



Robin-M. Aust

»Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert«

Die kreative und intertextuelle
Thomas-Bernhard-Rezeption

[transcript] Lettre

Robin-M. Aust

»Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert«

Lettre

Robin-M. Aust promovierte in Neuerer Deutscher Literaturwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Seine Forschungsschwerpunkte sind Intertextualität, Intermedialität, Metafiktion, Gegenwarts- und Popliteratur, Literatur der Schweiz und Österreichs, Praktiken der Inszenierung von »Autorschaft«, Literaturadaptionen in Film und Comic, Literaturdidaktik sowie digitale Literatur und digitale Literaturwissenschaft. 2015 wurde er mit dem Carl-Wambach-Preis, 2020 mit dem Lehrpreis der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf ausgezeichnet.

Robin-M. Aust

»Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert«

Die kreative und intertextuelle Thomas-Bernhard-Rezeption

[transcript]

D61

Diese Dissertation wurde unter dem Titel »»Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert« Die intertextuelle und transfiktionale Thomas-Bernhard-Rezeption« an der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf eingereicht.

Gefördert durch den Open-Access-Fonds der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Ich danke weiterhin dem Open-Access-Publikationsfonds der Universität Bielefeld und der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) für die Unterstützung bei den Publikationskosten.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dn.b.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2025 im transcript Verlag, Bielefeld

© Robin-M. Aust

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Thomas Bernhard (1987), verfremdet mit Audacity 2.4.2, basierend auf [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Bernhard_\(1987\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Bernhard_(1987).jpg), veröffentlicht unter Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839473719>

Print-ISBN: 978-3-8376-7371-5

PDF-ISBN: 978-3-8394-7371-9

Buchreihen-ISSN: 2703-013X

Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

»Ein Mann in Lodenmantel und Tirolerhut trat ein, er [...] sah den unscharfen Zeitungsbildern gar nicht ähnlich, doch alle schauten ihn weiterhin an und flüsterten ihr Thomas Bernhard, ich sah mich NEIN! sagen, dieser Mann ist nicht Thomas Bernhard [...].«
(Gemma Salem: Brief an Thomas Bernhard, S. 74)

Inhalt

0. Vorbemerkungen

0.1.	Einleitung	13
0.2.	Zur Vorgehensweise	21
0.3.	Forschungsstand	29

I. Bernhard umschreiben: Hypertextuelle Transformationen

I.1.	Der Hypotext: Thomas Bernhard: <i>Gehen</i> (1971)	37
I.2.	Barbi Marković: <i>Ausgehen</i> (2009)	49
I.3.	Gabriel Josipovici: <i>Moo Pak</i> (1994)	65

II. Bernhard weiterschreiben: Einfluss, Imitation, Weiterentwicklung

II.1.	Theoretische Vorbemerkungen	81
II.1.1.	Mimotextualität	81
II.1.2.	Einfluss und Einflussangst	86
II.2.	Der Hypotext: Das Bernhardeske	93
II.2.1.	Frühwerk: Stilfindung und Antiheimatliteratur	97
II.2.2.	Mittleres Werk: Tragikomische ›Geistesmenschen in der Wiederholungsschleife‹	123
II.2.3.	Spätwerk: Künstlertexte, Transfiktionalität und poetologische Schreibweisen	158
II.3.	Hermann Burger	171
II.3.1.	Poetik: Krankheit als Stimulus, Literatur als Maske	177

II.3.2.	Der ›Prosalehrer‹ Thomas Bernhard.....	195
II.3.2.1.	Frühwerk: konvergente Entwicklungen	197
II.3.2.2.	Mittleres Werk: Punktuelle Mimesis und eigenständige Fortschreibung.....	205
II.3.2.3.	Spätwerk: selbstbezügliches Schreiben, extensive Mimesis und fatale Imitation	227
II.4.	Andreas Maier	253
II.4.1.	Poetik: Gesellschaftliche und literarische Wahrheit	254
II.4.2.	Der ›wirre Autor‹ Thomas Bernhard	258
II.4.2.1.	<i>Die Verführung</i> . Thomas Bernhards Prosa: Vermeintliche Destruktion.....	260
II.4.2.2.	<i>Wäldchestag</i> , Klausen und Kirillow: Instrumentale Mimotexte	275
II.4.2.3.	<i>Sanssouci</i> und <i>Es gab eine Zeit, da habe ich Thomas Bernhard gemocht</i> : Versöhnung und Emanzipation	295
II.5.	Exkurs: Norbert Gstrein: <i>Selbstportrait mit einer Toten</i> (2000)	303

III. Bernhard schreiben: Transfiktionale und allofiktionale Rezeption

III.1.	Theoretische Vorbemerkungen	321
III.1.1.	Autofiktion und der öffentliche Autor	324
III.1.2.	Allofiktion und Fortschreibung	334
III.1.3.	Exkurs: Dichterst und Teufelsgeiger	340
III.2.	Der Hypotext: Bernhard als Kunstfigur	349
III.2.1.	Innerliterarische Selbstzuschreibungen: Autofiktion und Selbstliterarisierung	349
III.2.2.	Außerliterarische Selbstzuschreibungen: Filmportraits und Interviewfilme	354
III.3.	Begegnungen und Besuche	365
III.3.1.	Karl Ignaz Hennenmair: <i>Ein Jahr mit Thomas Bernhard</i> (2000).....	369
III.3.2.	Hermann Burger: <i>Zu Besuch bei Thomas Bernhard</i> (1981).....	378
III.3.3.	Gemma Salem: <i>Brief an Thomas Bernhard</i> (1991).....	380
III.4.	Posthume Allofiktionen	399
III.4.1.	A.G. Marketsmüller: <i>Cassiber Thomas Bernhard</i> (2011).....	403
III.4.2.	Rudolf Habringer: <i>Thomas Bernhard seilt sich ab</i> (2004)	411
III.4.3.	Alexander Schimmelbusch: <i>Die Murau Identität</i> (2014)	416
III.5.	Exkurs: Der Lebensabend und Tod des Autors	441
III.5.1.	Gerhard Falkner: <i>Alte Helden. Deklamatorische Farce</i> (1998).....	441
III.5.2.	Werner Kofler: <i>Am Schreibtisch</i> (1988)	452

IV. Fazit

V. Quellenverzeichnis

V.1. Primärtextsiglen	465
V.2. Weitere Primärtexte	469
V.3. Sekundärliteratur	475
V.4. Medienverzeichnis	489
Filme und Videos	489
Musik	489
V.5. Weitere Quellen	491
Archivmaterial	491
Weitere Internetquellen	491
Software und Skripte	492
VI. Danksagung	493

0. Vorbemerkungen

0.1. Einleitung

Dichotomien und Widersprüche sind ein integraler Bestandteil der Werke Thomas Bernhards: Auf struktureller Ebene finden sie sich unter anderem im omnipräsenten Gegensatz von Männlichkeit und Weiblichkeit, von Kunst und Wissenschaft, von Handeln und Sprechen, von Erinnern und Verdrängen oder von Tragik und Komik. Die Aussagen der Protagonisten sind oftmals so widersprüchlich wie die ihres Autors: Dies zeigt sich etwa im Verhältnis zur österreichischen Geschichte oder zum Kulturbetrieb des Landes, das in Bernhards Texten artikuliert wird, aber auch in seinen epitextuellen Äußerungen zur Poetik oder zur Ernsthaftigkeit seiner Texte.

In besonderem Maße betrifft diese Widersprüchlichkeit auch die Aneignung fremden Sprachmaterials und die Intertextualität von Bernhards Werken: Die Schreibweise des Autors macht die Vielzahl inter- und intratextueller Bezüge zu wichtigen Stilelementen – die zum Teil mehrstimmigen ›Zitate‹, aus denen sich Bernhards Erzählungen konstituieren, wurden so zu ihren vielleicht prominentesten Merkmalen.

Es erscheint daher ebenfalls widersprüchlich, wenn an vielen fiktionalen oder realitätswirksamen Stellen seines Œuvres der Hass auf ›Enkel‹, Epigonen, Imitatoren artikuliert wird. So merkt etwa die Figur Roithamer in Bernhards *Korrektur* (1975) an:

[W]ie viele leben [...] von unserer Idee, die wir gehabt haben [...], unsere Idee wird aufgegriffen und schamlos ausgenutzt, das beobachten wir immer wieder, wie eine Idee aufgegriffen und schamlos ausgenutzt wird dann von Hunderten von Nachmachern, und wie dadurch versucht wird, diese Idee zu vernichten, aber ist die Idee gut, ist sie nicht zu vernichten. (Ko 212)

Roithamer ergeht sich daraufhin in einer Tirade über Ideendiebstahl und stellt abschließend fest: »Wo wir hinschauen Ideenausschächter, die damit gut verdienen.« (Ko 212) Mit dieser Einschätzung ist Roithamer im Bernhard'schen Gesamtwerk keineswegs allein: Auch diverse andere Bernhard-Figuren formulieren ähnliche Metakommentare, die sich unschwer auf die Schreibweise ihres Autors beziehen lassen. So merkt auch der Erzähler von *Gehen* (1971) über den Ursprung seines Sprachmaterials an:

Mir fällt auf, wie oft Oehler Karrer zitiert, ohne ausdrücklich darauf aufmerksam zu machen, daß er Karrer zitiert. Oft sagt Oehler mehrere von Karrer stammende Sätze und denkt sehr oft ein von Karrer gedachtes Denken, denke ich [...]. *Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert*, ist auch ein Satz von Karrer, der mir in diesem Zusammenhang einfällt und den Oehler sehr oft, wenn es ihm paßt, gebraucht. (G 22, Hervorh. i. Orig.)

Der Fürst Saurau aus *Verstörung* (1967) steigert dies ins gleichermaßen Extreme wie Ironische, wenn er ein konstruktivistisches Bild der Welt als Zitat skizziert: »Ich bin auch ein ganz und gar zitatenfeindlicher Mensch [...]. Das Zitieren geht mir auf die Nerven. Aber wir sind eingeschlossen in eine fortwährend alles zitierende Welt, in ein fortwährendes Zitieren, das die Welt ist [...].« (V 140, Hervorh. i. Orig.)

Die Aussagen dieser fiktiven Figuren nehmen sich mit Blick auf die Texte, denen sie entstammen, höchst ironisch aus: Schließlich sind Bernhards Texte von Fremd- und Selbstzitaten und von mehrfach verschachtelten Zitatkaskaden durchzogen: Der Famulant zitiert Strauch, der Student zitiert Saurau, Atzbacher zitiert Reger, der Erzähler zitiert Oehler, Oehler zitiert Karrer. Diese Figuren wiederum zitieren Ebner und Wittgenstein, alle zitieren sie Schopenhauer, Montaigne oder Voltaire. Und am Ende zitiert – möchte man despektierlich sein – Bernhard nur wieder Bernhard.

Kurzum: Bernhard zitiert, in Bernhards Texten wird zitiert – und auch Bernhard selbst wird zitiert. Abgesehen von Goethe und Kafka haben wohl wenige deutschsprachige Autor:innen eine derart umfang- und variantenreiche transfunktionale, intermediale Wirkung entfaltet, die sich nicht nur auf ihre Texte, sondern auch auf ihre Persona erstreckt.

Und wie Goethe und Kafka ist auch Thomas Bernhard kein ausschließliches Phänomen der literarischen ›Hochkultur‹ mehr: Nicolas Mahler veröffentlichte bei Suhrkamp mehrere Comic-Adaptionen von *Alte Meister* (2011) und *Der Weltverbesserer* (2014) sowie *Thomas Bernhard. Die unkorrekte Biografie* (2021). Auch Lukas Kummer adaptierte Bernhards Biographie im Comic: Bisher sind im Residenz Verlag die Bände *Die Ursache* (2018) und *Der Keller* (2019) erschienen.¹ Alfons Schweiggert adaptierte dagegen Bernhards Erzählung *Viktor Halbnarr* als ›*Wintermärchen nicht nur für Kinder*‹ im Stile eines Bilderbuchs (2006).

Zudem brachte die Bernhard-Rezeption diverse Transformationen in anderen Medien hervor: Bernhards Texte wurden mehrfach als Hörbücher und Hörspiele adaptiert, Bühnenszenierungen seiner Theaterstücke auf DVD veröffentlicht. Eigenständige, großangelegte Verfilmungen der (Prosa-)Werke entstanden dagegen bisher wenige:

1 Vgl. hierzu u.a. Schmitz-Emans, Monika: Nicolas Mahlers Literaturcomics, in: Trabert, Florian/Stuhlfauth-Trabert, Mara/ Waßmer, Johannes (Hrsg.): *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*, Bielefeld 2015, S. 19–42; Aust, Robin-M.: »Es ist ja auch eine Methode, alles zur Karikatur zu machen.« Nicolas Mahlers Literatur-Comics *Alte Meister* und *Alice in Sussex* nach Thomas Bernhard und H.C. Artmann, Würzburg 2016; Kupczyńska, Kalina: Die Rede zeigen/Die Rede nicht zeigen. Tragödie und Komödie in Bernhard-Comics von Nicolas Mahler, in: text + kritik: Thomas Bernhard, München 2016, S. 107–125; Klar, Elisabeth: Die Adaptation von Thomas Bernhards autobiografischen Erzählungen in den Comic, in: Aust, Robin-M./ Trabert, Florian (Hrsg.): *Wo wir hinschauen Ideenausschlachter. Die internationale und intermediale Thomas Bernhard-Rezeption*, Bielefeld 2025 [in Vorbereitung].

1972 erschien *Der Italiener* von Ferry Radax, zwei Jahre später verfilmte Vojtěch Jasný *Der Kulterer*. Frouke Fokkema veröffentlichte im Jahre 2000 mit *Der Umweg* (NL/ AT 2000) zudem einen fiktionalen Film, in dessen Zentrum der Schriftsteller Thomas Bernhard steht. Das Upper Austrian Jazz Orchestra wiederum versammelt auf dem Album *Des søwe aundas oder: Thomas Bernhard groovt* (2006) von Bernhard inspirierte Musikstücke.

Die Bernhard-Rezeption strahlt auch in die bildende Kunst aus: Martin Dücks fertigte im Jahre 2000 für die Ausstellung *Architektur wie sie im Buche steht* ein Modell zu Roithamers Kegel aus *Korrektur* an.² Jens Dittmar stellte wiederum einzelne ›Buchobjekte‹ her, für die er mehrfach Bücher von Thomas Bernhard verwendete.³ Bernhards ›Hab und Gut‹ wird seinerseits selbst gewissermaßen zur Museumskunst erhoben, wenn 2019 seinen Wohnorten, seiner Garderobe oder seiner Plattensammlung (Foto-)Essays gewidmet werden.⁴

Doch Bernhards Werk greift auch in die Netzkultur aus: Der Twitter-Account @dailybernhard veröffentlicht beispielsweise täglich Bernhard-Zitate; @thomasbernhardbot postet dagegen ›Pseudo-Zitate‹ auf Instagram, die von einem auf Bernhards Prosatexte trainierten Sprachmodell automatisch generiert wurden⁵ – Bernhard lebt auch im Digitalen weiter, sogar in Form von Texten, die er nicht geschrieben hat, die aber nach ihm klingen. Und wenn schlussendlich die TV-Kommentatoren des Deutschen Webvideopreises 2015 den Wiener YouTuber Michael Buchinger in ihrer Laudatio als unter anderem »in der Tradition von [...] Thomas Bernhard«⁶ stehend bezeichnen, wird zweierlei deutlich:

- Der Schriftsteller Thomas Bernhard, der im Nachkriegsösterreich einst geächtete ›Nestbeschmutzer‹, und sein skandalträchtiges Werk sind längst als elementarer Bestandteil des popkulturellen Mainstreams fernab eines elitären, bildungsbürgerlichen Literaturkanons etabliert – oder treffender: einige von Bernhards literarischen Manierismen wie die Übertreibung, Wiederholung und vor allem beißende Kritik sind im pop- und trivialkulturellen Bewusstsein verankert. Selbst einem jüngeren Publikum, das teils erst lange nach seinem Tod geboren wurde, ist Thomas Bernhard ein Begriff.

2 Vgl. Nerdinger, Winfried (Hrsg.): *Architektur wie sie im Buche steht*. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur, Salzburg 2006, S. 259–261 sowie den Beitrag von Martin Dücks in: Aust, Robin-M./Trabert, Florian (Hrsg.): *Wo wir hinschauen Ideenausschlächter*. Die internationale und intermediale Thomas Bernhard-Rezeption, Bielefeld 2025 [in Vorbereitung].

3 Vgl. Dittmar, Jens: *Vom Logos zum Mythos*, Stuttgart o.J.

4 Vgl. Heller, André (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Hab & Gut*. Das Refugium des Dichters. Fotografiert von Hertha Hurnaus, Wien 2019.

5 Auf Twitter ist dieser ›Bot‹ zusätzlich unter @t_bernhard_bot zu finden.

6 Das vollständige Zitat lautet: »Seine Videos erreichen innerhalb weniger Stunden zehntausend Clicks. Seine monatlichen Hasslisten stehen in der Tradition von Georg Kreisler und Thomas Bernhard. Ein böser, aber irgendwie doch liebevoller Blick auf all das, was einen im Alltag so aufregt – im schönen Österreichisch.« (Aufzeichnung der Verleihung des Deutschen Webvideopreises 2015, online: <https://www.youtube.com/watch?v=-M-7tLNUAME> (abger. 01.07.2015), 00:24:38-00:24:55).

- Der Name ›Thomas Bernhard‹ steht hierbei für ein Klischee. Denn wofür Buchinger mit diesem Medienpreis ausgezeichnet wurde – und was ihn für die Kommentatoren ausreichend in die Nähe Bernhards rückt – sind dessen sogenannte ›Hass-Listen‹, in denen der YouTuber thematisch sortiert seinem Internetpublikum erzählt, wer und was ihm am Alltag missfällt – zugegebenermaßen eine eher eindimensionale Betrachtungsweise von Bernhards Werk.

Um YouTuber soll es in dieser Arbeit nicht gehen. Bernhard mag zwar vor allem als »ein ganz großartiger Nörgler«,⁷ gar als »der größte Grantler«⁸ in Erinnerung geblieben sein – Internet-Videos über »langweilige Menschen«⁹ und »Leute, die viele Sprichwörter verwenden«¹⁰ machen ihren Schöpfer jedoch nur sehr indirekt zu einem Bernhard-Epigon. Gleiches gilt für das in Wissenschaft, Feuilleton und Öffentlichkeit häufig heraufbeschworene Bernhard-Klischee der endlos langen Sätze, das bereits diverse Autor:innen als Bernhard-Nachfolger:innen erscheinen ließ – mit teils variierender Evidenz.

