

III.4. Posthume Allofiktionen

Thomas Bernhard stirbt im Februar 1989. Burgers *Besuch bei Thomas Bernhard* erschien 1981 zu dessen Lebzeiten; Salems *Brief* erreichte den Autor angeblich noch ›in hora mortis‹ auf dem Sterbebett.¹ Die Jahrtausendwende markiert dagegen einen neuen Abschnitt in der öffentlichen Auseinandersetzung mit Bernhard – und damit auch in der kreativen Bernhard-Rezeption: 1998 wird die Thomas-Bernhard-Privatstiftung gegründet und in der Gmundner Villa Toskana das Thomas-Bernhard-Archiv eingerichtet;² zehn Jahre nach Bernhards Tod und dem testamentarisch verfügten ›Österreich-Bann‹ gibt Peter Fabjan das Werk seines Halbbruders wieder für Aufführungen frei.³ Im Jahr 2000 erscheint Karl Ignaz Hennetmairs ›Tagebuch Ein Jahr mit Thomas Bernhard‹; 2009 folgt die Veröffentlichung des *Briefwechsels* zwischen Bernhard und seinem Verleger Siegfried Unseld. Insbesondere diese beiden vorgeblich faktuellen Texte inszenieren einen Schriftsteller, der nicht dem düsteren Bild des Misanthropen und Einsiedlers entspricht und rücken so die Divergenz von Werk, Persona und Privatmensch erneut in das Interesse der Öffentlichkeit – und auch der fiktionalen Literatur selbst.

Hennetmair schildert in seinem *Tagebuch* mehrere Szenen, in denen er sich mit Bernhard über dessen Tod unterhält. Die Tagebucherzählung kreist interesseranterweise ebenso häufig auch um Bernhards posthume Wirkung und Rezeption: Bernhard und Hennetmair sind sich der offenkundigen Gleichsetzung der suizidalen Protagonisten mit ihrem Autor bewusst. Hennetmair erzählt, Bernhard selbst würde nie Selbstmord begehen und wünscht sich stattdessen – darin wiederum provokativ – einen möglichst banalen Tod: »[D]as wäre sehr gut, wenn in der Zeitung steht: Thomas Bernhard an einer Fetttembole gestorben, dann können alle über mich schreiben, was sie wollen.« (15. Jänner, HJ 35) Bernhards Ableben wird hier zudem hinsichtlich seiner möglichen Performanz und als schriftstellerische Praktik der Selbstinszenierung exponiert:

Du bist raffiniert, sagte ich, indem du selbst im Tode ganz abtrittst und auch keine Grabstätte willst, stellst du dein Werk noch mehr in den Vordergrund. Aber die Ent-

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

2 Vgl. u.a. Mittermayer: *Thomas Bernhard. Leben Werk Wirkung*, S. 127.

3 Vgl. u.a. Mittermayer: *Thomas Bernhard. Leben Werk Wirkung*, S. 126f.

scheidung ist sehr gut, sie paßt zu dir, eigentlich kann man gar nichts anderes erwarten von dir. (21. September, HJ 397)

Zudem hat der Tod des Verfassers Konsequenzen für die weitere Vermarktung und Rezeption seines Werkes. Insbesondere ein Details aus Hennetmairs *Tagebuch* wird von späteren Allofiktionen aufgegriffen und zum Ausgangspunkt der Handlung gemacht. So merkt Bernhard an einer Stelle an: »Ich habe kein Testament gemacht. Ich weiß nicht, was man mit mir machen würde.« Darauf Hennetmair: »Das ist aber schlecht [...]. Da wird Fabjan kommen und Anordnungen treffen und deinen Ruhm auskosten.« (24. Februar, HJ 140) Gleiches gilt auch für Bernhards Wunsch, was nach seinem Tod mit seinem Vierkanthof passieren solle: »Thomas sagte, bei seinem Tod solle der Hof angezündet werden, das Prasseln der Flammen solle die Trauermusik zu seinem Begräbnis sein.« (18. Oktober, HJ 458) Diese Prognosen über den realen Tod des Autors, die Hennetmair festhält, sollen sich – in der Realität und in der Literatur – bewahrheiten: Bernhards Tod und sein Testament prägen seine postume Rezeption und Wirkung und sorgen dafür, dass er auch ohne neue Prosaveröffentlichungen im Gespräch und marktrelevant bleibt. So wird auch das Testament zu einem weiteren Epitext seines Gesamtwerkes und zu einem Mittel der finalen Selbstinszenierung. Nach Bernhards Tod übernehmen in mehrfacher Hinsicht seine ›Erben‹ die Nachlassverwaltung: Peter Fabjan wird realiter zum Nachlassverwalter, der Literaturbetrieb erlangt die Deutungs-hoheit über Bernhards Texte und Bernhards literarischen Epigonen schreiben seinen Stil fort. Letztere üben gleichzeitig über allofiktionale Fortschreibungen seiner Persona Kritik an einer vermeintlichen Aufspaltung und Auslöschung seines Nachlasses. Ebenso verliert der Autor nach seinem Tod die Kontrolle über seine Persona, die in der kritischen wie kreativen Rezeption weiter besprochen und fortgeschrieben wird – es hat sich also bestätigt, dass nach Bernhards Tod diverse Autor:innen »über [ihn] schreiben, was sie wollen« (15. Jänner, HJ 35).

In den letzten Jahren veröffentlichten jedoch auch Bernhards ›Hausverlage‹ Suhrkamp und Insel Zusammenstellungen wie *Ich bin ein Geschichtenzerstörer* (2008),⁴ *Meine Übertreibungskunst* (2008)⁵ oder *Bernhard für Boshafté* (2014).⁶ Publikationen wie diese rücken den unterhaltsamen Scheltredner Bernhard in den Vordergrund und bieten den Leser:innen – bequem alphabetisch geordnet – eine aus dem Kontext des literarischen Werkes losgelöste Übersicht über die Ziele von Bernhards Spott und Kritik. *Der Mittagesser* (1999)⁷ stellt dagegen Rezepte zu Speisen aus seinen Werken zu einer philologisch aufbereiteten ›kulinarischen Thomas-Bernhard-Lektüre‹ zusammen. Die von diesen Publikationen mitbetriebene ›Wiederauferstehung‹ Bernhards in Öffentlichkeit und Literaturbetrieb bedingt eine neue Traditionslinie der Bernhard-Rezeption nach 2000: Die

4 Vgl. Fellinger, Raimund (Hrsg.): »Ich bin ein Geschichtenzerstörer«. Acht unerhörte Begebenheiten, Frankfurt a.M. 2008.

5 Vgl. Fellinger, Raimund (Hrsg.): Meine Übertreibungskunst. Ein Kompendium, Frankfurt a.M. 2008.

6 Vgl. Fellinger, Raimund (Hrsg.): Thomas Bernhard für Boshafté. Mit Bernhard durch den Tag, Berlin 2014.

7 Vgl. Peter, Birgit/ Haider-Pregler, Hilde/ Forte, Luigi (Hrsg.): Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre, Wien/ München/ Frankfurt a.M. 1999.

Verfasser:innen schreiben Bernhards Tod um und reflektieren über seine posthume Rezeption, die Kommerzialisierung seines Werkes sowie über die Divergenz zwischen der Autoren-Persona und dem dahinterstehenden Privatmenschen, zwischen dem öffentlichen ›Eremitennarrativ‹ und dem privaten ›Luxusnarrativ‹. Anders als *Besuch bei* oder *Brief an Thomas Bernhard*, deren faktueller Ursprung literarisch reinszeniert erscheint, bewegen sich die im Folgenden betrachteten Texte eindeutig im Bereich der Fiktion: Sie lassen den toten Autor auf unterschiedlichem Wege ›wiederauferstehen‹ oder setzen ihn posthum ins Zentrum einer großangelegten Verschwörung. Diese Erzählungen werden bereits durch die Ausgangssituation einerseits als eindeutig fiktional markiert:

Fiktionssignale sind [...] nicht auf Texteigenschaften im engen Sinne beschränkt. Sie umfassen darüber hinaus u.a. paratextuelle Merkmale [...] und inhaltliche Aspekte eines Textes (d.h. der Geschichte). Wird in einem Text etwa von Sachverhalten berichtet, die äußerst unrealistisch sind und nicht zu unserem Weltbild passen, kann dies ein Indiz für die Fiktionalität des Textes sein.⁸

Andererseits liegt in dieser fiktionalen, kuriosen Ausgangssituation mindestens ein gemeinsamer, konkreter Realitätsbezug verborgen: Die Autor:innen dieser Texte greifen eine humorvolle Bemerkung Sigrid Löfflers in *Das literarische Quartett* auf. In der ersten Folge nach Bernhards Ableben auf ihre Reaktion auf die Todesnachricht angesprochen führt sie aus:

Na ich ertapp' mich seit vielen Tagen dabei, dass ich's einfach nicht glauben will, dass er tot ist. Ich hab eigentlich eine Lieblingsphantasie seit ich diese Nachricht gehört hab, nämlich die, dass er noch lebt, dass er in Spanien in Torremolinos sitzt und seine eigenen Nachrufe liest. Ich denke, das würde sehr gut zu ihm passen. Und tatsächlich war ja kaum jemand dabei, er war angeblich begraben bevor man überhaupt die Todesnachricht bekommen hat. Es hat einige Merkwürdigkeiten rund um seinen Tod gegeben. Das ganze war [...] eigentlich seine letzte große Inszenierung. Ich dachte immer, *Heldenplatz* war seine letzte Inszenierung, aber die hat er tatsächlich durch die Inszenierung seines Todes noch übertroffen.⁹

Weiterhin stellt Löffler einen unmittelbar nach Bernhards Tod eintretenden Wandel in seiner Rezeption in Österreich fest:

Man kann ja den Thomas Bernhard von seiner Wirkung [...] und von der Rezeptionsgeschichte nicht trennen. Das Werk und die Wirkung gehören einfach zueinander. Das Auffallende und Merkwürdige in Österreich war ja, er war ja spätestens [...] seit *Heldenplatz* sowas wie eine Art literarischer Staatsfeind, und in dem Moment wo die Todesnachricht da war, ist er sofort zum Moralisten mutiert – oder mutiert worden. Und das

⁸ Gertken, Jan/ Köppé, Tillmann: Fiktionalität, in: Winko, Simone/ Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard (Hrsg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen, Berlin/ New York 2009, S. 228–266, hier S. 240f.

⁹ Das Literarische Quartett, Folge 5 (10.03.1989), 00:04:51-00:05:35.

hat mich eigentlich ziemlich irritiert [...], dass man jemand solang wie einen Staatsfeind behandelt, und in dem Moment wo er tot ist, also niemandem mehr schaden kann und keinen Unfug mehr stiften kann, wird er zum Moralisten ernannt.¹⁰

Auch diese posthume Umdeutung greifen die in diesem Kapitel besprochenen Texten auf: Der bissige Österreichkritiker wird zum heiteren Werbemittel, Propagandainstrument oder gar »Nationalheiligtum« (SMI 81) verklärt – solange er nur profitabel ist: »Dieselben Leute, [...] die [...] geschrien hatten, daß Bernhard als Vaterlandsverräter erschossen gehöre, huldigen ihm nun [...] als Schatz des reichen Kulturlebens [...], in einer Reihe mit Nockerln und Lipizzanern.« (SMI 81) Folglich tritt er mal als *testimonial* für Gmunden auf (vgl. HT 32f.), mal als Namensgeber für eine Torte (vgl. SMI 14) oder einen Wanderweg (vgl. MC 61), mal gar in einer Nebenrolle im *Schlosshotel Orth* (vgl. HT 43–45). Die Wirkungsabsicht dieser Texte ist somit ähnlich: Sie alle sind Satiren, die Bernhard selbst allerdings nicht zum Objekt der Verspottung machen. Er wird stattdessen nur intradiegetisch zum trivialen Wirtschaftsfaktor – und darüber extradiegetisch zum Dreh- und Angelpunkt einer Kritik am Kulturbetrieb im Allgemeinen wie auch seiner posthumen Kommerzialisierung im Speziellen. In seinem Werk und seiner Autoren-Persona stellte sich Bernhard zu Lebzeiten schließlich provokativ gegen jeden ›Literaturkommerz‹. Der empirische Schriftsteller Bernhard selbst stand der Verwertung seines Erbes scheinbar jedoch nicht ablehnend gegenüber. So berichtet zumindest Siegfried Unseld in einem Reisebericht vom 28. Januar 1989 über seinen Besuch beim todkranken Bernhard:

[E]r wünschte sich, daß sein Bruder und ich gemeinsam diesen Nachlaß verwalten sollten [...] und es hätte sich herausgestellt, das, was Bernhards Bestes sei, auch Unserds geworden ist oder / und umgekehrt. [...] (Nathal, ...) insgesamt sei dies 2 Millionen DM wert, und – oh überraschendes Wunder – ich sollte dies zu einem Bernhard-Museum gestalten! Am besten wäre es, wenn man in einigem Abstand zum Haus ein kleines ›Häuserl‹ errichtete, wo ein Verwalter und die, die im Museum arbeiten wollten, wohnen könnten. [...] Wichtig sei eben, daß der ›Hausstock‹ [...] unberührt bliebe. [...] Und ich könnte sicher sein, daß das ungeheuer beachtet würde. Es gäbe ja keinen Schriftsteller in diesem Jahrhundert, dessen Wohn- und Arbeitsstätte tradiert sei. [...] Schließlich sei er sicher, daß nach seinem Tode eine neue Renaissance für seine Werke käme. [...] Thomas Bernhard war nicht zu halten. Und er sähe schon, wie omnibusweise Leute da kommen würden. Und ich bräuchte doch einfach Eintritt zu erheben, um das Museum wirtschaftlich gestalten zu können.¹¹

In diesem Sinne partizipieren die Texte an einem Narrativ von der paradox erscheinenden Kommerzialisierung des Eremiten Thomas Bernhard. Bernhards geringe Präsenz als Protagonist in diesen Erzählungen steht bereits sinnbildlich für die Kritik, die die Autor:innen formulieren: Sein ›Geist‹ und seine ›Intention‹ sind in seiner posthumen Rezeption abwesend, konsequenterweise ist auch die Figur abwesend.

¹⁰ Das Literarische Quartett, Folge 5 (10.03.1989), 00:05:36–00:06:15.

¹¹ Unseld, Siegfried: Reisebericht Salzburg, Samstag, 28. Januar 1989, unter Anm. 1 abgedruckt in: ders./ Bernhard: Briefwechsel, S. 806–813, hier S. 809f.

Gemein ist diesen Texten ebenfalls, dass sie die teils skurrilen privaten Anekdoten, die Hennetmairs *Tagebuch* und der *Briefwechsel* mit Unseld als faktual präsentierten, allofiktional forschreiben und satirisch übersteigern. Ob nun lebend oder tot, Bernhard erscheint in diesen Fiktionen zumeist als talentierter Autor, aber auch als konsumvernarnter Hedonist: Er fährt hochpreisige Autos und trägt maßgeschneiderte Anzüge, teure Sonnenbrillen oder Luxusuhren. Mal hat er Affären mit reichen Erbinnen, mal sammelt er antike Spiegel, exklusive Schuhe oder hochwertiges Besteck.

III.4.1. A.G. Marketsmüller: *Cassiber Thomas Bernhard* (2011)

A.G. Marketsmüllers polemisch-satirischer Roman *Cassiber Thomas Bernhard* (2011)¹² siedelt die Handlung im Milieu des organisierten Verbrechens einer »akademische[n] Halbwelt« (MC 113) an. Die Erzählung konstruiert – angelehnt beispielsweise an die Verschwörungsthriller Dan Browns – die Geschichte eines Komplotts, das in die höchsten Kreise der Österreichischen Politik und Kulturszene führt: Erzählt wird die Geschichte von Antonie Meier, einer ehemaligen Literaturwissenschaftlerin und Exfrau eines hochrangigen, fiktiven Bernhard-Exegeten. Erneut handelt es sich um einen Text in Brief- und Tagebuchform, genauer: um fiktionale, geheime Aufzeichnungen aus dem Gefängnis, sogenannte ›Cassiber‹.

Die Handlung setzt mit einer schwerwiegenden Entdeckung ein: Eine Ex-Frau eines anderen Bernhard-Forschers, gleichzeitig langjährige Freundin und Geliebte der Erzählerin, wird tot im Schermerger Schloss, einer ›Irrenanstalt‹, aufgefunden. Der Verdacht: Die Ermordete wusste von einer letzten Komödie Bernhards, die die Machenschaften der ›Camarilla‹ (einer akademischen Geheimorganisation und überzeichneten Parodie der Thomas-Bernhard-Privatstiftung und der ITBG) und eine von ihr organisierte Verschwörung enthüllen könnte: »Sie hatte auf der unverfälschten Herausgabe der Komödie bestanden, und war deshalb [...] mundtot gemacht worden, also ins Irrenhaus nach Schermerberg befördert worden.« (MC 44) Die Erzählerin macht sich aus Rache und Drang zur Wahrheit auf die Suche nach dieser Komödie. Sie trifft dabei auf diverse Gegenspieler wie den Bernhard-Wissenschaftler Mautenbrunner, aber auch auf Helferfiguren wie den – auf Robert Musils Figur verweisenden – Krankenpfleger und Triebtäter Moosbrugger sowie Ulla Klein, die im Mordfall ermittelnde »junge, aufstrebende,

¹² Bei *Cassiber Thomas Bernhard* handelt es sich in mehrfacher Hinsicht um ein skurriles Werk: 2011 durch die Stoltz Druck GmbH, einer Offsetdruckerei in Niederbayern, veröffentlicht, lässt sich der Roman alleine schon über die Verlagswahl noch weniger als die anderen hier besprochenen Texte zum literarischen ›Mainstream‹ zählen. Der Verfasser A.G. [Anton] Marketsmüller veröffentlicht laut Autoreninfo »Romane, Criminalromane [sic] und biographische Romane«. Diese setzen sich »auf ihre Weise« auseinander »mit der Beziehung von Kunst zur wissenschaftlich, technisch, politisch, theologisch genormten Welt und der darin aufgehobenen Condition humaine [sic] des Individiums, also mit Tod und Leben, Liebe und Geld, Verbrechen und Strafe, Fremde und Vertrautheit.« (MC [241, o.P.]) Inzwischen scheint das Literaturprogramm von Stoltz Druck eingestellt; neben Marketsmüllers Romanen lassen sich auch keine weiteren, hier veröffentlichten Texte ausmachen (vgl. zu den anderen Romanen von Marketsmüller auch die Verlagswerbung im Anhang des besprochenen Bandes). Ich danke der Stoltz Druck GmbH für die freundlichen Auskünfte.

karrierebewusste Kommissarin« (MC 165). Infolge dieser Suche brennt unter anderem Bernhards Vierkanthof nieder (vgl. MC 104), Moosbrugger stirbt (vgl. u.a. MC 125), die Erzählerin fälscht die nicht mehr auffindbare letzte Komödie, sorgt für einen Eklat und wird verhaftet (vgl. MC 219–226). Sie bekommt anschließend von der Kommissarin die Möglichkeit, Cassiber aus dem Gefängnis zu schmuggeln – was wiederum den eigentlichen Text konstituiert. (vgl. MC 229)

Marketsmüller greift somit Bernhards reales Testament, das die posthume Verwertung seines Werkes einschränkt, als außertextlichen Wirklichkeitsbezug auf: »Das Testament des Weltberühmten bestimmt, dass nichts von dem, was er je geschrieben hat, in Verbindung mit dem österreichischen Staat [...] gezeigt, vorgetragen, aufgeführt, überhaupt an die Öffentlichkeit gebracht werden darf.« (MC 74) Marketsmüller agiert jedoch nicht bloß mit der poetologischen Überformungen der Realität oder spekulativen Erzählungen. Der Text nivelliert den Realitätsbezug zusätzlich mit Handlungselementen, die die erzählte Geschichte eindeutig im Bereich der Fiktion verorten: Der schwerkranke Autor wurde in *Cassiber Thomas Bernhard* auf eigenen Wunsch von seinem Bruder ›Fritz Pächter‹ getötet; als Gegenleistung erklärt er ihn zu seinem Alleinerben und Nachlassverwalter. Hier verbirgt sich ein weiterer, wenn auch verschlüsselter Wirklichkeitsbezug: Bereits anhand der Verwandtschaftsbeziehung und der Initialen ›F. P.‹ ist ›Fritz Pächter‹ als fiktionalisierte Variante von Peter Fabjan, Bernhards echtem Halbbruder und Nachlassverwalter, erkennbar.¹³ Gleichzeitig fungiert die Namensänderung als distanzierendes Fiktionssignal. Was der fiktive, moribunde Bernhard nicht ahnt: Pächter ist Teil einer von »Bernhardspezialisten« (MC 8) geleiteten akademischen Geheimorganisation, die eine »Verschwörung gegen Bernhards Geist« (MC 27) betreibt. Als »Bernhardverwertungsgesellschaft und also Bernhardausschlachtungsgesellschaft und also Bernhardabschlachtungsgesellschaft« (MC 11) versucht diese Organisation, das »Jahrhundertgenie [...] um hundertachtzig Grad [zu] []dreh[en]« (MC 129). Bernhards Testament wird von ihnen als bloßes Mittel der Selbstinszenierung dargestellt, seine Antiheimatliteratur zur Heimatliteratur umgedeutet:

Kommentarlos hat der Meisterfälscher Mautenbrunner in seinen Ausstellungen [...] Österreich damit erfreut, [...] der Weltberühmte selber [sei], Antinazist und Antirassist gewesen. Denn damit wurde umso unverständlicher, was der Weltberühmte eigentlich gegen die Österreicher und den österreichischen Staat gehabt hatte. Ach, seine Angriffe waren Kabaret, das hörte man doch alle Tage und niemanden störte es. Der Übertreibungskünstler und Scheltredner war geboren. Der Weltberühmte konnte nach seinem Tod als Übertreibungskünstler zurückgeholt werden ins Österreich. Der Staat und seine Vertreter ersticken den Weltberühmten in der Umarmung der Vermarktung. Die Zulässigkeit der Übertreibungskunst und Scheltrede bewies ja gerade die hübsche, liebe, brave Neutralität der Republik. (MC 61)

¹³ Auch andere Figuren im Text lassen sich möglicherweise als polemisch überzeichnete Persiflagen oder Pastiches realer Bernhardforscher deuten. Bernhards bekannter Grünzweig wird dagegen als eine der wenigen Figuren positiv inszeniert und tritt als Verfasser eines Textes namens *Mein Jahr mit Thomas Bernhard* (vgl. u.a. MC 93–95) in Erscheinung. Er ist somit unschwer an Karl Ignaz Hen-netmair angelehnt – und damit an einen Autor, der ein von gängigen Narrativen und Bildern di-vergierenden Bernhard präsentierte.

