

III.2. Der Hypotext: Bernhard als Kunstfigur

III.2.1. Innerliterarische Selbstzuschreibungen: Autofiktion und Selbstliterarisierung

Das kollektive Bild von ›Thomas Bernhard‹ ist eines, das auf Selbstdarstellung und -Inszenierung basiert. Trotz aller Polemik des ›Nestbeschmutzers‹ gegen den ›Dichterfürsten‹ sind sich also auch Goethe und Bernhard in ihrer Selbststilisierung gar nicht unähnlich. Und ähnlich wie über Paganini existieren auch über Bernhard skeptische Narrative: Beide wurden früh bezichtigt, ihre Selbstinszenierung aus »Gewinnsucht«¹ auf Publikumswirksamkeit ausgerichtet zu haben. Wie der ›Teufelsgeiger‹ seine Bühne entsprechend seiner beabsichtigten Persona gestaltet, nutzt auch Bernhard die ihm zur Verfügung stehenden, zeitgenössischen transfiktionalen und transmedialen Inszenierungstechniken:

Zu den Selbstauskünften Bernhards – und damit dem Bild, das er selbst in der Öffentlichkeit von sich erzeugt hat – gehören zahlreiche Interviews, vor allem aber die drei Filme, die er zusammen mit Ferry Radax (1970) und Krista Fleischmann (1981, 1986) gestaltet hat. Auch für sie gilt wie für die autobiographischen Texte, dass darin das Element der Stilisierung nicht übersehen werden darf. »Jeder Tag war inszeniert«, ist ein erhellendes Gespräch mit Bernhards Halbbruder Peter Fabjan (2011) überschrieben; er habe »ununterbrochen gespielt«, erinnert sich der Lyriker Michael Guttenbrunner [...]. Auch und gerade Bernhards Interviews sind nicht so sehr Bruchstücke einer großen Konfession, als vielmehr einer großen Inszenierung. Raimund Fellingner, der das Werk des Autors im Suhrkamp Verlag seit 1980 als Lektor betreute, hat dafür die passende Formel gefunden: »Thomas Bernhard gibt Thomas Bernhard«.²

Die Faktualität von Bernhards autobiographischen und realitätswirksamen Aussagen lässt sich ebenfalls nicht immer zweifelsfrei belegen:

1 Armando: Paganini, S. 9.

2 Mittermayer: Thomas Bernhard. Eine Biographie, S. 10f.

Unser Blick auf Bernhards Leben ist geprägt durch die zahlreichen Äußerungen, in denen der Autor der Öffentlichkeit ein Bild von seiner Herkunft und Entwicklung vermittelt hat [...]. Vieles davon ist inzwischen durch Dokumente und Aussagen anderer bestätigt, manches als Stilisierung deutlich gemacht worden; für bestimmte Phasen der früheren Jahre sind wir bis heute auf Bernhards eigene Darstellung angewiesen.³

Das Oszillieren zwischen Selbstinszenierung und offenkundiger Fälschung biographischer Fakten beschränkt sich dabei nicht nur auf öffentliche Auftritte, Interviews, Leserbriefe, Filme wie *Drei Tage* oder Bernhards autobiographische Pentalogie *Die Ursache*, *Der Keller*, *Der Atem*, *Die Kälte* und *Ein Kind*. Veröffentlichungen wie *Wittgensteins Neffe* oder *Meine Preise* verorten sich zwar nicht explizit im autobiographischen Kontext, sie suggerieren aber durch verschiedene Realitätsbezüge (real verliehene Preise, allofktionale Figuren mit Namen und Biographie realer Personen) eine stärkere Authentizität als andere, literarische Werke. Auch *Holzfällen* ist – wenngleich als fiktionaler Text perspektiviert – als offensichtlicher Schlüsselroman lesbar. Die drei Dramolette aus *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* dagegen schließen den autofiktionalen Kreislauf; Bernhard nimmt hier selbstironisch das Bernhard-Bild in den Blick.

Bernhards fiktionale Texte sind ebenso durchzogen von eindeutig biographischen Spuren und einer Vielzahl von verdeckten, aber unschwer erkennbaren Selbstreferenzen. Bereits frühe Prosaversuche wie *Die Landschaft der Mutter* mit dem Handlungsort »Henndorf im Salzburgischen«⁴ oder die weiteren, von Heimatverbundenheit durchzogenen frühesten Texte erscheinen wie literarisierte, autobiographische Skizzen und Alltagsbeobachtungen des jungen Bernhard. Das 1959 geschriebene, aber erst 1989 kurz vor Bernhards Tod veröffentlichte *In der Höhe. Rettungsversuch. Unsinn* erscheint offen autobiographisch inspiriert. Die Erzählung bildet damit als früher, gleichzeitig später Text⁵ einen passenden Rahmen für Bernhards selbstreferentielles Gesamtwerk.⁶ Auch in späteren Texten finden sich fiktionale Figuren, die Bernhard als seine literarisierten Imagos lesbar macht oder in deren Biographie er einzelne eigene Biographeme integriert.⁷ Ins-

3 Mittermayer: Thomas Bernhard. Leben Werk Wirkung, S. 9.

4 Bernhard: *Die Landschaft der Mutter*, S. 501.

5 Erneut sei an dieser Stelle auf eine mögliche Überarbeitung des frühen Textes vor seiner späten Veröffentlichung durch Bernhard und damit eine bewusste Integration späterer Stilprinzipien, Topoi und Anspielungen hingewiesen.

6 »[D]er, der hier erzählt« wird als »der Herr Gerichtsberichterstatte« (Hö, Einband) vorgestellt, identifiziert sich selbst als Schriftsteller (vgl. Hö 71) und reflektiert über seine Selbst- und Fremdbild als Sänger (vgl. Hö 43), überhöht sich aber auch als Musikprofessor (vgl. Hö 71). Ebenso reflektiert er über sein Honorar (vgl. Hö 79) und verweist damit auf die Realität seines Verhältnisses zum Suhrkamp-Verlag sowie, damit einhergehend, auf ein beherrschendes Thema des *Briefwechsels* mit seinem Verleger Unseld. Stilistisch erinnert die Erzählerrede in der dritten Person auch an ähnliche Passagen im autobiographischen Band *Die Ursache* (Bernhard, Thomas: *Die Ursache*, 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. 7–109, hier S. 9–17). Der Erzähler formuliert darüber hinaus fast die Wirkabsicht der späteren, erfolgreichen Werke: »[I]ch will alle Mittel anwenden: es wird mir gelingen, mich unbeliebt zu machen« (Hö 97).