In dieser Arbeit geht es stattdessen um Bernhards Werk, seine sprachlichen und inhaltlichen Manierismen sowie die Zeichenhaftigkeit seines öffentlichen Bildes – und vor allem die verschiedenen Formen ihrer jeweiligen kreativen Rezeption. Denn es zeigt sich bereits an dieser Stelle: ›Thomas Bernhard‹ hat Symbolfunktion. Die Anführungszeichen sind hier bewusst gesetzt: Bereits der Name ist mit einer Vielzahl von Bildern, Zuschreibungen und auch Klischees assoziiert, die zitiert werden können und anhand derer ein breites Spektrum unterschiedlicher, voneinander teils radikal abweichender Botschaften formuliert werden kann. ›Thomas Bernhard‹ ist zu einem transmedialen Phänomen geworden, das aus der Literatur in die Realität ausstrahlt. Autor und Werk erreichten eine auffällige Breitenwirkung und Bekanntheit – und das nicht nur im Literaturbetrieb und in der Literaturwissenschaft, sondern auch bei einem eher literaturfernen Publikum. Das gilt für seine Wirkung zu Lebzeiten, aber auch noch lange über sein Ableben im Jahre 1989 hinaus: »Bernhard starb, aber das war noch lange nicht sein Tod.«¹¹ Aus dem Autor wird über die Jahre »ein unruhiger Geist«,¹² der nicht nur durch das Bewusstsein der Öffentlichkeit spukt, sondern auch in der Literatur ein abwechslungsreiches Nachleben führt: Die Liste der Texte, die sich in unterschiedlicher Weise auf das Werk des Österreichers beziehen, ist lang – und wird auch 30 Jahre nach seinem Tod immer länger. Dies beschränkt sich nicht auf den deutschen Sprachraum. Der von Wolfram Bayer

7 Jürgs, Alexander: Collage aus Werk und Leben eines Nörglers, in: Die Welt Online, online unter: <http://www.welt.de/regionales/frankfurt/article122027735/Collage-aus-Werk-und-Leben-eines-Noerglers.html> (abger.: 01.07.2015).

8 Becker, Tobias: Briefschreiber Thomas Bernhard: »Holzhacken ist mir lieber als Schreiben«, in: Spiegel Online, online: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/briefschreiber-thomas-bernhard-holzhacken-ist-mir-lieber-als-schreiben-a-605817.html> (abger.: 01.07.2015).

9 Aufzeichnung der Verleihung des Deutschen Webvideopreises 2015, 00:22:35.

10 Aufzeichnung der Verleihung des Deutschen Webvideopreises 2015, 00:22:37.

11 Schäfer, Andreas: Sein Schreibstil war ein Virus, in: Die Zeit 7 (2014), online: <https://www.zeit.de/2014/07/thomas-bernhard/komplettansicht> (abger.: 01.02.2021).

12 Götze, Clemens: Selbstdarstellung und -inszenierung, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 353–357, hier S. 354.

1995 umrissene ›Kontinent Bernhard‹¹³ dehnt sich so zu einer »fortwährend alles zitierende[n] Welt« (V 140) aus – und aus dem einstigen ›Alpen-Beckett‹¹⁴ wurde ein verita-bler ›global Bernhard‹.¹⁵

In der vorliegenden Untersuchung werden diese vielfältigen Rückkopplungen zwischen Werken, Autor:innen,¹⁶ ihrer Wirkung und ihrer kreativen Rezeption analysiert. Dabei wird von folgenden Grundannahmen ausgegangen:

Bernhards Werk hat Wiedererkennungswert. Kaum ein:e Autor:in schrieb in einem derart konstanten und markanten Stil: Die langen Schachtelsätze und Komposita, die Wiederholungen, Übertreibungen, die aggressiven Invektiven gegen alles und jeden, die beißende Österreichkritik oder die misogynen Geistesmenschen, der rhythmische Ton seiner Sprache und die elementaren Topoi seiner Erzählungen sind vermeintlich unverkennbar: Bernhards Sprach- und Strukturstil »setz[en] sich fest wie ein Virus«.¹⁷ Und wie ein Virus hochansteckend sein und sich exponentiell ausbreiten kann, greift auch das Bernhard-Virus zunehmend auf andere Autor:innen über. Dabei hat dieses Virus einen entscheidenden evolutionären Vorteil: Es verbreitet sich leicht. Denn ein konsistenter Stil ist wiedererkennbar, provoziert Stillkliches und ist zunächst *einfach* zu imitieren. So merkt Andreas Schäfer in einem Artikel in *Die Zeit* polemisch, aber durchaus treffend an:

Schreiben ohne Stoff, das ging also doch. Bernhard löste das verdammte Form-Inhalt-Problem. Er lieferte eine fix und fertige Schreibweise, die zur Nachahmung geradezu einlud. Man setzte sich hinein und sauste mit ihr wie in einem Bob die Seiten hinunter. Man erfand einfach einen Aufgewühlten, der monologisierend durch die Stadt lief, dann lief der Aufgewühlte monologisierend in die entgegengesetzte Richtung – fertig war der Roman.¹⁸

Die rasche, unkontrollierte Verbreitung eines Virus führt zu Mutationen. Auch im Schreiben von Bernhards vermeintlichen »Ideenausschlachter[n]« (Ko 212) lassen sich vielfältige, gänzlich unterschiedliche Anklänge an das Werk des Österreichers ausmachen, sodass diverse Autor:innen schnell unter ›Bernhard-Verdacht‹¹⁹ geraten können. Der Ton ist dabei teils von imitierender Bewunderung, teils vom Willen zur Weiterentwicklung, teils von offener, ja polemischer Ablehnung geprägt.

13 Vgl. Bayer, Wolfram (Hrsg.): *Kontinent Bernhard*. Zur Thomas Bernhard-Rezeption in Europa, Wien 1995.

14 Vgl. Rumler, Fritz: *Alpen-Beckett und Menschenfeind*, in: *Der Spiegel* 32 (1972), S. 98.

15 So der Name des von Juliane Werner geleiteten Projekts zur internationalen Bernhard-Rezeption: <https://globalbernhard.univie.ac.at/> (abger.: 03.04.2024)

16 In dieser Arbeit werden die Begriffe ›Autor:in‹, ›Schriftsteller:in‹ oder ›Dichter:in‹ synonym verwendet. Ebenfalls bezeichnen diese Begriffe Personen aller Geschlechter. Wird dennoch das generische Maskulinum verwendet, geschieht dies der Übersichtlichkeit halber im Anschluss an zitierte Begriffe und Textpassagen.

17 Schäfer: *Sein Schreibstil war ein Virus* (online).

18 Schäfer: *Sein Schreibstil war ein Virus* (online).

19 So der Titel eines Aufsatzes von Uwe Betz über die Bernhard-Rezeption (vgl. Betz, Uwe: *Unter Bernhard-Verdacht*, in: *Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/2006*, S. 175–190).

Bernhards Werk polarisiert. Bernhards Texte und die von ihnen ausgelösten, sich bis in juristische und politische Sphären ausbreitenden Skandale wurden fast seit Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit kontrovers rezipiert: Bernhard wird »entweder fast fanatisch geliebt, gepriesen, goutiert – oder radikal abgelehnt. Dass dies so ist, liegt nicht nur an seinen Themen, sondern ganz besonders auch an seiner Sprache.«²⁰ Ähnliches gilt auch für Bernhards posthume Wirkung und kreative Rezeption: Die bernhardeske Sprache und ihre prominenteste Manifestationsform, die schier endlose Tirade, werden im Schreiben anderer Autor:innen beispielsweise zum Modus der kompromisslosen, allumfassenden, intellektuellen Kritik, an die immer neue Diskursbereiche angebunden werden können – oder andersrum zur Stimme wahnhafter, ziellos wütender, verbitterter Sprecher.

Bernhards Werk überschreitet Medien- und Fiktionsgrenzen. Der Ton von Bernhards Sprache und ihr kontroverser Inhalt sind auch in ihrer Rezeption und Fortschreibung untrennbar mit der öffentlichen Persona des Autors verknüpft:

Man hört ihn nicht nur – man sieht auch sofort sein ironisches Ich-hab-doch-nichts-gegan-Gesicht in Schwarz-Weiß von einer Zeitung blicken, denkt automatisch an die vielen Aufregungen [...], die er so geschickt auszulösen in der Lage war.²¹

Auf diese Breitenwirksamkeit legte es der Autor mit Fortschreiten seines Werkes bewusst an: So »haben die viel beachteten Skandale um Bernhards Werk (und schließlich seine Person) erheblich dazu beigetragen, dass die Geschichte seiner Literatur auch eine in besonderem Maße österreichische Skandalgeschichte ist, welche die Rezeption seines Werkes bis heute prägt.«²² Dieses Wirkpotenzial wird nicht allein durch den kontroversen Inhalt seiner (textuellen) Literatur begründet. Auch Bernhards habituelle Inszenierungspraktik »im medialen Gefüge von Text, Bild und Performance«²³ begünstigt maßgeblich seine vielfältige Rezeption und ambivalente Wirkung. Bernhards Texte, dazugehörige Epitexte und sein öffentliches Auftreten, die daraus resultierenden Skandale, letztlich auch sein Testament konstituieren ein gleichermaßen transmediales wie transfiktionales Gesamtwerk:

Auf komplizierte Weise greifen bei Bernhard Leben und Werk ineinander. Zahlreiche Hauptfiguren formte er [...] nach seinem Großvater Johannes Freumbichler; die Nähe seiner Texte zu realen Personen und Ereignissen gab Anlass zu Aufregungen wie bei der Affäre um den Roman *Holzfällen*. Darüber hinaus macht die eigentümliche Übereinstimmung zwischen den Aussagen seiner literarischen Figuren und seinen eigenen Äußerungen einen Vergleich zwischen Wirklichkeit und Fiktion reizvoll – und schwierig: Bernhards Bücher sind keineswegs nur eine verkappte Selbstbeschreibung. Gleich-

20 Betten, Anne: Stilanalysen zur Literatursprache Thomas Bernhards, in: Neuendorff, Dagmar/ Nikula, Henrik/ Möller, Verena: Alles wird gut, Frankfurt a.M. 2005, S. 13–29, hier S. 13.

21 Schäfer: Sein Schreibstil war ein Virus (online).

22 Götze, Clemens: Ichwerdung als dichterischer Selbstentwurf. Thomas Bernhards »literarische« Inszenierung, in: Kyora, Sabine (Hrsg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld 2014, S. 69–82, hier S. 69f.

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

zeitig war auch sein Auftreten in der Öffentlichkeit nie ganz frei von Stilisierung und Ironie. So erweist sich Bernhard als virtuoser »Theatermacher«, sein Werk als Vexierspiel zwischen existentieller Betroffenheit und Ironie.²⁴

Bernhard nutzt auf allen Ebenen des Werkes angesiedelte Praktiken, um ein transmediales ›Gesamtkunstwerk‹ zu konstruieren, das sich von der fiktionalen Textliteratur über autobiographische Selbstaussagen bis hin zur medialen Selbstinszenierung erstreckt und das seine Autorenpersona als zentrale Größe in das eigene Werk einschreibt. Dabei bedient er sich immer wiederkehrender Stilmerkmale und Topoi, die das öffentliche Bild von Werk und Autor konturieren und die durch Habitus und Performance supplementiert werden. Der empirische Schriftsteller Thomas Bernhard, der implizite Autor²⁵ von Texten wie *Alte Meister* oder *Frost*, aber auch der Protagonist seiner autofiktionalen Texte oder dokufiktionaler Filme wie *Drei Tage* verschmelzen so zu einer »vom Autor erschaffene[n] und zelebrierte[n] Kunstfigur«.²⁶

Die zunehmende Konvergenz von Realität und Fiktion, von Figur und Autor bereitet wiederum den Nährboden für eine weitere Spielart der Rezeption: Die kreative Bernhard-Rezeption greift dieses textuelle und außertextliche Repertoire – »in die entgegengesetzte Richtung«²⁷ – auf und macht es zur Basis neuer, auf unterschiedliche Weise ›bernhardesker‹ Texte. Und so tritt Bernhard auch teilweise auch selbst als Figur in fiktionalen Texten anderer Autor:innen auf – der Kreis von autofiktionaler Selbstinszenierung und ihrer Fortschreibung durch fremde Hand schließt sich.

24 Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Leben Werk Wirkung, Frankfurt a.M. 2006, S. 8.

25 Der Begriff des ›impliziten Autors‹ in dieser Untersuchung schließt an Wayne C. Booths Definition des ›implied author‹ als ›verfälschtes‹ Bild einer Autorin oder eines Autors, das Rezipient:innen durch die Lektüre seiner/ihrer Texte erhalten, an: »The ›implied author‹ chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices. It is only by distinguishing between the author and his implied image that we can avoid pointless and unverifiable talk about such qualities as ›sincerity‹ or ›seriousness‹ in the author.« (Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of fiction*, Chicago/ London 1983, S. 74f.).

26 Cötze: Ichwerdung als dichterischer Selbstentwurf, S. 75.

27 Bernhard, Thomas: Der Keller, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidtdengler. Bd. 10: Die Autobiographie. Hrsg. v. Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2004, S. 111–213, hier S. 114, Hervorh. i. Orig. getilgt.

0.2. Zur Vorgehensweise

›Thomas Bernhard‹ ist eine veritable Projektionsfläche und ein höchst ergiebiges Experimentierfeld für seine Epigon:innen und Kritiker:innen geworden. Somit handelt es sich aus der Perspektive der Intertextualitäts-, Intermedialitäts-, Wirkungs- und Rezeptionsforschung um einen interessanten Modellfall: Die Auseinandersetzung mit Bernhard und der kreativen Rezeption seines Werkes eröffnet schließlich den Blick auf ein breites Spektrum intertextueller wie intermedialer Schreibweisen und Techniken, das von Einzeltexttransformationen über Stilimitationen bis hin zu Literarisierungen von Bernhards Persona reicht.

Dieses Spektrum steht im Fokus der vorliegenden Untersuchung: Anhand exemplarischer Einzelanalysen werden die Spielarten der kreativen Rezeption sowie ihre jeweiligen prätextuellen Bezugspunkte in Bernhards Werk betrachtet.¹ Auf diese Weise werden die jeweiligen Techniken der hypertextuellen Transformation sowie das Verhältnis der Transforme zu ihrer jeweiligen Vorlage analysiert, um das darin angelegte ›Bernhard-Bild‹ herauszuarbeiten. Letztlich steht hinter all dem nicht die bloße Frage, ob und welche Formen des Einflusses auf die besprochenen Texte zu erkennen sind, welche Autor:innen also möglicherweise in ihrem Schreiben von Bernhards »ausladenden Wort- und Satzungen«² oder bernhardesken Themenkomplexen beeinflusst worden sind. Stattdessen ist das Spannungsverhältnis zwischen der Adaption und ihrer Quelle sowie zwischen rezipierenden Schriftsteller:innen und dem rezipierten Autor von Interesse:

-
- 1 Im Zentrum der Untersuchung stehen Bernhards Prosatexte. Seine ebenso wirkmächtige Dramen und seine Lyrik sollen nicht elementarer Teil des Textkorpus' dieser Analyse sein. Zwar ist von einer starken Wechselwirkung zwischen Bernhards Prosa und Dramen auszugehen; dennoch handelt es sich hier um zwei distinkte Teile des Werks mit eigenen Stilprinzipien. Darüber hinaus scheint sich diese gattungsspezifische Trennung auch in der Rezeption größtenteils fortzusetzen: Prosatexte rezipieren Bernhards Prosatexte, Dramen rezipieren Bernhards Dramen.
 - 2 Betten, Anne: Kerkerstrukturen. Thomas Bernhards syntaktische Mimesis, in: Knappe, Joachim (Hrsg.)/ Kramer, Olaf (Hrsg.): Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard, Würzburg 2011. S. 63–80, hier S. 63.

- Macht der Hypertext über die Aneignung bernhardesker Stilelemente eine Aussage über Bernhard und seine Literatur? Oder nutzt er die bekannte ›Stimme‹ Bernhards, um eine neue, andere Aussage zu formulieren?
- Welche Perspektive nimmt der Hypertext auf den Prätext ein?
- Welche Rolle spielt die jeweils individuelle Bernhard-Rezeption im Gesamtwerk der rezipierenden Autor:innen?
- Welches poetische Selbstverständnis offenbaren die Autor:innen durch den Rezeptionsprozess?
- Welche Elemente von Bernhards Werk werden bevorzugt rezipiert, welche sind unterrepräsentiert? Welche Rezeptionstendenzen lassen sich nachzeichnen?

Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf Texten, in denen das Spannungsverhältnis und somit der Rezeptionsprozess selbst zum markierten Teil der literarischen Botschaft werden. Im Zentrum der Analyse steht folglich ein vielfältiges Korpus, das konkrete, prätextnahe Transformationen ebenso enthält wie abstraktere, transmediale und transfiktionale Rezeptionsphänomene. Die Untersuchung nimmt dabei drei aufeinander aufbauende Perspektiven auf die kreative Rezeption Thomas Bernhards und seiner Werke ein: Sie betrachtet (I) formalistisch-strukturorientierte Transformationen und Kontrafakturen, (II) Stilimitationen und poetologische Annäherungen und (III) (Re-)Literarisierungen von Bernhards Persona.³

(I) Bernhard umschreiben: Hypertextuelle Transformationen. Der erste Teil dieser Arbeit widmet sich vergleichsweise ›klassischen‹ hypertextuellen Transformationen und Kontrafakturen:⁴ Werken also, unter deren Oberfläche ein konkreter Text als Folie liegt und die diesen Prätext anhand intertextueller Transformationstechniken umarbeiten, sodass diese Transformation zum markierten Teil der literarischen Botschaft wird. Die Bernhard-Rezeption hält ein bunt gemischtes Angebot dieser Art von Hypertexten bereit.⁵ Als Stellvertreter dieser Spielart dienen in diesem Kapitel zwei Texte: Barbi Mar-

3 Alle drei Kategorien lassen sich grundlegend als Hypertexte zu anderen ›Texten‹ lesen: Einzelne Texte und das schriftstellerische Gesamtwerk sowie die öffentliche Persona sind Teil einer werkübergreifenden Erzählung eines Autors oder einer Autorin, die wie ein Einzeltext zitiert, imitiert und transformiert werden kann. Ebenso sind die Grenzen zwischen den einzelnen Formen der Transformation und Rezeption zumeist fließend. Diese Arbeit nimmt jedoch bewusst drei voneinander getrennte Perspektiven ein, um die verschiedenen Manifestationen und Phänomene der Rezeption und die sie hervorbringenden Transformationsmechanismen und Praktiken operationalisierbar analysieren und deuten zu können.