Pächter sorgt dafür, dass der bekannte Autor »geräuschlos entsorgt« (MC 114) und sogar »posthum das Blut des Toten ausgetauscht« (MC 152) wird:

Der Freigeist, der wirklich frei ist wie der Geist des Bernhard, der ist unerträglich für den Ungeist. \Die Jagdgesellschaft [...] hat sich zuerst den Alleinerben vollständig gefälscht. [...] Alles, was bewies, dass Bernhard diesen Bruder immer wieder als niedrigen Jagdgehilfen erkannt und benannt hatte, musste, so weit möglich, getilgt werden. Was nicht mehr aus der Welt zu schaffen war, wurde zum Spaß umgedeutet, wurde zur geistreichen Auseinandersetzung, zur Übertreibungskunst und Scheltkunst auf Seiten Bernhards verfälscht. \Danach, nach Bernhards Tod, hatte Bernhard logischerweise plötzlich einen wunderbaren, ihn unterstützenden, bescheidenen Bruder gehabt, ein wahres Bruderherz, eine wahre Seele von Bruder. (MC 170)¹⁴

Der Text partizipiert somit an Narrativen, die auch Schimmelbusch und Habringer aufgreifen: Bernhards »Erben« zerstören sein Werk. Das Bild von Bernhard als humorig-grantigem »Übertreibungskünstler und Scheltredner« (MC 61) wurde ihm durch die Verharmlosung und Umdeutung von der »österreichischen Staatsgermanistik« (MC 79) aufgekrovtiert: Aus dem geächteten »Nestbeschmutzer« wird in seiner wissenschaftlichen und feuilletonistischen Rezeption posthum ein Propagandainstrument ex negativo; die Österreichschelte wird zu einer »Fiktion der Liebe« (MC 182). Etablierte Deutungen von Bernhards Werk seien »Interpretationen nicht zu Bernhard hin, sondern von Bernhard weg«, die »Standardbiographie zu Bernhard« sei nur eine verfälschte »Staatsbiographie« (MC 127). Das restriktive Testament wird durch Stilähnlichkeit als »Kurzgeschichte« interpretiert. Es wird somit als literarische Fiktion und weiterer Ausdruck von Bernhards Selbstinszenierung entschärft, damit man es »wie das eines Geisteskranken zu hundert Prozent missachte[n]« (MC 200, vgl. 203) könnte. Auf diese Weise wird versucht, den unbequemen Autor und sein Werk zu »entschärfen«: die literarische Kritik am österreichischen Staat erscheint als zu überzeugend und gefährlich; Bernhards »unwiderstehlich[e] [...] Tonlage, [...] seine[] Sprachmusik, [...] seine[] ästhetische[] Gewalt und Wahrheit« (MC 177) könnten ernstgenommen werden und die Leser:innen so gegen die Regierung aufbringen. Die »Todesspritze des Fritz Pächter« (MC 79) und eine postume Umdeutung Bernhards kommen da gerade recht: Bernhards kommerzielle Verwertung durch seine Erben »tötet« die österreichkritische Aussage seiner Literatur. Die »österreichischen Staatsgermanistik« (MC 79) und die »Musealisierungsmafia« (MC 114) finden in der diegetischen Realität immer neue Wege, Bernhards Werk zu Geld zu machen und damit einhergehend zu trivialisieren.¹⁵ Der Text prangt auf diesem

14 In den Bezeichnungen »der Weltberühmte« und »die Jagdgesellschaft« finden sich zudem Verweise auf zwei von Bernhards Dramen: *Die Berühmten* (UA 1976) und *Die Jagdgesellschaft* (UA 1974). Inhalt und Thema beider Bühnenstücke lassen sich zudem grob auf *Cassiber Thomas Bernhard* beziehen.

15 Der Text nennt unterschiedliche, teils reale, teils übersteigerte Projekte: Die »sogenannte kleine Bernhardiade, wie sie auch in Salzburg und Wien und Gmunden und anderen Bernhardorten seit Bernhards Tod veranstaltet« (MC 10) wird oder einen »Bernhardwanderweg unter dem Motto ›Gehen-Denken‹, mit Sitzgelegenheiten [...], Ohrensessel sicherlich« (MC 61). Auf diesem Wege konnte schon »halb Österreich wie auch die deutschen Bernhardsüchtigen an jeden nur irgendwie mit dem Leben des Weltberühmten in Zusammenhang stehenden Ort gelockt« (MC 60) werden: »Zum Beispiel werden wir [...] vor dem luxuriösen Gasthof Dichtelmühle folgendes Bern-

Wege die Kommerzialisierung eines Autors an, der sich in seiner Literatur polemisch, aber ernst zunehmend gegen den Ausverkauf der Kunst stellte, kurz vor seinem Tode seiner eigenen ›Musealisierung‹ jedoch nicht ablehnend gegenüberstand.¹⁶ Wie Salems Erzählerin räumt auch Marketsmüllers Protagonistin Bernhards fiktionaler Literatur und seiner Persona ein Primat über mögliche, dahinterstehende private Ansichten und finanzielle Interessen des Autors ein. Somit lässt sich die Erzählung über eine fiktive Verschwörung als kritischer Kommentar zur realen Bernhard-Rezeption lesen. Innerhalb der Erzählung existiert nun aber »[e]ine vom weltberühmten und genialen Geist Bernhard hinterlassene [...] Komödie, in der Bernhard sein eigenes Sterben, seinen Tod und die Zeit danach naturgemäß als Komödie darstellt« (MC 131). Die Komödie könnte »das alles entlarven« (MC 141) und einen »noch stärker als Heldenplatz verwirrende[n], also diabolische[n] Skandal« (MC 182) auslösen – und so den österreichischen Staat in seinen Grundfesten erschüttern. Die von Bernhard begeisterte Erzählerin macht sich auf die Suche nach dieser Komödie, trifft auf diverse Gegenspieler und bewegt sich – wie schon Burger und Salem – in Bernhards halbliterarischem ›Universum‹.

Die Tiraden der Erzählerin lassen sich affirmativ als Metakommentar zur realen Missachtung von Bernhards Poetik und testamentarisch verfügttem Aufführungsverbot lesen. Die Bernhard-Verehrung steigert sich hier jedoch selbst ins Übertriebene. Auf diese Weise werden auch diejenigen Rezeptionslinien karikiert, die Bernhards österreichkritische Intention affirmieren und sein ›Erbe‹ konservieren wollen: Schließlich brennt erst durch die Einmischung der Erzählerin Bernhards Vierkanthof nieder. Erneut findet sich hierin einerseits ein Verweis auf Hennetmairs *Tagebuch*, in dem der diegetische Bernhard fordert, »bei seinem Tod solle der Hof angezündet werden« (18. Oktober, in: HJ 458). Bei Marketsmüller wird der Hof jedoch ausgerechnet »frei vom Geist Bernhards für Touristen« (MC 139) wieder aufgebaut – die Diegese folgt somit dem von Unseld aufgezeichneten Wunsch, ein »Bernhard-Museum«¹⁷ einzurichten.

Die Erzählerin wird jedoch verhaftet, kann die Komödie nicht auffinden und schreibt selbst eine Zusammenfassung, um sie so an die Öffentlichkeit zu bringen (vgl. MC 198). Auch in diesem Aspekt blickt der Text ironisch auf die Bernhard-Rezeption: Bernhards Werk wird gerade durch den Versuch, seine Authentizität zu bewahren, zerstört. Die Erzählerin macht letztlich nichts anderes als die von ihr verhasste »Bernhardausschlachtungsgesellschaft« (MC 11); für die eigene Ideologie und Bernhard-Interpretation opportune Elemente des Werks zu selektieren und (ver-)fälscht so ebenfalls Bernhards Li-

hardzitat [...] anbringen: ›Eine Bierführerexistenz zu sein, dachte ich, und Tag für Tag Bierfässer auf- und abladen und durch die Wirtsvorhäuser Oberösterreichs rollen und mit allen diesen verkommenen Wirtinnen immer wieder zusammensitzen und jeden Tag todmüde ins Bett fallen, dreißig Jahre, vierzig Jahre lang.‹ Wie mutig und schonungslos, dieses die Arbeitsmonotonie des Durchschnittsösterreichers beschreibende Zitat zu verwenden, werden die [...] die deutschen Touristen und Intellektuellen sagen [...]. Gleichzeitig werden sie aber denken, in welch einer maßlosen Übertreibung sich da der Bernhard wieder zeige, denn mit der Wirklichkeit habe das nichts zu tun.« (MC 61f.)

¹⁶ Vgl. u.a. Unseld, Siegfried: Reisebericht Salzburg, Samstag, 28. Januar 1989, unter Anm. 1 abgedruckt in: ders./ Bernhard: Briefwechsel, S. 806–813, hier S. 809f.

¹⁷ Unseld, Siegfried: Reisebericht Salzburg, Samstag, 28. Januar 1989, unter Anm. 1 abgedruckt in: ders./ Bernhard: Briefwechsel, S. 806–813, hier S. 809f.

teratur. Auch vermeintliche interpretatorische Bemühungen um Authentizität und Nähe zu Bernhards vermeintliche Intention legen das ambivalent lesbare Werk entlang eigener Zuschreibungen aus und reduziert es so auf eine einzelne der vielen möglichen Deutungsrichtungen.

Der Text spielt zudem mit der missverständlichen Reduktion der abgründig-zynischen, tragikomischen Ästhetik des »Nietzschemensch[en]« (MC 179) Bernhard. Die Abgründigkeit des Geschilderten kippt bei Bernhard durch Übertreibung in Komik. Die Tragik wird dadurch aber nicht entwertet: Auch die komischen Aspekte und lächerlichen Figuren in Bernhards Werk fußen im Ernst, sind letztlich Ausdruck von eigentlich tragischen Schicksalen. Die werkübergreifende Frage, ob es sich bei Bernhards Werk um eine Komödie oder um eine Tragödie handle, ob es sich bei Bernhard nun um ein kritisches ›Genie‹ oder einen humorvollen Übertreibungskünstler handelt, will *Cassiber Thomas Bernhard* nicht abschließend beantworten: Die ›Camarilla‹ vereindeutigt und verharmlost Bernhards Werk als übertriebene Komik, die Erzählerin reduziert Bernhards Werk ausschließlich auf Tragik und Kritik. Die beiden einander bekämpfenden Parteien stehen für die zwei dichotomen emotiven Wirkungen von Bernhards Prosa, die jedoch nicht getrennt voneinander zu betrachten sind.

Der verklärte Blick der Erzählerin auf Bernhard ist somit keineswegs affirmativ zu lesen. Stattdessen identifiziert der Text gerade in der Radikalität von Bernhards Sprache die ›Schwachstelle‹ seiner Österreichkritik und setzt dies performativ um: Eine an sich wahre Aussage wird von den Adressat:innen nicht mehr als solche akzeptiert, wenn sie übertrieben formuliert wird. Mehrfach beteuert auch der fiktionale Text die eigene Faktualität: »Wirklich, das ist die Wahrheit.« (MC 128) Die Faktualität des Erzählten wird aber gerade mithilfe der bereits von Bernhard geradezu inflationär verwendeten, apodiktischen Redewendung (»das ist die Wahrheit«) in Zweifel gezogen; die zusätzliche Dopplung (»Wirklich«) hebt dies noch weiter hervor: Die Übertriebenheit des Erzählten und der Erzählweise negieren für die Rezipient:innen automatisch den Wahrheitsgehalt dieser Erzählung, selbst wenn sie im Kern Wahres enthält: Dies gilt für Bernhards Österreichkritik ebenso wie für einen Roman über eine mörderische »Verschwörung gegen Bernhards Geist« (MC 27).

Bernhard selbst tritt in dieser Erzählung nicht aktiv in Erscheinung: Er ist verstorben und bleibt es auch in jeder Hinsicht – anders als z.B. bei Schimmelbusch und Habringer. Dementsprechend ist ›Bernhard‹ in Form von Erinnerungen und unterschiedlichen Narrativen, aber auch in Form seiner nachgelassenen Texte in der Handlung präsent. Erneut wird die bereits in anderen Werken etablierte Divergenz der Person Thomas Bernhard und der Persona ›Thomas Bernhard‹ aufgerufen. Die Ausgangssituation ähnelt der bei Burger und Salem: Die Erzählerin verehrt »de[n] Weltberühmte[n]« (MC 55), die Autoren-Persona ›Thomas Bernhard‹ uneingeschränkt: Der vom diegetischen öffentlichen Bild des Übertreibungskünstlers abweichende Schriftsteller ist für sie ein »Jahrhundertgenie« (MC 129), dessen extreme Österreichkritik eben affirmativ als solche gelesen werden muss. Die permanente superlativische Apostrophierung Bernhards weist jedoch auch die Wahrnehmung der Erzählerin im Sinne des Textes als Übertreibung und somit nicht wahrheitsgemäß aus. Das Bild, das seine Mitmenschen in dieser Fiktion über den

Privatmenschen Bernhard zeichnen, ist dagegen ambivalenter.¹⁸ Marketsmüller greift ebenfalls das Narrativ von Bernhard als Materialist auf und bezieht sich dabei vor allem auf Hennetmairs *Tagebuch*: Bernhard erscheint auch hier als »Schuhfetischist[]« mit »exklusiven Stiefel[n]« (MC 176) und teurem Besteck in höchster Qualität (vgl. MC 176): »Alles da, unbenutzt, typisch Bernhard.« (MC 13)

Gleichzeitig handelt es sich bei *Cassiber Thomas Bernhard* nicht nur um einen allofiktionalen Text, sondern auch um einen Bernhard-Mimotext. Sowohl *discours* als auch *histoire* sind dem Sujet entsprechend durchzogen von punktuellen Bernhard-Anspielungen und -Mimetismen.¹⁹ Imitation und Allofiktion, Wirklichkeits- und Werkbezüge fallen oftmals zusammen. So finden sich in *Cassiber Thomas Bernhard* punktuelle diegetische Verweise auf diverse Bernhard-Topoi: Eine Figur schreibt beispielsweise an einer Studie (vgl. MC 147) und die Erzählerin bestellt einmal eine Frittatensuppe (vgl. MC 159) wie Bernhards Theatermacher (vgl. u.a. Th 149). Ebenso finden sich auch Verweise auf Bernhards autofiktionale Erzählungen: Die *Neue Zürcher Zeitung* (vgl. MC 185) taucht als Anspielung auf Wittgensteins *Neffe* auf;²⁰ die Erzählerin sitzt an anderer Stelle – naturgemäß – in einem Ohrensessel wie in *Holzfällen* (vgl. MC 172). Ebenso spielt Bernhards reales, unveröffentlichtes Romanfragment *Neufundland* (vgl. MC 192)²¹ über seinen Halbbruder eine zentrale Rolle. Marketsmüllers Text verweist zudem mehrfach auf die Formulierung »in die [...] entgegengesetzte Richtung« (MC 19, 25, 119, 142, 162) aus Bernhards Autobiographie, die auch Gemma Salem und Hermann Burger in ihren allofiktionalen Bernhard-Besuchen aufgreifen. Diesmal fungiert die Referenz auf Bernhards Autobiographie allerdings in ironischer Verkehrung der ursprünglichen Bedeutung als banale Richtungsangabe.

Erneut wird auch über reale wie fiktive »Bernhardorte[]« (MC 11) eine Verbindung zwischen Leben und Werk und dem Rezeptionstext hergestellt. Der Text wird über diese punktuellen *histoire*-basierten Mimetismen in das literarische und reale Bernhard-Universum integriert.²² Auch *Cassiber Thomas Bernhard* parallelisiert so die Lebenswelt des

18 Ein Wirt hält den Autor für »ein[en] ganz feine[n] Mensch[en]« (vgl. MC 159); andere seiner Mitmenschen sind dagegen aufgrund der ernstgenommenen, ausufernden Beschimpfungen gegen alles Ländlich-Österreichische nicht gut auf Bernhard zu sprechen (vgl. u.a. MC 155).

19 Zudem enthält der Text einzelne, von Bernhard losgelöste intertextuelle Anspielungen: Ein Zitat aus Hölderlins *Hyperion* leitet den Text beispielsweise ein (vgl. MC [3, o.P.]). Der Inhalt der Verse wird von Marketsmüller rekontextualisiert und verweist vor allem auf die Aufdeckung der Verschwörung durch die Erzählerin. Die Fahrt der Erzählerin nach Gastein (vgl. MC 39) verweist dagegen auf Bernhards polemische Städtebeschimpfungen und auf Burgers *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein* und somit einen weiteren, zentralen Bernhard-Recipienten. Der Krankenpfleger und Triebtäter Moosbrugger, der naiv in den Feuertod geschickt wird, spielt auf den gleichnamigen Sexualstraftäter aus Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* an (vgl. u.a. MC 125).

20 Vgl. Bernhard: Wittgensteins *Neffe*, S. 88–91.

21 Vgl. hierzu u.a. Mittermayer: Thomas Bernhard. Leben Werk Wirkung, S. 71.

22 Die Handlung beginnt in Schermberg, »in dem Nervenkrankenhaus, dessen Insassen Bernhard zu Gedichten und geisteskranken Protagonisten angeregt hatten« (MC 13) und das den erzählerischen Rahmen für das Ende von *Amras* bildet (vgl. Amr 98f.). Die Erzählerin stoppt auf ihrer Suche »beim Geschäft des Tierpräparators Höller« (MC 85), dessen Geschäft bis heute besteht, und der auch in *Korrektur* erwähnt wird. Ebenso besucht sie den Vierkanthof und die Krucka (vgl. u.a. MC 168).

