich ölen und streichen müsse, aber kein Mensch habe den Schleppkahn jemals geölt oder gestrichen. (Ka 32)

In dieser Schilderung fallen sprachliche Akribie, Übertreibung und Unzuverlässigkeit der Erzähler zusammen: Die Wiederholung des Wortes »Schleppkahn« wirkt bernhardt-typisch komisch, vermittelt der spezifische Begriff doch vermeintlich sprachliche Genauigkeit, welche durch redundanten Gebrauch unterminiert wird. Auch die Zahl der Schleppkähne schwankt erst zwischen zweien und dreien, bevor letztlich nur von einem gegenwärtig nicht mehr einsatzbereiten Schleppkahn die Rede ist, was auch die immer größer werdende Menge der transportierten Gegenstände in den Bereich des Irrealen und Absurden verlagert. Zusätzlich unterbricht Konrad seine ohnehin redundante Erzählung über die Anzahl der Schleppkähne mit noch redundanteren Ausführungen über das Wetter. Im diegetischen Zentrum dieser Erzählpassage steht jedoch der an sich tragische Unfall einer ganzen Hochzeitsgesellschaft. Die Tragik wird durch den Kontext in einer absurden Erzählung und auf der sprachlichen Ebene jedoch wieder entwertet und in groteske Komik umgekehrt: Die Ambivalenz des Namens »Konrad«, als Vor- wie auch als Nachname gelesen werden zu können, nimmt sich schon beim Protagonisten und seiner »die Konrad« genannten Frau bizarr aus. Letzterer spricht die Namensgleichheit ihre Individualität ab und macht sie zum bloßen Derivat ihres Mannes. Nun evoziert die Erwähnung, dass unter den Verunglückten »mehrere Konrad« gewesen seien, das bizarre Bild mehrerer, gleich aussehender »Konrads«, die sich auf der Hochzeitsgesellschaft auf einem Schleppkahn vergnügen. Ebenso wird Konrad – als Nachfahre mehrerer Kon-

rad – zum Gattungswesen. Er wird somit in poetologischer Dimension selbstironisch als feststehender Typus in einer endlos wiederholten Reihe ähnlicher Figuren markiert.²³⁹

II.2.3. Spätwerk: Künstlertexte, Transfiktionalität und poetologische Schreibweisen

(III.1) Autobiographische Erzählungen (1975–1982), *Ja* (1978), *Der Stimmenimitator* (1978), *Die Billigesser* (1980), *Wittgensteins Neffe* (1982)

(III.2) *Beton* (1982), *Der Untergeher* (1982), *Holzfällen* (1984), *Alte Meister* (1985), *Auslöschung* (1986)

Die Bezeichnung »Spätwerk« erscheint in gewisser Hinsicht trügerisch, umfasst diese Phase doch einen Zeitraum von fast elf Jahren und eine große Anzahl von Prosatexten. Insgesamt handelt es sich aber um eine homogene Textgruppe, deren zentrale gemeinsame Nenner vor allem ihre kunsttheoretische, poetologische und offen auto- und transfiktionale Ausrichtung sind. Dies merkt auch Bernhard gegenüber seinem Verleger Siegfried Unseld an: »Nach einer jahrzehntelangen Zeit des Erfindens, bin ich jetzt schon länger in einer Periode des Erinnerns«²⁴⁰ – wobei, wie sich schnell zeigt, auch das »Erinnern« in starkem Maße mit dem »Erfinden« konvergiert.

Wie das Frühwerk lässt sich auch das Spätwerk binnengliedern. So lassen sich mehrere parallele Strömungen und Schreibweisen identifizieren: Zwischen 1975 und 1982 veröffentlicht Bernhard mit wenigen Ausnahmen offen oder verdeckt autofiktionale Prosatexte:²⁴¹ Neben den fünf autobiographischen Bänden dieser Zeit sind auch *Ja* (1978) und *Holzfällen* (1984) nur minimal fiktionalisierte Texte. Insbesondere die Lesart von *Holzfällen* als Schlüsselroman sollte bekanntermaßen für Skandale und juristische Auseinandersetzungen sorgen. *Wittgensteins Neffe* (1982) lässt sich in seiner vorgeblichen Realitätsnähe als Supplement zu den autobiographischen Texten lesen. *Beton* (1982) markiert

239 Ein weiteres Beispiel findet sich in der seitenlangen, bizarren Szene, in der Konrad erst stundenlang überlegt, ob er seinen Professor aufsucht, nur um ihn dann mitten in der Nacht tatsächlich zu besuchen, von ihm abgewiesen zu werden und ihn anschließend in ein obsessives Verhör zu verwickeln. (Ka 118–126.) In *Auslöschung* werden Muraus verhasste Schwestern als grotesk-komische Figuren inszeniert (vgl. u.a. Au 97–99). Zudem bekommt der Text eine sprachkomische Komponente, wenn mehrfach auf den zungenbrecherisch benannten »Weinflaschenstöpselfabrikant[en] aus dem Schwarzwald« (Au 133) und die alliterierende »sogenannte Titiseetante« (u.a. Au 376) rekurriert wird. Beide Figuren werden zudem über ihre Herkunft und Rolle für die Vorgeschichte der Erzählung miteinander verbunden (vgl. ebenfalls Au 63–65).

240 Brief Bernhards vom 9. Februar 1986, in: Unseld, Siegfried/ ders.: *Der Briefwechsel*. Hrsg. v. Raimund Fellingner, Martin Huber und Julia Ketterer, Frankfurt a.M. 2009, S. 745–746.

241 Die zwei Ausnahmen lassen sich als Reminiszenzen an frühere Phasen lesen: *Der Stimmenimitator* (1978) ist eine Kurzprosasammlung im Stile von *Ereignisse* (1969, vgl. zur Nähe der beiden Texte auch Holdenried, Michaela: *Der Stimmenimitator*, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2018, S. 151–155, insbes. S. 151); *Die Billigesser* (1980) ähnelt stilistisch und thematisch einem Text der Geistesmenschen-Phase der frühen 1970er Jahre wie beispielsweise *Gehen*.

ist in dieser Phase einen Wendepunkt und fungiert passagenweise als selbstironischer Schlüsseltext oder erklärender Metatext zu Bernhards Werk. Diese spielerische Diffusion von Realität und Fiktion wird von Bernhards nun häufiger werdenden, selbstinszenatorischen Auftritten in der Öffentlichkeit ergänzt, sodass die Transfiktionalität und Transmedialität zu beherrschenden Stilprinzipien werden. Einerseits nimmt sich der Text als fast schon bereitwillig erklärender Metakommentar aus. Die zuvor latent angelegten poetologischen Reflexionen werden in den späteren Romanen zudem um eine nun offen kunsttheoretische Thematik ergänzt: So fasst Gregor Hens Bernhards Texte *Der Untergeher* (1983), *Holzfällen* (1984) und *Alte Meister* (1985) als ›Trilogie der Künste‹.²⁴² Bernhards letztes – und umfangreichstes – Prosawerk *Auslöschung* (1986) ist dagegen als Abschluss des Werkes zu lesen und rekurriert auf eine Vielzahl von bereits etablierten struktur- und sprachstilistischen Merkmalen.