4 Der Begriff der ›Kontrafaktur‹ bezeichnet ein »in unterschiedlichen Medien vorkommendes Verfahren partieller Übernahme eines Einzelwerkes oder einer Gruppe von Werken [...] bei dem konstitutive Merkmale der Ausdrucksebene eines Einzeltextes oder mehrerer Texte zur Formulierung einer eigenen Botschaft übernommen werden.« (Verweyen, Theodor/ Witting, Gunter: Kontrafaktur, in: Fricke, Harald u.a. (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. II, Berlin 2007, S. 337–340, hier S. 337) Der Begriff ist nicht zu verwechseln mit dem der ›kontrafaktischen Erzählung‹, die ausgehend von einem historischen Fakt ein spekulatives ›Was wäre wenn...?‹-Szenario erzählt. In dieser Hinsicht lassen sich die Primärtexte des ersten Kapitels als Kontrafakturen, die des dritten Kapitels dagegen als kontrafaktische Erzählungen betrachten.

5 Hier ist allen voran die Anthologie *Der Bernhardiner. Ein wilder Hund* (Wien 1990) zu nennen, in der der Bernhard-Forscher Jens Dittmar Texte diverser Autor:innen versammelt, die sich vor allem hu-

kovićs *Ausgehen* (2009) und Gabriel Josipovici's *Moo Pak* (1994). Beide Texte transformieren Bernhards Erzählung *Gehen* (1971) – allerdings mit schon auf den ersten Blick durchaus divergentem Konzept: Marković transponiert Bernhards Erzählung Wort für Wort in die Belgrader Clubszene; Josipovici lässt bernhardeske Geistesmenschen statt in Wien in London spazieren gehen. Die Bestimmung von Analogie und Differenz zwischen dem Prätext und den beiden Hypertexten wirft dabei ein erstes Schlaglicht auf die komplexen Verweisstrukturen, die bereits in einem relativ überschaubaren Textkorpus bestehen können.

(II) Bernhard weiterschreiben: Einfluss, Imitation und Weiterentwicklung. In einem zweiten Teil rücken ›Mimotexte‹⁶ in den Fokus der Analyse: Diese Texte beziehen sich ebenfalls auf Bernhards Werke, transformieren aber keine konkreten Einzeltexte. Ihnen liegen stattdessen einzelne Elemente des bernhardesken Stils zugrunde. Bernhards Rezeptions- und Wirkungsgeschichte umfasst eine Vielzahl von Schriftsteller:innen, die sich in ihrem Schreiben auf vielfältige Weise an seinem Stil und an seinen stilistischen orientieren.⁷ Im Zentrum dieses Kapitels stehen Analysen der Werke von Her-

moristisch auf Bernhards Texte oder Persona beziehen. Das österreichische Künstlerkollektiv ›Hydra‹ veröffentlichte dagegen mit *Holzfällen und Niedermetzeln. Eine Abschachtung* (Wien 2013) eine Bernhard-Transformation, in der – ähnlich zu Markovićs *Ausgehen* – die Handlung von Bernhards *Holzfällen. Eine Erregung* Wort für Wort mit Versatzstücken des Zombie-Genres überblendet wird. Überblicke über die vielfältige literarische Bernhard-Rezeption finden sich u.a. auch bei Klaus Zeyringer, Stefan David Kaufer, Manfred Mittermayer, Uwe Betz sowie im *Bernhard-Handbuch* von Huber und Mittermayer.

- 6 Vgl. Genette: Palimpseste S. 97–107 sowie die Ausführungen zur Mimotextualität ab S. 81 dieses Buches.
- 7 Um nur einige wenige ›bernhardbeeinflusste‹ Autor:innen aus dem deutschen Sprachraum zu nennen: Die Texte von Elfriede Jelinek, E.Y. Meyer, Werner Kofler, Gert Jonke, Alfred Goubran, Rainald Goetz, Josef Winkler oder Antonio Fian beziehen sich in ambivalenter Weise auf Bernhards Werk, das mal als Basis des eigenen Struktur- oder Sprachstils, mal als Quelle für Figuren und Topoi, mal als Folie der polemischen, ironisierenden Abgrenzung dient. Dies kann gänzlich unterschiedliche Formen annehmen, das Gesamtwerk der Autor:innen überspannen, oder auch einzelne Werke oder nur isolierte Passagen betreffen: So ist beispielsweise *Endzeitsonate* des Musiktheoretikers und Komponisten Hubert Stuppner (Regensburg 1999) stellenweise sprachlich wie inhaltlich an Bernhards Texte angelehnt; der Literaturwissenschaftler Jan Süselbeck veröffentlichte *Play Bernhard* (Tübingen 2006), in dem die Figuren ein Fußballspiel diskutieren – dies allerdings im Stile eines Bernhard-Dramolettes. Jörg Uwe Sauer erzählt dagegen in *Uniklinik* (Salzburg/ Wien 1999) einen humoristischen Campusroman in bernhardesker Sprache und integriert eine Vielzahl von Zitaten und Verweisen auf Figuren Bernhards. Die Fortsetzung *Das Traumpaar* (Salzburg 2001) ist dagegen weniger stark an Bernhards Werk angebunden. Antonio Fians Band *Helden, Ich-Erzähler* (Wien 1990) enthält diverse Verweise auf Österreichische Autor:innen und bedient sich häufig an Bernhard-Mimetismen. Besonders die kurze Erzählung *Eine steirische Autorin* liest sich stilistisch wie inhaltlich wie ein empathisches Requiem im Stile der Joana-Passagen aus *Holzfällen*. In Ernst Wilhelm Händlers *Fall* (Frankfurt a.M. 1997) tritt dagegen Franz-Josef Murau aus *Auslöschung* auf. Christoph Bauers *Jetzt stillen wir unseren Hunger. Eine Rekursion* (Frankfurt a.M. 2001) zitiert ebenfalls bernhardeske Stilelemente, vor allem den Topos des obsessiven Spaziergängers im Stile von *Gehen*. Sven Regener muss dagegen nicht zum Kreise der Bernhard-Imitanden gezählt werden; in *Herr Lehmann* (München 2003) findet sich allerdings eine Passage, die durch ihre apodiktische, wiederholungslastige Sprache und bernhardeske Phrasen eindeutig an die Texte des Österreichers angelegt ist (vgl. S. 33f.). Als vielleicht aktuellste Bernhard-›Umschreibungen‹ sind

mann Burger und Andreas Maier – und damit zweier Autoren, deren Blick auf Bernhard und deren Umgang mit seinem Einfluss auf das eigene Schreiben unterschiedlicher nicht sein könnten: Burger verklärt Bernhard in seinen Texten als seinen »Prosa-lehrer« (BB 238): Er imitiert und intensiviert sowohl Bernhards Stil wie auch dessen Praktiken der Selbstinszenierung. Maier dagegen wendet sich – nicht minder selbstinszenatorisch – in öffentlichen Epitexten und seiner »wissenschaftlichen« Auseinandersetzung höchst polemisch gegen Bernhard, obwohl seine Prosa durch ihre auffällige Mimotextualität den Einfluss Bernhard'scher Stilelemente spürbar werden lässt. Supplementiert werden diese beiden werkübergreifenden Betrachtungen durch eine Einzelanalyse von Norbert Gstreins *Selbstportrait mit einer Toten* (2000): Gstrein instrumentalisiert in diesem Mimotext bernhardeske sprach- und strukturstilistische Merkmale, um auf dieser Basis eine gleichermaßen literaturbetriebsskritische wie poetologische Botschaft zu formulieren. Um den Gegenstand der Imitation bei diesen Autoren genauer zu bestimmen, werden Bernhards Stil und seine Topoi im Vorfeld in ihrer werkübergreifenden Entwicklung detailliert nachgezeichnet, kategorisiert, teils digital quantifiziert und in ihrer Funktionalisierung ausgedeutet.⁸

(III) Bernhard schreiben: Transfiktionale und allofiktionale Rezeption. Während die Werke im Zentrum der vorherigen Analysen sich vorrangig auf Bernhards Prosa beziehen, dient den im dritten Teil der Untersuchung besprochenen Werken eine andere Art von »Text« als Vorlage: Bernhard, der sich zeitlebens selbst inszenierte und literarisierte, wird hier über andere Autor:innen zur vollends literarischen Figur gemacht.⁹ Hermann Burgers *Zu Besuch bei Thomas Bernhard* (1981) und Gemma Salems *Brief an Thomas*

Mario Schlembachs *Dichtersgattin* (Salzburg/ Wien 2017) und *heute graben* (Wien 2022) zu nennen. Schlembach verkehrt die bernhardesken Geschlechterkonzepte: Die als weiblich identifizierte Erzählinstanz polemisiert in einem bernhardesken Monolog gegen den österreichischen Kulturbetrieb. Sie spricht dabei vor allem ihren stumm bleibenden – weil in der Romanhandlung rasch verstorbenen – Partner Hubert an, den sie unterdrückt und zu ihrem »Projekt« gemacht hatte. Primäre Hypotexte sind hier Bernhards Dramen, vor allem *Ein Fest für Boris*.

- 8 Natürlich ist es nur eingeschränkt möglich, »definitive« Stilmerkmale bei einem Autor festzustellen, dessen schriftstellerisches Gesamtwerk immerhin mehr als 30 Jahre, über 60 Veröffentlichungen und noch mehr Einzeltexte umfasst. Dennoch lassen sich im Falle Thomas Bernhards einige charakteristische Parameter und Stilmerkmale feststellen, die sich – in distinkte Phasen unterteilt – in fast allen Texten wiederfinden.
- 9 In Dittmars Anthologie *Der Bernhardiner* finden sich diverse Beispiele für frühe, kürzere und zu meist parodistische Texte, in denen die fiktionalisierte Figur Thomas Bernhard auftritt. Insgesamt verschränken sich in Bernhards literarischem Nachleben häufig produktive und wissenschaftliche Rezeption: Wie Dittmar und Süsselbeck beschäftigte sich auch der Österreicher Ilja Dürhammer nicht nur literaturwissenschaftlich mit Bernhard (u.a. ders./Janke, Pia (Hrsg.): *Der »Heimatlidher« Thomas Bernhard*. Wien 1999). Er veröffentlichte zudem die »reale Fiktion« *Holz. Ein Fall*. (Wien 2004), in der die vermeintliche »Geheimsprache« in Bernhards Texten entschlüsselt wird. Der Erzähler von Thomas Mülitzers *Tau* (Wien 2017), ein Germanistikstudent, versucht dagegen, den Entstehungskontext von *Frost* sowie seine eigene Familiengeschichte in Weng zu ergründen. Die Lebenswelt des Erzählers wandelt sich im Verlauf dieser Suche von einer hedonistisch-müßiggängigen immer weiter zu einer abgründig bernhardesken, *Tau* nähert sich inhaltlich, strukturell und sprachlich zunehmend *Frost* an. Zu dieser Kategorie lassen sich zudem auch Biographien (v.a. Mittermayer, Manfred: *Thomas Bernhard. Eine Biographie*, Wien/ Salzburg 2015) und Erinnerungsbände (bspw. Maleta, Greta: *Seteais*, Weitra 1992; Dreissinger, Sepp (Hrsg.): *Was reden die Leute*.

Bernhard (1991) erzählen von Besuchen beim privaten Schriftsteller. A.G. Marketsmüllers *Cassiber Thomas Bernhard* (2011), Rudolf Habringers *Thomas Bernhard seilt sich ab* (2004) und Alexander Schimmelbuschs *Die Murau Identität* (2014) dagegen werfen einen satirischen, fiktionalen Blick auf Bernhards literarisches – oder ganz konkretes – Nachleben. Eine Passage aus Werner Koflers *Am Schreibtisch* (1988) und Gerhard Falkners Bühnenstück *Alte Helden* (1998) machen wiederum Bernhards Tod beziehungsweise Lebensabend zum poetologischen Gegenstand eindeutig fiktionaler Erzählungen. Diese beiden Texte bilden daher als Exkurs den Endpunkt dieses Kapitels. Der Analyse dieser fremden, im weiteren Verlauf der Arbeit ›allofunktional‹ genannten Bernhard-Bilder geht eine Analyse der autofunktionalen und öffentlichkeitswirksamen Selbstinszenierung Bernhards voran: So konturierte der Autor in seiner Prosa, seinen öffentlichen Auftritten, aber auch in Filmportraits wie *Drei Tage* (1970), *Eine Herausforderung. Monologe auf Mallorca* (1981) und *Ein Widerspruch. Die Ursache bin ich selbst* (1986) sein öffentliches Bild. Vermeintlich faktuale Veröffentlichungen wie Karl Ignaz Hennetmairs *Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972* (2000) subvertieren das vom Autor sorgfältig konstruierte Bild dagegen wieder. Als Brücke zwischen realitätswirksamer Selbstinszenierung und fiktionaler Fremdinszenierung der Persona ›Thomas Bernhard‹ und wichtigem Hypotext für spätere Allofunktionalen ist diesem Text ebenfalls eine grundlegende Analyse gewidmet.

Da Thomas Bernhard, sein Werk und deren Rezeption ein transgressives Phänomen sind, das sich auf allen Ebenen des schriftstellerischen Schaffens ausdehnt, ist auch dieses Buch einem gewissen Pluralismus der Zugriffe verpflichtet. Im Zentrum der Untersuchung steht die Auseinandersetzung mit den thematischen, sprachlichen, erzählerischen und strukturellen Merkmalen der Prätexte sowie mit der Transformation dieser Merkmale in den jeweiligen Hypertexten. Das Augenmerk wird hier auf die Funktionalisierung von Analogie und Differenz gerichtet. Die Literaturwissenschaft kennt ein breites Spektrum von Perspektiven und Ansätzen, um intertextuelle Relationen zu analysieren¹⁰ – und hält eine »schier unübersehbare[] Vielfalt von Begriffsverwendungen«¹¹ bereit, sie zu kategorisieren:

Das Phänomen der Intertextualität ist so alt wie die Textlichkeit. [...] Diesen Sachverhalten hat die literaturwissenschaftliche Quellen- und Einflussforschung immer schon Rechnung getragen. Sie hat ein reichhaltiges Begriffsrepertoire für die Beziehungen von Texten auf Vorläufertexte entwickelt, das von »Adaption«, »Anspielung«, »Cento«, »Collage«, »Epikrise«, »Glosse«, »Imitation«, »Kommentar«, »Kontradiktio«, »Kontrafaktur«, »Montage«, »Nachdichtung«, »Palimpsest«, »Palinodie«, »Parodie«, »Pastiche«, »Persiflage«, »Plagiat«, »Quelle«, »Reminiszenz«, »Satire«, »Transposition«, »Travestie« bis zu »Übersetzung«, »Zitat« und »Zusammenfassung« reicht.¹²

58 Begegnungen mit Thomas Bernhard, Salzburg/ Wien 2011) zählen – schließlich partizipieren auch sie am öffentlichen Bild Bernhards.

10 Vgl. für einen Überblick über die vielfältigen Formen, Funktionen und Begriffe aus dem Umfeld der unterschiedlichen Intertextualitätstheorie auch Herwig, Henriette: Literaturwissenschaftliche Intertextualitätsforschung im Spannungsfeld konkurrierender Intertextualitätsbegriffe, in: *Zeitschrift für Semiotik* 24, H. 2–3 (2002), S. 163–176.

11 Herwig: Literaturwissenschaftliche Intertextualitätsforschung, S. 163.

12 Herwig: Literaturwissenschaftliche Intertextualitätsforschung, S. 164.

Das übergreifende begriffliche und methodische Bezugssystem dieser Arbeit wird – durch das Erkenntnisinteresse begründet – vor allem durch die Theoriekomplexe der Narratologie und Intertextualität nach Gérard Genette gebildet.¹³ Eine so ausgerichtete Analyse bietet eine probate Basis, den Einfluss Bernhards auf fremde Texte – und damit dessen intertextuelle, kreative, literarische Rezeption – herauszuarbeiten und zu klassifizieren:

Die Einflussforschung fragt danach, was ein literarischer Text mit Vorläufertexten teilt, von diesen übernimmt. Diese Merkmale können von einzelnen Wörtern über Sätze, syntaktische Merkmale, Bilder und Motive bis zu Textsortenmustern, stilistischen Mitteln und allgemeinen Texteigenschaften reichen, vom Einzelwort bis zum ganzen Text. Die Aufmerksamkeit richtet sich dabei auch auf die Art der Adaption, auf die Frage, ob der spätere Text den Prätext oder das Textmuster bestätigt, verneint, ironisiert, modifiziert, collagiert oder verfremdet.¹⁴

Ergänzt wird dies – den jeweiligen Kapiteln und den darin besprochenen Rezeptionsphänomenen entsprechend – durch weitere Zugriffe:

Der literaturtheoretische Rahmen des zweiten Kapitels basiert auf Harold Blooms Konzept der »Einfluss-Angst«,¹⁵ das hier in einer konkretisierten und damit literaturwissenschaftlich operationalisierbaren Form angewendet wird. Ebenso wird Genettes zunächst vager Begriff des »Mimotextes« präzisiert und mit weiteren Binnendifferenzierungen angereichert, um die verschiedenen Formen der Stilimitation, die diese Untersuchung in den Blick nimmt, begrifflich genauer fassen zu können. Die struktur- und sprachanalytischen Analysemethoden, anhand derer Bernhards Stil erfasst wird, werden stellenweise durch quantifizierende Verfahren aus dem Bereich der Computational Literary Studies bzw. Digital Humanities ergänzt: Über digitale Methoden der Textauswertung können diverse Befunde des literaturwissenschaftlichen *close readings* ergänzt und gestützt werden. Zudem ermöglichen unterschiedliche Methoden der Textstatistik ein »distant reading«,¹⁶ das die Entwicklung bestimmter Themenkomplexe oder Stilprinzipien in Bernhards Gesamtwerk nachzeichnen und visualisieren kann.