7 Diverse Figuren sind beispielsweise lungenkrank: Bereits die titelgebende verrückte Magdalena »schickte man [...] in ein Sanatorium für Lungenkranke« (Bernhard: *Die verrückte Magdalena*, S. 474). Auch der *Mann namens August* gehört zu denen, »die auf der Lunge etwas haben« (Bernhard:

besondere in den Dramen und der Prosa des Spätwerks finden sich gehäuft Verweise auf reale Ereignisse in Bernhards (Dichter-)Leben.⁸

Selbstreferenzialität, Metafiktionalität und Autofiktionalität sind somit von je her Teil von Bernhards Werk. Ebenso finden sich in seinen Texten eine Vielzahl von poetologischen Passagen. Bereits in *Verstörung* ist es Bloch – von Berufswegen her passenderweise ein ›Realitätenvermittler‹ –, der sich unverhohlen poetologisch und literaturkritisch äußert:

Im Grunde aber habe er nie ein echtes Bedürfnis nach einer *unwissenschaftlichen*, nach der poetischen Literatur gehabt [...]. Für die sogenannte Schöne Literatur sei er in dem Grade, in welchem er sich Klarheit und Folgerichtigkeit verschaffen könne, immer weniger aufgeschlossen, er schaue sie als eine in jedem Fall peinliche, ja in großen Zügen lächerliche Verfälschung der Natur an. Die Schriftsteller beschmutzten die Natur mit ihren Schriften immer, mehr oder weniger dilettantisch, »mehr oder weniger anaplaudiert«, mehr oder weniger total im Vorder- oder Hintergrund des Zeitgeschehens. (V 26, Hervorh. i. Orig.)

Roithamer aus *Korrektur* verfasste »kurze[] Beschreibungprosa« (Ko 84) wie auch Bernhard sie selbst in den Bänden *Ereignisse* (1969) und *Der Stimmenimitator* (1979) veröffentlichte, und reflektiert über die »Schwierigkeiten, gerade solche kostbaren Prosastücke herauszubringen« (Ko 85). In *Das Kalkwerk* kritisiert Konrad wiederum die Gleichsetzung von empirischen und impliziten Autor:innen und thematisiert somit ex negativo auch das Divergenznarrativ über seinen Autor:

[A]ber der Name bedeute nichts, die Person des Schriftstellers bedeute nichts, wie ja überhaupt niemals und in keinem Falle also die Person oder das Persönliche des Schriftstellers etwas bedeute, seine Arbeit sei alles, der Schriftsteller selbst sei nichts, nur glaubten die Leute in ihrer Geistesniedertracht immer, Person und Arbeit eines Schriftstellers vermischen zu können, [...] die Person des Schriftstellers müsse mit dem Geschriebenen des Schriftstellers andauernd in Zusammenhang gebracht sein, glauben sie und so fort, mehr und mehr gingen die Leute daran, Produkt und Erzeuger zu vermischen, wodurch insgesamt fortwährend eine ungeheuerliche Mißbildung unserer ganzen Kultur entstehe und so fort [...] (Ka 175)

Erneut ist es aber mit *Beton* ein Text des Spätwerks, in dem die Grenze zwischen literarischer Fiktion und metafiktionalen, poetologischen Selbstaussagen höchst permeabel

Ein älterer Mann namens August, S. 508). Höller aus *Das Kalkwerk* leidet an einer wässrigen Rippenfellentzündung (vgl. Ka 33), der Erzähler aus *Korrektur* an einer Lungenentzündung (vgl. Ko 7). Die dichotomen Brüderpaare, wie sie beispielsweise in der Gestalt des Chirurgen und des Kunstmalers in *Frost* auftreten, können dagegen auf Bernhard selbst und seinen Halbbruder bezogen werden.

8 Bruscon, der titelgebende *Theatermacher*, verweist beispielsweise auf den ›Notlichtskandal‹ (vgl. u.a. Th 16); Roithamer aus *Korrektur* dagegen wollte ein »hohes Musikstudium« (Ko 243) beginnen; die Darstellung seiner Mutter entspricht fast wörtlich den Kindheits Erinnerungen an die Mutter in Bernhards Autobiographie (vgl. Ko 240); *Alte Meister* thematisiert den Verlust von Bernhards ›Lebensmenschen‹, Hedwig Stavianicek; *Holzfällen* ist als Schlüsselroman lesbar.

wird. Rudolf wohnt in Peiskam, knapp eine halbe Stunde Fußmarsch von Bernhards Vierkanthof in Ohlsdorf entfernt. Auch der Name der Figur hebt seine Funktionalisierung als Autor-Imago hervor: »Rudolf« ist wie »Bernhard« ein Vorname, der auch als Nachname gebräuchlich ist. Er und sein Autor teilen sich sogar die »lebenslängliche Leidenschaft« (Be 15), Landkarten zu betrachten. Er thematisiert ebenso kurz seine Freundschaft mit »Paul Wittgenstein, de[m] Neffen des Philosophen« (Be 98), dem Bernhard im gleichen Jahr die Erzählung *Wittgensteins Neffe* widmen sollte. Darüber hinaus finden sich in Rudolfs Erzählerrede viele Passagen, die als Metakommentar in der (selbst-)ironischen Stimme ihres Autors gelesen werden können: »Ich hasse Bücher oder Schriften, die mit einem Geburtsdatum anfangen. Überhaupt hasse ich Bücher oder Schriften, in welchen biografisch-chronologisch vorgegangen wird, das erscheint mir als die geschmackloseste, gleichzeitig die ungeistigste Methode.« (Be 45) Natürlich nimmt Rudolf (und somit auch sein Autor) hier auch ironisch Bezug auf Bernhards eigene autofiktionale Autobiographie. *Beton* enthält noch viele weitere Kommentare, die auf der Ebene der Handlung als Figurenäußerungen, gleichzeitig aber auch als metafiktionale oder poetologische Selbstaussage des Autors lesbar sind:

Ich hatte mich ja immer höchst wenig um die öffentliche Meinung gekümmert, weil ich immer am alleranstrengendsten mit meiner eigenen zu tun hatte und also für die öffentliche Meinung gar keine Zeit hatte, ich nahm sie mir nicht und ich nehme sie mir auch heute nicht und ich werde sie mir nie nehmen. Es interessiert mich, was die Leute sagen, aber es ist zuallererst überhaupt nicht ernst zu nehmen. So komme ich am besten vorwärts. (Be 133f.)