Autors mit der Welt seiner Erzählungen und verweist auch auf dieser Ebene auf auto- und transfktionale Momente in Bernhards Werk:

Hier, im Lärchenwald, war der Besitzer des Vierkanters von Obernathal unter anderem mit der Jasagerin aus »Ja« spazieren gegangen, aber auch mit der Maria der »Auslöschung«, die dieses Anwesen sogar zu kaufen überlegt hatte. Interessant war, dass es von hier eine Blickverbindung zum Schloss Wolfsegg gab. (MC 85)

Wie bei Burgers *Besuch* und Salems *Brief* sind die vorgefundene Realität und die erzählte Fiktion dieser Welt nicht deckungsgleich. Diesmal erscheinen die realen Orte sogar harmloser; erst die fiktionalisierte Literatur kann die abgründige Realität ästhetisch aufbereitet eindrücklich schildern. So wirkt das ›reale‹ Schloss Wolfsegg im Text beispielsweise auf den ersten Blick geradezu unschuldig. Es steht damit – in Weiterführung seiner Funktionalisierung in *Auslöschung* – sinnbildlich für die Verharmlosung der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs:

Das Ensemble samt Park und Schlossmauer machte auf mich, die die Bedeutung der Anlage für Bernhard im Kopf hatte, unmittelbar neben der Größe des Romans »Auslöschung« einen kleinen, einen mickrigen Eindruck. Das Schloss hielt weder der Geistesgröße noch der Größe der nazistischen Verbrechen stand, die in und um Schloss Wolfsegg herum verübt worden waren [...]. Wolfsegg schien mir ein treffendes architektonisches und speziell österreichisches Phänomen der Banalität des Bösen. (MC 86)

Die Anlage des Textes als übersteigerte Polemik gegen eine zwielichtige, oberflächliche Kulturclique ist ebenfalls bernhardesk und erinnert an den Schlüsselroman *Holzfällen*. Dies legt der Text auch durch eine der Erzählung vorgesetzte Anmerkung ironisch nahe:

Auch wenn einige Ortsnamen und Personennamen wie zum Beispiel »Bernhard« oder »Österreich« oder »Moosbrugger« der sogenannten Wirklichkeit oder anderer Literatur entnommen wurden, dienen sie hier ausschließlich dem Text, nämlich als Sprachmaterial. Zudem handelt es sich um einen absolut fiktiven Roman, um einen in der Untersuchungshaft verfassten Text einer Frau, die nicht zurechnungsfähig scheint und eben tatsächlich existierende Namen und Geschichten mit von ihr erfundenen wild kombiniert. Naturgemäß sind alle Auftritte, auch und besonders die sämtlichen kriminellen Umstände der Phantasie der Protagonistin geschuldet. Die »Realien« beschreiben die Psyche und den überspannten Geist der Antonie Meier und dürfen einerseits nicht mit tatsächlichen Personen identifiziert werden, andererseits müssen sie um der Darstellung des Konfliktes zwischen Wirklichkeit und Fantasie wegen beibehalten werden. (MC 4 [o.P.])²³

23 Diese mehrfache Versicherung der Fiktionalität scheint trotz aller Verschlüsselung der Personennamen nötig, formuliert der Text – als Schlüsselroman gelesen – doch einige polemische Aussagen über die reale Bernhard-Forschung. Kann die letzte Komödie Bernhards intradiegetisch einen »diabolische[n] Skandal« (MC 182) auslösen, spielt *Cassiber Thomas Bernhard* über derlei Versicherungen ostentativ auch mit seiner eigenen, skandalösen, bernhardesken Schelte der »akademische[n] Halbwelt« (MC 113).

Die Erzählinstanz selbst verweist doppeldeutig auf diese mehrfache Brechung und Vermischung der Fiktionsebenen. So weist sie sich beispielsweise gleichzeitig als Literaturwissenschaftlerin, aber auch als literarisches Konstrukt aus: »Wie Sie vielleicht mitbekriegt haben, komme ich aus dem Dunstkreis der Literatur, also der Fantasie.« (MC 116) Wenn den Leser:innen darüber hinaus eingangs versichert wird, dass die im Text genannten Namen »der sogenannten Wirklichkeit oder anderer Literatur entnommen wurden« (MC [4, o.P.]), spielt dies ebenfalls auf Geschichtsverfälschung durch Umdeutung und Inszenierung an: Die österreichische Realität in diesem Verschwörungstext ist konstruiert, vorgeformt, eine Lüge und somit auch nur »andere[!] Literatur« (MC 4 [o.P.]). Auch die verfälschte Bernhard-Rezeption steht hier Modell für die österreichische Geschichtslüge:

Den ständigen, systematischen und absolut selbstverständlich gewordenen Bruch des Testaments, von Wort und Geist des letzten Willens Bernhards, nimmt praktisch niemand mehr zur Kenntnis. [...] Wie den Nazismus und den Sozialismus, von den Opfern abgesehen kaum jemand zur Kenntnis nimmt, weil Österreich darin gewohnheitsmäßig lebt. Das ist die Heimat Österreich. (MC 75)

Weitere intertextuelle Rückbezüge auf Bernhards Werk in Form von affirmativen, partiellen Mimotextpassagen finden sich auch auf Ebene des *discours*. Teils spricht die Erzählerin im stereotypen Bernhard-Idiolekt und steigert sich in ihrer Wut in bernhardeske Tiraden. Ziel dieser Invektiven sind vor allem die »Musealisierungsmafia« (MC 114) und der Staat Österreich. Auch wenn diese Tiraden nicht so rhythmisch und durchkomponiert erscheinen wie die ihrer Vorlagen, enthalten sie mit Relativsätze und anderen Einschüben, einer hohen Satzlänge, ihrem apodiktischen Gestus sowie neologistischen Komposita und ähnlichem doch vereinzelte Bernhardismen.²⁴

Bernhards Nachlass wird gefälscht, seine Autorintention relativiert und umgedeutet, um diese Täuschung in den Augen der Öffentlichkeit zu legitimieren. Die Erzählung führt diese These jedoch konsequent ad absurdum: Das Manuskript von Bernhards »letzter Komödie« bleibt am Ende unauffindbar. Es erscheint in den Berichten der Figuren auch nicht als das revolutionäre Schriftstück, als das es im Vorfeld aufgebaut wird:

[Mautenbrunner] sagte: Sie werden wahnsinnig enttäuscht sein. Schließlich kenne ich Ihre Erwartungen. [...] Also der erste Akt der sogenannten letzten Komödie. Bernhards Mutter tritt auf, Bernhard, etwas [sic] zehn Jahre alt, sitzt in seinem Bett, in der Pisslache. Es spricht nur die Mutter. \Ohne Impetus, so die Regieanweisung. Über Seiten. Sie sagt ausschließlich Sätze in der Form von Negationen, die bekennen, was sie alles nicht für ihren Sohn getan hat oder tut. Das fängt damit an, dass sie sagt, sie blicke ihn nicht liebevoll an bis dahin, dass sie sagt, sie werde Friedrich, wenn er nach Hause komme, nicht erlauben, ihn nicht zu schlagen. Zweiter Akt, dieselbe Methode. Dieses Mal spricht Friedrich, der Vater beziehungsweise Vormund. Er spricht zur Mutter, das Kind hört, [sic] laut Szenenanweisung zu. Er erzählt, was er alles für das Kind getan hat, bis ins extremste Detail. Er habe ihm das Bettluch gekauft, in das er pisste und scheiße.

²⁴ Sie spricht beispielsweise vom »Jägertum als Perversion« (MC 168) oder beteuert bernhardesk über ihre eigene Erzählung: »Wirklich, das ist die Wahrheit.« (MC 128)

Er habe ihm am Morgen ein Glas Milch zum Geschenk gemacht. Er habe ihm gesagt, wie er seine Mutter zu lieben habe. Er übersehe das Kind, wann immer möglich wie ein Nichts. Und so weiter. Also statt Negationen lauter Positionen. \Im dritten Akt ist der Bruder, Fritz dran. \ [...] Der Dritte Akt ist nur in ein Paar Skizzen vorhanden gewesen. (MC 187)

Erneut zeichnet sich hierin ein narratives und thematisches Muster ab, das auch die anderen in diesem Kapitel besprochenen Texte anwenden: Wenn diese letzte Komödie nicht das präsentierte ›revolutionäre‹ Potenzial besitzt und einfach gefälscht werden kann, wenn der Vierkanthof bei der Suche niederbrennt, greifen die Bernhard verharmlosende, instrumentalisierende wie auch die nach Authentizität suchende Rezeption Hand in Hand. Somit ist die hier erzählte Verschwörung gegen Bernhard und sein Testament nicht bloß rezeptionskritisch zu lesen: Mit jedem Schritt der Deutung entfernt sich die Rezeption vom Ursprung; Bernhards Nachlass löst sich weiter auf. Das Bild des Schriftstellers wird in diesem Text über vielfältige fremde Zu- und Fortschreibungen mal verharmlosend in die eine, mal affirmativ überhöhend in die andere Richtung gezeichnet. Der Ausgangspunkt dieser Aneignung – der Autor und sein Werk – bleibt jedoch ungreifbar und unspektakulär.

III.4.2. Rudolf Habringer: *Thomas Bernhard seilt sich ab* (2004)

Ganz ähnlich wie *Cassiber Thomas Bernhard* erzählt auch Rudolf Habringers kurze Erzählung *Thomas Bernhard seilt sich ab* (2004) von einer Verschwörung um den verstorbenen Autor – diesmal allerdings ohne eine literaturwissenschaftlich versierte Erzählinstanz oder mörderische Geheimgesellschaften. Die erzählte Handlung erscheint möglich, wenn auch nicht allzu wahrscheinlich: Der verrentete Papierarbeiter Karl Mugrauer bewirbt sich um eine Rolle in der TV-Serie ›Schlosshotel Orth‹. Er wird aufgrund seiner frappierenden Ähnlichkeit zum verstorbenen Bernhard vom Tourismusverband Salzkammergut allerdings dazu verpflichtet, in der Öffentlichkeit den aus dem mallorquinischen Exil zurückgekehrten, dauererkälteten Bernhard zu mimen. Das Ziel der Kritik dieser Satire ist erneut die Kommerzialisierung Bernhards;²⁵ auch hier ist die Maxime der posthumen Bernhard-Rezeption: »Alles, was von Bernhard übriggeblieben ist, soll verwertet werden.« (HT 10) Der totgeglaubte und wiederaufgetauchte Starautor ist schließlich auch eine Sensation:

25 *Thomas Bernhard seilt sich ab* ist nicht die einzige Satire Habringers, die sich mit Bernhards posthumer Nachwirkung auseinandersetzt: In *Bernhard Minetti geht turnen* wird ein erfolgloser Schriftsteller über sein Verhältnis zu Bernhard befragt (vgl. Habringer, Rudolf: Bernhard Minetti geht turnen, in: ders.: *Bernhard Minetti geht turnen*, Grünbach 2008, S. 61–69). In *Betrifft: Bernhardforschung* (vgl. Habringer, Rudolf: *Betrifft: Bernhardforschung*, in: ders.: *Bernhard Minetti geht turnen*, Grünbach 2008, S. 97–101) erörtert dagegen ein fiktiver Briefschreiber aktuelle, groteske Auswüchse der Bernhard-Rezeption, die erneut sämtliche Lebenszeugnisse verwertet: Gelöste Kreuzworträtsel aus Bernhards Zeitungsmüll werden zu Allographen erklärt (vgl. S. 100); sogar »die allerletzte Urinprobe Bernhards« (S. 101) ist ein begehrtes Sammlerobjekt.

Bernhard, der offiziell im Jahre 1989 in Gmunden verstorben und in Wien beigesetzt worden war, hatte sich, wie in einem Kommuniqué der oberösterreichischen Landesregierung mitgeteilt wird, 1989 aus »gesundheitlichen und künstlerischen« Gründen, [...] auf eine abgelegene Finca der Baleareninsel Mallorca zurückgezogen und dort seither seinen Lebensabend verbracht. Angeblich sind auf der Mittelmeerinsel auch eine Reihe von literarischen Werken entstanden, die bei Bernhards Rückkehr [...] der Öffentlichkeit vorgestellt werden sollen. (HT 13)

Thomas Bernhard seilt sich ab gliedert sich in »elf Stationen«, deren Titel größtenteils an die drei Dramalette aus *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* (VÖ 1990) angelehnt sind: So heißen die einzelnen Abschnitte beispielsweise *Thomas Bernhard wird gecastet*, *Thomas Bernhard fährt Straßenbahn und begegnet seiner eigenen Gedenkstätte* oder gar *Claus Peymann besucht Bernhard, wird seiner Kleider beraubt und kauft sich ein Jackett*. Die Kapiteltitel verweisen durch diesen Werkbezug bereits auf Bernhards Selbstliterarisierung und seine offensichtlich autofikctionalsten Texte.

Der Text setzt sich aus fiktiven Tagebucheinträgen, Zeitungsberichten und Aktennotizen zusammen, sodass erneut Authentizität suggeriert wird, die aber durch die »äußerst unrealistisch[e]«²⁶ Handlung direkt wieder negiert wird. Habringer integriert diverse Werk- und Wirklichkeitsbezüge in seinen Text und greift Anekdoten aus Hennemairs *Tagebuch* auf. Im Gegensatz zu anderen allofiktionalen Bernhard-Texten finden sich in *Thomas Bernhard seilt sich ab* auch partielle Bernhard-Mimotexte,²⁷ die eigene metadiegetische Erzählungen konstituieren: Bernhards ›wiederentdeckte‹ fiktiven ›Mallorcatexe‹ erläutern die Gründe für seine vermeintliche Flucht ins Exil und schreiben für die diegetische Öffentlichkeit das Narrativ des misanthropen Einsiedlers fort. So formuliert *Gmunden, eine Abreibung* (vgl. HT 14–17) zunächst eine Polemik gegen Bernhards Wohnort:

Niemals [...] soll [...] diese Gmundner Schlossorthperfidie mehr mit meinem Werk und also mit meinem Leben zu tun haben, jetzt kehre ich nach einer beinahe fünfzehnjährigen Nachdenk- und also Erholungsphase an diesen Ort zurück, und sehe, dass in schamloser Weise ein testamentarischer Wille verletzt, ein Privathaus in obszöner Weise zu einem Museum, ein Lebenswerk zu einem Machwerk und also industriell genutzten Tourismusunternehmen heruntergewirtschaftet und in Festspielrosa eingefärbt wurde. Gschaftlhuberde Festspielpräsidenten, schwäbelnde Schauspieler und Diven, medieneile Politiker und eine geldgierige Bevölkerung, das ist Gmunden. \Was bleibt, ist die Straßenbahn. (HT 17, Hervorh. i. Orig. getilgt)

Die zunächst unpassend wirkende Erwähnung der Straßenbahn wird in diesen Mimotexten zum *running gag*. Sie ist aber ebenfalls ein Bezug auf ein Element der Alltagswirklichkeit, schließlich verweist sie auf Bernhards letzten ›veröffentlichten‹ Text: einen Le-

26 Gertken/ Köppe: Fiktionalität, S. 241.

27 Im gleichen Band befindet sich weiterhin eine Sammlung von von Habringer verfassten Parodien: Habringer erzählt das *Rotkäppchen*-Märchen im Stile kanonischer Autor:innen wie Goethe, Morgenstern, Trakl, Bachmann, Jandl, Jelinek oder Handke, aber auch Bernhard (vgl. Habringer, Rudolf: Großmutter, Mutter, Kind, in: ders.: Thomas Bernhard seilt sich ab. Grünbach 2008, S. 113–115).

serbrief über den Erhalt der Gmundner Straßenbahn.²⁸ Aus Perspektive des Textes ist *Gmunden, eine Abreibung* durchaus noch als ernstgemeinte Kritik lesbar. Wie bei Marketsmüller wandelt sich die bernhardesk übertriebene und gleichzeitig ernste Heimatkritik unter der Regie der Politik posthum in eine überschwängliche Hommage. Im zweiten Text, *Gmunden, eine Offenbarung* (vgl. HT 31–33), kehrt sich die Heimatschelte dann Wort für Wort in ihr Gegenteil. Die Literatur wird zum Werbetext für Österreich, Bernhard zum ›testimonial‹:

Geistesmenschen aus allen Erdteilen, Kunstkenner als Musikspezialisten, Menschen, die Mozart von Schönberg zu unterscheiden wissen, Leute, die Glenn Gould noch persönlich gekannt haben, strömen nach Gmunden [...]. So ist Gmunden und so ist es immer gewesen. Gmunden bedeutet hohe und höchste Kunstkonzentration und Kunstpräzision, etwas anderes wird hier nicht geduldet. Jetzt kehre ich nach einer beinahe fünfzehnjährigen Nachdenk- und also Erholungspause an diesen Ort zurück und sehe, dass in vorbildlicher Weise mein Privathaus zu einem Museum, mein Lebenswerk zu einem epochalen Werk ausgebaut und also der geistigen und wissenschaftlichen Nutzung zugeführt wird. Kunstsinnige Festspielpräsidenten, beeindruckende Schauspieler, umgängliche Politiker und eine herzliche Bevölkerung, das ist Gmunden. |Was einzig stört, ist der Zustand der Straßenbahn. (HT 32f., Hervorh. i. Orig.)

Die literarische Qualität dieser fiktiven ›Mallorcatexe‹, zu denen noch das Dramolett *Claus Peymann wird seiner Kleider beraubt und kauft sich ein Jackett* (vgl. HT 38–42) gehört, ist in der erzählten Welt zweitrangig. Sie wurden ohnehin von einem anonymen Textbüro verfasst, werden aber von der diegetischen Öffentlichkeit als echt angenommen: Schließlich bedienen sie sich der für Bernhard typischen langen Sätze, überdeterminierenden Komposita und Übertreibung. Bernhards bekannter Stil kann in seinen markantesten Ausprägungen mühelos imitiert und für eigene Zwecke instrumentalisiert werden. Sinnbildlich dafür wird auch der Bernhard-Imitator Mugrauer über seine auffälligsten ›Gesichtspunkte‹ ausgewählt:

Gerade von der Geheimsitzung der Castingfirma nach Hause gekommen [...]. [...] Ja, es geht auch um *Schlosshotel Orth*, aber nicht nur. Ich habe noch einmal im Raum hin und her gehen müssen, sie haben eine Großaufnahme meiner Nase gemacht, sie haben mich gemessen und gewogen. Sie haben gefragt, ob es mir möglich ist, in ein paar Wochen mehrere Kilo herunterzubringen. [...] Ich habe aus einem Thomas Bernhard-buch [sic] etwas vorlesen müssen, aus *Frost*. Eine komische Geschichte [...]. Meint der leicht [sic] das Salzkammergut, habe ich gefragt. Die Herrschaften sind alle sehr ernst gewesen und haben nichts gesagt. (HT 110f., Hervorh. i. Orig.)

Gleichzeitig findet sich hier ein Verweis auf den Schreibanlass für Hennetmairs ›Bernhard-Tagebuch‹. Auch Hennetmair bemerkt früh das Interesse der Öffentlichkeit noch an den kleinsten Details aus dem Leben Bernhards:

²⁸ Vgl. Bernhard, Thomas: Straßenbahn ist Kleinod, in: ders.: 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. 701; vgl. Mittermayer: Thomas Bernhard. Leben Werk Wirkung, S. 72f.

Nachdem ich heute mit Thomas den Artikel [...] in der ›Münchener Abendzeitung‹ [...] besprochen habe und Müller es sogar erwähnenswert findet, daß Thomas auf der Nase große Poren hat, habe ich mich entschlossen, ab heute über alle Begegnungen mit Thomas Bernhard Aufzeichnungen zu machen [...]. (HJ 19)

In Szenen wie diesen wird die satirische Botschaft von *Thomas Bernhard* *seilt sich ab* deutlich: Die öffentliche Wahrnehmung fokussiert auf Oberflächlichkeiten von Person und Werk; Tiefergehendes gerät in dieser Art der Bernhard-Rezeption dagegen in den Hintergrund. Was bleibt, ist das einfach zu kopierende Klischee. Das Interesse der Wissenschaft, der Öffentlichkeit und des Kulturbetriebs liegt in *Thomas Bernhard* *seilt sich ab* ohnehin nicht bei ›Bernhard‹ oder den neuen Werken, die seine Rückkehr ermöglichen könnte. Der wieder aufgetauchte Autor ist ein profitabler Wirtschaftsfaktor, der der bernhardgierigen Öffentlichkeit konsequenterweise in immer trivialeren Kontexten vorgesetzt wird: So wird ihm beispielsweise werbewirksam »eine originale Erinnerungsschale aus Gmundner Keramik« (HT 27) überreicht; am Ende der Erzählung spielt der falsche ›Bernhard‹ gar neben Claus Peymann eine Episodenrolle im *Schlosshotel Orth* (vgl. HT 43–45) – und sorgt so für eine groteske Kollision zweier höchst divergenter Österreichbilder: Der aggressive Österreichkritiker und sein Theaterregisseur treten in einer trivialen Vorabend-Heimatserie auf.