Der dritte Teil der Arbeit nimmt einerseits autofiktionale und realitätswirksame Selbstinszenierungspraktiken von Autorschaft in den Blick. Aufbauend auf Walter Keutels grundlegenden Ausführungen zur Persona Robert Walsers (1988)¹⁷ begreift diese Arbeit epitextuelle Äußerungen und öffentliche Auftritte von Schriftsteller:innen als Teil einer transmedialen, zum Werk gehörenden Performance. Gesten, Äußerungen

13 Vgl. u.a. Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a.M., 1993 sowie ders.: Die Erzählung, München 1998.

14 Herwig: Literaturwissenschaftliche Intertextualitätsforschung, S. 164f.

15 Bloom, Harold: Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung. Aus dem amerikanischen Englisch von Angelika Schweikhart, Basel 1995.

16 Vgl. u.a. Moretti, Franco: Conjectures on World Literature, in: New Left Review 1 (2000), S. 54–68; Herrmann, J. Berenike: Externalizations. On Data-Driven Literary Studies, Bielefeld 2025 [in Vorbereitung].

17 Vgl. Keutel, Walter: Der Autor als Fiktion. Produktive literarische Rezeption am Beispiel Robert Walsers, Berkeley 1988.

und Habitus konstituieren eine textexterne ›Erzählung‹: die Persona des ›öffentlichen Autors‹. Grundlage dieser Konzeption sind einerseits die Ausführungen C.G. Jungs zur Persona, andererseits die Studien von Caroline John-Wenndorf, *Der öffentliche Autor* (2014),¹⁸ und Innokentij Kreknin, *Poetiken des Selbst* (2014).¹⁹ Andererseits stehen literarische Fortschreibungen der textexternen Autor:innen-Persona im Fokus dieses Kapitels. Die Literaturwissenschaft hat bisher keine geeigneten Zugriffe oder Konzepte, um diese Analyse begrifflich und theoretisch zu untermauern. Daher wird das Konzept der ›Allofiktion‹ eingeführt, das als Gegenstück zur ›Autofiktion‹ Fortschreibungen durch ›fremde Hand‹ umfasst und kategorisiert.

Ein zentrales Anliegen dieser Arbeit ist es, die teils rekontextualisierten und teils neu konzipierten Zugriffe nicht nur auf den Autor im Zentrum dieser Arbeit zuzuschneiden: Der hier präsentierte analytische ›Werkzeugkasten‹ soll auch losgelöst von Thomas Bernhard und seiner Wirkung auf andere Autor:innen anwendbar sein. Insofern versteht sich dieses Buch nicht nur als ein Beitrag zur Bernhard-Forschung, sondern ebenso zu einer transmedial ausgerichteten Intertextualitäts-, Rezeptions- und Wirkungsforschung.

An dieser Stelle ist in mehrfacher Hinsicht zu differenzieren: Grundsätzlich handelt es sich bei dieser Arbeit um eine Untersuchung der Wirkung Thomas Bernhards auf das Werk anderer Autor:innen sowie der Rezeption Bernhards durch ebendiese. Der Begriff der ›Rezeption‹ bezeichnet allgemein die »Schnittstelle von Text und Leser und deren Interaktion. Gemeint ist die Aktualisierung und Weiterverarbeitung von Textstrukturen im Bewußtsein des Lesers«.²⁰ Der Begriff ›Wirkung‹ fungiert dagegen als »Sammelbegriff für die den aktuellen Rezeptionsakt überdauernden Veränderungen in der individuellen wie gesellschaftlichen Aufnahme eines Textes«.²¹ Wirkung bezeichnet im Sinne dieser Arbeit

sowohl den Einfluß eines Textes auf andere Autoren und Texte als auch die gesellschaftlichen, moralischen, ethischen u.a. Folgen, die aus der Aufnahme und Verbreitung eines Textes resultieren [...]. [...] Präziser gefasst ist sie das Resultat des Einflusses eines Textes auf den Rezipienten, das bedingt wird durch textinterne Faktoren [...].²²

18 Vgl. John-Wenndorf, Caroline: *Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern*, Bielefeld 2014.

19 Vgl. Kreknin, Innokentij: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*, Berlin/ Boston 2014.

20 Pfeiffer, Helmut: Rezeption, in: Müller, Jan-Dirk u.a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. III, Berlin 2007, S. 283–285, hier S. 283. Die Rezeptionsästhetik soll – trotz der Begriffsanalogie und eines ähnlichen Skopus – nicht im Mittelpunkt der Arbeit stehen. Das intersubjektive, abstrakte Zusammenspiel des im Text angelegten Wirkungspotenzials und anderer »textinterne[r] Faktoren« (Böhn, Andreas: *Wirkung*, in: Müller, Jan-Dirk u.a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. III, Berlin 2007, S. 849–851, hier S. 849) und der möglichen allgemeinen Konkretisation und der »psychischen Prozesse [...] während des Lesens eines Textes« (S. 850) in einem empirischen, beliebigen Leser sollen hier größtenteils außer acht gelassen werden.

21 Böhn: *Wirkung*, S. 849.

22 Böhn: *Wirkung*, S. 849.

Diese Untersuchung betrachtet somit »die Folgen des Lesens« von Bernhards Texten, »die sich nach der Rezeption etwa im Denken oder Handeln der Leser manifestieren«.²³ Die ›Leser:innen‹ können im Sinne dieser Arbeit ebenfalls rezipierende Autor:innen sein. Ihr ›Handeln‹ muss keine realitätswirksame Einzelhandlung sein, sondern kann sich auch in ihren literarischen Werken niederschlagen: Manifestiert sich die Wirkung von ›Autor:in A‹ auf ›Autor:in B‹ »in Dokumenten wie Kritiken, Rezeptionsprotokollen oder literarischen Werken«, nennt sich dies wiederum »kreative Rezeption«.²⁴ Die kreative literarische Rezeption von Autor:innen ist neben der Presserezeption, der öffentlichen Wahrnehmung, der Kanonisierung oder Institutionalisierung in Kultureinrichtungen nur ein Aspekt von vielen, die allesamt in ihre ›Wirkung‹ eingehen. Ähnlich wie im Falle einer intermedialen Adaption eines Textes ist die kreative Rezeption ein Prozess der subjektiven Interpretation: Ein:e rezipierende:r Autor:in deutet das Werk einer anderen Autorin oder eines anderen Autors und kreiert auf dieser Basis ein neues Werk. Abstrakte Wirkung und manifeste kreative Rezeption stehen somit in einem wechselseitigen Kausalverhältnis: »Wirkung benennt [...] das vom Text bedingte, Rezeption das vom Adressaten bedingte Element der Konkretisation oder Traditionsbildung.«²⁵ Die Begriffe ›Wirkung‹ und ›kreative Rezeption‹ unterscheiden sich somit auch in der implizierten Subjekt-Objekt-Relation: Die Wirkung des Vorgänger-Autors stahl auf andere Nachfolger:innen aus. Im Falle der Rezeption ist der Vorgänger aber das Objekt, der aktive Subjektstatus liegt bei den Nachfolger:innen, den rezipierenden Autor:innen. Daher ist auch in diesem Sinne von der ›Bernhard-Rezeption bei‹ und nicht von der ›Wirkung Bernhards auf‹ zu sprechen. Diese Untersuchung nimmt somit die kreative Rezeption als eine Form der Wirkung in den Blick – und damit die produktive, markierte literarische Verarbeitung und Kommentierung von Texten, Themen und Konzepten durch lesende Autor:innen und schreibende Leser:innen. Wird in dieser Arbeit also von ›Bernhard-Rezeption‹ gesprochen, sind hiermit die subjektive Perspektive eines Autors oder einer Autorin auf Bernhard und die aus dieser Perspektive entstehenden Texte gemeint.²⁶

23 Böhn: Wirkung, S. 850.

24 Pfeiffer: Rezeption, S. 283.

25 Böhn: Wirkung, S. 849.

26 Natürlich ist es auch möglich, Bernhards subtile Wirkung und seine ›subkutanen‹ Nachwirkungen im Schreiben einer Vielzahl von Autor:innen auszumachen, ohne, dass diese sich explizit auf Bernhard als Vorgänger beziehen müssen. In dieser Arbeit sollen aber vor allem Phänomene expliziter und markierter literarischer Auseinandersetzung in den Blick genommen werden. Schließlich sind es gerade diese Formen der Wirkung, aus denen sich eine Vielzahl unterschiedlicher Perspektiven auf Bernhard herauslesen lassen.

0.3. Forschungsstand

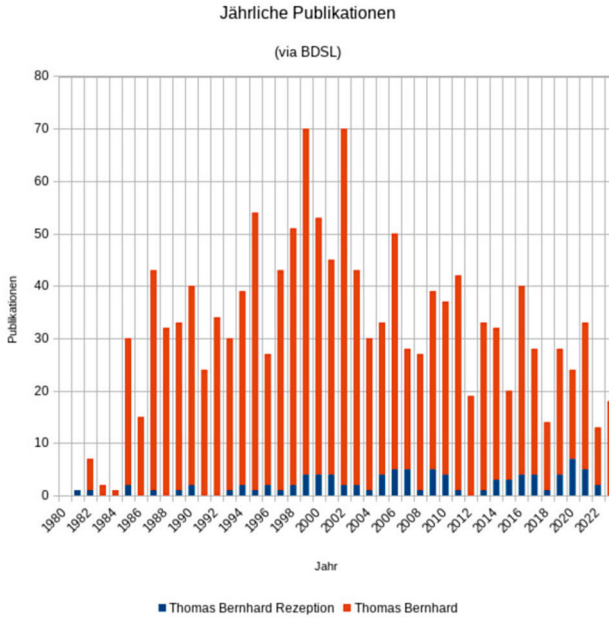
Die literaturwissenschaftliche Forschung zu Thomas Bernhard, seinem Werk und Wirken ist auch nach seinem Tod im Jahre 1989 äußerst produktiv geblieben. Insbesondere runde Geburts- und Todestage scheinen nicht nur Bernhards literarische Rezeption anzuregen: Durch die derartige Ereignisse begleitenden Tagungen, Sammelbände, Aufsätze und Monographien nimmt auch die Zahl der wissenschaftlichen Publikationen signifikant zu, wie auch eine Analyse der in der *Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft* (BDSL) verzeichneten Publikationen zeigt (vgl. Abb. 1 und 2).¹

Besonders auffällig ist die Zunahme der Publikationstätigkeit um die Jahre 1999 zu Bernhards 10. Todestag und 2001 zu dessen 70. Geburtstag. In ähnlicher – allerdings abgeschwächter – Form wiederholt sich dieses Muster auch in den Jahren 2009/2011 und 2019/2021.

In geringerem Maße trifft dies auch für die Publikationen zur Rezeption Thomas Bernhards zu – wobei das wissenschaftliche Interesse an diesem Aspekt der Bernhardforschung gemessen an den Veröffentlichungszahlen im Schnitt zuzunehmen scheint. Die Zahl der literarischen Primärtexte, die sich in unterschiedlicher Weise auf das Werk Bernhards beziehen, übersteigt die der wissenschaftlichen Sekundärliteratur zu Bernhard jedoch bei weitem. Dieses Desiderat ergibt sich nicht zuletzt aus der Produktivität der literarischen Bernhard-Rezeption selbst, die auch in den letzten Jahren eine Vielzahl von Texten und Formen der Auseinandersetzung hervorgebracht hat.

1 Die den Abbildungen zugrundeliegenden Daten wurden anhand automatisierter Suchabfragen nach ›Thomas Bernhard‹ bzw. ›Thomas Bernhard Rezeption‹ auf www.bdsl-online.de durch das Skript *bdsl_check.py* erhoben (Stand: 25.05.2024). Diese Daten geben zwar einen guten Überblick, sind allerdings nur mit Einschränkungen als repräsentativ zu betrachten: Natürlich haben wissenschaftliche Publikationen eine gewisse Latenz; so werden auf Vorträgen basierende Artikel beispielsweise nicht unbedingt zeitnah zur dazugehörigen Tagung veröffentlicht. Publikationen vor 1980 sind in der BDSL nicht nachgehalten, insbesondere in den frühen 1980er Jahren scheinen die Einträge zudem teils lückenhaft zu sein; für aktuellere Zeiträume sind die Daten jedoch weitestgehend zuverlässig. Darüber hinaus können die Ergebnisse durch die Verwendung der eher grobmäschigen Suchbegriffen vereinzelt *false positives* und *false negatives* enthalten; nach einer manuellen stichprobenhaften Überprüfung scheinen diese jedoch nicht allzu signifikant zu sein.

Abb. 1: Jährliche Publikationen zu Thomas Bernhard auf *bdsi-online.de* (absolut)



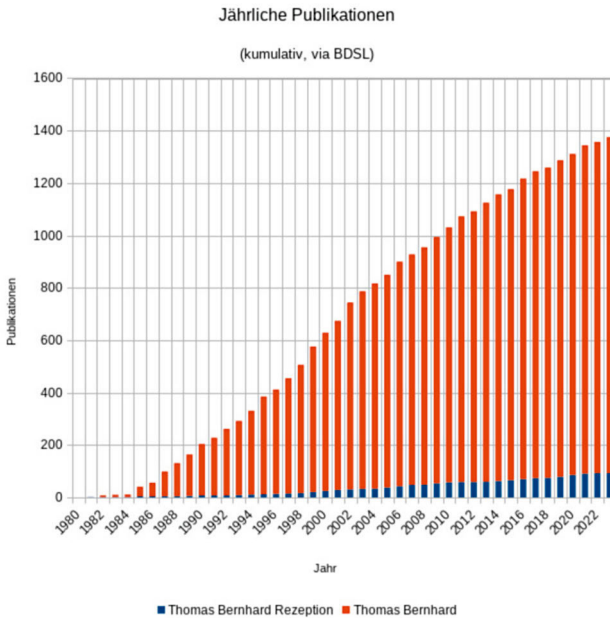
Erstellt via *bdsi_check.py*

Wolfram Bayers Sammelband *Kontinent Bernhard* aus dem Jahre 1995 war allerdings fast zwei Jahrzehnte lang die letzte Zusammenstellung von Arbeiten zur Bernhard-Rezeption in Print-Form. Der Band enthält vor allem Beiträge zu Übersetzungen und zur außerliterarischen Rezeption von Bernhards Werk.² Der Band versammelt darüber hinaus einige Aufsätze zu innerliterarischen Bernhard-Parodien und -Imitationen, die jedoch ebenfalls nicht als detaillierte Einzelanalysen, sondern erneut überblicksartig gestaltet sind. Weiterhin beschränkt sich dieser Band auf europäische Werke und klammert somit die ebenso vielgestaltige, außereuropäische Rezeption aus.

Erst 2020 erschien mit dem von Stephen Dowsden, Gregor Thuswalder und Olaf Berwald herausgegebenen *Thomas Bernhard's Afterlives* die nächste groß angelegte Publikation zur Bernhard-Rezeption: Der Tagungsband versammelt unter anderem Beiträge zu Bernhards Rezeption in Österreich (Katya Krylova), Frankreich (Olaf Berwald) und Spanien (Heike Scharm), bei W.G. Sebald (Agnes Mueller), Philip Roth (Byron Spring) oder William Gaddis (Martin Klebes).³

- 2 Bayer, Wolfram (Hrsg.): *Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard-Rezeption in Europa*, Wien 1995.
- 3 Dowsden, Stephen/ Thuswalder, Gregor/ Berwald, Olaf (Hrsg.): *Thomas Bernhard's Afterlives*. London/ New York 2020.

Abb. 2: Jährliche Publikationen zu Thomas Bernhard auf bdsi-online.de (kumulativ)



Erstellt via `bdsi_check.py`

In den letzten Jahren ist zudem die Arbeit Juliane Werners zur wissenschaftlichen Kartierung der internationalen Bernhard-Rezeption zu erwähnen: Neben Beiträgen u. a. zum literarischen Nachleben von *Frost*⁴ und *Auslöschung*⁵ und der Mitarbeit an der Forschungsstelle Thomas Bernhard der Österreichischen Akademie der Wissenschaften verantwortet Werner seit 2022 die Website *Global Bernhard. Thomas Bernhards internationales Echo*, »das erste Projekt, das Antworten internationaler Autor:innen auf das Werk Thomas Bernhards katalogisiert, kontextualisiert und mit Übersetzungen, Kommentaren und biobibliografischen Angaben digital zugänglich macht«.⁶ Das Projekt versammelt inzwischen mehr als 200 Portraits vor allem zu »noch nicht ins Deutsche übersetzten Texten des 21. Jahrhunderts« und »veranschaulich[t] die Vielfalt an Auseinandersetzungen, die von Anspielungen und Zitaten über Auftritte von Bernhard-Figuren bis zu vollendeten Pastiches und aktualisierenden Adaptionen reichen«.⁷ Die unter Mitwirkung

4 Werner, Juliane/ Apostolo, Stefano: 60 Jahre Frost. Suhrkamp Logbuch, online: <https://www.logbuch-suhrkamp.de/juliane-werner/60-jahre-frost/> (abger.: 03.04.2024).

5 Werner, Juliane: Thomas Bernhard's Extinction: Variations/Variazioni/Variaciones, In: Dowsden, Stephen/ Thuswalder, Gregor/ Berwald, Olaf (Hrsg.): Thomas Bernhard's Afterlives. London/ New York 2020, S. 207–232.

6 Projektseite Global Bernhard. Thomas Bernhards internationales Echo: <https://globalbernhard.univie.ac.at/> (abger.: 03.04.2024)

7 Projektseite Global Bernhard. Thomas Bernhards internationales Echo: <https://globalbernhard.univie.ac.at/> (abger.: 03.04.2024)

von Studierenden entstehenden Texte zu Bernhards Nachleben auf globaler Ebene stellen in ihrem Fokus auf internationale, »oft zitierte Bernhard-Anverwandlungen«, aber auch »weniger bekannte Stimmen« eine reichhaltige Ressource für die Bernhard- und Rezeptionsforschung dar und eröffnen neue Perspektiven auf die Tendenzen, Möglichkeiten und Herausforderungen der produktiven Bernhard-Rezeption. Die an der Forschungsstelle Thomas Bernhard realisierte Datenbank *thomas bernhard in translation* wiederum ist ein Kooperationsprojekt zwischen der Internationalen Thomas Bernhard Gesellschaft (ITBG), der Thomas Bernhard Nachlassgesellschaft und dem Suhrkamp Verlag mit Unterstützung des Residenz Verlags: Die Online-Enzyklopädie der Übersetzungen von Thomas Bernhards Werken umfasst aktuell mehr als 1000 Einträge in über 40 Sprachen.