Ein weiteres Merkmal dieser Phase ist der wörtlich ›selbst-bewusste‹ Ton der Protagonisten: Unter den Tiraden von Figuren wie Rudolf, Reger und dem Erzähler von *Holzfällen* finden sich auch ›ehrliche‹ Momente der Selbstkritik. Diese ›balanciertere‹, ›altersmilde‹ Stimme wird durch vereinzelte Passagen verstärkt, die die positiven Aspekte von Orten und Personen hervorheben – sogar von Frauen: Bereits *Ja* zeichnet das tragische Portrait der ›Perserin‹; spätere Texte inszenieren mit der jungen Hårdtl (*Beton*), Joana (*Holzfällen*), und Maria (*Auslöschung*) sogar mehrere vom Erzähler aufrichtig bedauerte und empathisch bemitleidete Frauenfiguren.

Anders als das Frühwerk, das größtenteils in Gebirgsorten spielt, und das mittlere Werk, dessen Kulisse durch Privaträume in diffusen ländlichen Orten gestützt wird, verschiebt sich der räumliche Fokus dieser Passage zunehmend nach Salzburg und Wien. *Auslöschung* wiederum kehrt zurück zu den Räumen und Themen des Frühwerks: Wolfsegg diente bereits als Kulisse für die inhaltlich verwandte Erzählung *Der Italiener* und ihre Verfilmung (1972); das Thema der Vernichtung des Erbes fand sich bereits in *Verstörung* und *Ungenach*. Erneut werden die architektonischen Aspekte der erzählten Räume erzählerisch genutzt. Zunehmend werden Innenräume auch als Bühnen gestaltet, auf denen Figuren agieren und von Erzählern beobachtet werden können – Bühnen, auf denen zunehmend auch die Figur des selbstironischen »Altersnarren« (Au 129) Thomas Bernhard auftritt.

Transmediale und autofiktionale Schreibweisen. In dieser Phase rückt auch der Erzählende, der implizite Autor, immer stärker in den Fokus des Erzählten. Bei den längeren Texten zeichnet sich damit einhergehend eine Verlagerung von weitestgehend fiktionalen hin zu transmedialen und autofiktionalen Schreibweisen ab, die Dichotomie von Realität und Fiktion wird zu einem zentralen Stilprinzip dieser Phase: Zwischen 1975 und 1982 veröffentlicht Bernhard seine Autobiographie, die aus den einzeln veröffentlichten Texten *Die Ursache* (1975), *Der Keller* (1976), *Der Atem* (1978), *Die Kälte* (1981) und *Ein Kind* (1982) besteht. Die Sprache seiner Memoiren nähert sich der seiner fiktionalen Prosatexte an, sodass die durch die paratextuelle Zuordnung sowie die Verlagswahl implizierte kategorische Trennung zwischen autobiographischen und fiktionalen

242 Vgl. Hens, Gregor: Thomas Bernhards Trilogie der Künste. *Der Untergeher*, *Holzfällen*, *Alte Meister*, Rochester 1999.

Werken auch erzählerisch hinfällig wird.²⁴³ *Ja* (1978), *Wittgensteins Neffe* (1982) und *Holzfällen* (1986) stehen ebenfalls an der Schwelle zwischen autofiktionalem und fiktionalem Werk: *Wittgensteins Neffe* präsentiert sich vorgeblich als faktuale Erinnerung an Bernhards Freundschaft mit Paul Wittgenstein. *Ja* und *Holzfällen* erzählen dagegen eine fiktionale Handlung, deren Diegese von Figuren bevölkert wird, die zwar einen anderen Namen tragen, aber unschwer auf reale Bekannte Bernhards zurückzuführen sind.²⁴⁴ Ein anderes Werk in einem anderen Medium bereitet die Diffusion zwischen Realität und Fiktion in Bernhards Prosa schon einige Jahre früher vor: Der seinerseits hochstilisierte Filmmonolog *Drei Tage* (1970) ist einerseits »die genaueste poetologische Selbstreflexion Bernhards überhaupt«.²⁴⁵ Der Film legt andererseits den Grundstein für Bernhards spätere Selbstinszenierung. Fernsehinterviews und Leserbriefe werden im Spätwerk zu wichtigen Epitexten des schriftstellerischen Werkes, die von Bernhard zunehmend zur Selbstinszenierung genutzt werden.

Künstlertexte. Auch die Dichotomie von Wissenschaft und Kunst oder Natürlichkeit und Künstlichkeit zieht sich von den frühesten bis hin zu den spätesten Prosawerken; Künstlermenschen finden sich in einer Vielzahl von Konfigurationen über das Gesamtwerk verteilt wieder. Insbesondere Bernhards Bühnenstücke sind oftmals Künstlerdramen; im Bereich der Prosa ist das Künstlertum zunächst eine Komponente der Dichotomien von Künsten und Wissenschaften.²⁴⁶ Besonders im Spätwerk finden sich

-
- 243 Seine Prosaliteratur veröffentlicht Bernhard größtenteils bei Insel, später Suhrkamp; seine autobiographische Pentalogie dagegen beim Salzburger Residenzverlag. Bei der Verlagswahl scheinen jedoch weniger gattungstheoretische als eher konkret finanzielle Beweggründe eine Rolle gespielt zu haben. Dies führte erst zu Verstimmungen zwischen dem Autor und Siegfried Unseld, kurz vor Bernhards Tod sogar zum Bruch. Vgl. hierzu die Briefe vom 20., 24. und 25. November 1988 sowie die dazugehörigen Anmerkungen in: Unseld/ Bernhard: Briefwechsel, S. 802–813 sowie Dressel, Manuela: Verlage, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 321–325.
- 244 Der Status von *Holzfällen* als möglicher Schlüsselroman kann – nicht zuletzt durch die durch den Text verursachten, medienwirksamen Skandale – schon zum Allgemeinwissen gezählt werden. Ebenso »korrespondiert« bereits »Ja topographisch so genau mit den Ohlsdorfer Wohnverhältnissen, Spaziergängen und Freundschaftsbeziehungen des Autors, als wäre es ein autobiographischer Roman.« (Hinterholzer/ Höller: Poetik der Schauplätze, S. 159)
- 245 Höller, Hans: Wie die Form der Sprache das Denken des Lesers ermöglicht. Der analytische Charakter von Bernhards Sprache, in: Knape, Joachim/ Kramer, Olaf (Hrsg.): Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard. Würzburg 2011, S. 81–90, hier S. 85.
- 246 Schon in *Die verrückte Magdalena* tritt ein »Kunstmaler« (Bernhard: *Die verrückte Magdalena*, S. 470) auf; die Brüder Strauch in *Frost* (1963) sind Maler und Chirurg; das Brüderpaar in *Amras* (1964) setzt sich aus einem Musiker und einem Wissenschaftler zusammen. Hierin spiegelt sich – wie in den Großvaterfiguren – auch Bernhards eigene Biographie: Sein Halbbruder ist Arzt; er selbst von Beruf und Ausbildung her Künstler. Diese Dichotomie wird auch auf anderen Ebenen variiert: In *Korrektur* (1975) beobachtet der Erzähler, wie der Tierpräparator Höller »diese ausgestopften Naturgeschöpfe als Kunstgeschöpfe« (Ko 173) ausstaffiert. In *Beton* (1982) findet sich eine Variation dieses Schemas: Der männliche Protagonist Rudolf ist ein mit Kunst beschäftigter Wissenschaftler, er verfasst eine Studie über Mendelssohn Bartholdy. Dem gegenüber steht als »neuer« Typus der oppositionellen Weiblichkeit seine Schwester als »Geschäftsmensch« (Be 17), der aus Perspektive des Geistesmenschen »auf die Geistesverfolgung und die mit dieser eng einhergehende[n] Geldvermehrung« »angelegt« (Be 17) ist. In *Alte Meister* (1985) kontrastiert dagegen der Handlungsort das Naturhistorische mit dem Kunsthistorischen Museum.