Das Verhältnis des Textes zu Bernhard selbst ist weitestgehend neutral; im Fokus der Kritik stehen erneut seine wissenschaftliche und vor allem kommerzielle Rezeption. Während Marketsmüller in *Cassiber Thomas Bernhard* eine Geheimorganisation konstruiert, die Bernhards wissenschaftliche Rezeption fälscht, lässt Habringer in seiner Erzählung die eigentlichen Werke fälschen. Die Literaturwissenschaft wird hier zwar nicht zum Agenten der Verschwörung, profitiert aber ebenfalls willig von dem Geschäft mit Bernhard:

Obernosterer hat mir [...] erklärt, [...] dass er mir als Germanist und Wissenschaftler noch immer skeptisch gegenübersteht. Er [...] hat mir erzählt, dass es in Österreich eine Gruppe von etwa 125 Bernhardspezialisten gibt, die sich vor ein paar Tagen geheim in Telfs in Tirol getroffen haben, um die Lage zu beraten. Diese Wissenschaftler, die in Fachkreisen nur die *Bernhardiner* genannt werden, haben nichts anderes zu tun, als den internationalen germanistischen Markt mit Thomas Bernhard-Vorträgen und Beiträgen zu versorgen. Die kommen auf der ganzen Welt herum, auf Spesen versteht sich. In dieser Gruppe herrscht jetzt die Sorge, dass mit meinem Auftreten der Markt für Jahre versaut ist [...]. Und umsatzen auf ein anderes Thema geht auch nicht, die im Ausland wollen nur etwas über Bernhard, nichts aber über andere Literaturen wissen. (HT 28f., Hervorh. i. Orig.)

Diese Bernhardwissenschaft untersucht »alle möglichen Problematiken«, die »Brillenproblematik bei Bernhard, Kleiderproblematik, Selbstmordproblematik, Frauenproblematik, Problematik der Topographie, Problematik des Humors, Problematik der Bernhardproblematik, etc.« (HT 29, Hervorh. i. Orig.) Sie führt sich somit selbst ad absurdum und sucht Bedeutung wissentlich selbst in biographischen Details, in denen letztlich keine Bedeutung auszumachen ist:

Es gibt da eine Frau Doktor Käthe Pölich aus Göttingen, die ihre Dissertation über Bernhards Plattensammlung geschrieben hat. [...] In ihren spärlichen Bemerkungen verwendet sie mehrmals das Wort *naturgemäß*, um sich bei Bernhard einzuschleimen. Bernhard hat seine Noten zum Teil auf dem Flohmarkt gekauft und möglicherweise überhaupt nie angeschaut, ist ja wurscht [...]. (HT 34, Hervorh. i. Orig.)²⁹

Kurz: »Bernhard gehört« in dieser Fiktion »zur sogenannten Repräsentationskunst« (HT 29), gegen die er selbst literarisch wie öffentlich agitierte. Mehr noch: Er wird seiner öffentlichen Persona widersprechend sogar selbst zu Marke und Marketinginstrument einer Kulturindustrie, die oberflächlich, heuchlerisch und profitorientiert agiert. So formuliert Habringer über diesen parodistischen Enthüllungsroman letztlich eine durchaus bernhardeske Aussage.

Der Autor selbst löst sich in *Thomas Bernhard seilt sich ab* hinter aller auto- wie allofiktionalen Inszenierung vollständig auf; der echte Bernhard bleibt auch in diesem Text in jeder Hinsicht abwesend. Dennoch inszeniert der Text ein allofktionales Bild des Schriftstellers: So ist hier auch das vorgeblich authentische Divergenznarrativ vom geselligen, konsumfreudigen, aber gierigen Privatmenschen Bernhard, das kurz zuvor durch Hennetmairs *Tagebuch* in das Interesse der Öffentlichkeit gerückt wurde, ein konstruiertes. Auch diverse alltagswirkliche Zeitzeugen und Weggefährten werden in Habringers Erzählung am Ende als Fälschungen enthüllt:

Die Geheimprotokolle beinhalten angeblich auch Hinweise darauf, wonach auch der Halbbruder von Thomas Bernhard, Dr. Peter F., schon vor Jahren, kurz bevor das Testamentsverbot Bernhards aufgehoben wurde, durch einen Doppelgänger ersetzt und »möglichsterweise auf die Balearen abgeschoben worden« ist. Bernhards Bruder hätte nämlich, so wörtlich im Protokoll »einer Aufhebung der Testamentsbestimmungen niemals zugestimmt«. (HT 51)

Um die gefälschten Berichte aus Bernhards vermeintlichem Mallorca-Exil zu transportieren, wird intradiegetisch noch eine weitere Figur fingiert:

Bernhard hat offenbar in Spanien seit Jahren einen Freund und Geschäftspartner, der für ihn Dinge erledigt und mit dem er häufig Ausflüge unternimmt. Der Mann heißt Carlos Ignacio Ennet-Miró, ist Mallorcino, 1940 geboren [...] und handelt nebenbei mit Realitäten. Seit Mitte der neunziger Jahre ist er angeblich mit Thomas Bernhard befreundet. Der Tagebuchausschnitt wird vorläufig nicht zur Veröffentlichung freigegeben. (HT 22f.)

²⁹ Interessanterweise wurde Bernhards Plattensammlung tatsächlich Gegenstand gleich mehrerer Sekundärtexte: 1999 erschien beispielsweise Cudrun Kuhns *Verzeichnis und Kommentar zu Thomas Bernhards Schallplatten und Noten* (München 1999). Zusätzlich veröffentlichte Christian Schachinger kürzlich einen Artikel zur Bernhards Hörgewohnheiten und eben dessen Plattensammlung (vgl. Schachinger, Christian: Ein Plattenspieler ist kein gutes Gerät. Über einen Alleshörer, in: Heller, André (Hrsg.): Thomas Bernhard. *Hab & Gut. Das Refugium des Dichters*. Fotografiert von Hertha Hurnaus, Wien 2019, S. 102–107). Anders als die fiktive Dissertation bei Habringer leisten diese beiden Texte aber interessante Beiträge zur Bernhardforschung und bieten einen spannenden Einblick in das Leben des Schriftstellers.

Bernhards mallorquinischer Freund »Carlos Ignacio Ennet-Miró« (HT 22) ist als offensichtliche Parodie des echten ›Realitätenvermittlers‹ Karl Ignaz Hennetmair angelegt.³⁰ Doch auch Ennet-Miró ist in der Diegese nur eine erfundene Figur. Auch der reale Hennetmair wird über diese Analogie somit der ›Bernhard-Fälschung‹ schuldig bezichtigt: Der private Bernhard im Schlosseranzug, der in dieser Fiktion und in Hennetmairs *Tagebuch* im Baumarkt Farbe und Pinsel für neu erstandene Stühle vom Flohmarkt kauft, ist ebenfalls ein Konstrukt (vgl. HT 23; 10. November, HJ 488)

Während die interessierte Öffentlichkeit und die Kulturbüros begeistert sind, wird Mugrauer seiner Aufgabe jedoch schnell überdrüssig. Er inszeniert beim ›Bernhardbergsteigen‹ den ›zweiten‹ Tod des Autors:

Ein tragisches Ende nahm am Sonntag die mit viel Spannung erwartete Besteigung des Traunsteins durch den Dichter Thomas Bernhard. [...] Erst als nach und nach viele Traunsteinkletterer und zahlreiche Prominente, unter ihnen auch 125 staatlich akkreditierte Bernhardforscher, der Privatgelehrte Karl Ignaz Hennetmair und die geschlossen angetretene Schauspielerriege der IGRBI (Internationale Gesellschaft rezitierender Bernhardinterpreten) beim Gipfelkreuz eingetroffen waren, wurde das Fehlen des Dichters bemerkt. Ihm Rahmen einer großangelegten Suchaktion wurde [...] eine Sonnenbrille der Marke Carrera gefunden [...]. [...] Das Fest auf dem Gipfel [...] wurde nach den Darbietungen des Sängers Hansi Hinterseer, aus Pietätsgründen, [...] abgebrochen. (HT 49)

Mugrauer setzt damit den vorgespielten Rückzug Bernhards in die Privatheit erneut um – selbst für den in die Verschwörung eingeweihten Schauspieler ist der Rummel um den wiederbelebten Bernhard unerträglich. Bernhard wird posthum zum kommerziellen, touristischen Heimatkitsch; aus der ›Internationalen Thomas Bernhard Gesellschaft‹ wird die ›Internationale Gesellschaft rezitierender Bernhardinterpreten‹; die Bernhardforschung wird so als eine sich permanent selbst zitierende, stagnierende markiert. Wie bei Salem bleibt am Ende von ›Bernhard‹ mit der ›Sonnenbrille der Marke Carrera‹ nur ein teures Artefakt zurück. Der Materialist und Luxusmensch Bernhard scheint nach einer Kaskade von inszenierenden Selbst- und umdeutenden Fremdzuschreibungen der einzige greifbare zu sein.

III.4.3. Alexander Schimmelbusch: *Die Murau Identität* (2014)

Die Kritik an der posthumen, kommerzialisierenden Bernhard-Verwertung setzt sich 2014 in einem weiteren Text fort. Im Vergleich zu früheren Allofiktionen weist dieser jedoch eine komplexere intertextuelle Verweisstruktur auf und erfuhr auch im Feuilleton eine breite Rezeption: Nach Marketsmüllers Mordkomplott und Habringers Doppelgängerverschwörung lässt *Die Murau Identität* von Alexander Schimmelbusch Bernhard nun auch wieder lebendig werden. Schimmelbusch baut die um Bernhard gesponnenen literarischen Verschwörungserzählungen und die damit einhergehende Kommerzialisie-

³⁰ Hennetmair wird unter seinem echten Namen am Rande der Diegese ebenfalls erwähnt (vgl. HT 49).

rungskritik zu einer fiktionalen Satire auf den gesamten Literaturbetrieb aus. Der Vermittler dieser Kritik ist dabei selbst Teil des Kritisierten: Der Erzähler tritt als selbstironische, autofiktionale Repräsentation des realen Ex-Investmentberaters, Journalisten und Schriftstellers Alexander Schimmelbusch auf.

Die Erzählung teilt sich in zwei diegetische Ebenen auf: eine autofiktionale Rahmenhandlung und metadiegetisch integrierte, allofiktionale Passagen. Am Beginn auch dieses Textes steht die Entdeckung einer Bernhard-Verschwörung, die den erzählerischen Rahmen motiviert: Der Erzähler Schimmelbusch bekommt geheime Dossiers von Siegfried Unseld zugespielt. Die Aufzeichnungen des Suhrkamp-Chefs enthüllen, dass der schwerkranke Bernhard seine tödliche Krankheit überlebte:

In Wahrheit war sein Tod, wie alles andere in seinem Leben, eine Inszenierung, die er [...] von New York aus verfolgte, wo er sich unter strengster Geheimhaltung einer experimentellen Antikörperbehandlung unterzogen hatte, um sich von seiner lange für unheilbar gehaltenen Autoimmunerkrankung zu befreien. (SMI Verlagstext [2, o.P.])

Bernhard lebt fortan auf Verlagskosten unter dem Namen Franz-Josef Murau – ähnlich wie bei Habringer – im Exil auf Mallorca. Hier setzt die Rahmenhandlung des Reiseberichts ein: Der Erzähler macht sich über New York und Barcelona auf die Suche nach Bernhard, die aber zwischen kulinarischen und sexuellen Verlockungen zur Nebensache gerät. Er findet heraus, dass Bernhard nicht nur eine Frau, sondern auch einen Sohn hat: »Esteban Bernhard, Managing Director, Wolfsegg Capital« (SMI 24, Her vorh. i. Orig. getilgt). Kurz vor Ende der Erzählung trifft er sich mit Bernhard, der durch Literaturagenten abgeschirmt in einem mallorquinischen »Tempel[] aus weißem Marmor« (SMI 122) residiert. Erneut ist das Treffen mit dem gesuchten Bernhard sowohl für den Erzähler als auch für die Leser:innen unergiebig: Bernhard ergeht sich lediglich in einer letztendlich wenig aufschlussreichen Tirade (vgl. SMI 191–206). Abgesehen davon ist Bernhard auch hier ein Lebemann, spielt aber erneut die leere Rolle des grantelnden Eremiten. Er erscheint ungewöhnlich vital, bleibt in der Erzählung aber ebenso – wie sein Werk – ein williger Spielball seiner Literaturagenten und seines Nachkommen.

Bernhard ist hier somit erneut die größtenteils abwesende Hauptfigur einer Geschichte über sein Nachleben. Im Fokus der Erzählung steht dagegen der Literaturbetrieb, unter anderem verkörpert durch den Erzähler, den Kulturjournalisten Schimmelbusch, sowie Bernhards langjährigen Verleger Siegfried Unseld. Unseld wird sukzessive zum zweiten Erzähler und Protagonisten von *Die Murau Identität*. Er berichtet auf einer metadiegetischen Ebene durch eingeschobene Schreibmaschinendokumente die Hintergründe der Verschwörung: Aus der Perspektive des allofiktionalen Verlegers wird von Bernhards Weg ins mallorquinische Exil und den damit einhergehenden Ansprüchen des verwöhnten Erfolgsautors berichtet. Wie im Falle seiner eigenen autofiktionalen Repräsentation kreiert Schimmelbusch eine allofiktionale Persiflage des Suhrkamp- und Insel-Leiters: Er vermischt Realitätsbezüge aus seiner *Chronik* (ab 1970)³¹ sowie dem *Briefwechsel* mit übersteigerten, fiktionalisierten Elementen. Somit verlässt *Die*

³¹ Bisher wurden von der *Chronik* die Bände 1970 und 1971 veröffentlicht; weitere, Bernhard betreffende Aufzeichnungen wurden als Supplement im *Briefwechsel* veröffentlicht.

Murau Identität im Gegensatz zu den anderen, hier besprochenen Texten den Bereich des Unwahrscheinlichen, aber zumindest Möglichen und verlagert die Handlung vollends in die Sphäre der Fiktion: In der außertextlichen Realität lebt Thomas Bernhard erwiesenermaßen nicht mehr. Der Angriffspunkt der Kritik und das Verhältnis zu Bernhard unterscheiden sich ebenfalls von denen der bisherigen Texte. Der autofiktionale Erzähler ist kein ›Ausgestoßener‹ wie beispielsweise Marketsmüllers Erzählerin: ›Schimmelbusch‹ begreift sich zwar als Investigativjournalist, ist als Literaturjournalist letzten Endes dennoch Teil der Bernhard- und Kulturindustrie. Die Bernhard-Kommerzialisierung und -Verschwörung selbst werden ebenfalls zwar durch Siegfried Unseld und Suhrkamp vorangetrieben, sind aber nicht explizit gegen den Willen und die Intention des Autors gerichtet, der es sich in seinem Versteck willig auf Verlagskosten gut gehen lässt. Bernhard fungiert hier somit erneut nicht als poetologisches Sprachrohr, sondern als Modell und Ausgangspunkt von Schimmelbuschs satirischen, literaturbetriebskritischen Betrachtungen.

Bernhard-Interviews als Prätexte und poetologische Quellen. Auch im Falle Schimmelbuschs ist die literarische Allofiktion nicht die erste Publikation, die sich mit Bernhard beschäftigt.: 2006 erschien in der Kulturzeitschrift *Kultur & Gespenster* der Essay »Ich sage nichts.« Thomas Bernhard und die Kunst, sich nicht verharmlosen zu lassen,³² in dem Schimmelbusch sich mit Bernhard als Interviewpartner auseinandersetzt. Größtenteils erscheint dieser Text wie eine Zusammenfassung von diversen veröffentlichten Gesprächen und Begegnungen von und mit Hermann Burger, Krista Fleischmann, André Müller, Asta Scheib und anderen, aus denen Schimmelbusch grundlegende Thesen zu Bernhards Selbstinszenierung destilliert. Die Selektion dieser Passagen lässt den Artikel jedoch als Blaupause für die acht Jahre später veröffentlichte *Murau Identität* erscheinen; die Interviews werden zu Prätexten für den Roman und für Schimmelbuschs allofiktionales Bernhard-Bild: Bernhard erscheint Schimmelbusch als gleichermaßen ungreifbarer wie schwieriger Interviewpartner,³³ der sich in Interviews fortwährend widerspreche, sodass »aus der ehemals klaren Aussage eine Nichtaussage«³⁴ werde. Schimmelbusch spiegelt in seinem fiktiven Treffen mit Bernhard in *Die Murau Identität* auch den Verlauf des letzten realen Interviews:

»Ich sage nichts«, erklärt Bernhard zu Beginn [...], um im Anschluss über die Politik zu schimpfen, sich über Attacken von alten Damen mit Gehstöcken und Krücken zu beklagen und den Journalismus in Österreich mit Fladen und Gestank in Verbindung zu bringen, aber tatsächlich nichts, das irgendeinen Aufschluss geben könnte, zu sagen.³⁵

³² Vgl. Schimmelbusch, Alexander: »Ich sage nichts. Thomas Bernhard und die Kunst, sich nicht verharmlosen zu lassen, in: *Kultur & Gespenster* 2 (2006), S. 166–177.

³³ Ähnliches hatte auch Hermann Burger, auf den sich Schimmelbusch bereits zu Beginn bezieht, berichtet: »Auf die meisten Anfragen reagiere er nicht, so Bernhard, ›da meine Lebenszeit eigentlich zu bemessen ist, um mich mit so etwas aufzuhalten‹« (Dreissinger, Sepp (Hrsg.): Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard, Weitra 1992, S. 106, zit. n. Schimmelbusch: »Ich sage nichts«, S. 167).

³⁴ Schimmelbusch: »Ich sage nichts«, S. 168.

³⁵ Schimmelbusch: »Ich sage nichts«, S. 173f.; Schimmelbusch zitiert Dreissinger: Von einer Katastrophe in die andere, S. 154.

Diese Interviewstrategie der Uneindeutigkeit sei letztlich eine weitere »Form der Kunst«,³⁶ die die Grenzen zwischen Realität und Fiktion bewusst verwische und eine uneindeutige Autoren-Persona generiere: Es sei so nie klar, »ob tatsächlich er es war, den man sprechen gehört hat, oder lediglich die von ihm geschaffene Autorenfigur«.³⁷ Auf dieser Basis erscheint es nur logisch, dass auch das fiktive Interview am Ende der *Murau Identität* nicht zu Lebzeiten Bernhards, sondern erst im fiktionalen Exil stattfinden kann. Überhaupt wird die »Unsterblichkeit«³⁸ des Schriftstellers und somit seine literarische Nachwirkung zu einem zentralen Thema von Schimmelbuschs Artikel. So zitiert er verschiedene Aussagen, die das reale Fundament für das fiktive Überleben Bernhards bei Schimmelbusch bereiten:

Als Krista Fleischmann ihn darauf hinweist, dass in seinem Fall das Geschriebene bleiben werde, sagt Bernhard: [...] >[I]ch weiß, ich bin unsterblich. Und wie!< [...] ›Solange jemand da ist, der an dich denkt und von dir redet, bist du unsterblich.<, so Bernhards 30 Jahre ältere Lebensgefährtin Hedwig Stavianicek [...].³⁹

Auch in *Die Murau Identität* wird Bernhard keineswegs vergessen: Er wird durch den omnipräsenten Bernhard-Kommerz einerseits ›am Leben gehalten‹, durch die Trivialisierung seines Werkes gleichzeitig vom ›Weiterleben‹ seines Werkes ausgeschlossen, intradiegetisch also exiliert.

Schimmelbuschs Kritik am Kulturbetrieb scheint ebenfalls in Bernhards Interviewaussagen begründet zu liegen: »Die größten Arschlöcher sind die Intellektuellen [...][,] weil sie etwas machen, das für niemanden etwas ist.«⁴⁰ Bei der Deutung dieser Invektive verlässt Schimmelbusch die Basis Bernhard'scher Aussagen und fügt ihnen seine eigene Interpretation hinzu:

[M]eint Bernhard mit Intellektuellen gar nicht Schriftsteller und Philosophen, sondern die Sekundären, also Kritiker, Literaturwissenschaftler, Professoren und dergleichen, die kein eigenes Werk hervorbringen, sondern nur das Werk anderer für ihre Analysen verwerten? Oder ist das alles gar kein Widerspruch? Die Intellektuellen sind Arschlöcher, die Philosophen sind Arschlöcher, die Kritiker ohnehin und die Schriftsteller auch? Nimmt Bernhard sich selbst von seinem Arschloch-Bannfluch vielleicht gar nicht aus?⁴¹

Schimmelbusch richtet diese Fragen rhetorisch an die Leser:innen; seine eigene Antwort gibt er acht Jahre später in *Die Murau Identität*. Hierüber wird der an sich nüchterne Artikel über fremde Begegnungen mit Bernhard – ähnlich wie Burgers Artikel über seinen

³⁶ Schimmelbusch: »Ich sage nichts«, S. 176.

³⁷ Schimmelbusch: »Ich sage nichts«, S. 177.

³⁸ Schimmelbusch: »Ich sage nichts«, S. 170.

³⁹ Schimmelbusch: »Ich sage nichts«, S. 170–171; Schimmelbusch zitiert Fleischmann, Krista: Thomas Bernhard. Eine Begegnung, Frankfurt a.M. 2006, S. 89 sowie Müller, André: Im Gespräch mit Thomas Bernhard, Weitra 1992, S. 82.