Aktuell in Vorbereitung befindet sich zudem ein Tagungsband, herausgegeben von Robin-M. Aust und Florian Trabert: *Wo wir hinschauen Ideenausschlachter*⁸ versammelt unter anderem Beiträge zur Bernhard-Rezeption bei Geoff Dyer (Byron Spring), Jacek Dehnel (Beate Sommerfeld), Nicolas Mahler (Monika Schmitz-Emans), Dag Solstad (Juliane Werner), Daniel Kehlmann (Alexandra Ludewig), Alexander Schimmelbusch (Martin Huber), Stefanie Sargnagel (Daniel Milkovits), Friedrich Cerha (Marco Hoffmann) sowie bei Hermann Burger, Gemma Salem und Alexander Schimmelbusch (Robin-M. Aust).

Weitere Beiträge mit Einzelanalysen zur deutschsprachigen und internationalen innerliterarischen Bernhard-Rezeption wurden verstreut in Zeitschriften und Sammelbänden zu intertextuellen und intermedialen Schreibweisen veröffentlicht: Doris Paschiller betrachtet das Verhältnis Elfriede Jelineks zu Bernhard;⁹ Gudrun Kuhn setzt sich mit Imre Kertészs Bernhard-Rezeption auseinander;¹⁰ Kenan Öncü analysiert Orhan Pamuks Schreiben auf eine Beeinflussung durch Thomas Bernhard;¹¹ Walter Wagner betrachtet die »Wahlverwandtschaft« von Bernhard und Hervé Guibert.¹² Die intermediale Rezeption von Bernhards Werken im Comic wurde trotz verhältnismäßig weniger Publikationen vergleichsweise häufig besprochen. So setzten sich bereits Kalina

-
- 8 Aust, Robin-M./ Trabert, Florian (Hrsg.): *Wo wir hinschauen Ideenausschlachter*. Die internationale und intermediale Thomas Bernhard-Rezeption, Bielefeld 2025 [in Vorbereitung].
 - 9 Paschiller, Doris: Plädoyer für eine düstere Weltsicht, in: Hoell, Joachim/ Luehrs-Kaiser, Kai (Hrsg.): *Thomas Bernhard – Traditionen und Trabanten*, Würzburg 1999, S. 111–115.
 - 10 Kuhn, Gudrun: Eingedenken: Imre Kertész im Dialog mit Thomas Bernhard, in: *Thomas-Bernhard-Privatstiftung* (Hrsg.): *Thomas-Bernhard-Jahrbuch 2007/08*, Wien u.a. 2008, S. 37–51.
 - 11 Öncü, Kenan: Thomas Bernhards Konrad in *Das Kalkwerk* und Orhan Pamuks Prinz in *Das schwarze Buch*. Eine komparative Studie unter besonderer Berücksichtigung der Isolationsräume. In: Eidherr, Armin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Thomas Bernhard in der Türkei*, Istanbul 2002, S. 9–27.
 - 12 Wagner, Walter: Hervé Guibert und Thomas Bernhard. Eine Wahlverwandtschaft, in: *Thomas-Bernhard-Privatstiftung* (Hrsg.): *Thomas-Bernhard-Jahrbuch 2004*, Wien u.a. 2004, S. 117–134.

Kupczyńska,¹³ Robin-M. Aust,¹⁴ sowie Monika Schmitz-Emans¹⁵ mit Nicolas Mahlers Bernhard-Adaptionen auseinander; Elisabeth Klar mit denen durch Lukas Kummer.¹⁶ Frouke Fokkemas Bernhard-Film *Der Umweg*¹⁷ oder David Goldingers und Matthias Greulings Dokumentarfilm *Der Bauer zu Nathal*¹⁸ wurden in der Forschung dagegen bisher nicht genauer analysiert.

Darüber hinaus existieren einige Überblicksartikel, die einzelne Tendenzen an einer Vielzahl von Rezeptionstexten nachvollziehen: Stefan David Kaufer setzt sich bereits 1999 knapp mit Bernhards Wirken in der internationalen Literatur auseinander;¹⁹ Uwe Betz veröffentlichte mehrere dichte Zusammenstellungen zum gleichen Thema;²⁰ ebenso 2007 Manfred Mittermayer²¹ sowie 1995 und 2016 Klaus Zeyringer.²² Zudem enthält das 2018 erschienene *Bernhard-Handbuch* von Martin Huber und Manfred Mittermayer kürzere Artikel zu Bernhards innerliterarischer Wirkung wie auch zu Bernhard-Parodien.²³ All diese Beiträge sind allerdings durch ihre Anlage als Überblicke nicht als detaillierte Analysen zu betrachten.

- 13 Kupczyńska, Kalina: Die Rede zeigen/Die Rede nicht zeigen. Tragödie und Komödie in Bernhard-Comics von Nicolas Mahler, in: *text + kritik: Thomas Bernhard*, München 2016, S. 107–125.
- 14 Aust, Robin-M.: »Es ist ja auch eine Methode, alles zur Karikatur zu machen.« Nicolas Mahlers Literatur-Comics Alte Meister und Alice in Sussex nach Thomas Bernhard und H.C. Artmann, Würzburg 2016.
- 15 Schmitz-Emans, Monika: Nicolas Mahlers Literaturcomics, in: Trabert, Florian/ Stuhlfauth-Trabert, Mara/ Waßmer, Johannes (Hrsg.): *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*, Bielefeld 2015, S. 19–42.
- 16 Klar, Elisabeth: Die Adaptation von Thomas Bernhards autobiografischen Erzählungen in den Comic, in: Aust, Robin-M./ Trabert, Florian (Hrsg.): *Wo wir hinschauen Ideenausschlachter. Die internationale und intermediale Thomas Bernhard-Rezeption*, Bielefeld 2025 [in Vorbereitung].
- 17 Fokkema, Frouke: *Der Umweg*, NL/ AT 2000.
- 18 Goldinger, David/ Greuling, Matthias: *Der Bauer zu Nathal. Kein Film über Thomas Bernhard*, AT 2018.
- 19 Kaufer, Stefan David: Thomas Bernhard und die Weltliteratur. Intertextualität, internationale Rezeption und kulturelle Perspektiven, in: *Zeitschrift für Germanistik* 9 (1999), H. 2, S. 430–434.
- 20 Betz, Uwe: Über das Bernhardisieren. Von Nachfolgern und Pla(y)giatoren Thomas Bernhards, in: *Thomas-Bernhard-Privatstiftung* (Hrsg.): *Thomas-Bernhard-Jahrbuch* 2003, Wien u.a. 2003, S. 71–97; ders.: Unter Bernhard-Verdacht, in: *Thomas-Bernhard-Privatstiftung* (Hrsg.): *Thomas-Bernhard-Jahrbuch* 2005/06, Wien u.a. 2006, S. 175–190; ders.: Dialog mit Thomas Bernhard. Die innerliterarische Rezeption des österreichischen Schriftstellers unter dem Blickwinkel von Bachtins Metalinguistik und Worttypologie, in: May, Markus (Hrsg.): *Bachtin im Dialog*, Heidelberg 2006, S. 193–220.
- 21 Mittermayer, Manfred: Antworten auf Thomas Bernhard aus der internationalen Literatur, in: *Cultura Tedesca* 32 (2007), S. 159–179.
- 22 Zeyringer, Klaus: Der Vorschimpfer und sein Chor. Zur innerliterarischen Bernhard-Rezeption, in: Bayer, Wolfram (Hrsg.): *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien/ Köln/ Weimar 1995, S. 129–152; ders.: »Soweit ich weiß, ist das die Thomas-Bernhard-Methode«. Aperçus der internationalen Rezeption, in: *text + kritik: Thomas Bernhard*, München 2016, S. 257–269.
- 23 Betz, Uwe/ Mittermayer, Manfred: Wirkung auf andere Autoren und Autorinnen, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2018, S. 512–523.

Ähnlich ambivalent ist auch die Forschungslage zu den in dieser Arbeit betrachteten Autor:innen und Primärwerken zu bewerten: Wolfgang Müller-Funk²⁴ und Stefan Simonek²⁵ setzen sich mit Barbi Markovičs popliterarischer Bernhard-Transformation *Ausgehen* auseinander. Martin Huber analysiert Alexander Schimmelbuschs *Die Murau Identität*;²⁶ Teresa Ruiz Rosas betrachtet Karl Ignaz Hennetmairs *Ein Jahr mit Thomas Bernhard* vor allem aus werkgenetischer Perspektive.²⁷ Die Rezeption Bernhards bei Andreas Maier wird von Jan Süselbeck,²⁸ Wendelin Schmidt-Dengler²⁹ und Uwe Wirth³⁰ thematisiert. Der Fokus liegt hier vor allem auf Maiers Dissertation *Die Verführung* zu Thomas Bernhard und weniger auf den Manifestationen von Bernhards Einfluss in Maiers Prosa. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Hermann Burgers Literatur zu der Bernhards blieb dagegen bisher aus: Zwar ist die Burger-Forschung höchst umtriebig und einzelne Nachrufe und Erinnerungen weisen auf die Nähe des Schweizers zu Bernhard hin – seine Texte wurden aber bisher nicht detailliert auf die konkreten Formen der Bernhard-Rezeption hin analysiert oder hinsichtlich der damit einhergehenden poetologischen Implikationen beleuchtet. Der Architektur und Topographie in den Prosawerken Bernhards und Burgers widmet sich dagegen Elias Zimmermann in seiner 2017 erschienenen Monographie *Lesbare Häuser?*.³¹ Dem Verhältnis von Bernhard zur Anti-Heimatliteratur von Burger und Josef Winkler widmet sich erstmals detailliert Natalie Moser.³² Zu den anderen in dieser Arbeit besprochenen Texten und Autor:innen liegen dagegen bisher keine Analysen vor, obwohl diese der Bernhard-Forschung ebenfalls höchst gewinnbringende Positionen und Schlaglichter bieten.

-
- 24 Müller-Funk, Wolfgang: Kontext, Intertextualität und Übersetzung. Thesen und Hypothesen samt einer exemplarischen Analyse. Thomas Bernhards *Gehen*, Barbi Markovič *Izlaženje*, in: van Uffelen, Herbert (Hrsg.): *Literatur im Kontext*, Wien 2010, S. 143–162.
- 25 Simonek, Stefan: Remix als Verfahren der Popliteratur (am Beispiel von Thomas Bernhard und Barbi Markovič), in: Doschek, Jolanta/ ders. (Hrsg.): *Slawische Popkultur*, Wien 2015, S. 169–184.
- 26 Huber, Martin: Murau auf Mallorca. Zum literarischen Nachleben Thomas Bernhards in Alexander Schimmelbuschs Roman *Die Murau Identität*, in: Aust, Robin-M./ Trabert, Florian (Hrsg.): *Wo wir hinschauen Ideenausschlachter. Die internationale und intermediale Thomas Bernhard-Rezeption*, Bielefeld 2025 [in Vorbereitung].
- 27 Ruiz Rosas, Teresa: Der Vermittler der Realitäten, in: Goette, Jürgen-Wolfgang: *Das Tagebuch im 20. Jahrhundert*. Erich Mühsam und andere, Lübeck 2003, S. 84–92.
- 28 Süselbeck, Jan: Das Missverständnis. Zu Andreas Maiers Rezeption der Prosa Thomas Bernhards, in: Thomas-Bernhard-Privatstiftung (Hrsg.): *Thomas-Bernhard-Jahrbuch 2005/06*, Wien u.a. 2006, S. 191–201.
- 29 Schmidt-Dengler, Wendelin: Klausen. Eine Verunsicherung, in: *Literaturen* 6 (2003), S. 74.
- 30 Wirth, Uwe: Herr Maier wird Schriftsteller (und Schreiber), oder: Die »Literaturwissenschaft« der Literatur, in: *Zeitschrift für Germanistik* 12 (2007), S. 128–138.
- 31 Zimmermann, Elias: *Lesbare Häuser? Thomas Bernhard, Hermann Burger und das Problem der Architektursprache in der Postmoderne*, Freiburg 2017.
- 32 Moser, Natalie: Thomas Bernhards Anti-Heimatliteratur und ihre Fortsetzung bei Hermann Burger und Josef Winkler, in: Aust, Robin-M./ Trabert, Florian (Hrsg.): *Wo wir hinschauen Ideenausschlachter. Die internationale und intermediale Thomas Bernhard-Rezeption*, Bielefeld 2025 [in Vorbereitung].

I. Bernhard umschreiben: Hypertextuelle Transformationen

1.1. Der Hypotext: Thomas Bernhard: *Gehen* (1971)

Mit Barbi Marković *Ausgehen* (2009) und Gabriel Josipovici's *Moo Pak* (1994) stehen zwei Hypertexte im Mittelpunkt des folgenden Kapitels, die sich auf ganz unterschiedliche Weise auf Thomas Bernhards Erzählung *Gehen* (1971) beziehen. Im Folgenden wird Bernhards Hypotext zunächst einer grundlegenden Analyse unterzogen, um anschließend die Analogien und Differenzen zwischen Vorlage und Transform sowie die sie hervorbringenden Transformationskonzepte herausarbeiten zu können.¹

Gehen erzählt die Geschichte dreier Männer, die sich ein ungewöhnliches Hobby teilen: Sie spazieren miteinander auf festgelegten Wegen, zu festgelegten Orten und philosophieren dabei über festgelegte Themen. Wie so häufig bei Bernhard ist die erste Ebene der Handlung bereits in den ersten Zeilen abgehandelt. *Gehen* setzt bernhardtypisch zum Zeitpunkt einer Normabweichung im sonst monotonen Leben der Figuren ein: »Während ich, bevor Karrer verrückt geworden ist, nur am Mittwoch mit Oehler gegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Karrer verrückt geworden ist, auch am Montag mit Oehler.« (G 7) Grund für diese Normabweichung ist der metadiegetisch berichtete Nervenzusammenbruch Karrers im rustenschacherschen Hosenladen, welcher darauf in die Wiener Nervenheilanstalt Steinhof eingeliefert wird. Der Auslöser für jene Normabweichung wiederum ist der Selbstmord des Chemikers Hollensteiner, der einige Zeit zuvor geschah. Erzählt wird der Großteil des Inhalts von Oehler, der in weiten Teilen Karrer zitiert und dem bernhardtypisch ein anonymes homodiegetischer Erzähler vorgeschaltet ist. Stellenweise wird diese verschachtelte Erzählsituation noch durch den Bericht Oehlers an den Psychiater Scherrer erweitert.²

-
- 1 Die Ausführungen zu *Gehen* und *Ausgehen* in den folgenden Kapiteln basieren in überarbeiteter und ergänzter Form auf einem bereits veröffentlichten Sammelbandbeitrag: Aust, Robin-M.: »Hier ist Aufhängen und In-den-Fluß-springen« – Ritual und Manie, Exzess und Eskapismus, Thomas Bernhard: *Gehen* und Barbi Marković: *Ausgehen*, in: Cansel, Carsten (Hrsg.): *Trauma-Erfahrungen und Störungen des Selbst. Mediale und literarische Konfigurationen lebensweltlicher Krisen*, Berlin 2020, S. 327–348.
 - 2 Der Erzähler, Begleiter Oehlers bei seinen Spaziergängen, ist als solcher zwar homodiegetisch, fungiert – wie in diversen anderen Bernhard-Texten – aber als eine weitestgehend stumme, anonyme Reflektorfigur, die ihre eigenen Ansichten und ihre Biographie nicht weiter ausführt. Die Figur des Psychiaters Scherrer tritt wiederum nur als Projektionsfläche für weitere Reflexionen der

Über die drei im Text verhandelten Schicksale Karrers, Oehlers und Hollensteiners reflektiert Bernhard über die einzig möglichen, ›bernhardtypisch‹ pervertierten Strategien der Vergangenheitsbewältigung:³ Selbstmord, Isolation durch ›Wahnsinn‹ sowie Ritualisierung des Alltags und Sprachlosigkeit. Alle drei Protagonisten können ihre eigene und die österreichische nationalsozialistische Vergangenheit nicht bewältigen und die wahrgenommene Realität nicht mit der offiziellen Wahrheit in Einklang bringen. Die Gründe für ihre Verstörung werden jedoch nicht ausgesprochen, sondern durch ihr augenscheinliches Verschweigen und einzelne, subtile Signale erst in den Fokus gerückt: Auf der Ebene der *histoire* manifestiert sich dies in der allgemeinen Unfähigkeit der Protagonisten, über Realität und Wahrheiten zu reflektieren und sie in konkreten Begriffen zu erfassen. Auf der Ebene des *discours* wird diese Sprachkrise durch einen starren, von Wiederholungen geprägten Stil und eine hypotaktische Verschachtelung und »a-mimetische«⁴ Zerfaserung des Erzählten versprachlicht, durch die die Äußerungen der Figuren ineinander übergehen.

Paradoxe Heimatliebe und fehlgeschlagene Vergangenheitsbewältigung. Das Schicksal des genialen Chemikers Hollensteiner ist in der relativen Chronologie des Textes und in der absoluten Abfolge der Ereignisse das erste, zentrale Ereignis (vgl. G 33–43). Der Erzähler fasst dies nach einer polemischen Passage über die Rolle der Wissenschaft in Österreich zusammen: »Das Genie wird im Stich gelassen und zum Selbstmord getrieben.« (G 35) Der geniale Wissenschaftler nimmt sich nach Etatkürzungen das Leben, obwohl er jederzeit andere Forschungsstandorte außerhalb Österreichs hätte aufsuchen können (vgl. G 34).