zudem viele Protagonisten, die explizit der Sphäre der Kunst zuzuordnen sind. Der Musik kommt in Bernhards Œuvre ein großer Stellenwert zu.²⁴⁷ Sie fungiert nicht nur als sprachästhetischer Strukturgeber: In frühen Texten steht sie als Beschäftigung oder weitere Fixierung zunächst im biographischen Hintergrund der Figuren.²⁴⁸ Diente das Themenfeld der Musik bis dahin somit größtenteils der Illustration, wird sie in *Der Untergeher* (1983) zum zentralen thematischen Element der Erzählung. In *Alte Meister* rücken dagegen die bildende Kunst und Malerei,²⁴⁹ in *Holzfällen* das Theater in den Fokus.

Wandel zu einem ›altersmilden‹ Stil. Das Spätwerk ist in mehrfacher Hinsicht von einer gewissen ›Altersmilde‹ gekennzeichnet. Bernhards Sprachstil wird »locker« [...] als in den früheren, z.T. sehr »strengen« Schachtelsatzkonstruktionen;²⁵⁰ die extremen Satzlängen des mittleren Werkes werden reduziert. Auch sprachlich findet somit eine Abkehr von etablierten Stilprinzipien statt, die mit einer thematischen Neuausrichtung einhergeht und das Spätwerk charakterisiert:

Die Prosa der 80er Jahre unterscheidet sich in mancherlei Hinsicht von den Romanen und Erzählungen der 60er und 70er Jahre. Stilistisch ist auffällig [sic] der durchgängig entspanntere Duktus der Sprache; zwar rollen die ausufernden Satzperioden mit imponierender Gewalt und Unausweichlichkeit daher, aber sie versuchen nur noch selten, eine genuine Weltverstörung zu transportieren und in der Sprache evident werden zu lassen.²⁵¹

Auch die misogynie Haltung der Figuren wird ein Stück weit zurückgenommen: Zusätzlich zu den verhassten oder obsessiv-inzestuös verehrten Schwestern und den

247 Vgl. zur Rolle der Musik auf allen Ebenen des Bernhard'schen Œuvres u.a. Mittermayer, Manfred: Musik, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 381–390.

248 Walter in *Amras* beschäftigt sich mit der Zwölftontechnik (vgl. Amr 39), der junge Krainer aus *Verstörung* war einst ein talentierte Multiinstrumentalist (vgl. V 73), in *Korrektur* häuft Roithamer »zahlreiche Notenbücher, Klavierauszüge etcetera« (Ko 60) in seiner Kammer an und wollte ein »hohes Musikstudium« (Ko 243) beginnen. In *Beton* ist für Rudolf ist »nichts [...] so zerbrechlich wie die Musik« (Be 13); seine Studie über Mendelssohn Bartholdy ist sein Lebensinhalt. Konrad in *Das Kalkwerk* habe »[m]onatelang [...] seiner Frau die Haffnersymphonie von Mozart [...] vorspielen müssen, eine ganz ausgezeichnete Platte, die aber dadurch, daß wir sie uns tagtäglich vorspielten, zu unserer meistgehaßten Schallplatte überhaupt geworden ist [...]. Die Musik sei nach und nach zur Gänze aus dem Kalkwerk hinausgespielt worden, soll Konrad zu Fro gesagt haben.« (Ka 157) Auch Rudolf hat eine – diesmal positive – Beziehung zur Haffnersymphonie: »Wie kann ich auch nur einen Augenblick daran denken, mich zu beruhigen [...] wenn alles in mir so voller Aufregung ist? [...] [M]ein Haus hat die beste Akustik [...] und ich füllte es an mit der Haffnersymphonie. [...] Immer wieder ist es die Musik, die mich rettet. Indem ich mir immer wieder selbst mit geschlossenen Augen das mathematische Rätsel der Haffnersymphonie löste [...] beruhigte ich mich tatsächlich.« (Be 144) Reger aus *Alte Meister* betätigte sich dagegen als Musikkritiker; sein Name ist ebenso als Verweis auf den Komponisten Max Reger lesbar.

249 Vgl. zur Rolle der Bildenden Kunst in Bernhards Werk u.a.: Konitzer, Viktor: Bildende Kunst, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 391–393.

250 Betten: Anmerkungen zum Stil von Thomas Bernhards Prosa, S. 135.

251 Sorg: Thomas Bernhard, S. 111.

verführerisch-verderblichen Frauenfiguren, enthalten viele der spätesten Texte als zentrales Strukturelement eine Frauenfigur, deren bemitleidenswertes Schicksal ungewohnt empathisch geschildert wird: die junge Hårdtl aus *Beton* (1983), Joana aus *Holzfällen* (1984), Frau Reger aus *Alte Meister* (1985) sowie Maria aus *Auslöschung* (1986). Auch in diesem Wandel offenbart sich das werkübergreifende Stilprinzip der Dichotomie: Die bemitleidenswerten Künstlerfiguren Joana und Maria fungieren als weibliches Gegenstück zum verlachten Geistesmenschen: Beide werden als »wahre« Künstlerinnen inszeniert, die an ihrer Kunst zugrundegehen.²⁵² Die Hårdtl und Frau Reger sind dagegen als »Korrekturen« der anderen, unterdrückten Ehefrauen in Bernhards Werk lesbar.²⁵³