⁴⁰ Schimmelbusch: »Ich sage nichts«, S. 169–170; Schimmelbusch zitiert Fleischmann: Eine Begegnung, S. 132.

⁴¹ Vgl. Schimmelbusch: »Ich sage nichts«, S. 168.

Besuch auf dem Vierkanthof – nachträglich zu einem weniger journalistischen und viel eher poetologischen Text.

Das Groteske als Konzept. Das zentrale ästhetische Konzept, das die satirische und kulturkritische Botschaft von *Die Murau Identität* transportiert, ist das Groteske. Dies hebt Schimmelbusch durch eine omnipräsente, kulinarische und poetologische Symbolik hervor: So beobachtet der Erzähler an den Tischmanieren einer attraktiven »hängengebliebene[n] Backpackerin« und seiner zukünftigen Affäre, einen »Bauarbeitergesetus im Kulinarischen« (SMI 117). Der passt zwar »nicht zu ihrer feingliedrigen Physiognomie«, ist aber für den Erzähler »ein Bruch, [...] der sie nur noch attraktiver machte« (SMI 117, Hervorh. i. Orig.). Ähnlich poetologisch wie kulinarisch hebt auch eine weitere Textstelle die Verbindung heterogener Konzepte im Text hervor: Hier setzt ein Kellner

den Tontopf mit den Moroccan Meatballs vor mir nieder, deren Konsistenz mir beim Stochern als derart luftig-zart erschien, dass nicht ersichtlich war, was sie zusammenhielt [...]. Während sich der erste der Klopse in meinem Mund in Wohlgefallen auflöste, [...] musste ich an das Phänomen des Schmelzriegels denken, wie es sich etwa im Souk von Casablanca manifestiert, in dem zahllose Beduinen- und Seefahrerkulturen in Harmonie koexistieren, während sie gleichzeitig von ihrer Reibung profitieren [...]. (SMI 71f.)

In beiden Fällen täuscht die äußere Attraktivität jedoch: Die junge Dame entpuppt sich als Journalistin mit einem »*Ph.D. from Harvard*« (SMI 121, Hervorh. i. Orig.) auf der Suche nach Bernhard; die servierten Fleischbällchen sorgen umgehend dafür, dass sich der verkaterte Erzähler bei ihrem Anblick übergibt. Auch dies ist poetologisch lesbar: Oberflächliche Heterogenität und Widersprüchlichkeit können einen zunächst trügerisch harmlosen, aber im Kern doch tiefgründigen Text hervorbringen – »*don't let the outfit fool you*« (SMI 121, Hervorh. i. Orig.), wie auch die Journalistin anmerkt. Gerade diese produktive Vermischung kann bei genauerem Hinsehen auch ›Schwerverdauliches‹ durchscheinen lassen, das für ›ein ungutes Gefühl im Magen‹ sorgt. Schimmelbusch verfolgt diese beiden Prinzipien in seinem Text, der nicht nur als unterhaltsame Bernhardfiktion und Literaturbetriebssatire, sondern als gesellschaftskritische Dystopie lesbar ist: Hinter der unterhaltsamen Heterogenität des Textes verbirgt sich eine unangenehme Botschaft. Bernhard kollidiert mit Popliteratur; Film mit Literatur, Hohes mit Niederm, Körperliches mit Geistigem ebenso wie Bizarr-Komisches mit Abgrundig-Tragischem. *Die Murau Identität* präsentiert sich so ebenfalls als »Schmelzriegel« realer, intermedialer wie intertextueller Einflüsse, die von ihrer »Reibung profitieren«.

Groteske Intertextualität und Intermedialität. Durch die thematischen, motivischen wie strukturellen Ähnlichkeiten lassen sich die früheren satirischen Bernhard-Allofiktionen wie *Thomas Bernhard seilt sich ab* und *Cassiber Thomas Bernhard* als Hypotexte für *Die Murau Identität* betrachten. Schimmelbusch greift insbesondere die bei Habringer und Marketsmüller formulierte Verschwörungs- bzw. Exilthematik auf; alle Texte schreiben zudem das Luxusnarrativ fort. Gleichzeitig weist *Die Murau Identität* in ihrem Handlungshöhepunkt, dem letztlich enttäuschenden Besuch bei Bernhard, auch Ähnlichkeiten zu Salems *Brief* auf. Der 2009 veröffentlichte *Briefwechsel* zwischen Bernhard

und Unseld dient Schimmelbusch ebenfalls als zentraler Prätext: Erstens untermauert seine Veröffentlichung die polemische These von der ›Bernhard-Resteverwertung‹. Der *Briefwechsel* und Unselds *Chronik* dienen Schimmelbusch zweitens als markierte Hypotexte für die Binnenerzählungen.⁴²

Der Text enthält eine Vielzahl weiterer intertextueller, intermedialer wie diskursiver Bezugspunkte, die in einen geradezu überbordenden Referenzialismus münden und zum grotesk-satirischen Effekt der Erzählung beitragen. *Die Murau Identität* ist von popliteraturtypischen expliziten wie impliziten Verweisen auf reale Texte und ihre Autor:innen durchzogen, ebenso auf Filme, Songs, Kunstwerke, Marken oder Designobjekte. Der Text verweist weiterhin auf diverse, zur Entstehungszeit des Romans virulente gesellschaftliche Themen: Die globale Finanzkrise wird im Text ebenso thematisiert wie die beginnende Flüchtlingskrise oder der Abu-Ghuraib-Folterskandal. Immer wieder tauchen fiktionalisierte Varianten realer internationaler Künstler:innen und andere Personen des öffentlichen Lebens auf.⁴³ Viele der im Text genannten fiktiven Werke und Ereignisse sind darüber hinaus als übertriebene Fortschreibungen des Realen lesbar.

Diese groteske Kollision heterogener Bezugspunkte findet nicht erst in der Diegese, sondern bereits auf paratextueller Ebene statt: Der Titel ›*Die Murau Identität*‹ verweist einerseits auf Bernhards *Auslöschung* (1986) sowie sein neues Leben unter dem Namen ihres Protagonisten, Franz-Josef Murau. Bernhard wird so bereits im Titel als mit einer Figur seines Werkes identisch markiert. Dieser Werkbezug kollidiert darüber hinaus mit dem Actionfilm *Die Bourne Identität* (US/ D/ CZ 2002, Regie: Doug Liman) und seinen Fortsetzungen. Entsprechend zitiert der Text stellenweise Klischees des Actionfilms und Spionagethrillers: Der Erzähler wird getäuscht, verfolgt, gefoltert, überwacht, um anschließend mehrfach verführt zu werden. *Die Murau Identität* kombiniert somit ›trivial-‹ und popkulturelle Elemente mit Versatzstücken der bildungsbürgerlich-kanonischen ›Hochliteratur‹. Aus der trockenen Suche nach einem im Exil lebenden Autor und der Auseinandersetzung mit seinem Management wird so im wahrsten Sinne des Wortes ein ›Literaturagententhriller‹.⁴⁴

Diese groteske intertextuelle Kollision setzt sich noch auf weiteren Ebenen fort: *Die Murau Identität* oszilliert zwischen zwei thematischen Strängen, die in der Gesamterzählung zumeist getrennt nebeneinander stehen, aber ihrem Verlauf zu einer popliterarischen und gleichermaßen bernhardesken Satire über eine dekadente Kulturelite konvergieren. Der erste Strang formuliert anhand popliterarischer Genrekliches die dystopische Darstellung eines Europas der Finanz- und Flüchtlingskrise, der Obdachlosen und Superreichen. Der zweite Strang setzt sich in der Sphäre der ›Hochkultur‹ kritisch

42 Auf Hennetmairs *Ein Jahr mit Thomas Bernhard* wird lediglich kurz angespielt (vgl. SMI 91).

43 Unseld, Bernhard oder der Erzähler erwähnen und begegnen unter anderem Michael Douglas (vgl. SMI 42), Michael Caine (vgl. SMI 187), Michel Houellebecq (vgl. u.a. SMI 115), Salman Rushdie (vgl. u.a. SMI 128), Paul Auster (vgl. SMI 128), Christopher Hitchens (vgl. SMI 128), Joseph Brodsky (vgl. SMI 128), Norman Mailer (vgl. SMI 135), Bret Easton Ellis (vgl. SMI 19, 146), Jeff Koons (vgl. SMI 49) oder Richard Branson (vgl. SMI 163). Auch der amerikanische Autor William Gaddis findet mehrfach Erwähnung (vgl. u.a. SMI 32, 41), zumal sich dessen Roman *Das mechanische Klavier* ebenfalls explizit auf Bernhard bezieht.

44 Auch die im Filmuntertitel gestellte Frage »Wer ist Jason Bourne?« lässt sich auf Bernhard übertragen – die Antwort bleibt der Text jedoch schuldig.

mit den Protagonisten des Literaturbetriebs auseinander. Beide Stränge haben jeweils unterschiedliche intertextuelle wie alltagswirkliche Bezugspunkte und sind vorerst nur über die Figur des Erzählers als wohlhabender Kulturjournalist auf der Suche nach Bernhard verknüpft, bis sie im Treffen mit dem gesuchten Autor ineinander aufgehen.

Kracht und der popliterarische Architext. *Die Murau Identität* orientiert sich in *discours* und *histoire* an der deutschen Popliteratur der 1990er Jahre;⁴⁵ insbesondere Christian Krachts Reiseroman *Faserland* (1995)⁴⁶ liegt der Erzählung als intertextuelle Folie zugrunde. Schimmelbuschs frühere Texte *Im Sinkflug* (2005)⁴⁷ oder *Blut im Wasser* (2009)⁴⁸ verbleiben affirmativ im Rahmen popliterarischer Gattungskonventionen. Die architextuelle Bezugnahme in *Die Murau Identität* ist dagegen überspitzt-satirisch und selbstironisch; der darauffolgende Roman *Hochdeutschland* (2018)⁴⁹ setzt die zynische und gesellschaftskritische Inszenierung von Konsum und Reichtum in Zeiten ideologischer und wirtschaftlicher Krisen fort.

Das allofiktionale Bild von Bernhard als Luxusmensch und Lebemann konvergiert mit popliterarischen Genrekonventionen und überträgt sich auch auf die anderen Figuren: Schimmelbuschs wohlhabende Kunstmenschen sind allesamt promiske, aber letztlich einsame Müßiggänger der Wohlstandsgesellschaft, die ihren berauschten Alltag mit Hilfe von reichen Erbschaften (vgl. SMI 26) oder fünf Kreditkarten (vgl. SMI 110) finanzieren. Der Erzähler, Unseld und Bernhard selbst, ebenso Künstlerfiguren wie Pablo Picasso (vgl. SMI 57f.) existieren in einer saturierten, hedonistischen Welt mit teuren Wohnungen voller Designobjekte, »Perserteppich[e] in der Größe eines Tennisplatzes« (SMI 58), Yachten, schneller Autos und schöner Frauen. Das bernardeske Philosophenamedropping ersetzt Schimmelbusch mit popliteraturtypischem Produktnamedropping.⁵⁰ Die Protagonisten entsprechen somit dem Typus des wohlstandsverwahrlosten, konsumberauschten ›Post-‹Adoleszenten der deutschen Popliteratur der 1990er Jahre sowie ihrer Ästhetik der ›Tristesse Royale‹.⁵¹ Anders als in

45 Insgesamt entspricht der Text der Minimaldefinition der Popliteratur nach Heinrich Kaulens »fünf Kriterien [...], von denen [...] mindestens vier erfüllt sein müssten: Thematisierung von Lebenswelt, Grenzüberschreitung zwischen E- und U-Kultur, Übernahme formaler Strukturen populärer Musik, Zielgruppenorientierung (jüngere Leser), ein im Gegensatz zur Moderne gewandeltes Autorkonzept.« (Dawidowski, Christian: Einführung, in: ders. (Hrsg.): Popliteratur der 1990er und 2000er Jahre, München 2019, S. 7–19, hier S. 7) Vgl. zur Poetik der deutschen Popliteratur der 1990er Jahre weiterhin Ernst, Thomas: Kracht, Stuckrad-Barre und das popkulturelle Quintett, in: ders.: Popliteratur, Hamburg 2001, S. 72–75 sowie Birgfeld, Johannes/ Kreknin, Innokentij: Christian Kracht, in: Dawidowski, Christian (Hrsg.): Popliteratur der 1990er und 2000er Jahre, München 2019, S. 141–154.

46 Vgl. Kracht, Christian: *Faserland*, Köln 1995.

47 Vgl. Schimmelbusch, Alexander: *Im Sinkflug*, Wien 2005.

48 Vgl. Schimmelbusch, Alexander: *Blut im Wasser*, München 2009.

49 Vgl. Schimmelbusch, Alexander: *Hochdeutschland*, Stuttgart 2018.

50 Man trinkt Meursault (vgl. SMI 9), Puligny-Montrachet (vgl. SMI 53), oder gar Steinhof Reserve (vgl. SMI 72), trägt Cartier (vgl. SMI 194), Yamamoto (vgl. SMI 37), Loro Piana (vgl. SMI 33) oder Zegna (vgl. SMI 191).

51 So der Titel des ›Manifests‹ der deutschen Popliteratur, einem selbstinszenatorisch-poetologischen Gespräch von fünf zentralen Pop-Autoren und -Journalisten (Bessing, Joachim/ Kracht, Christian/ Nickel, Eckhart/ von Schönburg, Alexander/ von Stuckrad-Barre, Benjamin: *Tristesse Royale*. Berlin 1999). Die ›königliche Traurigkeit‹ ist konstituierend für die deutsche Poplitera-

Schimmelbuschs früheren Texten werden diese Genrebzüge immer wieder übertrieben und komisch inszeniert:

Und dann explodierte mir fast der Kopf, als mir klar wurde, dass [...] mir Bernhards Sohn im Jahr zuvor in New York von Julian Schnabel vorgestellt worden war, mit dem ich dort ein Interview geführt hatte, anlässlich der deutschen Erstausgabe seines philosophischen Surfbuches, in dem er nachzeichnet, wie er [...] schließlich zu sich selbst geritten sei. (SMI 23)

Auch bei den anderen Figuren wird aus dem »sorglose[n] Dahinsegeln« (SMI 26) auf Erbschaften ein Reiten auf »einer Welle aus Rotwein und Selbstmitleid« (SMI 23): Sie alle sind einsam, verloren, letztlich depressiv und sehnen sich nach der Nähe, vor der sie immer wieder fliehen. Sie sind »nomadische Figur[en]« und führen eine durch den Konsum berauschte, »sedierte[] Existenz« (SMI 13), getrieben von Jugend- und Selbst-optimierungswahn. Die fiktiven Aufzeichnungen Unsels verweisen daher auch früh auf Bret Easton Ellis' Skandalroman *American Psycho* (1991),

einen offenbar extremistischen Roman [...], der [...] in seiner Darstellung der Interaktion zwischen Wohlstand und Elend Einblick in die »Seelenpest« gebe, die seine Heimat befallen habe. In [Ellis'] Roman [...] geht es um das Ende der Ideologien, um die Ära nach dem Tod aller Glaubenssysteme, die sich dann eben durch deren Abwesenheit, durch die sogenannte Freiheit auszeichnet, die in ihrer totalen Ausformung langfristig wiederum nur zu einer feudalen Gesellschaft zurückführen kann. (SMI 19)

Während Ellis den Selbst- und Empathieverlust seines Protagonisten Patrick Bateman in brutalen (aber möglicherweise nur phantasierten) Morden gipfeln lässt,⁵² verbleiben die deutschen Gegenstücke bei Schimmelbusch jedoch in Apathie und Realitätsflucht verhaftet.⁵³

tur der 1990er und frühen 2000er Jahre: Die Welt dieser Texte zwischen Sylt und Berlin, zwischen Zürich und Davos ist oberflächlich: Konsum und exzessiver Materialismus werden hier zum Selbstzweck; ihre Bewohner leben trotz allen Wohlstands »hemmungslos über [ihre] Verhältnisse« (S. 19). Die fiktiven Protagonisten sind wie vorgeblich auch ihre realen Autoren junge, zumeist wohlhabende ›Twenty-Somethings‹, die »die Welt durch das strukturierte Milchglas [ihrer] privilegierten Herkunft« (S. 62) sehen, sich mit Statussymbolen umgeben und in »den Neuen Berufen« (S. 51) in Werbung und Presse arbeiten. Sie sind ostentativ politikverdrossen, schmücken sich aber mit oberflächlicher Radikalität (vgl. S. 101–106). Konventionelle, herkömmliche Lebensentwürfe sind dagegen verpönt (vgl. S. 52). Konsequenz der Suche nach der Chimäre des ›Anything Goes‹ ist die »intensive Teilnahme am Nachtleben« (S. 88). »Die Realität« jedoch »ist enttäuschend« (S. 53): Den Protagonisten bleibt nur die Flucht in den Konsum: Ganze »Drogenhaufen« werden angeschafft, »im Übermaß genossen« (S. 157), »allein dazu, einmal den Speicher komplett zu [...] entleeren« (S. 157).

52 Vgl. Ellis, Bret Easton: *American Psycho*, London 2006, S. 372–374.

53 An einer Stelle verweist Schimmelbusch auf dieses zentrale Plotelement aus *American Psycho*. Trotz aller Apathie ist sich der Erzähler nicht sicher, ob er nicht die Studentin, die er zu Beginn der Erzählung in seinem Bett zurückgelassen hatte, nicht vielleicht ermordet haben könnte: »[I]ch erschrak [...] plötzlich, als mir der Hintern in meinem Wiener Schlafzimmer wieder einfiel, der bis zu meiner Abreise ohne jede Regung geblieben war. Vielleicht war es eine Tote gewesen, vielleicht

Auch die selbstkritische Integration der eigenen Persona ins fiktionale Werk ist ein zentrales Merkmal der Popliteratur.⁵⁴ Der Erzähler der *Murau Identität*, die fiktionalisierte Figur ›Alexander Schimmelbusch‹, ist ein selbstironisch-autofiktionales Selbstporträt des realen Journalisten und Autors, die gleichzeitig als Pastiche popliterarischer Erzählerklischees gestaltet ist. Bereits die Verwendung einer Schimmelbusch darstellenden Zeichnung anstelle eines Fotos in der dem Text vorangestellten Autoreninformation verweist auf die Vermischung von Realität und Fiktion: Nicht nur der auf dem Cover stilisiert dargestellte Bernhard ist somit ein verfremdetes Abbild der Realität, auch dieser Schimmelbusch ist von vornherein fiktional überformt – Schimmelbusch vermittelt über die Autofiktion ein im wahrsten Sinne des Wortes überzeichnetes Bild von sich.

Durch das Spiel mit diesen Genrekonventionen treibt der Autor auch das Luxus-narrativ auf die Spitzte: Schimmelbuschs Erzähler verpulvert sein letztes Geld (vgl. u.a. SMI 110) und flieht aus seiner ›Ehe-Hölle‹ (vgl. u.a. SMI 64f.) mit einer Frau, die ›Steuerberater mit Pop-Art-Sammlung oder Immobilienentwickler mit aerodynamischer Polo-Visage [...] [und] debile Sylt-Witzfiguren‹ verehrt. Seine eigene ›Künstlerexistenz‹ (SMI 69, Hervorh. i. Orig.) aber verachtet sie. Doch auch der Erzähler lebt ›diesen seltsamen Rock-n-Roll-Poolsex-Traum‹⁵⁵ der Popliteratur:

Und so schrieb ich gelegentlich ausufernde Artikel, über den Niedergang der Literaturverlage, die Asientournee von LL Cool J, die Restaurantszene in Städten wie Detroit oder Jalalabad, unverhältnismäßig kostspielige Recherchen voraussetzende essayistische Reportagen, für die ich von der Welt oder der Frankfurter Allgemeinen dann jeweils ein paar hundert Euro überwiesen bekam. (SMI 13)

Insbesondere über die Erlebnisse des Erzählers persifliert Schimmelbusch den einsam-promisken Lebensstil der Pop-Protagonisten – beispielsweise in einer bizarren Sexszene: Nach erfolgtem Geschlechtsverkehr mit der jungen, attraktiven Kulturjournalistin artikuliert der Erzähler zwar seinen Wunsch nach Nähe und gar einer Hochzeit zumindest im inneren Monolog an die Leser:innen (vgl. SMI 142f.). Während der im Folgenden pornoreif dargestellten Akte phantasiert seine Partnerin mal über SS-Offiziere oder umarmt sich an anderer Stelle schlicht selbst (vgl. SMI 159). Er dagegen denkt an ein von einem Kreuzfahrtschiff gerammtes und untergegangenes Flüchtlingsboot – und isst dabei einen teuren Schinken (vgl. SMI 135f.). Sexualakt und Nahrungsaufnahme werden parallelisiert, die doppelte ›niedere‹ Bedürfnisbefriedigung kontrastiert mit der ›hohen Sphäre‹ der Kultur, Hedonismus mit Verzweiflung und Armut. Diese groteske Verkehrung und Vermengung zielt auf die satirische Kritik eines als selbstgefällig, scheinheilig und hedonistisch betrachteten Kulturjournalismus ab. Die übermäßige Integration popliterarischer Klischees stützt diese Kritik performativ und ist dabei selbst ein popliterari-

hatte ich sie beim Akt erdrosselt, vielleicht war mir schon ein Zielfahnder auf den Fersen, aber wenn überhaupt, dann ein österreichischer Zielfahnder, [...] was diese Sorge ein wenig relativier-te.« (SMI 74)

⁵⁴ Vgl. u.a. Birgfeld, / Kreknin: Christian Kracht, S. 144 sowie Kreknin: Poetiken des Selbst.