Was hier über die Figur Hollensteiner angedeutet wird, ist dreierlei. Erstens erschwert die finanzielle Abhängigkeit der Wissenschaft vom Staat und von seiner Bürokratie unabhängige, ›außerordentliche‹ Forschung. Hollensteiner muss zudem erkennen, dass ihm seine Forschung weder Ruhm noch Achtung einbringt. Es sind jedoch nicht die bloßen Lebens- und Forschungsbedingungen, die Hollensteiner in den Selbstmord treiben. Denn zweitens thematisiert dieser Teil der Erzählung eine paradoxe Vaterlandsliebe: Hollensteiner kann Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg nicht einfach für bessere Forschungsbedingungen verlassen. Er ist in ambivalenter Weise an Österreich gebunden, das er als Ort liebt, als Staat jedoch hasst:

Lieber bringen sie sich im eigenen Land um, weil letztenendes die Liebe zu dem eigenen Land oder sagen wir besser, zu der eigenen, zu der österreichischen Landschaft

Figuren in Erscheinung und äußert einzig, dass er die Vorfälle im rustenschacherschen Hosenladen »ganz grotesk« findet. (G 53)

- 3 Für eine umfassende, diverse formale, inhaltliche und diskursive Aspekte von *Gehen* betrachtende Analyse vgl. u.a. Fischer, Bernhard: *Gehen* von Thomas Bernhard. Eine Studie zum Problem der Moderne, Bonn 1985; Kovács, Edit: Die Bedeutung des Gehens in den Erzählungen von Thomas Bernhard, in: Német filológiai tanulmányok 22 (1994), S. 124–144; Winterstein, Stefan: Reduktionen, Leerstellen, Widersprüche. Eine Relektüre der Erzählung *Gehen* von Thomas Bernhard, in: Thomas Bernhard-Jahrbuch 2004, S. 31–54.
- 4 Weymann, Ulrike: Eine Frage des Rhythmus und des Klangs? Thomas Bernhards Erzählung *Gehen* als narratologisches Experiment in intermedialer Versuchsanordnung, in: von Hoff, Dagmar/Spies, Bernhard (Hrsg.): Textprofile intermedial, München 2008, S. 201–219, hier S. 205.

größer ist, als die Kräfte, die eigene Wissenschaft in einem andern Land auszuhalten. (G 35f.)

Wie andere Bernhard-Protagonisten befindet sich Hollensteiner somit in einer scheinbar unauflösbaren Dichotomie zwischen Heimatverbundenheit und Österreichhass. Den Figuren bleibt nur eine Möglichkeit, ihre ambivalente Situation zu beenden: »Wenn wir die Schönheit dieses Landes mit der Gemeinheit dieses Staates verrechnen, sagt Oehler, kommen wir auf den Selbstmord.« (G 37) Worauf hier schließlich drittens – wenn auch nur ansatzweise – angespielt wird, ist die Rolle Österreichs im Dritten Reich. Dies ist auch der Grund, warum »ein Mensch wie Hollensteiner« (G 34) dem Angebot nicht folgen konnte, seine Forschung in Deutschland fortzusetzen: Der Text lässt offen, ob Hollensteiner als Angehöriger einer von den Nationalsozialisten verfolgten Gruppe von der Massenvernichtung direkt bedroht war oder aber »nur« an den Gräueln nach dem Anschluss verzweifelte – aber »bevor ein solcher Mensch nach Deutschland geht, bringt er sich um« (G 34).

Auch Karrer und Oehler leiden unter der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs, was der Text expliziter, wenn auch ebenfalls noch chiffriert darlegt. Karrers »Behauptungs- und Unterstellungsexzesse« (G 62) im rustenschacherschen Hosenladen, während der Verkäufer im Hintergrund geradezu absurd endlos viele Hosen etikettiert, geben der Handlung von *Gehen* einerseits ein tragikomisches Moment. Die bizarre Episode ist andererseits ein zentrales Handlungselement: Sie beginnt auf S. 53 und damit genau in der Mitte des Textes und ist durch einen Absatz markiert. Das ritualisierte Durchleuchten des Hosenstoffes und die Diskussion über »tschechoslowakische Ausschußware« und »erstklassigste englische[] Stoffe« (G 56) sind letztlich nur Symptom von Karrers »Wahnsinn«, nicht aber dessen Ursache. Denn bevor Karrer und Oehler beim rustenschacherschen Hosenladen eintreffen, führt ihr Weg sie regelmäßig durch die Klosterneuburgerstraße. Auch hier handelt es sich um eine auf den ersten Blick paradoxe Hassliebe:

[D]iese Straße kenne ich von Kindheit an und ich habe alles durchgemacht, was diese Straße durchgemacht hat und es gibt nichts in dieser Straße, das mir nicht vertraut wäre, er, Karrer, kenne jede Regelmäßigkeit und jede Unregelmäßigkeit in dieser Straße und sei es auch eine der häßlichsten, er liebe diese Straße wie keine andere. Wie oft habe er, Karrer, sich gesagt, diese Menschen siehst du täglich und es sind immer die gleichen Menschen, die du siehst und die du kennst, die immer gleichen Kopf- und Gehbewegungen [...]. Diese Hunderte und Tausende von Menschen kennst du, so Karrer zu Oehler, und du kennst sie auch, wenn du sie nicht kennst, weil es im Grunde immer die gleichen Menschen sind [...]. Wie sie gehen und wie sie nicht gehen und wie sie einkaufen und wie sie nicht einkaufen und wie sie sich im Sommer und wie sie sich im Winter verhalten und wie sie geboren werden und wie sie sterben, so Karrer zu Oehler. Du kennst all diese fürchterlichen Verhältnisse. [...] Du brauchst nur in die Klosterneuburgerstraße hinein gehen und die ganze Erbärmlichkeit und Trostlosigkeit des Lebens kommt auf dich zu. Diese Mauern, diese Zimmer, [...] diese vielen, für die Klosterneuburgerstraße charakteristischen Krankheiten, denke er, Karrer, so Oehler, diese Hunde und diese an diese Hunde gefesselten alten Menschen. (G 95f.)

Oberflächlich handelt es sich um die übliche, ins Lächerliche abdriftende Tirade einer Bernhardfigur über ihre Mitmenschen und die Hässlichkeit der von ihnen bewohnten Wiener Bezirke. In Kombination mit einer vorherigen Äußerung Oehlers, die über die Phrase »Hunderte und Tausende von Menschen« (G 82; 95) verknüpft ist, enthält diese Passage jedoch einen weitaus spezifischeren, abgründigeren Gehalt. So spricht Oehler über seine Rückkehr aus Amerika, wohin er kurz nach dem Anschluss Österreichs⁵ flüchtete, und die Gründe der für ihn zu diesem Zeitpunkt unausweichlichen Selbstmordabsicht in für diesen Text bald ungewöhnlicher begrifflicher Klarheit:

Immer wieder sei er in die Innere Stadt [...] und an den Innenstadthäustüren stehen-geblieben und habe an diesen Innenstadthäustüren einen bestimmten, ihm aus der Kindheit und Jugend vertrauten [...] Namen, gesucht, aber keinen einzigen dieser Namen mehr gefunden. Wohin sind alle diese Menschen, die mit diesen Namen zusammenhängen, die mir vertraut sind und die ich an keiner dieser Türen mehr finden kann, hingekommen? habe er sich gefragt, sagt Oehler. Wochenlang und monatelang habe er sich diese Frage gestellt. [...] Wohin sind alle diese Menschen, Freunde, Verwandte, Feinde, hingekommen? habe er sich gefragt und immer weiter und weiter nach Namen gesucht, auch in der Nacht habe ihm dieses Fragen nach diesen Namen keine Ruhe gelassen. Waren es nicht Hunderte und Tausende Namen? habe er sich gefragt. [...] Wenn ich nur einen einzigen dieser Menschen treffen würde. Wohin? fragte er sich ununterbrochen und warum? [...] Es gibt alle diese Leute nicht mehr, habe er plötzlich gedacht, es hat keinen Sinn, diese Leute zu suchen, weil es sie nicht mehr gibt [...]. (G 82f.)

Beide Passagen zusammen laufen letztlich auf die Schilderung einer Krise der Vergangenheitsbewältigung bei den Protagonisten hinaus:⁶

Wir stellen oft monatelang immer die gleiche Frage, [...] und wenn wir uns diese Frage nicht beantworten haben können, [...] weil uns die Beantwortung gleich welcher Frage nicht möglich ist, [...] stellen wir [...] eine neue Frage, vielleicht aber auch wieder eine

- 5 Oehler sagt, er wäre »auf einmal wieder dreissig Jahre später« (G 81) in die Klosterneuburgerstraße gezogen. *Gehen* erschien 1971. Da es keine Belege im Text gibt, dass die Handlung nicht ebenfalls ungefähr zum Zeitpunkt seines Entstehens spielt, scheint eine Flucht aus dem nach dem Anschluss nationalsozialistischen Österreich der Grund für Oehlers »Amerikaaufenthalt« (G 82) gewesen zu sein.
- 6 Interessanterweise findet sich bereits in *Frost* eine ganz ähnliche, wenn auch weitaus explizitere Passage: »Hier ist jeder Stein für mich eine Menschengeschichte«, sagte der Maler. »[...] Alles, jeder Geruch ist hier an ein Verbrechen gekettet, an eine Mißhandlung, an den Krieg, an irgendeinen infamen Zugriff ... Wenn das auch alles vom Schnee zugedeckt ist[.] [...] Hunderte und Tausende Geschwüre, die dauernd aufgehen. Stimmen, die fortwährend schreien. Sie können von Glück reden, daß Sie so jung sind und eigentlich ohne Erfahrung. Der Krieg war zu Ende, als Sie zu denken anfangen. Sie wissen vom Krieg nichts. Sie wissen nichts. Und diese Menschen, die alle auf der niedrigsten Stufe stehen, [...] diese Menschen sind alle Kronzeugen der großen Verbrechen.« (F 56, Hervorh. RMA). Auch in *Das Kalkwerk* (1970), das diese markante Begriffspaarung häufig auch in neutraleren Kontexten anführt und nicht in gleichem Maße wie *Gehen* auf die nationalsozialistische Vergangenheit referiert, findet sich eine ähnliche Stelle, die kurz auf die »viele[n] Hunderte und Tausende liegengebliebene[n] oder fallengelassene[n] Ideen, aufgebogene[n] Pläne« (Ka 169) überall in Österreich eingeht.

Frage, die wir uns schon einmal gestellt haben und so das ganze Leben lang, bis der Kopf nicht mehr kann. (G 82)

Beide, Karrer und Oehler, können einerseits den euphorisch bejubelten Anschluss an NS-Deutschland, andererseits die Massenauslöschung durch die Nationalsozialisten sowie die Todesfälle durch die alliierten Massenbombardements ab dem 16. Juli 1944 nicht verarbeiten. Während Hollensteiner Selbstmord begeht, führt diese Krise bei Karrer »unweigerlich zu plötzlicher Geistesverrücktheit« (G 13). Die konkrete Manifestation und Diagnose dieses Wahnsinns bleiben im Text jedoch ebenso Leerstellen wie die Ereignisse im Zeitraum zwischen der »Hosenladen-Episode« und Karrers Einlieferung in Steinhof: Karrer befindet sich in einem »Zustand vollkommener Gleichgültigkeit« (G 101), weist also ein emotionales Erstarrungssymptom auf. Dieser Zustand ist Konsequenz der Paradoxie, dass nach allen »moralischen, ideologischen und politischen Blessuren des Dritten Reiches«⁷ der Alltag in Österreich oberflächlich weitergeht, überall »erschreckende[] Künstlichkeit« (G 100) herrscht:

Wie sie deine Mutter zusammengeschlagen haben und wie sie deinen Vater zusammengeschlagen haben, sagt Karrer, sagt Oehler. Diese Hunderte und Tausende von Sommer und Winter festverschlossenen Fenster, sagt Karrer, so Oehler und sagt es so ausweglos wie nur möglich. [...] Dieses Aufschreien und dieses Niederfallen und dieses Schweigen in der Klosterneuburgerstraße, das auf dieses Aufschreien und Niederfallen folgte, so Karrer, sagt Oehler. Und dieser fürchterliche Schmutz! sagt er, als wenn es nichts anderes mehr auf der Welt für ihn gegeben hätte als Schmutz. Gerade die Tatsache, daß in der Klosterneuburgerstraße alles immer so gewesen ist wie es ist und daß man, dachte man daran, immer befürchten mußte, daß es immer dasselbe bleiben wird, so Karrer, sagt Oehler, hatte ihm nach und nach die Klosterneuburgerstraße zu einem unerhörten und unauflösbaren Problem gemacht. (G 96f.)

Die gesamte, kurz vor Ende der Erzählung positionierte Passage markiert – ähnlich dem seitenlangen Satz kurz vor Ende von *Holzfällen* (vgl. Hf 318–321) – den Höhepunkt der erzählerischen Klimax von *Gehen*. Inhaltlich wird die Erklärung für Karrers Verhalten umrissen: Die Konfrontation mit dem seit Ende der nationalsozialistischen Herrschaft »in dreißig Jahren zweifellos vergrößerten Schmutz« sorgt bei Karrer und Oehler für eine »immer größere Unruhe« (G 100). Nicht ein mal der Besuch ihrer Stammwirtschaft ist ihnen noch möglich. Die Erinnerung, aber auch die überall mögliche Begegnung mit »diese[n] [...] alten Menschen« (G 95f.), den durch Glück oder Kollaboration Überlebenden, verstärkt Karrers Krise noch weiter. Diese Belastung trägt letztlich zum Kollaps bei.

Auf der Ebene der erzählerischen Inszenierung dieser Klimax fallen vor allem die teils Satz für Satz wechselnden, immer weiter zerfasernden metadiegetischen Erzählebenen auf: Sowohl Scherrer, Karrer, Oehler als auch dem homodiegetischen Erzähler werden Passagen zugeschrieben, wobei Karrers im Präsens abgefasste Schilderungen dominieren. Die Verwendung des Präsens markiert, dass die Ereignisse für Oehler nach wie vor präsent sind und dass er sie immer wieder erlebt. Gleichzeitig suggeriert der Tempuswechsel vom Präsens (z.B. »du kennst«) ins Perfekt (z.B. »hier hast du« oder »wie

7 Müller-Funk: Kontext, Intertextualität und Übersetzung, S. 148.

sie [...] zusammengeschlagen haben«) das Vergehen von Zeit, aber auch das Vergehen von Leben, den Moment des Umschwungs vom aktiv wahrgenommenem Geschehen zur passiv-ohnmächtigen Erinnerung. Auch hier finden sich die für Bernhard-Texte typischen Dichotomien, die in diesem Falle primär genutzt werden, um die Zeit *vor* und *nach* den Pogromen in der Klosterneuburgerstraße zu markieren: Erst gehen die Bewohner der Straße beispielsweise »einkaufen«, dann gehen »sie nicht einkaufen« – oder besser: nicht mehr. Diese Menschen werden nicht nur geboren, sie sterben – für Karrer sichtbar – auch in der Klosterneuburgerstraße. Diese Leben bleiben nur erfolglose, zu früh beendete »Versuche (zu leben)« (G 95). Zentral ist in dem Kontext ebenfalls die mehrfach wiederholte Gegenüberstellung von »Sommer« und »Winter«, die mit dem Entstehen und Vergehen von Leben assoziiert werden kann. Auch das gewaltsame Sterben dieser Menschen wird über Gegensätze – diesmal sogar mehrschichtige – illustriert: »Dieses Aufschreien und dieses Niederfallen und dieses Schweigen [...], das auf dieses Aufschreien und Niederfallen folgte« (G 96f.). Das akustische »Aufschreien« markiert den letzten Moment vor dem Tod, danach herrscht »Schweigen«. Gleichzeitig enthält der Begriff »Aufschreien« auch eine räumlich interpretierbare Komponente, die dem »Niederfallen« gegenübersteht und so diese fatalen, für Karrer lebensverändernden Momente plastisch abbildet. Das Fortwirken dieser Erlebnisse in Karrers Leben wird in den folgenden Passagen sowohl inhaltlich erläutert als auch begrifflich hervorgehoben: So berichtet Karrer beispielsweise vom eigenen »Aufwachen« und »Einschlafen in der Klosterneuburgerstraße« (G 97), also erneut anhand von parallelisierten Gegensatzpaaren, die – wie auch »Sommer« und »Winter« – die Verweise auf Beginn und Ende des Lebens metaphorisch aufrecht erhalten. Weiterhin lässt sich diese zentrale Passage auch losgelöst von den Pogromen auf den »Anschluss« Österreichs beziehen: Das »Aufschreien« kann auch auf das omnipräsente Jubelschreien der österreichischen Bevölkerung über die »Heimkehr ins Reich« bezogen werden. Das »Niederfallen« ist in diesem Kontext als Chiffre für den Kniefall der österreichischen Bevölkerung vor den Nationalsozialisten lesbar. Was nach alledem bleibt, ist letzten Endes das auch in der Österreichischen Unabhängigkeitserklärung verankerte, die Geschichte revidierende »Schweigen« über die Vergangenheit.⁸

Ebner, Wittgenstein und Sprachkrise. Das Schicksal der chronologisch und hierarchisch dritten Figur Oehler bleibt (wie das des Erzählers) zu Ende der Erzählung offen: Er ist anders als Hollensteiner noch am Leben und kann sich im Gegensatz zum in Steinhof »wie ein Vieh eingesperrt[en]« (G 63, Hervorh. i. Orig.) Karrer frei bewegen. Dennoch leidet auch er analog zu Karrer an einer tiefgreifenden Sprachkrise: Er kann nur weiterleben, weil er »nicht alles bezeichnen und dadurch niemals *absolut* denken« (G 32) kann und die »Kunst« beherrscht, »das Denken genau vor dem tödlichen Augenblick abzubrechen« (G 26): »Hätte ich Verstand, [...] hätte ich ununterbrochen Verstand, [...] hätte ich mich längst umgebracht« (G 15).

Die Ursache für das zwanghafte Gehen der Protagonisten erläutert der Text lediglich über knappe Verweise auf zwei dichotome Konzepte der Philosophie: Ludwig Wittgen-

8 Ich danke Ines Gerloff für den Hinweis auf diese Deutungsmöglichkeit.

steins Logik und Ferdinand Ebners damit kollidierende »Dialogik«.⁹ – über beide wollen Karrer und Oehler schließlich am Tage sprechen, an dem Karrer »verrückt wurde« (vgl. G 83f.). Die Kombination der sehr selektiven Interpretationen dieser Konzepte macht Oehler, Karrer und den Erzähler erstens zu pervertierten Flaneuren und führt zweitens zu einer allumfassenden Begriffsunsicherheit und Sprachlosigkeit.