An anderer Stelle hüllt sich Rudolf zum Verfassen der Studie in Pferddecke und Ledergurt und imitiert somit das Ritual, das Bernhard auch seinem schriftstellernden Großvater Johannes Freumbichler zuschreibt (vgl. Be 10f.). Ebenso verweist *Beton* wie auch andere späte Bernhard-Texte auf die Gemachtheit der Autoren-Persona, auf Bernhards Selbstinszenierung: »Tatsächlich war alles an uns auch theatralisch, es war die furchtbare Wirklichkeit, aber theatralisch.« (Be 114) Eine spätere Aussage lässt sich auch auf Bernhards Selbstdarstellung in seinem Wohnort beziehen: »Die Nachbarn, dachte ich, halten mich seit vielen Jahren für einen Verrückten, diese Rolle, denn eine solche ist es in dem ganzen mehr oder weniger unerträglichen Theater, ist mir erstklassig auf den Leib geschneidert.« (Be 143) Bernhardtypisch und ironischerweise wird all dies auch wieder negiert. Rudolf merkt später an: »Am Ende sitzen sie im Fauteuil, in irgendeinem Ohrensessel und phantasieren sich eine Existenz zusammen, die sie existiert haben und die doch nicht das geringste mit ihrer eigenen Existenz zu tun hat.« (Be 151) Diese polemische und kritische Aussage verweist auf den Erzähler von *Holzfällen* – und somit auf ein literarisches Werk, das durch die Vermischung von Realität und Fiktion sogar einen Skandal auslösen sollte. Die eine Bernhardfigur kritisiert hier somit eine andere. Durch den Verweis auf das schlüsselromanhafte *Holzfällen* nimmt sie ironischerweise aber auch den Autor Bernhard und seine innerliterarische wie außerliterarische Selbstinszenierung nicht von der Kritik aus.

Im Zusammenhang mit Bernhards transfiktionaler Selbstinszenierung ist auch ein kleines Detail aus *Auslöschung* interessant. So empfiehlt Murau seinem Schüler Gambetti

zu Beginn eine Reihe von Büchern, die ihm »nützlich und notwendig« (Au 7) erscheinen: »*Siebenkäs* von Jean Paul, *Der Prozeß* von Franz Kafka, *Amras* von Thomas Bernhard, *Die Portugiesin* von Musil, *Esch oder Die Anarchie* von Broch« (Au 7f., Hervorh. i. Orig.). Diese Integration des eigenen, frühen Werks ist erstens aus rein werkgenetischer Perspektive interessant. So scheint *Amras* nicht von Anfang an an dieser Stelle gestanden zu haben:

Signifikant ist in diesem Zusammenhang, dass Bernhard im Typoskript von *Auslöschung* vor der 1986 erfolgten Drucklegung Stifters *Witiko* aus der zu Beginn des Romans erwähnten Leseliste Muraus für dessen Schüler Gambetti streicht und durch sein eigenes ›Lieblingsbuch‹ *Amras* [...] ersetzt [...].⁹

Zweitens hängen hieran jedoch zwei Implikationen für den Fiktionsstatus von *Auslöschung* und der öffentlichen Autorenfigur Thomas Bernhard: Als Metakommentar gelesen reserviert Bernhard sich über diese Ersetzung in seinem letzten umfangreichen Prosawerk erstens selbstbewusst und ikonoklastisch einen Platz im deutschen Literaturkanon: Er steht nun neben Kafka, Broch, Musil und Jean Paul – und er setzt sich an die Stelle seines einstigen ›Vorbildes‹ Adalbert Stifter.¹⁰ Aus transfiktionaler Perspektive betrachtet verortet dieses Detail die Erzählung *Auslöschung* zweitens in einer diegetischen Welt, in der ein Autor namens Thomas Bernhard und seine Bücher existieren. *Auslöschung* steht somit in einer Metaposition zum bisherigen Werk; der Schriftsteller und seine Texte werden metaleptisch selbst in die Sphäre der Fiktion integriert. ›Thomas Bernhard‹ und seine Texte sind am Ende seines Lebens in der ›Weltliteratur‹, aber auch seiner literarischen Welt angekommen.¹¹

9 Judex/ Mittermayer: Literatur, S. 374.

10 Die frühen Romane wirken wie vor der Negativ-Folie Stifters geschrieben (vgl. u.a. Gößling, Andreas: Frost, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 37–46, hier S. 44), einzelne Geistesmenschen tragen »Züge von Adalbert Stifters Sonderlingen« (Höller, Hans: Die Billigesser, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 117–119, hier S. 117). Die Kritik der Bernhardfigur an Stifter und seinem Werk offenbart sich dagegen beispielsweise in Regers Stifter-Polemik in *Alte Meister* (vgl. AM 72–99 sowie weiterführend Pfabigan, Alfred: *Alte Meister*. Komödie, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 80–87, hier S. 85).

11 Eine dritte Lesart sei hier ebenfalls angedeutet: Stifters *Witiko* (1867) erzählt die Vorgeschichte der Handlung von *Der Hochwald* (1842/44). Somit wird auch *Holzfällen* in das Referenzfeld integriert: Über den viel zitierten Ausruf des Erzählers »Wald, Hochwald, Holzfällen« (Hf 302) wird eine wörtliche Referenz zwischen Bernhards und Stifters Text hergestellt. Ebenso lässt sich *Der Hochwald* als grobe Handlungsfolie für *Holzfällen* lesen. Wenn nun *Amras* an die Stelle von *Witiko* tritt, kann hierin auch ein Hinweis darauf liegen, dass Bernhard *Amras* als Vorläufertext zu *Holzfällen* verstanden wissen will. In gewisser Hinsicht trifft dies auch zu: *Amras* erzählt zwar nicht die Vorgeschichte zur Erzählung von *Holzfällen*. Allerdings kann die frühe Erzählung doch als Beginn der realitätswirksamen Metaerzählung über die Autoren-Persona Thomas Bernhard verstanden werden, die in *Holzfällen* auf transfiktionaler Ebene aufgegriffen wird.