⁵⁵ Bessing u.a.: Tristesse Royale, S. 51.

sches Klischee:⁵⁶ Literatur, Literaten und Literaturbetrieb erscheinen selbstverliebt und reproduzieren die immergleichen Inhalte; Originalität ist hier nicht mehr möglich.

Unseld, Bernhard und der ‚hochliterarische Architext. Die scheinbar hohe, seriöse Literatur, repräsentiert durch den Suhrkamp-Verlag und Bernhard selbst, bildet den zweiten zentralen Bezugspunkt des Textes.⁵⁷ Obwohl Bernhard vermeintlich im Zentrum des Interesses steht, nimmt das allofiktionale Bild Siegfrieds Unsels einen weit aus größeren Raum in der Erzählung ein. Unsels metadiegetische Berichte machen einen weiteren extensiven Mimotext aus: In ihnen vermischen sich Realitätsbezüge mit übersteigerten, fiktionalisierten Elementen. So ist *Die Murau Identität* auch eine fiktionale Fortschreibung der realen, kurz vor Bernhards Tod abgebrochenen Freundschaft zwischen dem Verleger und seinem Autor. Der allofiktionale Suhrkamp-Leiter hält Bernhard auch über den offiziellen ‚Tod‘ hinaus die Treue – allerdings nicht aus rein freundschaftlichem, sondern auch aus finanziellem Interesse. So ist er nicht um den kranken Freund Thomas Bernhard besorgt, sondern um seinen »talentierte[n]« (SMI 183) und vor allem »interessanteste[n] Autor« (SMI 17). An anderer Stelle reflektiert er in seinen Aufzeichnungen darüber, wie er das testamentarisch verfügte Auslieferungsverbot mit Hilfe von sprachlichen wie juristischen Spitzfindigkeiten umgehen konnte (vgl. SMI 77–81). Dieser Unseld wird als ›älteres Modell‹ eines Verlegers präsentiert, der zwar für seinen Verlag lebt, aber nicht mit vermeintlich neumodischen Entwicklungen und modernen Verlagspraktiken mithalten kann. Er wird damit zum Repräsentanten einer überalterten Verlagslandschaft. Als Gegenmodell wird der ebenso reale amerikanische Literaturagent Andrew Wylie präsentiert: Ein bedrohlicher »Schakal« (SMI 126), der »keine Persönlichkeit« (SMI 202), dafür aber eine Vielzahl bekannter Autor:innen unter Vertrag hat – und der am Ende auch Bernhard abwerben kann (vgl. SMI 191–206).

Wie auch im Falle der Schimmelbusch-Rahmenhandlung steigert sich die Unseld-Binnenerzählung ins Groteske. Der Verleger wird im Verlauf der Handlung sukzessive als alternder, hedonistischer Frauenheld dargestellt: Er überlegt, wie er eine »Empfangsdame, sehr hübsch, sehr jung, eine Praktikantin vielleicht sogar, in [s]eine Suite würde locken können« (SMI 178) oder versetzt Max Frisch, um spontan Sex mit einer »nackten schwarzen Malerin« (SMI 186) zu haben. Nach Bernhards Scheidung stellt Unseld sogar dessen Exfrau nach (vgl. SMI 156–159). Am Ende ist dieser Unseld ein um seine Potenz und Gesundheit besorgter »alter Mann« (SMI 178). Seine Memoiren driften zu diesem

56 Vgl. u.a. Birgfeld, / Kreknin: Christian Kracht.

57 Eine dritte Figur wird ebenfalls allofiktional inszeniert: Peter Handke wird als divenhafte Künstlerfigur von »passiv-aggressive[r] Bescheidenheit« (SMI 151) präsentiert, die den Bezug zur Realität immer weiter verliert und die eigene Kunst überschätzt. Er wird so zum Gegenbild für Bernhard: Keine Figur, weder Erzähler noch Unseld noch Bernhard, mag Handke (vgl. u.a. SMI 42f., 128–130, 132f.). Die skurrilen Titel der fiktiven Handke-Werke »*Die Shiitake von Srebrenica*« (SMI 12) sowie »*Die Anstrichterlinge von Tomasicá*« (SMI 160) beziehen sich sowohl auf Handkes kontroverse Äußerungen über den Jugoslawienkrieg als auch auf seine Persona als weltabgewandter Pilzsammler (vgl. u.a. den Dokumentarfilm von Belz, Corinna: Peter Handke. Bin im Wald, kann sein, daß ich mich verspäte, D 2016). Darüber hinaus integriert *Die Shiitake von Srebrenica* noch einen weiteren werkinternen intertextuellen Bezug: Alexander Schimmelbusch erdachte den Titel 2011 anlässlich zu Handkes kontroversen Kommentaren über das Massaker von Srebrenica für eine Polemik gegen einen Bildband mit Handke-Fotografien (vgl. Schimmelbusch: Das Schweigen der Pilze (online)).

Zeitpunkt ins Unglaublich-Phantastische ab: Er sieht sich beim Surfen als »von unbezwingbarer Manneskraft vorangetragen« (SMI 181); an anderer Stelle schildert er eine unwirklich scheinende Begegnung mit zwei jungen amerikanischen Journalistinnen: In einem bereits verfassten Nachruf präsentieren sie Unseld als einen »man of rugged beauty, of quiet strength, of reputedly iron libido« (SMI 188). Die Szene endet damit, dass der ›untote‹ Bernhard aufgefordert wird, das Blut der jungen Journalistinnen zu trinken (vgl. SMI 189) – erneut ein Signal, dass nicht nur Schimmelbuschs, sondern auch Unsels Erzählung popkulturell überformt ist und den unrealistischen Macht- und Potenzträumen scheiternder, geradezu vampirischer Bonvivants entstammt.

Das in *Die Murau Identität* formulierte Unseld-Bild ist aus verschiedensten Quellen und Narrativsträngen collagiert. Schimmelbusch nutzt für seine Unseld-Figur ein ähnliches Verfahren wie für seinen aus Klischees der Popliteratur zusammengesetzten Erzähler: Die fiktionalen Tagebucheinträge und Briefe konstruieren im weiteren Verlauf der Erzählung das Bild eines Verlegers, der auch als Person nicht mehr ist als die Summe seiner Autor:innen. Hier sticht beispielsweise der intertextuelle Bezug zum Suhrkamp-Autor Max Frisch heraus. Einer der metadiegetisch eingeschobenen Reiseberichte Unsels erzählt beispielsweise von einem Besuch bei Bernhards Exfrau in Montauk (vgl. SMI 147–159). Nicht nur der Ort verweist dabei auf Frischs ebenfalls autofiktionale Reiseerzählung *Montauk* (1975): Der Stil und Inhalt dieser Erzählpassage erinnern an den des Frisch-Textes, sodass in diesen Mimotext ein weiterer eingebettet ist. Die Handlung beider Texte beginnt im Mai, die Figurenrede sowie die englischsprachigen Zwischenüberschriften sind teils wörtlich aus *Montauk* zitiert.⁵⁸ Der in *Die Murau Identität* geschilderte Flugzeugabsturz verweist darüber hinaus fast deckungsgleich auf eine ähnliche Passage in *Homo Faber* (vgl. SMI 174f.).⁵⁹ Auch die Obsession eines »Dirty Old Man«⁶⁰ mit dem Alter(n), dem Verlust von Attraktivität und Potenz, aber auch die Flucht in den Beruf und ein falsches Selbstideal sind Themen, die sowohl Schimmelbuschs Unseld als auch Walter Faber und verschiedene andere Protagonisten Frischs umtreiben. An anderer Stelle deutet Unseld an, er könne zwielichtige Anekdoten über eine Bangkokreise mit (einem der beiden bei Suhrkamp verlegten) Walser berichten (SMI 179). Kurz darauf gesteht er, dass er selbst häufig inkognito unter dem Namen Walser reist (vgl. SMI 185). Es bleibt somit die Frage, ob diese Anekdoten überhaupt dem Schriftsteller oder vielleicht doch eher dem Verleger zuzuschreiben sind. Wenn die fiktionale Biographie von Siegfried Unseld aus Versatzstücken der Werke seiner Verlagsautor:innen zusammengesetzt ist, so lässt sich hieraus eine Botschaft dieser Konstruktion ableiten: Die Autor:innen machen ihre Verleger erst zu dem, was sie sind.

Thomas Bernhard im Text. Bei *Die Murau Identität* handelt es sich nicht nur um eine Bernhard-Allofiktion, sondern um einen Bernhard-Mimotext. Eine extensive Imitation

58 Die Zwischenüberschrift »My life as a man« findet sich in *Die Murau Identität* bspw. auf S. 153, in *Montauk* auf S. 24, 111, 118 sowie 152; »It is pointless« findet sich bei Schimmelbusch auf S. 148, bei Frisch auf S. 72 und 84.

59 Die entsprechende Passage findet sich in Frisch, Max: *Homo Faber. Ein Bericht*, Frankfurt a.M. 1957, S. 16–21.

60 Frisch, Max: *Montauk. Eine Erzählung*, Frankfurt a.M. 1981, S. 55.

des Bernhard'schen Idioleks oder Stils im *discours* findet jedoch nicht statt. Die Handlung wird auf drei diegetischen Ebenen erzählt. Die Erzählsituation ist somit bernhardesk verschachtelt, auch wenn sie nicht, wie teils in den Hypotexten, von Satz zu Satz wechselt: Der Erzähler erzählt, was Unseld erzählt, der erzählt, was Bernhard erzählt. Bernhards finale Tirade (vgl. SMI 192–206) ist dagegen ein partieller, affirmativer *discours*- und *histoire*-basierter Mimotext.

Schimmelbuschs Blick auf Bernhard ist bei aller Kritik an Werk und Rezeption jedoch nicht ausschließlich parodistisch. Zunächst unterscheiden sich *Die Murau Identität* und die Texte ihres Sujets Bernhard stark. Die Bernhardbezüge auf den Ebenen der *histoire* und des *discours* werden jedoch als Anspielungen formuliert, die auf einer zweiten Ebenebotschaftsformend modifiziert werden.

Auf der Ebene des *discours* enthält der Text nur vereinzelte, an Bernhards Sprachkli-schees angelehnte Phrasen.⁶¹ Einerseits verringern die Bernhardismen die Distanz des Textes zu Bernhards Erzählungen, ohne den Stil komplett zu imitieren. Der Erzähler disku-tiert beispielsweise in einer Szene mit seiner Gespielin über Bernhards *Holzfällen* und verwendet dabei einzelne Bernhardismen wie »so meine Gefährtin« (SMI 142) oder »natu-rurgemäß« (SMI 143):

[Es] sei doch klar, dass sich *Holzfällen* nicht um die Anderen drehe, die der Erzähler mit Behauptungen karikiert, sondern um ihn selbst, um das Ich natürlich, so meine Gefährtin [...]. Ein Selbstporträt sei *Holzfällen*, sagte sie, nichts anderes, ein Selbstpor-trät mit Fogosch, ihretwegen. |Mir kam der Gedanke, dass dieses Hotel ein guter Ort zum Heiraten wäre, [...] obwohl etwas kleinbürgerlich Peinlicheres als eine stilsichere Hochzeit auf Mallorca mit *mediterranem Flair* für mich naturgemäß nicht vorstellbar war. (SMI 142f., Hervorh. i. Orig.)

Über diese punktuellen mimetischen Signale und die so konstruierte Vermischung von Hypo- und Hypertext überträgt sich diese intradiegetische Deutung von Bernhards *Holzfällen* auch auf das Konzept von Schimmelbuschs Erzählung: Nicht nur in *Holzfällen* geht es nur nebenher um »die Anderen«, sondern primär um den autofiktionalen Erzähler – auch *Die Murau Identität* ist in erster Linie ein Text über den echten wie fiktiven Kultur-journalisten Schimmelbusch.

Die mehrfache Verwendung der Bernhardismen »das sei das Deprimierende« (SMI 134, 195, 198, 199) oder »das sei die Wahrheit« (SMI 194, 196) ist in diesem Kontext ebenfalls von Interesse: Der verwendete Konjunktiv ist erstens eine Markie- rung der indirekten, also von fremder Quelle übernommener Rede; bei Bernhards Erzählerfiguren stehen diese Phrasen im weitaus apodiktischer wirkenden Indikativ. Schimmelbuschs jeweilige Erzähler treten somit sprachlich in Distanz zum Bernhard-Idiolekt wie auch zu Bernhard selbst. Zweitens reduziert sich die Verwendung von Bernhardismen zu Ende der Erzählung auf eben diese beiden Floskeln. Die fortschrei-

⁶¹ »et cetera« (SMI 37), »existieren« (SMI 200), »natuurgemäß« (u.a. SMI 143, 183), »sogenann-te« (SMI 11), »sagte Bernhard« (u.a. SMI 37, 41), »so meine Gefährtin« (SMI 142), »das wäre meine Rettung« (SMI 63), »das sei das Deprimierende« (SMI 134, 195, 198, 199), »das sei die Wahrheit« (SMI 194, 196).

tende Einengung auf diese Phrasen formuliert die gleichermaßen popliterarische wie bernhardeske Botschaft des Textes: Am Ende bleibt nur die deprimierende Wahrheit.⁶²

Der Text enthält zudem viele punktuelle, *histoire*-basierte Mimetismen und intertextuelle Anspielungen auf Bernhards Werk. Der mit Sex- und Action-Szenen gespickte Poproman nähert sich hierüber wiederum einem bernhardesken Text an. Zudem formuliert Schimmelbusch über diese Bezüge eine Kritik an einer posthumen Kommerzialisierung und Trivialisierung von Bernhards Werk. Der Titel sowie Bernhards Tarnidentität ›Franz-Josef Murau‹ verweisen explizit auf *Auslöschung* (1986) und markieren ihn über seinen neuen Namen als Figur seines Werkes. Ebenso verweisen diverse Ortsnamen auf Bernhards letzten Prosatext: Der Name von Bernhards mallorquinischem Rückzugsort ›Huevo del Lobo‹ (SMI 16), spanisch ›Ei des Wolfes‹, ist eine Übersetzung des englischen ›Wolf's Egg‹. Noch offensichtlicher verweisen die ›Wolf's Egg Tavern‹ (vgl. SMI 156) wie auch die Investmentfirma von Bernhards Sohn Esteban, ›Wolfsegg Capital‹, auf Schloss Wolfsegg aus Bernhards letztem umfangreichen Prosawerk. Das deutsche Suffix ›-egg‹ bei Ortsnamen hat jedoch semiotisch nichts mit dem englischen Substantiv ›egg‹ (Ei) gemein; die Übersetzung verbleibt lediglich im Bereich des Oberflächlichen. Besonders Wolfsegg Capital als Investment- oder Kapitalverwertungsfirma lässt sich als erneute Anspielung auf die Weiterverwertung von Bernhards Nachlass lesen.

Diverse Requisiten im Text stammen ebenfalls aus Bernhards Werk. Auffallend sind in Schimmelbuschs Selektion der Bernhard-Topoi erneut die Attribute elitären Müßigganges und kulinarischen Konsums. Die ›verdrußerzeugende Hochgebirgslandschaft‹ (Amr 15) aus Bernhards Prosa suchen die Leser:innen auch in dieser popliterarischen Luxuswelt vergeblich.⁶³

Viele weitere Bernhard-Bezüge in der *histoire* lassen sich erst auf einer zweiten, abstrakteren Ebene als Mimetismen identifizieren: Das relativ ernüchternde Ende der Erzählung ist beispielsweise als Anspielung auf die bernhardtypische, antiklimaktische Plotstruktur lesbar. Die österreichkritische Anlage des Textes verweist auf Bernhards prominentestes Stilmittel. Die Reise nach Mallorca spielt dagegen allgemein auf Bernhards Sehnsuchtsort an, der in *Beton* ebenfalls eine literarische Verarbeitung findet – die Insel ist somit bereits im Vorfeld als Ort zwischen Realität und Fiktion codiert. Zudem bewegt sich Schimmelbuschs selbstkritischer Roman damit in der gleichen räumlichen Sphäre wie Bernhards selbstkritischster Roman. Als autofiktionaler wie

62 Mehrfach kommentiert auch der Erzähler auf metafiktionaler Ebene diese Wirkungsabsicht des Textes: »Ich hoffte halbherzig auf das Gefühl der Befreiung, das in Fiktionen in der Regel einsetzt, wenn der Protagonist nichts mehr zu verlieren hat, aber es half nichts, die Situation blieb deprimierend.« (SMI 169)

63 Man übernachtet beispielsweise wie in *Alte Meister* im Ambassador (vgl. SMI 10) oder sitzt wie in *Holzfällen* im Ohrensessel (vgl. u.a. SMI 59, 179.) und isst Fogosch. (vgl. SMI 142.) Oder aber man bestellt Frittatensuppe (vgl. SMI 62), trinkt Römerquelle (vgl. SMI 63, 123, 144, 191) wie im *Theatermacher* oder Most aus dem Bernhard'schen Mostkeller (vgl. SMI 88f.) wie in *Das Kalkwerk*. Die einzige desolate Landschaft im Text ist die, die sich Siegfried Unseld zum Surfen aussucht. Sie dient hier aber nur der Unterhaltung und stimmungsvollen Untermalung seiner fiktionalen Selbstdarstellung als die Wellen bezwingender Sportsmann (vgl. SMI 155f.).

kulturbetriebskritischer Roman ist *Die Murau Identität* darüber hinaus an *Holzfällen*⁶⁴ und *Die Berühmten*⁶⁵ angebunden.

Doch auch der architextuelle Rahmen ist bernhardesk. Viele der vorerst popliterarisches erscheinenden Stilelemente sind als abstrahierte Rekonfigurationen bernhardesker Stil- und Strukturelemente erkennbar: Die poptypischen, einsamen Figuren in ihren Villen mit »*lebenslange[m] Wohtrecht*« (SMI 170, Hervorh. i. Orig.) verpulvern ihr reiches Erbe. Sie sind somit auch als Rekonfigurationen von Bernhards wohlhabenden, ihr Vermächtnis auslöschenden Privatgelehrten und Kunstmenschen wie dem Fürsten, Roithamer oder eben Murau lesbar. Selbst die Reflexionen des Erzählers über seine wenig erfreuliche Ehe nehmen sich als bernhardeske Misogynie aus. Diese Parallele wird markiert und hervorgehoben, wenn der Erzähler in seine Ausführungen über seine Ehe mit »wie ich mir dachte« (SMI 146) erneut einen Bernhardismus einfließen lässt. Schimmelbusch legt hiermit eine weitere Lesart von Bernhards Texten vor: Bernhards Werke sind von Themen, Topoi, Motiven und Erzählstrategien durchzogen, die sie zu Prototypen popliterarischer Texte machen. Umgekehrt sind auch die Protagonisten der Popliteratur bernhardesk und leben eine »Murau-Identität«.