Auch die räumliche Konzeption der Texte erfährt einen erneuten Wandel. Dies betrifft einerseits die übergeordneten Makroräume: Mit Beginn des Spätwerks verschiebt sich der Fokus zunehmend vom ländlichen in den urbanen Raum: Die autobiographischen Texte führen das Salzburg aus Bernhards Kindheit als zentralen Ort der Handlung ein. *Die Billigesser*, *Wittgensteins Neffe*, *Holzfällen* und *Alte Meister* spielen dagegen in Wien.²⁵⁴ Auch Rudolf in *Beton* verweist mehrfach auf Wien – allerdings in Abgrenzung zur mallorquinischen Hauptstadt Palma, in österreichkritischem Einklang mit anderen Bernhard-Protagonisten:

Die Kunst ist in dieser Stadt nurmehr noch eine ekelerregende Farce, die Musik ein abgeleierter Leierkasten, die Literatur ein Alptraum und von der Philosophie will ich gar nicht reden, da fehlen selbst mir, der ich nicht zu den allerphantasiösesten gehöre, die Wörter. Lange Zeit hatte ich gedacht, Wien ist meine Stadt, sogar, daß es meine Heimat ist [...]. (Be 100; vgl. 100–105)

-
- 252 Das Begräbnis der Joana wird *primum movens* der Erzählung von *Holzfällen*: Die Reflexionen über ihr tragisches Leben kontrastieren mit denen über das lächerliche Leben der Auersberger. Joana wird darüber hinaus auch kurz in *Beton* erwähnt (vgl. Be 103). Maria wird – als literarische Stellvertreterin Ingeborg Bachmanns – als authentische, zurückhaltende und dadurch »größte Dichterin« (Au 215), aber auch verehrte Freundin des Erzählers präsentiert.
- 253 Das tragische Schicksal der jungen Hårdtl kontrastiert mit Rudolfs elitärem Müßiggang, echtes Leid mit zum Habitus verkommenen Weltschmerz. Rudolf gibt sich zwar selbstkritisch: »Wenn wir einen Menschen treffen wie die Hårdtl, [...] der so unglücklich ist, sagen wir uns gleich, wir selbst sind gar nicht so unglücklich, wie wir glauben, denn wir haben ja eine Geistesarbeit. Aber was hat diese junge Frau, außer daß sie ein dreijähriges Kind von einem Mann hat, der ihr mit dreiundzwanzig Jahren weggestorben ist [...]? Tatsächlich richten wir uns an einem *noch* unglücklicheren Menschen sofort auf.« (Be 210, Hervorh. i. Orig.) Über die kurze Geschichte der Hårdtl, die in ihrem nihilistischen Tonfall auch an Bernhards Kurzprosa erinnert, wird die Flucht des Geistesmenschen vor Verantwortung illustriert: Rudolf könnte seine eigene Affluenz nutzen, um der Unglücklichen zu helfen, verharrt aber in Sensationsgier und flüchtet schließlich vor der Verantwortung in Reflexionen über Musik. Frau Reger fungiert dagegen als literarischer Nachhall der Konrad: Auch sie wird als Objekt ihres Mannes missbraucht und eingesperrt. Anders als Konrad erkennt und bereut Reger seine eigene Grausamkeit.
- 254 Bereits *In der Höhe* erwähnt Wien – in bereits bernhardesk kaum schmeichelhaftem Ton: Die Stadt »bietet einem aber nicht mehr als den Anblick verstörter dummer Menschen, die nur auf das Geld aus sind« (Hö 87). *Verstörung* nutzt die Hauptstadt als Hintergrund für die Leidensgeschichte des jungen Krainer (vgl. V 74–77). Die Wiener Klosterneuburgerstraße bildet 1971 die räumliche und thematische Kulisse zu *Gehen*.

Mit der ›Altersmilde‹ einhergehend wandelt sich andererseits auch die Bewertung der Orte. *Auslöschung* formuliert als letzter Text über die Worte Muraus eine Entschuldigung an die besonders im Frühwerk beleidigte Landbevölkerung:

Diese Menschen[...] hast du ja immer geliebt, die einfachen, die einfachsten, die Bauern und Bergleute, die Handwerker, die Gastwirtefamilien im Gegensatz zu den Deinigen in Wolfsegg oben, die dir immer entsetzlich gewesen sind schon als Kind, und ich fragte mich [...], warum ich die einen, die sogenannten unteren, [...] immer geliebt habe, die andern nicht, die einen unteren, immer geachtet habe [...], bei den einen unteren zuhause, bei den Meinigen oberen, niemals, um diesen Gedanken aber nicht weiter voranzutreiben. (Au 312)

Und auch Großstädte werden positiv und als ›Sehnsuchtsorte‹ betrachtet – solange sie nicht in Österreich liegen: London ist in der Bernhard'schen Prosa ein Ort der Freiheit, Individuation und Bildung, aber auch der Mode und des rettenden Konsums.²⁵⁵ Südeuropäische Orte wie Palma (*Beton*) und Madrid (*Auslöschung*) werden dagegen über ihre Schönheit als Gegenentwürfe zu der »bis an den Rand mit ihrem Unrat angefüllten Kloake zuhause« (Be 100) konstruiert.²⁵⁶

In *Holzfällen* und *Alte Meister* wird der thematische Hintergrund zusätzlich durch die erzählten Innenräume supplementiert: Der Speisesaal der Auersberger fungiert als Bühne des vom Erzähler beobachteten ›Gesellschaftstheaters‹. Die Dichotomie von Kunst und (Natur-)Wissenschaft bildet sich in *Alte Meister* durch die Verortung der Handlung im Kunsthistorischen Museum ab:

Betrachtet man dessen Lage in Wien, fällt das architektonische Gesamtkonzept der Anlage am Burgring ins Auge. Dem Kunsthistorischen Museum direkt gegenüber liegt

- 255 Bereits in *Amras* ermöglicht England den beiden Brüdern »das Studium einer höheren Unklarheit«: »Unser Jahr in Folkestone mit seinen monatlichen Besuchen in London ist unser schönstes gewesen [...]«. »Der Fürst sieht sich als »ein durchaus für London geschaffenen Mensch[en]«, die »ruhige« britische Hauptstadt ist für ihn »die einzige Stadt, in der [er] auf Lebenszeit leben möchte« (V 161). In *Das Kalkwerk* floh Konrad dagegen unter anderem aus London, merkt aber ebenfalls in einem Lob ex negativo an: »Gegen das Kalkwerk wäre alles andere idyllisch, soll Konrad zu Fro gesagt haben, London ist eine Idylle gegen das Kalkwerk, Wuppertal eine Idylle, das Häßlichste und Lauteste und Stinkendste eine Idylle.« (Ka 78). *Beton* verweist dagegen auf das »geistige« Potenzial der englischen Hauptstadt (vgl. u.a. Be 103 sowie die ›Sarah-Slother-Episode‹, Be 95–96; 113f.). Ganz ähnlich formuliert es auch *Korrektur*: »[F]ast alle, die nach England gegangen sind, haben es zu etwas gebracht, sind bedeutende Persönlichkeiten« (Ko 141). Roithamer betrachtet in *Korrektur* den Weg »[d]ie Oxfordstreet hinunter zu Marks & Spencer als höchstes Glück« (Ko 338) und schreibt London gar einen charakteristischen Geruch zu (vgl. Ko 102); konstatiert einen »englische[n] Geisteszustand« (Ko 164, Hervorh. i. Orig.) und möchte folglich »für alle Zukunft in England sein« (Ko 344).
- 256 Zwar wird Mallorca für Rudolf zu einem ›Abstellgleis‹ für Witwen aus Deutschland (vgl. Be 197), übersät mit »diese[r] Art von Hotels, die ausschließlich aus Geldgier gebaut und betrieben werden« (Be 199). Dennoch ist Mallorca für die Figur wie auch für ihren Autor »immer noch die schönste in Europa, auch die Hunderte von Millionen Deutschen und die genauso fürchterlich um sich schlagenden Schweden und Niederländer haben sie nicht vernichten können« (Be 204).