III.2.2. Außerliterarische Selbstzuschreibungen: Filmportraits und Interviewfilme

Die öffentliche Person ›Thomas Bernhard‹ polarisiert zeitlebens, das Bild von Bernhard ist nach wie vor im hoch- und popkulturellen Gedächtnis präsent und wird kontrovers diskutiert. Der auf diesem Bild Dargestellte jedoch ist Schöpfungen eines Dritten – zugespitzt formuliert: Der öffentliche ›Thomas Bernhard‹ ist eine weitere Figur des empirischen Autors Thomas Bernhard, und steht in seinem Werk neben Rudolf, Roithamer, Konrad, Oehler oder Saurau. Seine öffentliche Persona ist eine durch eine Vielzahl unterschiedlicher, transmedialer und transfiktionaler Inszenierungspraktiken hervorgebrachte Kunstfigur, die als »umfassendes performatives Phänomen«¹² als vom Autor zur »strikten Kontrolle des eigenen Images«¹³ kreiert wurde.

Bereits die Wahrnehmung von Bernhard als »misanthropische[r] Einzelgänger[]«¹⁴ im Stile seiner Protagonisten entspricht nicht der empirischen Realität: Dem Bild des Autors als Menschenfeind

stehen Aussagen von Zeitzeugen, Bekannten und Freunden gegenüber, die Bernhard als wenn auch eigenwilligen und individualistisch veranlagten, so im persönlichen Umgang durchaus unterhaltsamen, charmanten und humorvollen Charakter beschreiben.¹⁵

Die davon divergierende öffentliche Wahrnehmung und die mit ihr einhergehende Breitenwirkung Bernhards ist nicht passiv aus der Übertragung literarischer Fiktionen auf ihren öffentlichen Autor »gewachsen«. Diese Persona wurde stattdessen durch Bernhards »höchst produktive[] Inszenierungskunst«¹⁶ auch in Epitexten aktiv lanciert und gesteuert. Eine erste Begründung für diese Inszenierung mag lediglich eine (aufmerksamkeits-)ökonomische sein: »Bernhards Image als streitbarer Autor und Polemiker ist – der provokativen Sprengkraft seiner erzählerischen und dramatischen Werke zum Trotz – nicht ohne seine öffentlichen Auftritte, Stellungnahmen und Interventionen zu denken.«¹⁷ Allerdings haben Bernhards öffentliche Auftritte auch einen poetischen und künstlerischen Aspekt. Durch die realitätswirksame Fortschreibung entsteht eine öffentliche Persona, in der Werk und Autor, Fiktionalität und Faktizität ineinander diffundieren: »Wie wenige andere deutschsprachige Autor/innen nach 1945 setzte Bernhard Textsorten wie Leserbriefe, Reden, Essays und Interviews gezielt zur Konturierung und strategischen Inszenierung seiner auktorialen *posture* [...] ein.«¹⁸ Auf diese Weise schreibt Bernhard nicht nur durch den fiktionalen Text, sondern auch faktuale Veröffentlichungen und durch öffentliche Auftritte und andere realitätswirksame Äußerungen ›in persona‹ an seinem Bild weiter. Bernhards realitätswirksame, vermeintlich

12 Gschwandtner: Journalistisches, Reden, Interviews, S. 273.

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

14 Judex/ Mittermayer: Persönliche Beziehungen, S. 314.

15 Judex/ Mittermayer: Persönliche Beziehungen, S. 314.

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

17 Gschwandtner: Journalistisches, Reden, Interviews, S. 270.

18 Gschwandtner: Journalistisches, Reden, Interviews, S. 270, Hervorh. i. Orig.

authentische Selbstaussagen lassen sein öffentliches Bild zu einem Teil des eigenen Werkes werden, sodass »der Autor seine Medienfigur ›Bernhard‹ als eine Form der Rollenprosa« kreiert, »die über das dichterische Werk hinausreicht und sich folglich in die außerliterarische Wirklichkeit einschreibt«. ¹⁹ Dieses plurimediale »Self-fashioning« ²⁰ wird ein »elementarer Aspekt einer Bernhardschen ›Werkpolitik‹«, die öffentliche, transmediale Selbstinszenierung evozieren eine »programmatische Verwischung der Grenzen zwischen fiktionalen und autornahen Textsorten«. ²¹

Die öffentliche Autorenfigur ›Thomas Bernhard‹ fußt auch in kleinen Details auf Fiktionen und Fälschungen: Aus bescheidenen Verhältnissen stammend behauptet er früh eine Abstammung aus dem Großbürgertum, ²² verändert nachträglich Veröffentlichungsdaten seiner Werke und »modifiziert« so »seine intellektuelle Biographie«, ²³ behauptet, »vom Österreichischen Staat nie eine Förderung erhalten« ²⁴ zu haben, nimmt gleichzeitig beständig Stipendien und Preise an, tritt in Interviews mal als düsterer Eremit, dann als Dandy, später als Übertreibungskünstler auf. ²⁵ Vor allem aber nähert sich der öffentliche Autor im Zuge seiner Selbstinszenierung seinen fiktionalen Figuren an: »Auf stilistischer Ebene weisen die auktorialen Statements eine signifikante Nähe zur fiktionalen Rollenprosa bzw. zur Figurenrede in seinen Theaterstücken auf.« ²⁶ Gleiches gilt für die Ebene der *histoire*: Bernhards öffentliche Selbstaussagen in seinen Preisreden, Leserbriefen, Interviews finden sich teils leicht variiert, teils auch wörtlich in den Äußerungen seiner fiktionalen Figuren wieder. Wie im Falle von Bernhards Prosa und Dramen lassen sich auch bei den Medien der Selbstinszenierung unterschiedliche Stile und Topoi unterscheiden:

Während in den Reden und Leserbriefen ein verdichteter künstlerischer und teils düsterer Duktus vorherrscht, der sprachlich lyrische Züge trägt und oft die teils plakative Provokation evoziert, tendieren seine Interviews und Selbstaussagen stärker in Richtung der vermeintlich selbstreflexiv-erklärenden Eigenbetrachtung, bei der die Provokation meist deutlich subtiler ausfällt. Hier finden sich mehr spielerische Aspekte bei der Rolleninszenierung; Ironie, Witz und Performance sind dabei prägende Elemente dieses Inszenierungstyps. ²⁷

Obwohl dieser Bernhard in der Öffentlichkeit als Kunstfigur auftritt, ist keineswegs von einer medialen Aufdringlichkeit oder Omnipräsenz dieser Figur zu sprechen. Bernhards Strategie der Selbstinszenierung ist für sich genommen nämlich paradox: »[A]uf der einen Seite zog sich der Autor kontemplativ zum Schreiben auf seinen Vierkanthof in Ohlsdorf (oder Hotels im mediterranen Süden) zurück [...] und suchte doch auch