Die meisten Bernhard-Anspielungen finden sich jedoch nicht in Form von Struktur-, Plot- oder Stilelementen, sondern materiell in der Diegese selbst: Die groteske Welt der *Murau Identität* ist dekoriert mit kommerziellen, trivialisierenden, teilweise bizarren Bernhard-»Devotionalien«. Die wiederum dienen gleichzeitig als Aufhänger für Schimmelbuschs Österreichkritik. Der Text beginnt nicht von ungefähr mit den Feierlichkeiten zu Bernhards fünfundzwanzigstem Todestag (vgl. SMI 14): Es wird eben nicht der Geburtstag des Autors zelebriert, sondern der Zeitpunkt, ab dem er nicht mehr in die Rezeption und Verwertung seines Werkes eingreifen kann. Dass Bernhard allerdings noch lebt, scheint in der Diegese ein offenes Geheimnis, ist für den Kulturbetrieb aber – anders als bei Habringer – nicht von Bedeutung: Der tote und somit ausschlachtbare Autor ist wertvoller als der lebende. Konsequenterweise das Ziel von Bernhards Kritik in *Holzfällen* ignorierend wird zur Feier des Todestags ein »*künstlerisches Abendessen*« (SMI 14, Hervorh. i. Orig.) abgehalten, auf dem eine Bernhardtorte serviert wird – »mit freundlicher Unterstützung von Red Bull, Babylon und der Israelitischen Kultusgemeinde« (SMI 33), aber hergestellt von »kosovarischen Konditorinnenfingern« (SMI 35):

Gerüchten zufolge [...] hatte die Torte die Form eines spitzen Kegels, wie das Bauwerk des suizidalen Protagonisten in Bernhards *Korrektur*, die offenbar den Genuss der Torte erheblich erschwerte, sodass dieser nicht allein das Verlangen nach schneller Befriedigung, sondern ein gewisses Maß an nachhaltigem Interesse voraussetzte, wie ja auch Bernhards Schriften [...]. (SMI 14, Hervorh. i. Orig.)

64 Auf *Holzfällen* selbst verweist der Text ebenfalls und stellt ihn als »ein Selbstporträt mit Foggosch« (SMI 142) Bernhards aus. Hierin mag ebenfalls eine Anspielung auf Norbert Gstreins *Selbstportrait mit einer Toten* liegen, das sich als Kontrafaktur ebenfalls auf *Holzfällen* bezieht.

65 Vgl. Bernhard, Thomas: *Die Berühmten*, in: ders.: *Stücke 2. Der Präsident, Die Berühmten, Minetti, Immanuel Kant*, Frankfurt a.M. 1988, S. 117–202 sowie zur allgemeinen Deutung Felber, Silke: *Die Berühmten*, in: Huber, Martin / Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2018, S. 219–222.

Erneut fallen in der Bernhardtorte körperlicher und intellektueller Genuss grotesk zusammen. Aus dieser Perspektive lässt sich durchaus von einer Bernhard-Travestie sprechen:⁶⁶ Das vermeintlich Hohe von Bernhards Literatur wird kommerziell verwertet, ins Niedere umgewertet und damit letztlich entwertet.⁶⁷

Bernhard als Figur. Der Schriftsteller selbst tritt wie bei Burger und Salem erst am Ende der Erzählung in Erscheinung. Die Begegnung zwischen Erzähler und Autor wird diesem Erzählmuster entsprechend erneut nur knapp berichtet, die Konsequenzen dieser Enthüllung bleiben ausgespart. Interessanterweise trifft Schimmelbuschs Erzähler Bernhard nicht, wie in den anderen Texten, in Ohlsdorf, sondern im mallorquinischen Exil – auf seinem durch Selbstinszenierung und Kommerzialisierung überformten Hof sind Bernhard und sein ›Geist‹ abwesend. Aber auch die Begegnung selbst führt den Erzähler und die Leser:innen nicht näher an Bernhard heran: Der schlussendlich auf Mallorca aufgespürte Schriftsteller schweift in eine Tirade über aufstrebende Kleinbürger ab, gepaart mit Reflexionen über seine eigene, selbstverschuldete Einsamkeit (vgl. SMI 192–206). Der fast schon mythisch apostrophierte ›poeta revelatus‹ in seinem Marmortempel berichtet dem Erzähler und den Leser:innen nichts Neues, gibt keine Prophezeiungen aus dem ›Jenseits‹ ab. Er bleibt trotz seiner physischen Anwesenheit ein ›poeta absconditus‹. Der Journalist Schimmelbusch kann dem unablässig monologisierenden Bernhard keine Fragen stellen und reflektiert ohnehin lieber über sein eigenes Privatleben. Bernhards geplantes, nach einem teuren Wein benanntes Buchprojekt *Ànima Negra* scheint ebenfalls nicht weiter von Interesse zu sein. Erneut wird hier eine bereits aus anderen Rezeptionstexten bekannte These formuliert und performativ vorgeführt: Die Worte und Werke des sensationellerweise noch lebenden, nun aufgetriebenen, realen Autors sind unwichtig, fast schon störendes Beiwerk seiner kommerziellen Verwertung – diesmal werden sie allerdings noch vom Ego eines Kulturjournalisten überdeckt.

Ohnehin ist dieser Bernhard als Figur nicht autonom: Er erscheint dem Erzähler für einen Dreißigjährigen zwar ungewöhnlich vital (vgl. SMI 191), koordiniert seine Pressetermine jedoch nicht selbst. Stattdessen wird er von seinem Sohn und seinen literarischen Agenten betreut und beherrscht: Die Figur Bernhard in der Erzählung ist rüstig, aber der entmündigte, willige Diener seiner Erben; Bernhards Werk und dessen Rezeption sind nach wie vor wirkungsvoll, lassen sich aber beliebig und gewinnbringend wie durch eine Investmentstrategie steuern.⁶⁸

66 Vgl. Genette: Palimpseste, S. 32–39, insbes. S. 36–37.

67 Bernhard ist in der *Murau Identität* übrigens nicht der einzige, kontroverse Österreicher, der im wahrsten Sinne des Wortes zu einem Kultur-Produkt ›verwurstet‹ wird: Die im Text erwähnte ›Haidersalami‹ (SMI 33) wird zu Ehren des verstorbenen FPÖ-Landes hauptmanns verkauft. Als groteske Parodie des realen, bizarren patriotischen Personen kultes um Jörg Haider wird sie allerdings auch kostengünstig aus serbischen Eseln hergestellt.

68 Dies verdeutlicht der Text durch zwei Parallelstellen: Zunächst berichtet Bernhards Sohn Esteban, dass ›ein Labyrinth aus Stiftungen und Scheinfirmen und Nummernkonten [...] hinter einem Bildschirm auf Anweisungen wartete, in einer durch lange Codes gesicherten körperlosen Leere‹ (SMI 52). Kurz darauf bemerkt der Erzähler über ein Bernhard zeigendes Julian Schnabel-Gemälde, dass es ›aus tiefen Augenhöhlen [...] auf uns herabblickte‹ – während der Kulturjournalist selbst ›auf weitere Instruktionen warten‹ (SMI 55) solle.

Der für seinen Redefluss bekannte Autor schweigt somit auch in diesem Text größtenteils. Andere Figuren sprechen dagegen viel über Bernhard. Insbesondere die fiktiven Aufzeichnungen Unselds konstruieren hier das Bernhard-Bild: Bernhards Wohnort wird von Unseld halb ironisch im »hinter den sieben Bergen, bei den sieben Zwergen, im Schatten der Papierfabrik« (SMI 96) und sein Bewohner damit im Reich der literarischen Fiktion verortet. *Die Murau Identität* greift ebenfalls Narrative auf, die auch aus den anderen posthumen Bernhard-Literarisierungen bekannt sind. Im Zentrum steht erneut die überspitzte Manifestation des ›Luxusnarrativs‹: Der Lebemann Bernhard lässt »es sich [...] an nichts fehlen« (SMI 16): Er trägt Anzug mit »navyblaue[r] Krawatte«, eine »Patek Philippe mit Verlagssignet« (SMI 22), fährt »den neuen Range Rover« (SMI 87), sammelt »mittelalterliche marokkanische Spiegel« (SMI 52) und lebt eben auf Mallorca in einem »Tempel, aus weißem Marmor gebaut« (SMI 122). Für Unseld ist er so letztlich »ein Geck« (SMI 186). Er hat Affären mit reichen Erbinnen (vgl. SMI 31) und geht Suhrkamp mit anderen Verlagen fremd (vgl. u.a. SMI 83). Wie im realen Briefwechsel zwischen Verleger und Autor ist der Bernhard der *Murau Identität* privat charmant und gönnerhaft. Die Figur ›Thomas Bernhard‹ entspricht damit nicht dem des österreichischen Eremiten – Bernhard wird in der Fiktion erst über sein Exil zum Einsiedler. In Verhandlungen gibt sich der fiktive Bernhard dagegen distanziert und erpresserisch, »ganz ohne Emotionen« (SMI 184) und von seiner eigenen Literatur überzeugt (vgl. u.a. SMI 172). Wenn er Suhrkamp nicht – vor allem mit dem Salzburger Residenz-Verlag – »fremdgeht«,⁶⁹ pumpt er seinen Verleger Unseld um »sackweise Geld« (SMI 151) an. Unseld stellt ihm dies anscheinend erst zögernd, wenngleich letztlich bereitwillig »aus eigener Tasche« (SMI 172) zur Verfügung.⁷⁰

Seinem Sohn erscheint Bernhard dagegen als distanzierter, permanent »auf Autopilot« (SMI 54) monologisierender Fremder. Später sucht dieser Bernhard die Nähe zu seiner Familie (vgl. u.a. SMI 198f.), leidet unter der Scheidung von seiner Frau (vgl. u.a. SMI 149) und bereut den Fehler seiner schriftstellerischen Isolation noch im Exil: »Er hatte eine Familie, jetzt habe er einen Familienroman, sagte Bernhard, das sei das Depri-mierende.« (SMI 199)

Wie in den Texten von Marketsmüller und Habringer findet auch in Schimmelbuschs *Murau Identität* Kritik an der kommerzialisierenden, reduzierenden Bernhard-Rezeption in Feuilleton und Wissenschaft statt:

Während die Welt mit ihrem charakteristischen Fokus auf monetären Erfolg Bernhard [...] aufgrund der in den vergangenen Jahren exponentiell angestiegenen Verkaufszahlen [...] Respekt erwies, ließ ein greiser Literaturredakteur der Zeit [...] ein weiteres Mal die müde Suada vom Übertreibungskünstler anklingen, vom *Theatermacher*, *Weltverbesserer* und *Geschichtenzersetzer*, von irgendwelchen Begriffen also, die Bernhard irgendwann einmal so dahergesagt oder dahingesagt hatte, möglicherweise [...] bereits in betrunkenem Zustande, und die von der blassen Garde

69 Beispielsweise schickte der reale Bernhard dem erbosten Unseld am 27.8.1969 ein Exemplar des bei Residenz erschienenen *An der Baumgrenze* mit der Widmung: »Für Siegfried Unseld ›ich gehe nicht mehr fremd!« (Abgedruckt in: Unseld/ Bernhard: Briefwechsel, [S. 465, o.P.]).

70 In Übersteigerung der Realität bringt Unseld beispielsweise »Bernhard 100TDM in cash mit[], aus Nostalgie« (SMI 90).

hauptamtlicher Bernhardexegeten in der Folge durch beharrliche Wiederholung auf Schlagworte reduziert worden waren. (SMI 31, Hervorh. i. Orig.)

Wie Habringer kritisiert also auch Schimmelbusch das permanente Rezitieren der immergleichen Thesen über Bernhards Werk und nutzt dabei sogar ein ähnliches Bild: Was bei Habringer die »Schauspielerriege« der »Internationale[n] Gesellschaft rezitierender Bernhardinterpreten« (HT 49) war, ist bei Schimmelbusch nun die »blasse[] Garde hauptamtlicher Bernhardexegeten«. Ironischerweise fällt die wissenschaftliche Bernhard-Rezeption auch hier dem gleichen Problem zum Opfer wie ihr Sujet: Bernhard wiederholt in seiner Literatur vermeintlich die immergleichen Aussagen; die Forschung über Bernhards Literatur tut dasselbe, bei beiden wird das Wiederholte trivialisiert und nicht mehr Ernst genommen.

In Schimmelbuschs Österreich reißt man sich jedoch um den einstigen »Nestbeschmutzer« (SMI 81) und nun »ohne Zweifel größten Österreicher der Nachkriegszeit« (SMI 34). Bernhard wird zum »Nationalheiligtum« (SMI 81) erklärt, solange er zu Geld zu machen und für die eigenen Zwecke zu instrumentalisieren ist:

Dieselben Leute, die ihn hatten deportieren lassen wollen, die mit Spazierstöcken auf der Straße auf ihn eingeprügelt hatten, die mit Geifer in den Mundwinkeln geschrien hatten, daß Bernhard als Vaterlandsverräter erschossen gehöre, huldigen ihm nun unterwürfig als Schatz des reichen Kulturlebens ihrer und seiner doch so schönen und stolzen Heimat, in einer Reihe mit Nockerln und Lipizzanern. (SMI 81)

Schimmelbusch konstatiert weiterhin eine Differenz zwischen deutschsprachiger und internationaler Rezeption: In Österreich und Deutschland würde Bernhard lediglich auf einen vermarktbaren, auflagenstarken Skandalauslöser reduziert; im einen Kulturteil wird vom »totalitären Duktus« Bernhards gesprochen, im anderen von »dessen vermeintliche[m] Philosemitismus« (SMI 141). Dagegen wird Bernhard im englischsprachigen Feuilleton in eine Reihe erfolgreicher angloamerikanischer Schriftsteller gestellt – »*getting drunk on Bourbon with Gaddis and Woody Allen, [...] ildly bantering with Capote*« (SMI 32, Hervorh. i. Orig.). In der internationalen Rezeption steht er somit in einer Reihe mit wirkmächtigen, aber kontroversen Künstlern, die für ihre experimentelle, postmoderne Erzählweise (Gaddis) und humoristisch-zynische Gesellschaftsbeobachtung (Allen, Capote) bekannt sind.

Dystopische Räume und Fluchtorte. Die Kollision von Heterogenem spiegelt sich ebenfalls in der Semiotik der Räume, die gleichermaßen bernhardesk wie popliterarisch sind. Die Protagonisten Bernhards wie auch die der Popliteratur sind Fliehende; sie reisen oder isolieren sich, um ihrer Verantwortung oder schlicht ihrem eigenen Leben zu entkommen. Der Strukturfolie eines popliterarischen Reiseromans folgend teilt sich die Wegstruktur von *Die Murau Identität* in mehrere Stationen: Schimmelbusch reist von Wien über New York nach Barcelona und letzten Endes nach Mallorca. Unselsds fiktive Reiseaufzeichnungen dagegen sind unsteter, bewegen sich aber ebenfalls im Raum

Ohlsdorf, Wien, New York und Mallorca.⁷¹ Neben Wien sind auch die anderen Stationen der Reise Bernhard-Makroorte: Spanien fungiert als Bernhards realer Sehnsuchts- wie Erholungsort; New York verweist auf ein reales, gescheitertes Reiseprojekt Bernhards.⁷²

Das USA-Bild in *Die Murau Identität* basiert auf Überzeichnungen des gängigen Stereotyps eines Landes voller übergewichtiger, hedonistischer, xenophober Amerikaner.⁷³ Spanien wird in Schimmelbuschs dystopisch-satirischen Schilderungen in das Gegen- teil des Bernhardschen Sehnsuchtsortes gekehrt: Das postfrankistische Spanien aus Unselds Briefen inszeniert sich als aufstrebender Ort der Kultur. Spanien nach 1975 ist bei Schimmelbusch somit das Zerrbild Österreichs nach 1945, geprägt von Geschichtsver- gessenheit und Kulturversessenheit:

Bis zum Tode Francos 1975 eine Nation der Unterjochten, [...] scheint das Land heute heillos dem *lifestyle* verfallen zu sein. Aus Massengräbern werden Golfplätze, aus Konzentrationslagern Fincahotels, die dann im Reiseteil der *Zeit* besprochen werden. Die Söhne der Henker werden Animateure. Sartischler satteln auf Sonnenliegen um, aus dem Holz der Galgen werden die Tresen der Tapas-Bars geschreinert. [...] Kaum Bürger geworden, wollen die Spanier offenbar Kleinbürger werden. (SMI 21, Hervorh. i. Orig.)

Der Modus der bernhardesken Österreichkritik wird somit auf ein anderes, ehemals faschistisches Land angewendet, das sich in der Gegenwart geschichtsvergessen den Anschein des harmlosen Urlaubsziels gibt. Der Verfall des Landes ist jedoch omnipräsent: Die Drastik der erzählerischen Inszenierung von Armut und Reichtum steigert sich im Verlauf der Erzählung; Tragik und Komik kollidieren auf immer groteskere Weise. Schimmelbusch kontrastiert die bernhardeske, popliterarische Flucht vor Verantwortung und dem Selbst mit der realen Flucht vor Krieg, Armut und Verfolgung. Das desolate Barcelona der Weltwirtschaftskrise dient in der Rahmenhandlung ebenso als plakatives Gegenbild zur elitären Sphäre des Kulturbetriebs wie die Bezüge auf die Flüchtlingskrise: So hält der Erzähler die Demonstranten der Occupy-Bewegung für »arbeitslose[] Juristen und Marketingfachleute[]«, die in Barcelona scheinbar auf der Straße leben, »um in ihren Zelten als ehemalige Erfolgsmenschen weiterhin im Zen- trum der pulsierenden Metropole leben zu können« (SMI 107). Dieses Spanien ist ebenso bevölkert von »afrikanische Straßenhuren [...], in Hemdchen und Hotpants aus Baum- wolle [...], die es hier sicher für einen Euro bei H&M zu kaufen gab« (SMI 112). Diese

71 Die fiktiven Reiseaufzeichnungen geben für den Februar 1992 »Wien – Palma – Sóller – Deià« als Reisestationen an (SMI 15–23; 36–44), für Februar 1994 »Gmunden – Ohlsdorf – Stey- rermühl« (SMI 77–103), für Februar 1996 »Deià« (SMI 122–127; 128–130; 131–134), für Mai 1998 »Montauk« (SMI 147–159) und letztlich für den Mai 2000 »Heathrow – Bonavista – Manhat- tan« (SMI 171–189).

72 Vgl. hierzu bspw. die Anmerkung 2 zu Bernhards Brief an Siegfried Unseld vom 26.11.1979, in: Un- seld / Bernhard: Briefwechsel, S. 580–582, hier S. 581.

73 In einer Szene trifft der Erzähler auf klischeehafte Grenzkontrollbeamte mit »Fuck Islam«-Aufkle- bern auf ihren Rechnern (vgl. SMI 44). Anschließend wird er – in Anspielung auf den Abu-Churaib- Folterskandal – von einer sadistischen Grenzpolizistin gefoltert und vergewaltigt (vgl. SMI 45f.). In einer anderen Szene wird er aufgrund von minimalem Fehlverhalten von einem amerikanischen Polizisten mit der Waffe bedroht (vgl. SMI 72f.).

Passage führt den Leser:innen die Konsequenzen der Ausbeutung der Dritten Welt vor Augen:

[Es] hatte sich eine Traube von ihnen [...] an meine Fersen geheftet, fucky sucky, mister, zischten sie, duftende Seuchenblüten mit gelbstichigen Augen [...]. \ [...] Fucky sucky, hörte ich immer wieder, fucky sucky, und als eine von ihnen an mir hochsprang und mich in den Hals zu beißen versuchte [...], begann ich zu rennen, ich musste an AIDS und Ebola denken und rannte wie um mein Leben [...]. (SMI 112f.)