Die Figur Karrer repräsentiert die übersteigerte Umsetzung von Wittgensteins im *Tractatus logico-philosophicus* entwickeltem Sprachkonzept. Die »Tatsache, daß in der Klosterneuburgerstraße alles immer so gewesen ist«, wie es war, wird für Karrer im Angesicht von Opferthese und Geschichtslüge »zu einem unerhörten und unauflösbaren Problem« (G 96f.). Immer wieder klaffen offiziell tradierte und erinnerte Realität für Karrer auseinander: Österreich stilisiert sich in seiner Unabhängigkeitserklärung als erstes Opfer des Nationalsozialismus, dessen »hilflos gewordene[m] Volke« der Anschluss an NS-Deutschland »durch militärische kriegsmäßige Besetzung des Landes [...] aufgezwungen worden ist« und das man so »in einen sinn- und aussichtslosen Eroberungskrieg geführt hat, den kein Österreicher jemals gewollt hat, jemals vor auszusehen oder gutzuheißen instand gesetzt war«¹⁰ – obwohl dieses Volk 1938 zu großen Teilen und mit wehenden Fahnen »heim ins Reich« strebte. Karrer verzweifelt nicht nur an der Frage nach dem »Wohin«, sondern auch nach dem »Warum« der Ereignisse, die zur »Bekriegung von Völkern, gegen die kein wahrer Österreicher jemals Gefühle der Feindschaft oder des Hasses gehegt hat«,¹¹ aber letztlich zur industriell organisierten Menschenvernichtung führten. Hinsichtlich dieser Frage greift Wittgensteins These nicht mehr, dass auf jede nur mögliche Frage auch eine Antwort zu finden sei.¹² Es gibt für Karrer und Oehler nicht die »Lösung des Problems des Lebens«,¹³ die Wittgenstein in seinem Traktat postuliert, nur noch ein »unerhörte[s] und unauflösbare[s] Problem« (G 96f.). Im Angesicht der ganz realen nationalsozialistischen Vernichtungsorgien versagt in *Gehen* jede Logik: »Sehen Sie, sagt Oehler, wir können, gleich was für eine Frage, stellen, wir können die Frage nicht beantworten, wenn wir sie *wirklich* beantworten wollen, insoferne [sic] ist überhaupt keine Frage aus der Begriffswelt zu beantworten.« (G 80f.) Oehler klammert sich jedoch weiterhin an seine Selektion der Wittgensteinschen Axiome und Theoreme. Seine Sprachkrise ist somit letzten Endes gewissermaßen wieder logische Konsequenz. Wittgenstein zufolge wäre

9 Casper, Bernhard: Das dialogische Denken. Eine Untersuchung der religionsphilosophischen Bedeutung Franz Rosenzweigs, Ferdinand Ebners und Martin Bubers, Freiburg/ Basel/ Wien 1967, S. 199.

10 Österreichische Unabhängigkeitserklärung, Präambel, § 0, inkraftgetreten am 02.05.1945, online: <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnumm=10000204> (abger.: 01.03.2021).

11 Österreichische Unabhängigkeitserklärung, Präambel, § 0.

12 Vgl. Satz 6.5: »Zu einer Antwort, die man nicht aussprechen kann, kann man auch die Frage nicht aussprechen. [...] Wenn sich eine Frage überhaupt stellen läßt, so *kann* sie auch beantwortet werden« (Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Logisch-philosophische Abhandlung, Frankfurt a.M. 1966, S. 114).

13 Vgl. Satz 6.521: »Die Lösung des Problems des Lebens merkt man am Verschwinden dieses Problems.« (Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, S. 114f.).

[d]ie richtige Methode der Philosophie [...] eigentlich die: Nichts zu sagen, als was sich sagen läßt, also Sätze der Naturwissenschaft – also etwas, was mit Philosophie nichts zu tun hat – und dann immer, wenn ein anderer etwas Metaphysisches sagen wollte, ihm nachzuweisen, daß er gewissen Zeichen in seinen Sätzen keine Bedeutung gegeben hat.¹⁴

Einen ganz ähnlichen, wenn auch erneut übersteigerten Gedanken äußert auch Oehler:

Wir sind Mathematiker, sagt Oehler, oder versuchen doch wenigstens immer, Mathematiker zu sein. Wenn wir denken, handelt es sich weniger um Philosophie, sagt Oehler, mehr um Mathematik. Es ist alles eine ungeheuerliche, haben wir sie von Anfang an unterbrechungslos aufgestellt, *ganz einfache* Rechnung. (G 45, Hervorh. i. Orig.)

Die Protagonisten sind jedoch nicht in der Lage, den Fehler in der »ganz einfachen Rechnung«, die sie nicht lösen können, zu finden. Sie bleiben der von Ihnen produzierten massiven Wortmenge zum Trotz beim letzten Wittgensteinschen Satz haften: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.«¹⁵

Ferdinand Ebners Religionsphilosophie zufolge ist dagegen »die Sprache, insofern sie gesprochen wird«¹⁶ überhaupt erst »das, in dem der Mensch und durch das der Mensch Mensch ist.«¹⁷ In gewisser Weise steht diese Konzeption auch in der Nähe der Wittgensteinschen Sprachphilosophie, auch für Ebner ist »[d]er Mensch [...] dadurch gekennzeichnet, daß er alles, was ist, ansprechen kann und aussprechen kann«¹⁸ und dadurch die wahrgenommene Welt in »ein in sich gegliedertes Ganzes«¹⁹ sublimieren kann. Zweck der Sprache sei das Gespräch, der Dialog mit anderen Menschen und in Konsequenz dessen auch mit Gott. Zweck des Gesprächs dagegen sei die Ich-Werdung des Menschen.²⁰ Ferdinand Ebners Kombination aus Sprach- und Religionsphilosophie wird im Alltag der Bernhard'schen Protagonisten in eine sekuläre Theorie des absoluten Denkens und Sprechens gewendet: der soziale Dialog bleibt das Mittel der Selbstvergegenwärtigung, das ritualisierte, gemeinsame Gehen somit Ausdruck des Selbsterhalts.

Diese selektiven Interpretationen von Wittgensteins Logik und Ebners »Dialogik«²¹ lassen sich nur schwer miteinander in Einklang bringen, was zu einer allumfassenden Begriffsverwirrung und Sprachlosigkeit führt. Dies schlägt sich auch im Text nieder: Wenn sich das Schicksal von »Hunderte[n] und Tausende[n]« (G 82) von Menschen nicht in Worte fassen lässt, sind auch alle anderen Begriffe unnütz; alle verwendeten sprachlichen Bezeichnungen bleiben letztlich nur »Gebrauchsbegriffe oder [...] Hilfsbegriffe« (G 91; vgl. 15f.). Umgekehrt führt dies zu einer zwanghaft wirkenden sprachlichen

14 Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus, S. 115.

15 Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus, S. 115.

16 Casper: Das dialogische Denken, S. 201.

17 Casper: Das dialogische Denken, S. 204.

18 Casper: Das dialogische Denken, S. 204.

19 Casper: Das dialogische Denken, S. 205.

20 Vgl. Casper: Das dialogische Denken, S. 212–214.

21 Casper: Das dialogische Denken, S. 199.

Überdeterminierung, den bernhardtypischen syntaktischen Schleifen und Reformulierungen, ohne dass diese jedoch zu Begriffsschärfe führen würden – ganz im Gegenteil: Für die Figuren bleibt »alles nur [...] ein Sogenanntes« (G 75). Den Leser:innen liefern die Wiederholungen auf der Ebene der *histoire* zunächst keine zusätzlichen, sondern nur redundante Informationen: »So bewegt sich der Text retardierend von Satz zu Satz, ohne wesentlich neue Informationen zu liefern.«²² Auch die eigentlichen Objekte der Reflexion verändern sich im Fortgang des Textes entweder ineinanderfließend oder sprunghaft, Oehler und der Erzähler äußern ihre Ansichten in einer teils an einen *stream of consciousness* erinnernden Abfolge, einzelne Begriffe tauchen teils wiederholt und mit variierten Bedeutungen auf, werden relativiert, tautologisiert, erst miteinander enggeführt und dann gegeneinander gesperrt oder gänzlich ad absurdum geführt.

Dass der »Augenblick der endgültigen Grenzüberschreitung nach Steinhof und das heißt in endgültiges Verrücktsein« (G 25) gerade im rustenschacherschen Hosenladen eintritt, wirkt auf den ersten Blick zwar komisch, ist allerdings ebenfalls ein Symptom der Sprachkrise: Selbst in einer trivialen Handlung – dem Kaufen von Hosen – äußert sich für Karrer das unlösbare Auseinanderklaffen von Bezeichnetem und Bezeichnendem. Rustenschachers »sogenannte[] neue[] Hosen« weisen für Karrer »unübersehbare[] schütterte[] Stellen« (G 54) auf, sind für ihn »tschechoslowakische Ausschußware«, werden aber vom Verkäufer ausdrücklich als »erstklassigste englische[] Stoffe« (G 56) bezeichnet und im Hintergrund unablässig von Rustenschacher etikettiert. Für den Hosenhändler ist dies lediglich ein Trick zur Steuerersparnis (vgl. G 59), für den labilen Karrer aber eine unerträgliche Folge von fehlgeschlagenen oder gar absichtlich falschen deklarativen, illokutionären Akten.²³

Andererseits stehen das gemeinsam-dialogische Gehen und mathematisch-logische Denken für Oehler, Karrer und den Erzähler »in einem ununterbrochenen Vertrauensverhältnis zueinander« (G 86). Durch diese Anlehnung der Figurenkonzeption an den literarischen Typus des Flaneurs²⁴ wird das intertextuelle Bezugsfeld der Erzählung erweitert: »Der Flaneur beschreitet einen Weg, der in die Vergangenheit führt, wobei die Gegenwart von Straßen und Häusern darüber entscheidet, welche vergessenen Räume sich ihm öffnen.«²⁵ So auch bei Bernhard: Karrer und seine Begleiter bewegen sich durch die Großstadt Wien, die als Ort der Reflexion instrumentalisiert wird. Beim gemeinsamen Gehen »kommt mit der Körperbewegung die Geistesbewegung« (G 88), die Wahl der jeweiligen »Stehstelle« macht sie gar zur »Denkstelle« (G 76, Hervorh. i. Orig.), auch bei ihnen bringt »das Flanieren, dieses rauschhafte Gehen, [...] längst vergessenes hervor«.²⁶ Bernhard führt diese Figuration jedoch ad absurdum; bei Karrer, Oehler und dem Erzähler handelt es sich letztlich um pervertierte Flaneure: Flaneure geben sich dem »Me-

22 Weymann: Eine Frage des Rhythmus und des Klangs?, S. 206.

23 Vgl. auch die zu einem ähnlichen Schluss kommende Interpretation von Weymann: Eine Frage des Rhythmus und des Klangs?, S. 215.

24 Vgl. Opitz, Michael: Literaturkritik, in: Lindner, Burkhardt (Hrsg.): Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/ Weimar 2011, S. 311–332, hier S. 321f.

25 Opitz: Literaturkritik, S. 322. Vgl. zur Funktion des Gehens bei Bernhard und intertextuellen Bezügen auch Simons, Oliver: »In die entgegengesetzte Richtung«. Thomas Bernhards Poetik des Gehens, in: Gegenwartsliteratur 13 (2014), S. 137–158.

26 Opitz: Literaturkritik, S. 322.

morieren im Schlendern«, ²⁷ dem intellektuell-nostalgischen Müßiggang ohne Verpflichtung ²⁸ hin. Die Straßen der Stadt sind »die Wohnung des ewig unruhigen, ewig bewegten Wesens, das zwischen Hausmauern soviel erlebt, erfährt, erkennt und ersinnt, wie das Individuum im Schutze seiner vier Wände«. ²⁹ Die Protagonisten aus *Gehen* sind traumatisiert fixiert, machen sich durch ihre Spaziergänge selbst zu Getriebenen und werden mit den immergleichen negativen Erinnerungen konfrontiert. Ihr unergiebiges, zirkuläres Denken manifestiert sich stattdessen in perpetuierten, zeitlich und örtlich und sogar hinsichtlich der Kleiderordnung akribisch geplanten Spaziergängen (vgl. G 7–10) hin zu »einer bestimmten Steh- und Denkstelle« (G 76, Hervorh. i. Orig.): »Mittwoch immer in die eine (in die östliche) Richtung«, »Montag in die westliche« (G 7). Gehen und Denken – und Sprechen – fließen in der Manie der Protagonisten fast »zu einem einzigen totalen Vorgang« (G 84) zusammen, der immer wieder wiederholt wird. Das Flanieren wird zu einem leeren Ritual, das auch in seiner endlosen Wiederholung keine Lösung generiert, was sich auch sprachlich manifestiert: »Es entstehen lange Schachtelsätze, die komplex wirken, dabei häufig jedoch Plattitüden oder [...] auch Unsinn behaupten.« ³⁰ Auch körperliche und geistige Erschöpfung der Figuren gehen letzten Endes Hand in Hand: Das »Gehen und [...] Denken, das eine aus dem andern« wird Karrer und Oehler mit dem Fortschreiten ihres ritualisierten Spazierens »zu einer unglaublichen, beinahe nicht mehr aushaltbaren Nervenanspannung« (G 83f.). Die Protagonisten wandeln im übertragenen wie im wörtlichen Sinne auf bereits längst ausgetretenen Pfaden, die sie nur durch den Verlust ihrer räumlichen Beweglichkeit durch Internierung im Irrenhaus oder Selbstmord verlassen können. Auch dies schlägt sich in der Sprache der Figuren nieder, die in ihrem »scheinbare[n] Bemühen um sprachliche Exaktheit« ³¹ ebenso durchorganisiert und überdeterminiert, aber eben auch zirkulär, rekursiv und ergebnislos ist. Wie die permanent wiederholten, aber ziellosen »Gedanken-Gänge« der Figuren gerät auch die Sprache in der »ununterbrochene[n] Folge von Denkvorgängen« (G 76) in einen »semantischen Leerlauf«. ³² Bernhards *Gehen* »konstituiert sich aus den tautologischen Denkschleifen seiner Protagonisten, die sich monoman mit den immer gleichen Gedankenfiguren beschäftigen, dabei die Bedeutung der Redeinhalte auflösen und eine Sinnstiftung untergraben.« ³³ Doch schlussendlich ist ohnehin »alles, was gedacht wird [...] überflüssig« (G 10), auch das Denken selbst ist durch die Unlösbarkeit der Probleme der Kriegsgeneration eine »vollkommene Sinnlosigkeit« (G 46). Schließlich han-

27 Benjamin, Walter: Die Wiederkehr des Flaneurs, in: ders.: Gesammelte Schriften III, hrsg. v. Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a.M. 1991, S. 194–199, hier S. 194; vgl. ebenfalls das Kapitel *Der Flaneur* in ders.: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, in: ders.: Gesammelte Schriften I, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 509–690, hier S. 537–569.

28 Vgl. Gebhardt, Winfried/ Hitzler, Ronald/ Schnettler, Bernt: Unterwegs-Sein, in: dies. (Hrsg.): Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart, Wiesbaden 2006, S. 9–20, hier S. 11.

29 Benjamin: Die Wiederkehr des Flaneurs, S. 196.

30 Weymann: Eine Frage des Rhythmus und des Klangs?, S. 207.

31 Weymann: Eine Frage des Rhythmus und des Klangs?, S. 207.

32 Weymann: Eine Frage des Rhythmus und des Klangs?, S. 201.

33 Weymann: Eine Frage des Rhythmus und des Klangs?, S. 201.

delt es sich auch dem Titel des Textes nach nicht um ein Werk über das intellektuell aufgeladene, über die umgebende Welt der frühen Großstadt und ihre Menschen sinnierende Flanieren – dessen eine Komponente, das Nachdenken und Reflektieren, ist im Wien der Nachkriegszeit nicht mehr möglich, übrig bleibt lediglich das endlose Gehen.

1.2. Barbi Marković: *Ausgehen* (2009)

2009 erschien bei Suhrkamp ein Text, der im Kontext dieser Arbeit in mehrfacher Hinsicht von Interesse ist: Barbara Markovićs *Ausgehen* gehört erstens im breiten Spektrum der Bernhard-Hypertexte zu denjenigen Werken, die den Bezug zu ihrem Prätext nicht auf Basis von vereinzelter Referenzen oder bernhardesken Stilziten oder -Imitationen herstellen. Bereits der Titel *Ausgehen* macht ansatzweise deutlich, dass es sich hierbei um eine »radikale Umschrift«, ¹ um eine Transformation von Bernhards Erzählung *Gehen* (1971) handelt. Zweitens ist *Ausgehen* in gewisser Weise eine »Mehrfachübersetzung«: Bei der vorliegenden deutschen Ausgabe handelt es sich um eine von Mascha Dabić besorgte Übersetzung, die auf dem von Marković in serbischer Sprache verfassten Originaltext *Izlaženje* aus dem Jahre 2006 basiert. Grundlage für diesen Text wiederum war ursprünglich der Versuch der Autorin, Bernhards Text ins Serbische zu übertragen. ² *Ausgehen* ist somit das Ergebnis einer Kette von mehreren Übersetzungs- und Transformationsprozessen, wobei Dabićs Übersetzung durch den mehrfachen Sprachwechsel paradoxerweise »näher« am »Original« ist als der ursprüngliche serbische Transformations-text.

Die Hybridität des Textes wird bereits vor Beginn der eigentlichen Erzählung auf deutlichste hervorgehoben: So »programmiert« Marković »den intertextuellen Modus der Verknüpfung« ³ der beiden Texte bereits auf der ersten Seite des Textes und stellt *Ausgehen* zwei kurze Textstücke voran. Sie dienen als programmatische Leseanleitung, die das Transformationskonzept »bewusst metatextuell offenlegt« ⁴ und die Leser:innen auf das Verhältnis verweist, in dem Prätext und Transform stehen (vgl. Abb. 3).

1 Simonek: Remix, S. 170.

2 Vgl. Müller-Funk: Kontext, Intertextualität und Übersetzung, S. 147.

3 Simonek: Remix, S. 172.

4 Simonek: Remix, S. 175.

Abb. 3: *Der Beginn von Ausgehen*

Thomas Bernhard Gehen
[rmx]
Barbi Ausgehen

Es ist ein ständiges zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Kopfes Denken und zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Hirns Empfinden und zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Charakters Hin- undhergezogenwerden.

Scratch.

Ich beginne:

Es ist ein ständiges zwischen allen *Musikstilen* Denken, zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Hirns *Sichzudröhnen* und zwischen allen Möglichkeiten eines menschlichen Charakters *Sichunterhalten*.