19 Götze: Ichwerdung als dichterischer Selbstentwurf, S. 71.

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

21 Gschwandtner: Journalistisches, Reden, Interviews, S. 270.

22 Vgl. Judex/ Langer: »Herkunfts-komplex« und Familie, S. 308.

23 Gschwandtner: Journalistisches, Reden, Interviews, S. 274.

24 Mittermayer: Leben, S. 7.

25 Vgl. Götze: Ichwerdung als dichterischer Selbstentwurf, S. 74f.

26 Gschwandtner: Journalistisches, Reden, Interviews, S. 270.

27 Götze: Selbstdarstellung und -inszenierung, S. 355.

immer wieder die Öffentlichkeit und Erregung in den Medien [...].«²⁸ Diese Suche nach Öffentlichkeit und einem Publikum findet einhergehend mit einer immer autofiktionaleren Schreibweise ab Mitte den 1970er Jahren auch auf trans- und plurimedialer Ebene statt: Dieser Bernhard tritt in wenigen, aber sorgfältig inszenierten Filmdokumenten auf. Die bekanntesten und zentralsten Filme mit Bernhard in der »Hauptrolle« sind Ferry Radax Portrait *Drei Tage* (1970) sowie die Interviews mit Krista Fleischmann, *Eine Herausforderung. Monologe auf Mallorca* (1981) und *Ein Widerspruch. Die Ursache bin ich selbst* (1986). Obwohl Bernhard in diesen Filmen vorgeblich über sein Werk und dessen Genese spricht, sind sie weniger authentische poetologische Dokumente als elementarer Teil einer Metainszenierung.²⁹ Der empirische Autor Bernhard nutzt das Medium des Filminterviews – bereits vor dem »Boom verfilmter Autorschaft«³⁰ und anderer, im Literaturbetrieb inzwischen allgegenwärtiger transmedialer Inszenierungspraktiken – vorrangig, um die später in seiner Autobiographie aufgegriffene Kunstfigur »Bernhard« zu konturieren. Sein schriftstellerisches Werk wird dabei zum Prätext dieser Inszenierung: »Bernhard erzählt nicht einfach von seinen Figuren, er lässt sie vielmehr auftreten«³¹ – das allerdings unter dem Namen seiner Person, sodass die Topoi und Stilmerkmale der literarischen Texte auch in die Selbstnarrative der Autoren-Persona einfließen.

Drei Tage (1970). Ferry Radax' *Drei Tage* wurde am 17. Oktober 1970 anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises an Bernhard im Westdeutschen Rundfunk gesendet. Dieses Filmportrait ist nicht nur für Bernhards Werk, sondern auch schriftstellerische Inszenierungspraktiken im Allgemeinen ein »Wendepunkt bzw. Meilenstein«:³² »Bernhard dürfte dabei ein Novum in die Geschichte des verfilmten Autors eingeführt haben, weil er in diesen Filmen programmatisch stets beides ist: die real existierende Person und der Schauspieler dieser Person [...]«. ³³ Vor Beginn seines autobiographischen Projekts und der metafiktionalen Phase der 1980er Jahre »bringt Bernhard [...] erstmals und explizit sein literarisches Schaffen mit seiner Autobiographie in Verbindung«. ³⁴ *Drei Tage* und andere Filmportraits werden weniger zu Dokumenten von Bernhards Poetik,

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

29 Zusätzlich partizipieren diese Fernsehinterviews durch ihre spätere Wiederveröffentlichung auf DVD im Suhrkamp Verlag an Bernhards posthumem Image, schließlich perpetuieren sie ein ganz bestimmtes Bernhard-Bild. Weitere, möglicherweise ebenfalls erhaltene Fernsehinterviews und -auftritte wurden bisher – abgesehen von Ausschnitten in Dokumentationen – nicht offiziell wiederveröffentlicht. Auf YouTube finden sich allerdings einzelne inoffizielle Mitschnitte von weiteren TV-Auftritten Bernhards, die ebenfalls ergiebige Quellen für weiterführende Forschung darstellen. Gleichzeitig subvertieren derartige, nicht offiziell sanktionierte Veröffentlichungen auf Internetplattformen durch Privatpersonen die Kontrolle, die der Autor (und nach seinem Tod der Verlag) über seine Persona hat.

30 Hoffmann/ Thorsten, Wohlleben/ Doren: Verfilmte Autorschaft, in: ders./ dies. (Hrsg.): Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics, Bielefeld 2020, S. 9–19, hier S. 9.

31 Wegmann: Thomas Bernhard als Thomas Bernhard, S. 182.

32 Wegmann: Thomas Bernhard als Thomas Bernhard, S. 180.

33 Wegmann: Thomas Bernhard als Thomas Bernhard, S. 180.

34 Wegmann: Thomas Bernhard als Thomas Bernhard, S. 180.

sondern zu Vehikeln der transmedialen Selbstinszenierung, mithilfe dessen er seine Autoren-Persona konstruiert: Bernhard präsentiert sich und seine Literatur hier als von Weltenekel, Degeneration, Einsamkeit, Melancholie und omnipräsenter Kriegszerstörung geprägt.

Radax' Filmportrait ist allerdings keineswegs als spontanes, lediglich »abgefilmtes« Autorengespräch, sondern als auf Inszenierung ausgelegtes, ästhetisiertes und stilisiertes Filmkunstwerk lesbar:

Gedreht wurde im Park eines [Hamburger] Vororts, wo sich eine weiße Bank neben einem Baum auf einer Wiese fand, auf der [Bernhard] platziert wurde [...]. Dort sollte er vor laufender Kamera über sein Leben und Schreiben sprechen, der Regisseur hatte ihm dafür Stichworte aus seinem Prosawerk aufgeschrieben, die im Film aber weder zu hören noch zu sehen sind. Während die stumme Bank und der sprechende Schriftsteller [...] unverrückt bleiben, ändert sich die Position der Kamera, die den beiden sukzessive näherkommt, von anfangs 150m bis zu teilweise 50cm am Ende. Und je näher die Kamera dem Protagonisten kommt, desto mehr verdüstert und verdunkelt sich Bernhards Blick, bei allerdings gleichbleibend druckreif gesprochenen Sätzen. Mehr passiert in den 58 Filmminuten nicht.³⁵

Nicht nur Elemente der erzählten *histoire*, sondern auch des filmspezifischen *discours* stellen dieses Portrait als Medium der außerliterarischen Selbsteinschreibung heraus. Teils lassen sich auf dieser Ebene ebenfalls Anklänge an Topoi und Stilmerkmale aus Bernhards Prosa ausmachen, die *Drei Tage* als Bestandteil seines erzählerischen Werkes lesbar werden lassen:

Bernhards strenge, abweisende Pose, die visuelle Isolation auf der weißen »eiskalten Bank«,³⁶ aber auch sein Sprachstil und der Inhalt seiner Ausführungen rücken ihn in die Nähe seiner misanthropen, verstörten Figuren. Die Gliederung in drei einzelne Tage verweist auf die ähnliche Struktur von *Frost*. Anstelle von biographischen Informationen (bspw. Geburtsdatum oder -ort) blendet der Film in den ersten Minuten lediglich die Veröffentlichungsdaten und Titel seiner bisher veröffentlichten Werke ein,³⁷ während die Kamera sich langsam Bernhard nähert: Dieser Autor wird über sein Werk definiert und vorgestellt, biographische Fakten sind hier irrelevant.