Die Szene schildert das Elend von drogenabhängigen, marginalisierten Opfern von Menschenhandel und sexueller Ausbeutung. Die Inszenierung ist aber überspitzt und erinnert an einen Zombiefilm – auch hier kollidieren Tragisches und Komisches, Ernstes und Triviales. Die Darstellung der misshandelten Frauen als Zombies der Unterhaltungsindustrie potenziert die Entmenschlichung von Prostituierten noch weiter. Der Erzähler bleibt trotzdem auf den eigenen Genuss fixiert: »Auf den Bürgersteigen lagen die Obdachlosen, aber die Palmen sind schön, dachte ich mir [...].« (SMI 106)

Mallorca, den Endpunkt der Reise, konstruiert Schimmelbusch dagegen als »Kontrast zur Kloake Barcelona« (SMI 137) – ganz ähnlich, wie auch die Schweiz als letzte Station der Reise in Christian Krachts Poproman *Faserland* (1995) als heile, saubere, weil reiche Welt inszeniert wird.⁷⁴ Hier fühlt sich der Erzähler wieder wohl: »[D]as lag an der Sauberkeit, dem Fehlen von Menschenmassen, naturgemäß auch an den Folgen des hier alteingesessenen Wohlstandes.« (SMI 137)

Die Murau Identität ist zudem durchzogen von einer Österreichkritik, die zwar nicht das ›katholisch-nationalsozialistische‹ der Zweiten Republik in den Blick nimmt, aber dennoch bernhardesk erscheint. So spielt der Text immer wieder auf die Scheinheiligkeit und Skandalträchtigkeit des Österreichischen Politik- und Kulturbetriebs an. Österreich wird zum Ort der Realsatire: »Bernhard [...] habe es nicht nötig gehabt [...], sich an die Realität zu halten, da Österreich in den achtziger Jahren nichts unversucht gelassen habe, um sich seinen Fiktionen anzupassen.« (SMI 144) Die Skandale des literarischen ›Nestbeschmutzers‹ Bernhard werden schließlich mit anderen ›Österreichskandalen‹ kontrastiert. Als Anspielung darauf steht in der Wohnung des Erzählers beispielsweise ausgerechnet »ein seltenes Exemplar aus der Serie der sogenannten Kriegsherrensessel von Serge Kirchhofer« (SMI 11, Hervorh. i. Orig.).⁷⁵ Die gegenwärtige Alpenrepu-

74 Vgl. insbesondere das achte Kapitel von Kracht: *Faserland*, S. 147–158.

75 Der Text verweist hier auf den österreichischen Unternehmer, Designer und mehrfachen Mörder Udo Proksch (1934–2001): »Unter dem Künstlernamen Serge Kirchhofer entwarf er Sonnenbrillen, die unter den Marken ›Serge Kirchhofer‹, ›Vienna-line‹, ›Carrera‹ und ›Porsche Design‹ vertrieben wurden. [...] Er war ein Freund von Bundeskanzler Bruno Kreisky, hatte zumindest eine Zeit lang beste Kontakte zum Kreml [...] und stand später im dringenden Verdacht, Informant des sowjetischen Geheimdienstes KGB und [...] der ostdeutschen Staatssicherheit gewesen zu sein. Gleichzeitig verkehrte er mit den Kennedys und den Diktatoren von Uganda und Libyen [...]. [...] Proksch war [...] eine für ihr Umfeld faszinierende Figur voller skurriler Ideen [...]: So gründete er 1969 den Verein der Senkrechtfegrabenen, dessen Ziel es war, Tote in Plastikrohre einzuschweißen und senkrecht in die Erde zu stellen. So wollte er die Kunststoffindustrie ankurbeln und den Platzmangel auf den Friedhöfen beenden. [...] Eine andere wirre Idee war die Schaffung eines Sperrgebiets, in dem sich Männer mit echten Waffen im scharfen Schuss austoben sollten. [...]« (Fürweger, Wolf-

blik präsentiert Schimmelbusch als Nation zwischen Traditionalismus und Internationalismus. Dabei entsteht eine brüchige, widersprüchliche Farce.⁷⁶ Ein österreichisches Fusion-Restaurant in New York serviert »Foie Gras Gröstl« (SMI 25, Hervorh. i. Orig. getilgt) und die Austrian Airlines hält nicht nur eine ins Absurde ausufernde und vor allem österreichische »beispiellose Tortenauswahl« (SMI 26) für die Passagiere bereit: »Die 777 der Austrian Airlines war auf den Namen Dream of Freedom getauft, [...] sodass ich entgeistert den Kopf schüttelte, als ich mich zum Refrain von Falcos Jeannie auf 1c niederließ.« (SMI 29, Hervorh. i. Orig.) Der Song *Jeannie* des Wiener Musikers erscheint in diesem Kontext in mehrfacher Hinsicht bizarr: Der Refrain des Liedes (*Jeanny, quit livin' on dreams / Jeanny, life is not what it seems.*) straft sowohl den Namen des Flugzeugs als auch den Lebensstil des Erzählers Lügen. Der 1985 veröffentlichte Skandalsong über die Entführung und Vergewaltigung eines jungen Mädchens wirkt als Musikuntermalung in der First Class zudem äußerst unpassend. Er markiert aber ebenso, dass »schöner Schein- und Abgründiges in dieser grotesken Sphäre nah beieinander liegen. Die Einbindung des Liedes kann auch als Anspielung auf den Fall Natascha Kampusch (2006) oder die Taten Josef Fritzls (2008) interpretiert werden, die das Bild Österreichs international nachhaltig geprägt haben. Falco selbst steht in diesem Kontext als Musiker sinnbildlich für die paradox erscheinende Internationalisierung österreichischen Lokalkolorits.⁷⁷ Ebenso verbindet das Lied formal afroamerikanischen Rap und Funk mit textuell österreichischem Dialekt, während *Die Murau Identität* im Stile amerikanisch geprägter Popliteratur eine genuin österreichische Erzählung präsentiert. Gleichzeitig nahm Falco mit Liedern wie *Ganz Wien* (1980), *Vienna Calling* (1985) oder *Wiener Blut* (1988) in der Popmusik eine Thomas Bernhard nicht unähnliche Rolle als österreichkritischer »Nestbeschmutzer« ein.

Der Warencharakter der Kunst. Kunst und Kultur sind in der Welt der *Murau Identität* lediglich Werbeträger,⁷⁸ Spekulationsobjekte oder Statussymbole⁷⁹ – oder, wie

gang: Der Fall Lucona, in: ders.: Land der Skandale, Berlin 2019, S. 13–39, hier S. 15f.) Kirchhofers Name steht somit für eine bizarr anmutende, österreichtypische Verfilzung von Kunst, Politik und Geldelite. 1977 gewinnt dies eine kriminelle und letztlich tragische Dimension: Kirchhofer hatte zwecks Versicherungsbetrug eine Explosionen auf dem Frachtschiff Lucona verursacht. Es sterben sechs Menschen. 1985 sitzt er deswegen in Untersuchungshaft, 1988 flieht er aus Österreich, versteckt sich unerkannt auf den Philippinen. Schließlich wird er 1989 auf dem Wiener Flughafen verhaftet – mit gefälschtem Pass, Vollbart, Toupet und einer begradigten Nase. 1992 wurde er zu lebenslanger Haft verurteilt (vgl. u.a. Fürweger: Der Fall Lucona, S. 19–39; o.A.: Voller Liebe, in: Der Spiegel 6 (1990), S. 188–189, hier S. 189).

76 Vgl. zur Bedeutung des Begriffs »Farce« auch die Ausführungen zu Falkners *Alte Helden* ab S. 446 dieses Buches.

77 Falcos Single *Der Kommissar* (1981) brachte dem Musiker zudem den Ruf als »erster weißer Rapper« ein, das Lied enthält Text auf Wienerisch, Hochdeutsch und Englisch, wurde in den USA zu einem »Underground«-Hit und erreichte in Österreich, Deutschland, Italien und Spanien Platz 1 der Charts.

78 So wird an einer Stelle im Text in Picassos *Das karge Mahl* (1907) »ein paar Scheiben Schinken geschustert [...], um im Hirn des Touristen das Verlangen nach Jamón Ibérico zu triggern« (SMI 106).

79 Dies betrifft nicht nur die deutsche Kulturszene. Der internationale Kulturbetrieb wird als Übersteigerung der deutschsprachigen inszeniert: Michel Houellebecq schreibt bspw. einen Roman über die »atomgetriebene Yacht eines russischen Oligarchen, in deren Bibliothek der Schädel Rasputins als Knauf an die Tür zum Darkroom montiert worden ist« (SMI 12).

im Falle der Bücher Peter Handkes, nur noch »Untersetzer für einen Aschenbecher von Lobmeyr« (SMI 12). Selbst Goethes vermeintlich letzte Worte werden trivialisiert: »Mit einem Sprachbefehl (*mas luz!*) schaltete ich die Lampe über mir ein [...].« (SMI 77, Hervorh. i. Orig.) In seiner Botschaft unterscheidet sich Schimmelbuschs Text jedoch von den anderen bisher besprochenen: Der Text spielt in einer Welt, in der sich dekadente Autoren auf Cocktailparties mit »kitesurfende[n] Power-Onanisten« (SMI 193) vernetzen und so zum ›Milchvieh‹ für ihre Agenten und Verleger werden. Bernhards Texte werden als Minimalvariationen des Immergleichen dargestellt, als Massenware, die erst durch ihre Positionierung auf dem Literaturmarkt zum profitablen Kunstwerk wird. Dabei ist die eigentliche Qualität der Spekulationsware ›Literatur‹ unerheblich: »Rang beglänze Leistung, schrieb Max Frisch, er hatte recht« (SMI 151), berichtet Unseld, schreibt Schimmelbusch. Ähnlich hatte Schimmelbusch bereits den realen Bernhard zitiert:

Die größten Arschlöcher sind die Intellektuellen [...] weil sie etwas machen, das für niemanden etwas ist. Reines, spekulatives Getue, das sich ständig im Kreis dreht und nichts bewirkt und letzten Endes auch nichts ist.⁸⁰

So ist auch Bernhards Nachkomme hier nicht ohne Grund ausgerechnet eine »Wall-Street-Type« (SMI 150), die mit »vollkommen abstrakten Derivaten, mit Produkten, die nur als Vorstellung existierten« (SMI 52) handelt. Eine in Unsels Aufzeichnungen eingeschobene Anekdote führt dies sinnbildlich ad absurdum. So berichtet der reale Unseld in einem Reisebericht vom 29.12.1974:

Ich war auf die Minute pünktlich in Nathal [...] im Vierkanthof. Bernhard war ungemein aufgeräumt und schenkte mir eine altchinesische Vase oder Kanne, die sehr gut zu unserem blauen chinesischen Teppich paßt. Es ist ein sehr wertvolles Geschenk und sicherlich das erste, das Bernhard in dieser Größenordnung machte.⁸¹

Schimmelbusch greift diese kurze Notiz auf und schreibt die Anekdote über Bernhards Weihnachtsgeschenk fort (vgl. SMI 97–101). Der allofktionale Unseld erwähnt die Vase ebenfalls und ist von ihr vorerst begeistert:

Die Farben, das gedeckte Blau, das Elfenbein. So viel Ausdruck in den Gesichtern der Löwen. Es hatte mich fasziniert, mir die verschlungenen Wege vorzustellen, auf denen sie nach Österreich gelangt war, in die vornehme Wiener Galerie für antike Asiatica, in der sie Bernhard sicher erworben hatte, in einem Anfall brüderlicher Liebe für mich, oder der Liebe eines Sohnes sogar. Ich war stolz gewesen [...]. Zu Hause hatte ich sie dann auf den Kamin unter meinen Goethe-Warhol gestellt [...]. (SMI 99)

80 Schimmelbusch: »Ich sage nichts«, S. 169.; Schimmelbusch zitiert Fleischmann: Eine Begegnung, S. 132.

81 Unseld, Siegfried: Reisebericht Salzburg – Ohlsdorf – Oberweis, 28.-30. Dezember 1974, unter Anm. 1 abgedruckt in: ders./ Bernhard: Briefwechsel, S. 453.

Zwanzig Jahre später erkennt der allofiktionale Unseld jedoch den Ursprung des ausdrucksstarken, vermeintlich mit hoher Kunstfertigkeit hergestellten Objekts. Bei einem Bordellbesuch mit Bernhard bemerkt er die chinesisch angehauchte Ausstattung des Etablissements:

Auf einem Regalbrett stand in langer Reihe eine Serie weiß-blauer China-Vasen, [...] in abnehmender Größe, dem Prinzip Matrjoschka folgend, wobei in der Mitte eine Vase zu fehlen schien. [...] [D]ie Einsicht traf mich mit unerbittlicher Wucht, wie der Dolch eines Verräters: Die fehlende Vase hatte Bernhard mir einst zum Geschenk gemacht! \1975 muß das gewesen sein, sie hatte mir sofort gefallen, als er sie mir überreicht hatte. (SMI 99)

Sein Autor hatte ihm also »eine Ramsch-Vase aus [einem] Asia-Balkan-Bordell geschenkt« (SMI 99). Diese Passage kann sowohl als Kritik an der gleichförmigen Prosa Bernhards als auch als Kritik am Literaturbetrieb gelesen werden. Die Vase ist nur eine Variante von vielen gleichen und Bernhards Texten wird die Wiederholung immer gleicher Topoi unterstellt. Auf beides lassen sich Unsels Reflexionen beziehen: »Wie hatte Bernhard das gemeint? Warum hatte er diese Vase ausgerechnet mir geschenkt? War das harmlos gewesen, ein Scherz, aus dem er dann nicht mehr herausgekommen war?« (SMI 101) Doch im eigentlich Repetitiven und Billigen wird das Tiefe vermutet, die Meisterschaft des Erschaffers gelobt, eigentliche Massenware ohne künstlerischen Anspruch gefällt nur als ›Geschenk‹ des Autors an seinen Verleger. Unseld gibt die Mitschuld ausgerechnet Karl Ignaz Hennetmair und somit dem Verfasser des zweiten wichtigen Bernhard-Realiabandes neben dem *Briefwechsel*. Auch Hennetmair behandelt Ereignisse des Jahres 1974, wenn auch aus einer anderen Perspektive. Der allofiktionale Unseld findet wenig schmeichelhafte Worte:

Mit seinem Immobilienmakler-Kumpan war Bernhard, wie heute mit mir, irgendwann einmal [...] im Most-Rausch ins Moonlight weitergezogen, oder in das chinesische Lokal, das der Puff hier einmal gewesen war. Dann hatte er seinen Kumpan dazu angestachelt, die Vase mitgehen zu lassen. Ich sah ihn förmlich vor mir, diesen Vorgang. \Warum hatte er die Vase dann mir geschenkt? Warum hatte er mich überschwenglich [sic] ausführen lassen, wie sehr sie mir gefiel? Hatte er sich gedacht: der Idiot? (SMI 100)

Als Metakommentar auf die Alltagswirklichkeit bezogen lässt sich die Wut Unsels auf Hennetmair jedoch anders deuten: Unsels ebenfalls auf ein bestimmtes Bernhard-Bild bedachte Aufzeichnungen treten bei Schimmelbusch in Konkurrenz zu den ›Enthüllungen‹ von Bernhards Freund und Vertrautem. Hennetmairs *Tagebuch* hebt schließlich mehrfach die ›Massenproduktion‹ von Bernhards Texten hervor und präsentiert sie somit als ebenfalls schnell und lieblos hergestellten ›Krempel‹ (SMI 99). Ironischerweise stellt Unseld die Vase zuhause neben Warhols Goethe-Portrait und damit neben einem Kunstwerk auf, das die serielle Massenproduktion von Kunst einerseits ironisch-kritisch reflektiert, sich andererseits wiederum erfolgreich im Kunstbetrieb etabliert hat. Letztlich sieht der geschäftstüchtige Unseld auch in der billigen Bordellvase eine Möglichkeit zur Wertschöpfung:

Wenn sie mir gefallen hatte, die Vase, war es dann überhaupt wichtig, ob sie wertvoll war? Und: War der Wert dieser Vase mit ihrer spezifischen Vorgeschichte nicht sogar höher einzuschätzen, als der eines Originals aus der Ming-Dynastie? Wenn man die Vorgeschichte dokumentierte [...], wenn man dazu ein ansprechendes Faltblatt anfertigte, mit diversen Texten und einem Foto von mir vor meinem Kamin mit der Vase und dem Goethe-Warhol vorne drauf, dann waren, was den potentiellen Auktionserlös betraf, der Phantasie keine Grenzen gesetzt. (SMI 101)

Der Text reflektiert an anderer Stelle explizit über die Möglichkeit, »auch [...] die fragwürdigsten Ergüsse« (SMI 152) verwerten und das Trivialste als hohe Kunst vermarkten zu können:

Jede Äußerung eines Schriftstellers, hat man ihn erst etabliert, kann in das schmeichelhafte Licht der *Bedeutsamkeit* gerückt werden. [...] Wenn die Reputation von Autor wie Verlag eine gewisse Schwelle überschritten hat, können sich beide immer auf die Zweifel des Lesers verlassen, auf dessen Bereitschaft, in Betracht zu ziehen, den jeweiligen Erguß vielleicht nicht richtig verstanden zu haben. Irgendwann setzt, was die Bedeutsamkeit betrifft, ein Schneeballeffekt ein. (SMI 152)

Passagen wie diese enthalten auch einen Metakommentar Schimmelbuschs über sämtliche Bernhard-»Memorabilia« wie Hennetmairs *Tagebuch* oder den *Unselb-Briefwechsel* selbst: Sind die jeweiligen Autor:innen vorher nur bekannt genug, lässt sich selbst Banalstes gewinnbringend an ein Literaturpublikum vermarkten, das in jede private, triviale Anekdote und sogar nüchterne Geschäftskorrespondenz zwischen Verleger und Autor Bedeutung hineinliest.

Die Murau Identität legt somit mehrere Lesarten nahe, die zu einer Kritik an der posthumen Bernhard-Rezeption und am Kulturbetrieb zusammenlaufen. Der Text enthält zudem poetologische Aussagen über Schimmelbuschs eigene Auseinandersetzung mit Bernhard und die dazugehörigen Voraussetzungen. Schimmelbusch nimmt die These vom ›Tod des Autors‹ wörtlich, bezieht sie auf den Literaturbetrieb und führt sie so ad absurdum: Nun lebt Bernhard zwar noch, ist aber dennoch irrelevant. Was die Intention des Autors beim Verfassen seiner Texte war, ist in diesem Text und der hier konstruierten Realität unwichtig; der feuilletonistische ›Auslegungsbetrieb‹ und der Medienrummel und die Vereinnahmung gehen weiter – ob nun mit ihm oder ohne ihn. Der Text ist somit – wie auch die anderen hier besprochenen Bernhard-Fiktionalisierungen – vorrangig eine Satire über den Literatur- und Kulturbetrieb und erst in zweiter Linie ein Text über Bernhard selbst: Künstler und Autor:innen machen ihre Manager:innen und Verleger:innen erst zu dem, was sie sind, für die Verleger:innen und Agent:innen sind die Autor:innen jedoch nur willige Investitions- und Spekulationsobjekte.

Die diegetische Suche nach Bernhard ist darüber hinaus unergiebig: Findet der Erzähler Bernhard im Exil, spult dieser eine altbekannte Tirade ab. Gleches gilt auch für die ›literarische Suche‹ nach Bernhard: Eine zu starke Annäherung an den Autor und seinen Stil macht unproduktiv. Auch aus diesem Grund endet der Text nicht mit ›poetischen Prophezeiungen‹ Bernhards, sondern einer Passage, die »[d]as Ende der Literatur« (SMI 204) durch ›iMind‹ ankündigt – einer Technologie, die dem Kunden die Ver-

schmelzung mit dem Geist eines Prominenten, Diktators oder Schriftstellers erlaubt und somit die Literatur überflüssig macht.

Streift Schimmelbusch den *discours*, die plakative Tiradenform und polemische Überreibung von Bernhards Sprache ab, bleibt das Charakteristische des Inhalts und der *histoire* vorerst unscheinbar. Schimmelbusch hebt somit über den Transformationsprozess performativ hervor, dass unter allen Aspekten von Bernhards Werk die plakative, polemische, übertriebene Sprache diejenige ist, die am auffälligsten nachwirkt – und am einfachsten zu kommerzialisieren ist. In Zeiten einer zunehmend intertextuellen und damit selbstreferentiellen Literatur ist Originalität aus der Perspektive des Textes ohnehin nicht mehr möglich. Imitation und Kopie werden so zwangsläufig zu den einzigen möglichen ästhetischen Prinzipien, grotesk erscheinender Referenzialismus zum dominanten Konzept. Gleichzeitig setzt sich über die kollidierenden Verweise und Stile die Aussage des Textes erst zusammen.

Die bei Bernhard verhandelte *histoire*, seine Themen und Topoi sowie narrativen Muster und Erzählstrategien sind jedoch Allgemeingültig: Inhaltliche Aspekte wie die übertriebene Kritik an der eigenen Heimat oder heuchlerischen Kulturschaffenden sowie die Einsamkeit des Einzelnen setzen sich auch in anderen Werken und Genres fort. Sie sind somit weitaus universaler, als sie auf den ersten Blick erscheinen. Dies verdeutlicht Schimmelbusch anhand der Nähe seines Textes zur deutschen Popliteratur, die er ebenfalls mit Bernhards Texten parallelisiert. In Bernhards Literatur hallt das Echo des Zweiten Weltkrieges und des Holocausts nach. Die Popliteratur der 1990er Jahre steht dagegen im Lichte der Wende, des andauernden Kalten Krieges und der daraus resultierenden Zukunftunsicherheit; sie beleuchtet den Lebensstil einer finanziellen Elite der Werber, Journalisten und Müßiggänger, die dem am Ende »der achtziger Jahre ausgerufene[n] ›Anything Goes‹«⁸² anhängen. In Fortführung dessen steht *Die Murau Identität* im Lichte der globalen Finanz- und Flüchtlingskrise der späten 2000er und frühen 2010er Jahre; im Zentrum konstruiert Schimmelbusch mit der parodierten hedonistischen Kulturindustrie erneut eine finanzielle Elite. Bernhards Texte, die Popliteratur und *Die Murau Identität* sind somit literarischer Ausdruck eines sich kontinuierlich fortsetzenden Prozesses der Zerstörung und Vereinsamung.

82 Bessing u.a.: *Tristesse Royale*, S. 96.