ein identisches, achsensymmetrisch gespiegeltes Gebäude, das Naturhistorische Museum. »Kunst« und »Natur« liegen sich auch hier diametral gegenüber.«²⁵⁷

In *Auslöschung* vollzieht Bernhard über »dieses perverse Wolfsegg« (Au 442) zwar die diegetische Rückkehr in den ruralen Raum, fokussiert aber weniger auf das Elend der »einfachen« Landbevölkerung. Im Vordergrund steht stattdessen ein anderer »Herkunftskomplex« (Au 201): die Geschichte der wohlhabenden Familie Muraus auf Schloss Wolfsegg. Mit Madrid und London werden auch hier zwei ausländische Metropolen als Orte der Sehnsucht und Rettung konstruiert.

Varierte Erzählverfahren. Im Falle von *Beton* (1982) werden viele der bisher geltenden Stilprinzipien einerseits variiert, andererseits kommentiert. Zudem lässt sich eine teilweise Rückkehr zur primär monologischen Vermittlungsform der Texte *In der Höhe* bis *Verstörung* beobachten: Es existiert zwar ein übergeordneter, zitierender Erzähler, der allerdings an Anfang und Ende lediglich durch die inquit-Formel »schreibt Rudolf« (Be 7; 212) in Erscheinung tritt und die so eingerahmte Textmasse als weitere Wiedergabe einer Aufzeichnung markiert.²⁵⁸ Dieser Erzähler ist aber – anders als in *Das Kalkwerk*, *Die Billigesser* oder *Gehen* – nicht als diegetisch reale Figur gekennzeichnet, sondern kann durchaus als heterodiegetische Erzählinstanz gelesen werden. Der restliche Text wird in der Vermittlung durch Rudolf selbst, also in ungebrochener, monologischer Reproduktion seiner niedergeschriebenen Gedanken, erzählt. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die häufigere Verwendung von Verben, die auf das Denken, Reflektieren und Erinnern verweisen und die mit der zunehmenden Selbstreflektiertheit der Protagonisten einhergeht (vgl. Abb. 24).²⁵⁹

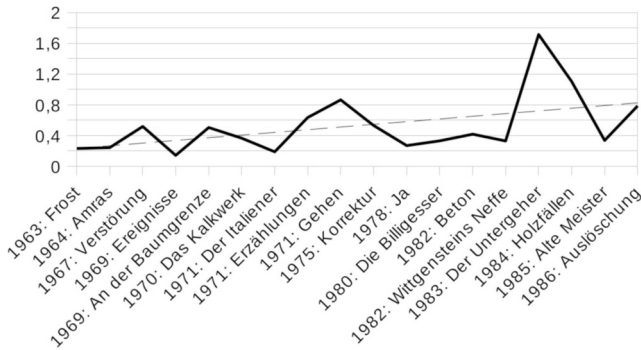
Die autobiographischen Texte werden – mit Ausnahme des Beginns von *Die Ursache* – ebenso von einem autodiegetischen Erzähler erzählt. Auch *Der Untergeher*, *Holzfällen* und *Auslöschung* enthalten Erzählungen eines individualisierten, reflektierenden Erzählers. In *Auslöschung* invertiert Bernhard zudem seine charakteristische Erzählerkonfiguration und Paardynamik: Der Lehrer Murau erzählt seine Geschichte selbstständig, sein Schüler Gambetti wird zum stummen Adressaten.

257 Aust: Nicolas Mahlers Literatur-Comics, S. 48.

258 Vgl. auch *Alte Meister*, dessen über 300 Seiten lange Erzählung durch ein »schreibt Atzbacher« (AM 7, 311) auf der metadiegetischen Ebene verortet wird.

259 Für diese Abbildung wurden die Emergenzen von »dacht«, »denk« »erinner« (und davon abgeleitete Formen wie »erinnerte« oder »dachten«) in Bernhards Texten gezählt. Anschließend wurde der prozentuale Anteil am jeweiligen Gesamttext errechnet. Mit »so« eingeleitete bernhardeske inquit-Formeln wie »so der Fürst« oder »so Oehler« ließen sich mit diesem Verfahren jedoch nicht ermitteln und werden daher nicht berücksichtigt.

Abb. 24: Prozentualer Anteil (Y-Achse) von Verben der Selbstreflexion in ausgewählten Bernhard-Prosatexten (X-Achse)



Ausgewertet mit Aust: wordcount.sh

Schlüsselromane und Schlüsseltexte. In dieser Werkphase verfolgt Bernhard eine Vielzahl unterschiedlicher Strategien der Metakomentierung und Selbstinszenierung. Bernhards Texte werden so zu »Umspringbildern«²⁶⁰ zwischen Realität und Fiktion. *Beton* von 1982 markiert durch seine auffällige Konzeption einen erneuten Paradigmenwechsel und kann dadurch als eins der »bedeutendsten Prosawerke[] Bernhards«²⁶¹ betrachtet werden: Der bernhardeske starre Sprachstil tritt zugunsten einer – für Bernhards Verhältnisse – alltagsmimetischen Sprache stellenweise in den Hintergrund. Vor allem aber markiert der Text eine Hinwendung zu immer meta- und autofiktionaleren Texten und begründet eine neue Strömung in dieser Werkphase:²⁶² *Ja* präsentierte wenige Jahre zu-

260 Vgl. Mariacher, Barbara: »Umspringbilder«. Erzählen-Beobachten-Erinnern. Überlegungen zur späten Prosa Thomas Bernhards, Frankfurt a.M. 1999.