Programmatisch sind auch die ersten Sätze, die der Autor in diesem Portrait spricht, bevor er über seine Biographie berichtet: Er erzählt von seinen (gescheiterten) Anfängen als Schauspieler.³⁸ Bernhard präsentiert dieses Biographem einerseits explizit als Inspiration für Konrads Scheitern an der Studie in *Das Kalkwerk*³⁹ und parallelisiert so seine Autoren-Persona mit seinen Figuren. Dieser erste Satz – der auch in seiner Prosa eine exponierte Funktion hat – hebt andererseits hervor, dass es sich bei *Drei Tage* um eine Aufführung eines auch schauspielerisch ambitionierten Autors handelt.

35 Wegmann: Thomas Bernhard als Thomas Bernhard, S. 180.

36 Radax: *Drei Tage*, 00:14:46.

37 Radax: *Drei Tage*, 00:01:58–00:02:35.

38 Vgl. Radax: *Drei Tage*, 00:02:55–00:03:55.

39 Vgl. Radax: *Drei Tage*, 00:03:49–00:04:51.

Teils wahllos wirkende Schwarzblenden, abbrechende Sätze,⁴⁰ unregelmäßige Einstellungsauern, ungewöhnliche Perspektiven, Bildkompositionen⁴¹ sowie das sukzessive Sichtbarmachen von Filmteam, Aufnahmegeräten und anderem Filmequipment⁴² unterminieren die filmische Realitätsillusion. Diese filmischen Stilmittel heben hervor: Der Zuschauer wohnt keinem Monolog eines Schriftstellers über seine Arbeit bei. Er sieht stattdessen die Aufzeichnung einer Performance, in der ein Schauspieler namens Thomas Bernhard einen gleichnamigen, monologisierenden Autor spielt. Der Status als plurimediale Autorinszenierung wird insbesondere in den Einstellungen deutlich hervorgehoben, in denen im Stile einer mise-en-abyme der Vorschaumonitor des Kamerateams abgefilmt wird, auf dem der gefilmte Bernhard zu sehen ist⁴³ – während die Zuschauer:innen dies auf seinem eigenen Fernseher anschauen (vgl. Abb. 23). Dieses Stilmittel treibt die Konvergenz von literarischem und außerliterarischer Sprache voran. Die ostentative, eine bruchlose Realitätsillusion verhindernde Ausstellung der (film-)erzählerischen Mittel in *Drei Tage* findet ihre literarische Entsprechung in der Hervorhebung der Erzählerkonfiguration von Bernhards Prosa: Der Regisseur Radax und die Kamera werden zu stummen Erzählern, die lediglich einen unablässig über sein magnum opus monologisierenden Geistesmenschen wiedergeben. Diese kurzen Szenen sind als filmische Entsprechungen der für Bernhards Prosa charakteristischen Verba dicendi und inquit-Formeln lesbar: Das Zeigen der Filmcrew, der Kamera und der Drehvorbereitungen hebt den Ursprung des Erzählten hervor, ganz wie ein bernhardeskes »sagt Reger« oder »so Oehler«.

So enthält der Film mindestens zwei Erzählungen: die Binnenerzählung Bernhards über sein Werk und die Metaerzählung über das »making of« eines Filmportraits. Filmcrew und Equipment werden so ebenfalls zu Protagonisten und Requisiten einer zusätzlichen, minimalen Rahmenerzählung im Stile einer bernhardeskverschachtelten Erzählsituation: *Frost* beispielsweise erzählt, wie der Famulant schreibt, was Strauch sagt, was Strauch denkt – und *Drei Tage* zeigt, wie ein Filmteam dokumentiert, was Bernhard sagt, warum Bernhard schreibt.

40 Bernhard setzt zu einer für seine Prosa typischen »einerseits-andererseits«-Phrase über vollständige Sätze an. Den zweiten Teil der Aussage nach dem »andererseits« spricht er jedoch – performativ – nicht aus, der Satz bricht ab, der Film zeigt einen schweigenden Bernhard (vgl. Radax: *Drei Tage*, 00:22:38-00:23:10).

41 Vgl. u.a. Radax: *Drei Tage*, 00:14:34; 00:16:22; 00:28:58; 00:35:27.

42 Vgl. Radax: *Drei Tage*, 00:10:29; 00:15:46; 00:22:14; 00:24:49; 00:28:17-00:28:50; 00:35:00-00:35:20; 00:36:49-00:42:12; 00:48:42. An einer Stelle integriert der Film nach einer längeren Passage des Schweigens gar das Husten oder Räuspern eines Crewmitgliedes in die Tonspur – ein humorvoller Hinweis des Teams in der Rolle des Zuschauers, dass der Autor doch bitte weiter sprechen möge (vgl. 00:24:17).

43 Vgl. Radax: *Drei Tage*, 00:16:53; 00:22:20-00:22:38; 00:36:03. In einer Szene zeigt der Monitor am Filmset nicht Bernhard, sondern ein Fußballspiel – ein grotesk-humorvoller Bruch mit der ätherisch-düsteren Aura, die Bernhard um sich und sein Schreiben erzeugt (vgl. 00:40:21; 00:41:41).

Abb. 27: *Bild im Bild in Drei Tage*Radax: *Drei Tage*, 00:25:09

Zum Ende der Filmerzählung wechseln sich die Einstellungen, die Bernhard filmen, und die, die den Monitor mit Bernhard abfilmen, ab. Gleichzeitig wird das Bild zunehmend dunkler, die Kamera rückt zwar immer näher an Bernhard heran, zeigt aber selten sein Gesicht, immer häufiger Detailaufnahmen seiner Hände, Schuhe, bis zuletzt die leere Bank sichtbar bleibt.⁴⁴ Diese filmsemiotische Signalkette weist auf die in *Drei Tage* vorgenommene Vermengung von Autor und Werk hin und hebt hervor: Je näher man dem vermeintlich echten Bernhard kommt, je mehr er erzählt, desto undeutlicher wird das Bild vom Autor, bis er schließlich vollständig verschwindet.