261 Schütte, Uwe: *Beton*, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2018, S. 64–68, hier S. 64.

262 Eine gewisse Selbstbezüglichkeit ist in Bernhards Texten von vornherein latent vorhanden. Bereits die früheren Texte – insbesondere das 1959 verfasste, aber erst 1989 veröffentlichte *In der Höhe. Rettungsversuch. Unsinn.* – spielen mit dem offensichtlichen Rückbezug auf ihren Autor. Insbesondere durch die Lungenkrankheit vieler Figuren verweist der Autor auf seine eigene nasse Rippenfellentzündung, deren Folgen ihn bis zu seinem Tod begleiteten. Die Krankheit steht hier aber primär im Dienste, das psychosomatische Leid der Figuren hervorzuheben, weniger, um eine Aussage über den Autor zu tätigen; die Funktion der Analogien zwischen Fiktion und Realität erschöpft sich nicht in der Verarbeitung von Lebensereignissen. Auch das Schreiben und Autorschaftsverständnis wird metareflexiv kommentiert. Gleichzeitig ist Bernhard ein Autor, der sich selten explizit poetologisch äußerte (vgl. Gschwandtner, Harald: *Journalistisches, Reden, Interviews*, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2018, S. 270–278, hier S. 273), und »der seine poetischen Techniken« in Essays, Reden, Interviews und Gesprächen zumeist »mit subtilen, wenn auch zunächst eher spielerisch bis grotesk klingenden Eigenkommentaren zu begleiten pflegte«. (Betten: *Geschichtenzerstörer*, S. 301) Aus der anderen Richtung betrachtet ist auch die Präsentation der öffentlichen Persona Bernhards in autobiographischen Selbstschilderungen, Interviews und Portraits von Stilisierung und Fiktionalisierung durchzogen; das Gesamtwerk bezieht auf transfiktionaler Ebene auch die Figur des Schriftstellers mit ein.

vor bereits eine Erzählung, in der – im Stile eines Schlüsselromans – Figuren auftraten, die eindeutig auf realen Personen basieren.²⁶³ Die herkömmliche Trennung in fiktionale und autobiographisch Werke, ebenso in überhaupt klar getrennte Einzeltexte wird über *Beton* nun auch im primär fiktional markierten Prosawerk weiter aufgelöst: Der Roman enthält diverse Referenzen auf vorherige Bernhard-Texte.²⁶⁴ Die transfiktionale Selbstbezüglichkeit des Erzählten wird in der Folge nur noch dünn bis kaum verschleiert, Texte wie *Wittgensteins Neffe* (1982) oder *Holzfällen* (1984) stehen auf der Schwelle zwischen Selbst- und Fremddarstellung sowie Selbst- und Fremdbeobachtung. Auch *Alte Meister* (1985) und *Auslöschung* (1986) beziehen sich mit den jeweiligen Beziehungen der Erzähler zu Frau Reger bzw. Maria oberflächlich chiffriert auf Lebensereignisse Bernhards.

Gleichzeitig ist *Beton* aber ein Schlüssel- und fiktionaler Metatext, der die bisherigen Texte und ihre Elemente in ihrer Konzeption kommentiert und teils sogar offen »erklärt«: Rudolf sinniert mehrfach über die Beweggründe seines Verhaltens und legt ein für Bernhards literarisches Personal ungewöhnliches Selbstreflexionsvermögen an den Tag. Er merkt dies – als poetologisches Sprachrohr seines Autors, das die Funktionsweise des Textes ausbuchstabiert – auch selbst an: »Ich lasse mir von jedem, der es will, in die Karten schauen.« (Be 151)

Weiterhin sind *Holzfällen* und *Beton* über mehrere Marker miteinander verbunden: Beide kontrastieren polemisch die Vergnügungen der Gesellschaftselite mit dem Unglück einer empathisch bemitleideten Frauenfigur. Beide Texte spielen hierüber ostentativ mit ihrer Fiktionalität und werkinternen Intertextualität: »[S]eine Malerfreundin Joana« (Be 103) wird in *Beton* neben Paul Wittgenstein erwähnt, bevor sie in *Holzfällen* zur zentralen Figur wird; Rudolf äußert in einer Anspielung auf den Titel des Komplementärwerks mehrfach sein »Zutrauen« zu »sogenannten einfachen Leute[n], wie zum Beispiel [den] Holzfäller[n]«. (Be 148; vgl. 152).

Auch die Frauenfiguren der letzten Romane sind kaum chiffriert durch reale Figuren aus Bernhards Lebenswelt inspiriert: Die Perserin aus *Ja* hat ihr Vorbild in der Bernhard bekannten Maria Radson;²⁶⁵ die Figur der Maria in *Auslöschung* verweist auf Ingeborg Bachmann; in der Geschichte der jungen Härdtl aus *Beton* literarisiert Bernhards »Begegnung mit einer jungen bayerischen Witwe«.²⁶⁶ *Alte Meister* dagegen kann »inhaltlich als Hommage an Hedwig Stavianicek gelesen werden«.²⁶⁷ Bernhards langjährige Fördererin und »Lebensmensch« war 1984 verstorben:

Was Bernhard [in *Alte Meister*] über den Protagonisten Reger schreibt, der ebenfalls den Tod seiner Frau zu bewältigen hat, erscheint wie eine Darstellung der eigenen Lebenssituation. Angesichts des Verlusts eines geliebten Lebenspartners lässt der Autor seine Hauptfigur die Bedeutung aller großen Schöpfungen aus Kunst und Philosophie

263 Vgl. Mariacher, Barbara: Ja, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 114–116.

264 Vgl. Schütte: Beton, S. 64 sowie die Ausführungen zu *Beton* ab S. 161 dieses Buches.

265 Vgl. Mariacher: Ja, S. 114f.

266 Mittermayer: Leben, S. 11.

267 Mittermayer: Leben, S. 12.

relativieren: »[...] wir können uns noch so viele große Geister und noch so viele Alte Meister als Gefährten genommen haben, sie ersetzen keinen Menschen.«²⁶⁸

Der Text als Bühne der Selbstinszenierung und Selbstironie. Mit der Tendenz zu Transmedialität und Transfiktionalität werden auch Selbstinszenierung und Selbstironie zentrale Merkmale des Spätwerks. Bereits in Texten der mittleren Phase lassen sich vereinzelte selbstironische Metakommentare aus Figurenperspektive ausmachen. So traktiert beispielsweise Konrad in *Das Kalkwerk* seine Frau – wie Bernhard seine Leser:innen – unablässig mit Schachtelsätzen. Dies erzählt der Text performativ anhand eines Schachtelsatzes – als weitere Bernhard'sche »Tortur für Leser.«²⁶⁹ Der Inhalt kritisiert die Form, beides löst sich in Komik auf:

Einfacher sei, mit kurzen Sätzen zu experimentieren, soll er gesagt haben, am einfachsten mit für sich stehenden Wörtern, am allereinfachsten nur mit Vokalen. Komplizierter, anstrengender, also vor allem für sie, seine Frau, ermüdender, mit langen, längsten, sogenannten vielfachen Schachtelsätzen, mit welchen zu experimentieren ihm allerdings das größte Vergnügen mache. Mit dem Satz zum Beispiel: *die Zusammenhänge, die, wie du weißt, mit dem Zusammenhang nichts zu tun haben, aber die doch auf das empfindlichste mit den Zusammenhängen des Zusammenhangs, der mit dem Zusammenhang nichts zu tun habe, zusammenhängen* und so fort. (Ka 93, Hervorh. i. Orig.)²⁷⁰