Die »Interviews« mit Krista Fleischmann. Eine ähnliche Funktion übernehmen auch Bernhards bekannte Interviews mit Krista Fleischmann, *Eine Herausforderung. Monologe auf Mallorca* (1981) und *Ein Widerspruch. Die Ursache bin ich selbst* (1986).⁴⁵ Die Interviews stellen ihren Inszenierungs- und Konstruktionscharakter im Vergleich zu *Drei Tage* weniger offensichtlich heraus, sind aber ebenso Vehikel der außerliterarischen Selbstzuschreibung und Stilisierung des Autors. Beide Interviews nehmen die »doppelte Autorschaft«⁴⁶ und das »Frage-Antwort-Prinzip«⁴⁷ im Dialog von Interviewtem und Interviewer zurück; auch bei diesen Filmen handelt es sich um artifizielle,

44 Vgl. Radax: *Drei Tage*, 00:45:32–00:53:30.

45 Clemens Götze hinterleuchtet weiterhin das textuelle Interview *Thomas Bernhard. Eine Begegnung*, das Krista Fleischmann 1984 mit Bernhard führte, hinsichtlich seiner transfunktionalen und transmedialen Konzeption (vgl. Götze: Ichwerdung als dichterischer Selbstentwurf, S. 76–79).

46 Wegmann: *Thomas Bernhard als Thomas Bernhard*, S. 184.

47 Götze: *Ichwerdung als dichterischer Selbstentwurf*, S. 79.

»gesteuert[e] Monolog[e]«⁴⁸ mit Inszenierungscharakter: Fleischmann als Interviewerin schweigt größtenteils, bleibt unsichtbar, Bernhard monologisiert – die Anklänge an zeitnah veröffentlichte Bühnenstücke wie *Der Weltverbesserer* (UA 1981) und *Der Theatermacher* (UA 1985) und ihre Gesprächs- und Geschlechterkonstellation sind offensichtlich.⁴⁹

Eine Herausforderung. Monologe auf Mallorca präsentiert die von Bernhard und seinen Figuren bereits gewohnten Invektiven beispielsweise gegen die Kirche, die Politik, das Theater. Allerdings löst Bernhard die mit seinem Werk assoziierte Düsternis und Abgründigkeit hier ein Stück weit wieder auf: Über seine Äußerungen und seinen Habitus in diesem Interview

unternimmt der Autor [...] nicht weniger als eine Umgestaltung seines öffentlich zirkulierenden Imagos und eine Neujustierung des Verhältnisses von Autor und Werk. So deklariert er etwa seinen ersten Roman *Frost* (1963) [...] als Teil seines literarischen »Lachprogramms«, behauptet zudem, er habe schon immer Material zum Lachen geliefert, und schlägt überhaupt und durchgehend einen heiter-ironischen *Parlando*-Ton an.⁵⁰

Der Farbfilm mit einem privaten, entspannten, über – im wahrsten Sinne – Gott und die Welt plaudernden Bernhard auf einer Urlaubsinsel in der Hauptrolle kontrastiert somit in *histoire* und *discours* ostentativ mit der in *Drei Tage* in schwarz-weiß dargebotenen Selbstinszenierung als Dichter, der von Erinnerungen an Schlacht- und Friedhöfen, Dunkelheit, Abgründigkeit verfolgt wird (vgl. Abb. 28 und 29). Bernhard selbst hebt hier die Divergenz von Heiterkeit und Düsternis, aber auch von privater Person und öffentlicher Persona hervor: »Die Leut sagen: Ich bin ein negativer Schriftsteller, und ich bin aber gleichzeitig ein positiver Mensch.«⁵¹ Diese Aussagen koinzidieren mit der zunehmend selbstironisch-humorvollen Prosa der 1980er Jahre, die nun auch – mit einiger Provokation – auf das Gesamtwerk übertragen wird: »Ich hab ja immer schon Material zum Lachen geliefert. [...] Aber ich weiß nicht, haben die Leute keinen Humor oder was?«⁵²

48 Thomas Wegmann sieht *Eine Herausforderung* ebenso in direkter Nähe zu Bernhards Drama *Über allen Gipfeln ist Ruh* aus dem gleichen Jahr: So »sind die *Monologe auf Mallorca* nicht zuletzt die filmische Umsetzung seiner Arbeit an [...] *Über allen Gipfeln ist Ruh*, denn Bernhard präsentiert sich auf Mallorca nicht zuletzt in der Maske [des alternden Schriftstellers und Goethe-Imagos, Anm. RMA] Meister[] und damit als eigene Bühnenfigur.« (Wegmann: Thomas Bernhard als Thomas Bernhard, S. 187)

49 Wegmann: Thomas Bernhard als Thomas Bernhard, S. 185.

50 Wegmann: Thomas Bernhard als Thomas Bernhard, S. 185, Hervorh. i. Orig.

51 Fleischmann, Krista: *Eine Herausforderung. Monologe auf Mallorca*, AT 1981, 00:05:33.

52 Fleischmann: *Eine Herausforderung*, 00:08:08.

Abb. 28: Bernhard sitzend in Drei Tage



Abb. 29: Bernhard sitzend in Monologe auf Mallorca



Kurz nach der Veröffentlichung von *Auslöschung* und fast zeitgleich zum Entstehen von *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*⁵³ inszenieren Fleischmann und Bernhard einen nächsten Akt von Bernhards plurimedialer Performance: *Ein Widerspruch. Die Ursache bin ich selbst* (1986). Auch hier präsentiert sich Bernhard als entspannter »Nichtstuer als [...] Geistesmensch«⁵⁴ in der mediterranen Sonne. Gleichzeitig wird die Dissoziation Bernhards vom Werk, die das verhältnismäßig »heitere« *Eine Herausforderung* vorführte, wieder korrigiert. Stärker als im Falle des Vorgängerinterviews stehen der Zeitpunkt der Veröffentlichung, aber auch der Einsatz filmischer Mittel im Dienste der Diffusion von Realität und Fiktion: Das *Peymann*-Dramolett ist eine Selbstparodie Bernhards; *Auslöschung* vermengt diverse Biographeme des Autors mit dem Leben seiner Figuren. *Ein Widerspruch* wiederum montiert per voice-over Passagen aus *Auslöschung* (gesprochen von Bruno Ganz) neben Bernhards Selbstaussagen, sodass sich

Bernhards eigene Aussagen mit Auszügen aus seinem Werk aufs Engste verschränken. Diese Überblendung von Autor- und Figurenreden gerät umso effektiver, als an keiner Stelle deutlich gemacht wird, dass Bruno Ganz aus einem Roman Bernhards vorliest: Der Schauspieler spricht und die Quelle seines Sprechens bleibt ungenannt. Zudem lässt er kurze, aber entscheidende Passagen aus.⁵⁵

Die Integration unmarkierter Zitate zielt als Inszenierungsstrategie insbesondere auf Bernhards polarisierende Wirkung in der breiten Öffentlichkeit ab: Bei den zitierten Passagen handelt es sich größtenteils um poetologischen Passagen und Muraus Invektiven gegen Österreich oder die Kirche. Die Herkunft der Textpassagen aus dem kurz vorher veröffentlichten Roman wird vermutlich den wenigsten Zuschauern aufgefallen sein, sodass sie nicht als die Worte eines fiktiven Erzählers, sondern des Autors selbst verstanden worden sein könnten. Die audiovisuelle Gestaltung des Films verweist ebenso auf die Inszenierung der Bernhardfigur: In einer ausgedehnten Szene zitiert Ganz einerseits Passagen über die »bis ins hohe Alter« perfektionierte »geschauspielte Arbeit« und »das Leben als Schauspiel«.⁵⁶ Der Blick der Kamera zeigt einerseits Passanten, andererseits Bernhard im Café. Kurz darauf geht das voice over auf den Habitus des Geistesmenschen ein, während Bernhard bildfüllend gezeigt wird,⁵⁷ die Kamera beim Wort »Geistesmensch«⁵⁸ sogar noch an sein Gesicht heranzoomt. Ähnlich konstruiert der Film in einer anderen Passage Bernhard auch als »Altersnarren«.⁵⁹ Der Effekt ist erneut der gleiche: der dargestellte Mensch und seine literarischen Figuren sollen als ein und derselbe wahrgenommen werden; Bernhard und sein Werk gehen ineinander auf.

Andere Epitexte. Wie die Filminterviews und -portraits sind auch Bernhards Leserbriefe – besonders in späten Werkphasen – ein oft genutztes Mittel zur Selbstinsze-

53 Vgl. Bernhard, Thomas: *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*: Drei Dramolette, Frankfurt a.M. 1990.

54 Fleischmann, Krista: *Ein Widerspruch. Die Ursache bin ich selbst*, BRD/ AT 1986, 00:21:31.

55 Wegmann: Thomas Bernhard als Thomas Bernhard, S. 188.

56 Fleischmann: *Ein Widerspruch*, 00:19:49–00:20:00.

57 Vgl. Fleischmann: *Ein Widerspruch*, 00:21:00.

58 Fleischmann: *Ein Widerspruch*, 00:21:21.

59 Fleischmann: *Ein Widerspruch*, 00:28:38.

nierung. Analog zur Sprache des ›Film-Bernhards‹ ist auch der Ton der Leserbriefe an den seiner Figuren angelehnt. Neben fiktionalen Texten und dokumentarischen Filmen erweitert sich die Skala der zur Selbstinszenierung genutzten Medien somit auch auf nicht primär literarische Texte.⁶⁰ Anders als Bernhards breitenwirksame Fernsehauftritte üben diese Leserbriefe qua ihrer vorerst begrenzten Reichweite jedoch verhältnismäßig wenig Wirkung auf sein öffentliches Bild aus. Daher sollen sie hier nur am Rande erwähnt werden – obgleich sie ein spannendes Forschungsobjekt und einen wichtigen Baustein in Bernhards intentionaler Selbstinszenierung darstellen. Gleiches gilt auch für andere realitätswirksame, textuelle Veröffentlichungen Bernhards, die nicht primär der literarischen Fiktion zuzuordnen sind: Schließlich schreiben auch die Veröffentlichung seines Plädoyers im *Holzfällen*-Skandal in der FAZ,⁶¹ das in Folge des Skandals ausgesprochene Auslieferungsverbot und auch sein damit einhergehendes Testament an Bernhards Bild und Klischee mit.

Diese – und noch weitere – transgressiven Inszenierungspraktiken erzeugen sukzessive eine transfiktionale, transmediale Kunstfigur ›Thomas Bernhard‹ zwischen misanthropem Provokateur und »charmante[m] Schwadronneur«,⁶² die – zugespitzt ausgedrückt – von einem Autor gleichen Namens erdacht und von einem Schauspieler gleichen Namens verkörpert wird. Die so erzeugte Identitätsverschachtelung erinnert wiederum an die Studie des Erzählers aus *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* (1967): »Erster Abschnitt *Die Schauspieler*, zweiter Abschnitt *Die Schauspieler in den Schauspielern*, dritter Abschnitt *Die Schauspieler in den Schauspielern der Schauspieler* usf... vierter Abschnitt *Bühnenexzesse* usf...« (KT 39f., Hervorh. i. Orig.) Der letzte Abschnitt dieser Studie formuliert wiederum eine programmatische Frage, die auch über Bernhards Werk und transmedialer Selbstinszenierung schwebt: »Also, was ist das Theater?« (KT 40, Hervorh. i. Orig.)⁶³ Die Antwort auf diese Frage geben Bernhards öffentlichkeitswirksame Auftritte implizit, und *Auslöschung*, fast 22 Jahre später, explizit: »Alles jetzt sei nurmehr noch Theater.« (Au 531)

60 Vgl. Bernhard, Thomas: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 22.1: Journalistisches, Reden, Interviews. Hrsg. v. Wolfram Bayer, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2003, S. 631–701.

61 Vgl. u.a. Gschwandtner: Journalistisches, Reden, Interviews, S. 276 sowie weiterführend Schindler, Eva: Thomas Bernhard. *Holzfällen*. Eine Erregung. Dokumentation eines österreichischen Literaturskandals, in: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hrsg.): *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*, Wien 1987, S. 13–39; Wagner, Karl: *Holzfällen als Selbstdemontage*. Eine Lektüre nach den Skandalen, in: Tabah, Mireille (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Persiflage und Subversion*, Würzburg 2013, S. 107–117.

62 Götze: *Selbstdarstellung und -inszenierung*, S. 356.

63 Die hier kursivierten Passagen stehen im Originaltext vollständig in Großbuchstaben; dies wurde zur besseren Lesbarkeit angepasst.