Die selbstironisch und komisch auf Bernhard und seine Stilklischees bezogenen Passagen häufen sich jedoch im Spätwerk.²⁷¹ Wenn sich also Murau in *Auslöschung* als »Altersnarr[]« (Au 129) bezeichnet, gilt dies auch für den Autor selbst. Der bernhardesk übertriebene Hass wird beispielsweise in *Beton* karikiert: Rudolf merkt an, sein »Flug« wäre »wie alle vorher schon überstandenen, auch wieder der fürchterlichste aller fürchterlichen gewesen« (Be 171). Geradezu metareflexiv ist es dagegen, wenn der Protagonist dieses selbstironischen, karikierenden Textes selbst die Ursache dieser Selbstkarikatur erläutert: So missfällt Rudolf, dass im Wiener Theater »auf den Programmen auch immer zu viele Wiederholungen des Immergleichen« (Be 169) zu finden sei. Indem Rudolf ergänzt »das war ja immer schon das Charakteristische an Wien« (Be 169), wird die Stadt

268 Judex, Bernhard/ Mittermayer, Manfred: Der »Lebensmensch« und weitere persönliche Beziehungen, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 314–320, hier S. 315. Das Zitat stammt aus AM 291.

269 Pfabigan: Österreichisches Weltexperiment, S. 146.

270 Eine ähnlich konzipierte Passage findet sich auch in *Holzfällen*: »Der Auersberger, der geile Schriftstellerverschlinger, dachte ich jetzt und ich hätte über diese meine Wortschöpfung im Augenblick auflachen können.« (Hf 269, Hervorh. i. Orig.)

271 In Bernhards Dramen tritt dieses selbstironische Moment noch offener Zutage: Bruscon (*Der Theatermacher*) fordert beispielsweise vollständige Dunkelheit im Zuschauerraum – in Analogie zu seinem Autor und in Anspielung auf den dadurch verursachten »Notlichtskandal« (vgl. u.a. Th 16). Noch deutlicher wird das Verlassen der eigenen Klischees jedoch in den transfunktionalen Dramoletten *Claus Peymann verlässt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien*, *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* und *Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese* (UA 1986/ VÖ 1990), in denen auch ein karikierter Thomas Bernhard auftritt.

ausgerechnet mit einem Autor gleichgesetzt, zu dessen charakteristischen Stilklischees gerade die wiederholte, unablässige Wienkritik gehört.

Zudem präsentiert sich Rudolf selbst als Imago seines Autors, wenn er seine eigenen unablässigen Wortkaskaden kritisiert: »[I]ch hatte so viel auf die Kienesberger eingeredet, daß es mich plötzlich vor mir selbst grauste, denn ich hatte, obwohl ich ihn in Wirklichkeit ja schon abgebrochen gehabt hatte, meinen eigenen entsetzlichen Redeschwall noch im Ohr [...].« (Be 124) Ein kurz darauf folgender Satz ergänzt diese Passage um weitere komikerzeugende Mittel: »Sie ist selbst sprechbehindert und das ist die Gewähr dafür, daß sie nicht schwätzt, aber sie ist von Natur aus keine Schwätzerin« (Be 125). Hier erzeugen Kontrast, Redundanz und Selbstironie Komik: Dem habituellen »entsetzlichen Schwätzer« Rudolf steht erstens die stumme Haushälterin gegenüber. Die Bemerkung, sie sei »von Natur aus keine Schwätzerin« verweist zweitens auf den Bernhardismus »naturgemäß« und hebt dessen zunehmend inflationäre Verwendung hervor. Sie hebt drittens die Redundanz bernhardesker Sprache hervor: Im übertragenen Sinne erwähnt die Aussage das schweigsame »Naturell« der Haushälterin, im wörtlichen Sinne wiederholt sie doch nur bereits Gesagtes. So bleibt letztlich eine tautologische, redundante und in ihrer Banalität komische Aussage übrig: Eine »Sprechbehinderte« redet nicht viel, weil sie nicht viel reden kann.

Bernhards Selbstverspottung in *Beton* beschränkt sich nicht auf Rudolf als literarischen Stellvertreter seines Autors. Über einen seiner Bekannten weiß Rudolf beispielsweise zu berichten:

Er erzählt im Grunde immer dieselbe Geschichte und er erzählt diese immergleiche Geschichte nicht nur mir, sondern allen, die ihn, wann immer, aufsuchen. Der Mann hat den Vorteil, daß er ausgezeichnet Tee kochen kann, und daß er, obwohl er schon so alt ist [...], keinen üblen Mundgeruch hat, denn vor allem fürchte ich die Besuche bei alten Männern wegen ihres üblen Mundgeruchs. (Be 93)

Das »Alterswerk« des »Altersnarren« (Au 129) kommentiert hier selbstironisch die Qualitäten seines Schöpfers – das Verfassen abwechslungsreicher Literatur gehört jedoch nicht dazu. Stattdessen wird hier eine komische Antiklimax präsentiert, die ins Groteske abgeleitet: Die immergleichen Geschichten eines geschwätzigen alten Mannes langweilen die Zuhörer. Dieser Geschichtenerzähler kann lediglich noch kulinarische Genüsse bereiten, und stößt – damit scheint sich sein Publikum begnügen zu müssen – wenigstens (noch) nicht mit unangenehmen Alterserscheinungen ab.

Parallel zur Selbstironie, der auto- und metafikionalen Ausstellung der Person des Dichters und der damit einhergehenden Diffusion von Leben und Werk werden auch die Texträume in der späten Prosa immer mehr als Bühnenäquivalente inszeniert. Die Erzählerfiguren nehmen dabei größtenteils eine unbeteiligte Beobachterposition im »Zuschauerraum« ein und reflektieren über das sich ihnen darbietende Schauspiel:

Das Betrachten oder Beobachten, wenn der Betrachtete oder der Beobachtete nicht weiß, daß er betrachtet oder beobachtet wird, ist eines der größten Vergnügen. Es ist allerdings, wie ich dachte, gleichzeitig eine völlig unerlaubte Kunst, der wir uns aber nicht entziehen können, wenn wir auf ihren Geschmack gekommen sind. (Au 325)

Bereits *Frost* hatte die Beobachtung des Malers Strauch zum Erzählanlass gemacht; auch in *Korrektur* wird eine Beobachterposition inszeniert (vgl. Ko 105). Zentrale Beispiele finden sich aber insbesondere unter den späten Texten: In *Holzfällen* nutzt Bernhard eine Erzählinstanz, die im Ohrensessel das Gesellschaftsschauspiel des »sogenannten künstlerischen Abendessen« (Hf 18, Hervorh. i. Orig.) beobachtet und dadurch zu Selbstkritik angeregt wird. *Alte Meister* präsentiert dagegen eine mehrfache Beobachterkonstellation:

Ein zweiundachtzigjähriger Musikkritiker sitzt auf einer Bank im Wiener Kunsthistorischen Museum und betrachtet dort ein Bild des italienischen Malers Tintoretto. Beobachtet wird der Kritiker von einem Mann, der im Nebenraum Aufstellung genommen hat, und zwar so, daß er einerseits von seinem Beobachtungsobjekt nicht wahrgenommen wird, und daß er andererseits selbst einen freien Blick auf das Portrait hat.²⁷²

Erzähler- und rezeptionsseitig erweitert sich diese verschachtelte Bühnensituation noch: Der homodiegetische Erzähler Atzbacher erzählt die eigentliche Handlung. Dies wird von einem nur ein Mal in Erscheinung tretenden, heterodiegetischen Erzähler wiedergegeben, der Autor schreibt dies auf, die Leser:innen lesen es.²⁷³

Neben dem Erzählen und dem Erzählten rückt zunehmend eine dritte Ebene in den Blick: der Autor selbst. Das »Spiel mit der Wahrnehmung und Selbststilisierung«²⁷⁴ und »Konzept der spielerischen Selbstimitation als Ausformung seiner Inszenierung«²⁷⁵ schlägt sich in Bernhards Literatur, aber auch seinen öffentlichen Auftritten nieder – und das keineswegs subtil: »Es fiel auf, daß Bernhards spontanes Reden in den zahlreichen Interviews der achtziger Jahre gar nicht so sehr verschieden von seinen literarischen Dramen- und Prosamonologen war, sich relativ leicht in solche transponieren ließ.«²⁷⁶ Auf diese Weise weiten sich Bernhards Erzählungen von der Textliteratur auch auf andere Medien aus, sodass sein Werk transmediale und transfiktionale Dimensionen gewinnt: Der öffentliche Autor ›Thomas Bernhard‹ wird zu einer stilisierten Kunstfigur,

die zunehmend mit seinem im Modus der Autofiktion geschriebenen Spätwerk amalgamiert. Poetologische Reflexionen über die eigenen Texte spielen dabei so gut wie keine Rolle [...]. Dabei gibt die Kunstfigur Bernhard gerade auch in den Interviewfilmen immer häufiger die Rolle des Altersnarren und imitiert seine eigenen Figuren in Habitus, Duktus, Themenwahl und Stilistik.²⁷⁷

272 Hens, Gregor: Thomas Bernhards Trilogie der Künste. Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister, Rochester 1999, S. 145.

273 Vgl. Aust: Nicolas Mahlers Literatur-Comics, S. 48, Fußnote 49.

274 Götze: Selbstdarstellung und -inszenierung, S. 356.

275 Götze: Selbstdarstellung und -inszenierung, S. 356.

276 Betten: Anmerkungen zum Stil von Thomas Bernhards Prosa, S. 135.

277 Wegmann, Thomas: »Bilder, die man üblicherweise wegwirft«. Thomas Bernhard als Thomas Bernhard, in: Hoffmann/ Thorsten, Wohlleben/ Doren (Hrsg.): Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics, Bielefeld 2020, S. 179–192, hier S. 189.

Bernhards Strategien der transmedialen Selbstinszenierung und Selbstliterarisierung, vermittels derer »Autor und literarischer Text [...] schließlich [...] untrennbar miteinander verschmelzen«, ²⁷⁸ wird im dritten Kapitel dieser Arbeit noch genauer nachgegangen.

»**Abschiedstexte**«. Der sich verschlechternde Gesundheitszustand und der nahende Tod des Autors werden durch die als »Abschiedstexte« lesbaren Veröffentlichungen dieser Spätphase angedeutet: *Auslöschung. Ein Zerfall* kreiert in mehrfacher Hinsicht einen Rahmen um das Gesamtwerk: Es thematisiert Vergänglichkeit bereits im Titel und Inhalt. Zusätzlich verweist die Nominalisierung »Auslöschung« als Parallelkonstruktion auf Bernhards frühen Prosaerfolg *Verstörung*. Der Text rekurriert über das Thema der Aufarbeitung der belastenden Familiengeschichte und die damit einhergehende Struktur aber auch auf *Ungenach* aus dem Jahre 1968. Die Veröffentlichung des umfangreichsten Prosatextes, der Bernhard seit 1971 beschäftigte, ²⁷⁹ deutet ebenfalls auf das Ende des Schriftstellerlebens hin. So spricht Murau nicht nur für sich, sondern auch für alle anderen Geistesmenschen und ihren Autor selbst, wenn er verkündet: »Und wissen sie, [...] meine Zeit, die mir noch bleibt, ist auch nur noch die kürzeste [...]. Ich weiß es nicht, aber ich fühle es, [...] ich habe nicht mehr viel Zeit.« (Au 199) Auch *Alte Meister* lässt sich als Resümee des eigenen Werkes lesen:

Alte Meister enthält quasi eine Zusammenfassung aller Scheltreden Bernhards gegen Kunst, Staat und Gesellschaft, und das in Perfektion aller seiner Stilmittel: der Hyperbolie, der Monolog-/Dialoggestaltung, der komplizierten und verqueren Satz- und Denkstrukturen etc. ²⁸⁰

Holzfällen und das Bühnenstück *Heldenplatz* (UA 1988) verursachen dagegen medienwirksame Skandale, die als inszenierte Abschiedsfanale eines kontroversen Autors gelesen werden können. Dennoch wird mit Blick auf Bernhards unvollendete Texte deutlich, dass die Abschiedstexte dieser Phase nur vorläufige sind. Die wiederholte, literarische Vorankündigung des Todes konkurriert – in einer Art letzter Dichotomie – mit der fortgesetzten Produktion neuer Texte, auch wenn diese nicht mehr abgeschlossen werden können:

Gegen Ende der 1980er Jahre schreibt Thomas Bernhard keine vollständige Prosa mehr [...]. Von seinem Romanprojekt *Neufundland* existieren lediglich Entwurfsblätter; das Buch ist offenbar als Hommage an den Halbbruder [und seinen Arzt] Peter Fabjan vorgesehen [...]. Um Erfahrungen mit Krankheit und körperlicher Hinfälligkeit soll es in einem unvollendet gebliebenen Theaterstück gehen [...]: Bernhards Nachlass enthält zwei fragmentarische Fassungen eines Stücks, das den Titel *Die Schwerhörigen* trägt. [...] Am frühen Morgen des 12. Februar 1989 stirbt Thomas Bernhard im Beisein seines Bruders. ²⁸¹

278 Götze: Ichwerdung als dichterischer Selbstentwurf, S. 69.

279 Vgl. u.a. Gößling, Andreas: *Auslöschung. Ein Zerfall*, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2018, S. 88–96, hier S. 88.

280 Betten: *Geschichtenzerstörer*, S. 312.

281 Mittermayer: *Leben*, S. 13.