Gescannt, MA 5

Dies setzt sich im Haupttext fort. So wird bereits über die ersten Zeilen von *Ausgehen* deutlich, welches Konzept dieser Transformation zugrunde liegt:

Während ich, bevor Bojana vom Clubben genug hatte, nur am Samstag mit Milica ausgegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Bojana vom Clubben genug hat, auch am Sonntag mit Milica aus. (MA 7)

Der ganz ähnlich lautende Beginn von Bernhards Erzählung sei an dieser Stelle ebenfalls zitiert:

Während ich, bevor Karrer verrückt geworden ist, nur am Mittwoch mit Oehler gegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Karrer verrückt geworden ist, auch am Montag mit Oehler. (G 7)

Dieses Konzept erstreckt sich auf den gesamten Text: Marković ersetzt in ihrer Transformation einzelne Begriffe des Prätextes und macht aus Bernhards manischen Gehern nicht weniger manische Ausgeher:innen, verlegt die Handlung von Wien nach Belgrad, wandelt die Bezüge zur Hochkultur in Anspielungen auf die Popkultur und die Clubbing-szene. Die Autorin bezeichnet dieses Verfahren im Text als »Remix«.

Remix als popkulturelles Phänomen und Verfahren. Der Name der Technik, der aus *Gehen* eben *Ausgehen* macht, basiert auf einer genuin popkulturellen, aus dem Bereich der

elektronischen Musik importierten Technik: ›Remix‹⁵ bezeichnet in seiner ursprünglichen Bedeutung die Transformation eines bestehenden Musikstückes in ein darauf basierendes, verfremdetes Musikstück im distinkten Stile eines anderen Künstlers oder einer anderen Künstlerin. Der Gebrauch des Begriffs ›Remix‹ wird allerdings nicht nur durch das Thema und Milieu der elektronischen Musik, in dem der Text spielt, begründet. Er verweist auch auf die hybride Ästhetik des Textes: Im Gegensatz zum ›Cover‹, bei dem die Neuinterpretation eines Stückes durch andere Künstler:innen schon der Wortbedeutung nach deckungsgleich über der Vorlage liegt, wird ein Remix gerade durch seinen ›Doppelstatus‹ als verfremdetes, hybrides Werk zweier unterschiedlicher Künstler:innen interessant. Unter der Neubearbeitung scheint auch hier die Folie des Originals durch, doch die formal-technische Transformationsweise stellt durch die Neuarrangierung und Reinstrumentation von Melodien, Textzeilen Versatzstücken die Analogie und Differenz zwischen Vorlage und Remix in den Vordergrund – die Betonung der Werkhierarchie, ostentative Hybridität und Heterogenität sind also expliziter Teil der Ästhetik des Remix.

Natürlich lässt sich dieses ab den 1970er Jahren entstandene intermusikalische Verfahren nicht ohne weiteres auf andere Medien wie die Prosaliteratur übertragen – gleichzeitig steht das hybridisierende Konzept des Remix durchaus in der Nähe einer postmodernen Ästhetik der Collage und Assemblage und einer intertextuellen postmodernen sowie popkulturellen Literatur.⁶

***Ausgehen*, ›eine ununterbrochene Folge depressiver Gedanken‹.** Bei Markovićs Transformation handelt es sich jedoch weniger um einen Remix im Sinne einer Collage; nicht um einen primär politisch-subversiv motivierten »act of recombining pre-existing material«. ⁷ Marković transformiert stattdessen einen Einzeltext eigenständig nach einem festen Konzept, sodass es sich bei *Ausgehen* um eine geradezu ›klassische‹ diegetische Transposition handelt: Sie übernimmt die Textmasse von Bernhards *Gehen* fast in ihrer Gesamtheit, modifiziert – abgesehen von einigen wenigen, extradiegetischen Ergänzungen – einzelne Elemente und Konstituenten der Handlung. Auf diese Weise erzählt Marković eine gänzlich neue Geschichte; »Bernhards ordensgleiche, eminent kopflastige Männerwelt wird so in die viel stärker an Körperlichkeit und Alltag orientier-

5 Während der Begriff selbst insbesondere mit elektronischer Tanzmusik assoziiert wird, handelt es sich hierbei keineswegs um eine neue oder ungewöhnliche Technik: Insbesondere die U-Musik kennt Coverversionen und andere Reinterpretationen bestehender Musikstücke; im Bereich der E-Musik ist die variable Interpretation von in Form von Partituren vorliegender Stücke von vornherein Teil einer transitiven, reinszenierenden Aufführung am Instrument. Von vornherein elektronisch produzierte, vor allem auf Samples, sequenzierten Melodien und Rhythmuspassagen und somit reinstrumentalisierbaren, rekombinierbaren Versatzstücken basierende Musik ist jedoch besonders für Remixes geeignet, was deren Popularität in diesen Genres auch ein Stück weit begründet.

6 In die Literatur- und Kulturwissenschaften hat der Begriff der ›remix studies‹ bereits Einzug gehalten. 2015 wurde beispielsweise der *Routledge Companion to Remix Studies* veröffentlicht, der sich in 41 Aufsätzen u.a. mit den medial-ästhetischen, historischen, kulturellen und politischen Implikationen dieses Phänomens auseinandersetzt (Navas, Eduardo/ Gallagher, Owen/ burroughs, xti-ne (Hrsg.): *The Routledge Companion to Remix Studies*, New York 2015).

7 Navas/ Gallagher: *Remix Studies* [o.P.].

te Lebenswelt Jugendlicher transformiert«:⁸ Aus Oehler wird Milica und aus dem in die Nervenheilanstalt Steinhof eingelieferten Karrer wird Bojana, die »vom Clubben genug« hat. Sie »klebt« nun »vor der Glotze« (MA 7), nachdem sie sich auf einem Plastikman-Konzert⁹ in einer Tirade gegen alle Anwesenden erging:

Extrem handlungsarm, schreiben sich beide Texte in einem nicht enden wollenden Redestrom fort, steuern auf einen peinlichen Höhepunkt zu: dort ist es ein in die Jahre gekommenes Hosengeschäft, hier eine glamouröse Disko, in der Bojana eine Schimpfrede gegen die Hirnlosigkeit und den Konformismus der heutigen Disko-Kultur hält, die ebenso ernst wie unernst verstanden sein will wie Karrers Rebellion gegen die angeblich schlechte Qualität der tschechischen Massenware.¹⁰

Aus dem »außerordentlichsten« (G 23) Chemiker Hollensteiner wird weiterhin der »fanatische[] Clubber Bane« (MA 34), der sich nicht umbringt, sondern aus Langleiweile schwul wird, worüber seine (nun Ex-)Freundin Bojana verzweifelt. Aus Wien wird Belgrad, aus dem manischen alltäglichen Gehen wird das zur Manie gewordene allabendliche Ausgehen: »Samstag ins Basement (welches fancy ist) und am Sonntag [...] ins Idiot (welches trash ist)« (MA 8). Vermeintlich geistigen Höchstleistungen wird die Party- und oberflächliche Gesellschaftstauglichkeit gegenübergestellt: Die »Aussprache« Karrers beispielsweise war bei Bernhard »die deutlichste, Karrers Denken das korrekteste, Karrers Charakter der einwandfreieste« (G 23) – in Markovićs Clubszenen zählen für die Protagonisten andere Qualitäten: »Bojanas Rhetorik war manchmal im gesellschaftlichen Spiel die artikulierteste, Bojanas Art, Drogen zu nehmen, war die vollkommenste, Bojanas Styling war das freakigste [...]« (MA 25)

Bernhards Geistesmenschen, die das Denken zerdenken und darüber verzweifeln, kontrastieren mit Markovićs »sharpen« »Individualclubber[n]« (MA 37) und »den kopflosen Raverinnen« (MA 32) der »Partyhauptstadt« mit ihrer trivialen »Clubbingaktivität« (MA 33). Natürlich entsteht so, durch diese Transformation der »essentielle[n] Suchbewegung des Gehens [...] in eine Form des Lifestyles und des Freizeitvergnügens«¹¹ wie auch durch die Kollision von Bernhards überdeterminierter, sperriger Bildungssprache und der von Anglizismen durchzogenen Sprache der Clubkultur auch ein gewisses Maß an Komik. Hier lediglich von einer »Bernhard-»Parodie«¹² oder »»parodistische[n]« Rekontextualisierung«¹³ eines »Bernhard-Fans« zu sprechen, würde jedoch zu kurz greifen. Das Konzept des Textes beschränkt sich nicht nur darauf, das hohe Niveau der Vorlage in einen neuen Kontext zu setzen, für ein jüngeres Publikum zu aktualisieren oder gar schlicht ins Niedere und Alltägliche zu wenden.

8 Simonek: Remix, S. 175.

9 »Plastikman«, auch bekannt unter dem Namen Richie Hawtin (geb. 1970), ist einer der stilprägendsten und bekanntesten Techno-DJs und -Produzenten und gilt als einer der Pioniere der elektronischen Tanzmusik (vgl. hierzu ebenfalls Simonek: Remix, S. 178f.).

10 Müller-Funk: Kontext, Intertextualität und Übersetzung, S. 161.

11 Simonek: Remix, S. 170.

12 Müller-Funk: Kontext, Intertextualität und Übersetzung, S. 143.

13 Müller-Funk: Kontext, Intertextualität und Übersetzung, S. 147.

Markovićs ›Remix‹ ist grundlegend das Ergebnis mehrerer, primär heterodiegetischer Transpositionen¹⁴ der Handlungskonstituenten aus Bernhards Prätext: Die Figuren sind größtenteils weiblich und jünger als in Bernhards Vorlage. Sie existieren in einem anderen sozialen Milieu, in einer anderen Stadt und in einem anderen Land. Dies zieht logischerweise auch eine Kette pragmatischer Transformationen¹⁵ nach sich; die »Modifikation der für die Handlung konstitutiven Begebenheiten und Verhaltensweisen«¹⁶ führt zu einer grundlegenden, wenn auch in diesem Falle vor allem oberflächlichen »Modifikation des Handlungsverlaufs und seines instrumentalen Trägers«.¹⁷ Bernhards Figuren gehen, Markovićs Figuren gehen aus, aus Karrers Einweisung ins Irrenhaus wird Bojanas Rückzug vor den Fernseher, usw., wodurch gänzlich andere Konnotationen an den Textinhalt geknüpft werden. Die grobe Plotstruktur und »praktisch alle Strukturmerkmale«¹⁸ der erzählten Geschichte bleiben jedoch die selbe: Beide Texte erzählen in repetitivem Duktus von drei Figuren, die eine genau festgelegte, ritualisierte Handlung unablässig und aus genau umrissenen Gründen durchführen. Eine der Figuren wird den anderen durch ein normwidriges Verhalten räumlich entzogen, weshalb die anderen ihre Gewohnheit ändern müssen.¹⁹ Die einzelnen Elemente und Konstituenten der Handlung aus *Gehen* werden in Markovićs *Ausgehen* einerseits ersetzt, wodurch eine dem Stil, die Erzählsituation, sowie dem diegetischen Grundmuster, der Mikro- und Makrostruktur des Prätextes zwar entsprechende, aber hinsichtlich des sozialen und historischen Kontexts gänzlich andere Geschichte generiert wird; »[a]uf diese Weise entfaltet sich zwar eine klare Differenz zwischen beiden Texten; dessen ungeachtet bleibt [...] die strukturelle Nähe zwischen ihnen konsequent beibehalten.«²⁰ Die formulierte Botschaft und das hinter dem Text stehende Thema bleiben somit in einem Maße erhalten, das über die ledigliche Gleichsetzung von realem Selbstmord und »social suicide« (MA, Klappentext) hinausgeht.

Andererseits kann keineswegs davon gesprochen werden, dass es sich hier um eine ansonsten Wort für Wort deckungsgleiche Transformation des Prätextes handelt.²¹ So finden die ursprünglichen Elemente der Prätexthandlung bei Marković nicht immer textübergreifend identische, separate Entsprechungen, wodurch sich die Relation der einzelnen Elemente zueinander verschiebt.²² Beispielsweise ersetzt das Reden über Bane und sein Coming-Out sowohl einerseits Hollensteiners Selbstmord, andererseits aber

14 Vgl. v.a. Genette: Palimpseste, S. 403–425.

15 Vgl. v.a. Genette: Palimpseste, S. 425–431.

16 Genette: Palimpseste, S. 404.

17 Genette: Palimpseste, S. 425.

18 Müller-Funk: Kontext, Intertextualität und Übersetzung, S. 157.

19 Vgl. hierzu auch den Vergleich zwischen *Gehen* und *Ausgehen* in: Müller-Funk: Kontext, Intertextualität und Übersetzung, S. 156–158.

20 Simonek: Remix, S. 174.

21 Man denke hier beispielsweise an Hydras Bernhard-Hypertext *Holzfällen und Niedermetzeln* oder die ›Oulipeme‹ und andere, eher spielerische ›mechanische‹ Transformationen, die Genette in den Kapiteln IX und X von *Palimpseste* erörtert (vgl. Genette: Palimpseste, S. 59–76).

22 Aus einer ähnlichen Perspektive analysiert auch Stefan Simonek exemplarisch einzelne Passagen aus *Gehen* bzw. *Ausgehen* (vgl. Simonek: Remix, insbes. S. 175–178).

auch das in Bernhards Erzählung davon getrennt auftretende Element des Gesprächs Karers und Oehlers über Ferdinand Ebner (vgl. u. a. MA 96 sowie G 100). Banes Homosexualität bekommt so – alleine durch den größeren Raum, den dieses Element nun im Text einnimmt – einen höheren Stellenwert. Bernhards zentrales Element des ›Denkens‹ wird in Markovićs Text wiederum inkonsequent sowohl einerseits übernommen, andererseits stellenweise auch mit ›arbeiten‹ ersetzt (vgl. bspw. MA 82f. sowie G 84f.). Eine vollkommen konsequente, bis ins Detail umgesetzte formalistische Ersetzungstechnik wird somit der erzählten Geschichte und der darin formulierten Botschaft untergeordnet.²³

Trotz aller aus den Transpositionen resultierenden diegetischen Differenzen überschneiden sich Hypertext und Hypotext schließlich in den in ihnen verhandelten Themen. Banes, Bojanas und Milicas »sogenannte[s] Cubbing« (MA 75) kann nicht ausschließlich als heitere Alternative zum Arbeitsalltag (vgl. MA 82) betrachtet werden: »[W]ir wissen, daß das Ausgehen nichts mit Entspannen zu tun hat, wenn man auch bei den Partys gewissermaßen (armseligen) Spaß haben kann« (MA 88). Sowohl Gehen als auch Ausgehen sind letztlich beides Mittel der Realitätsflucht und Ausdruck von Nachkriegstraumata. Es bleibt die Frage, womit dann? Das Onlineangebot der Zeitung *Welt* bewarb die Stadt Belgrad und ihr Nachtleben im Jahre 2016, noch 10 Jahre nach Ersterscheinen von *Izlaženje*, beispielsweise wie folgt:

[F]ür viele hat der Name Serbien im Zusammenhang mit den Jugoslawienkriegen noch immer einen negativen Beigeschmack. Die neue Generation scheint sich jedoch mit dieser Vergangenheit nicht mehr identifizieren zu wollen – man gibt sich offen, international und lebenslustig. So gehen viele junge Serben ins Ausland und bringen die dort gemachten Erfahrungen zurück in die Heimat, und jeder Zweite scheint ein Fach zu studieren, das ›international‹ im Namen trägt. \Wie lebenslustig Belgrads junge Szene ist, zeigt sich vor allem nach Einbruch der Dunkelheit. Es gibt hier keinen Tag, an dem nichts los ist. Der Traum der siebentägigen Partywoche – in Belgrad wird er wahr.²⁴

Das medial als »Weltpartystadt«, ²⁵ als »wahre Arm-aber-Sexy-Stadt« ²⁶ inszenierte Belgrad wird durch die Augen der Protagonisten zum Inbegriff der Oberflächlichkeit, Tristesse und »existenzielle[ns] Langeweile« ²⁷ stilisiert, das sie aber nicht hinter sich lassen können:

-
- 23 Anzumerken ist weiterhin, dass Marković (bzw. die Übersetzerin Dabić) sich nicht immer wortwörtlich an Bernhards Vorlage hält. So weichen einige Passagen in *Ausgehen* syntaktisch, wenn auch nicht unbedingt inhaltlich leicht vom Prätext ab. Manche Passagen aus *Gehen* lässt Marković dagegen vollständig aus. Stellenweise erweitert Marković die ohnehin von Bernhard übernommenen Wiederholungen und daraus entstehende Überdetermination zudem durch knappe Ergänzungen in Fußnoten.
- 24 Wilhelm, Katharina: Serbien. Belgrad ist die wahre Arm-aber-Sexy-Stadt, in: *Welt.de* (14.04.2016), online: <https://www.welt.de/reise/staedtereisen/article154355838/Zum-Ausgehen-hat-man-in-Belgrad-immer-genug-Geld.html> (abger.: 07.01.2017).
- 25 Wilhelm: Belgrad ist die wahre Arm-aber-Sexy-Stadt (online).
- 26 Wilhelm: Belgrad ist die wahre Arm-aber-Sexy-Stadt (online).
- 27 Müller-Funk: Kontext, Intertextualität und Übersetzung, S. 158.

Du weißt, wer alles versucht hat (wegzugehen) und wer es noch immer versucht und nicht schafft, die ganze Stadt versucht, aus der Stadt wegzugehen, die ganze Stadt tut nichts anderes, oder nicht einmal das, oder tut irgendwas Unsinniges oder etwas Verlogenes, anstatt das zu leben, was sie tut, so Bojana zu Milica, sagt Milica. Hier bist du in der Oberstufe ausgegangen, und hier ist ein Freund von dir an einer Überdosis gestorben, und du hast einige Freunde überlebt, und die anderen werden dich überleben, so Bojana zu Milica. (MA 92)

Diesen Ort zu verlassen, ist – wie bei Bernhards Hollensteiner – durch Heimatverbundenheit oder schlicht die finanzielle Situation nicht möglich: »Die Arbeitslosigkeit in Serbien liegt bei 26 Prozent, die Jugendarbeitslosigkeit bei 50 Prozent.«²⁸ Das Weggehen aus Belgrad ist nicht möglich, also bleibt das *Ausgehen* für die Jugend die letzte Alternative zum Selbstmord (vgl. MA 79). Das Ausgehen wird in seiner de facto Alternativlosigkeit ebenso zu Ritual und Obsession, wie auch das Gehen bei Bernhard. Es ist in der Belgrader Realität, die der Text entwirft, nur »Selbstbetrug«, aber dennoch »der einzige reale Ort, an dem man Spaß haben kann« (MA 48), um negativen Gedanken zu entfliehen: »Alles, was wir unternehmen können, ist Meditation unter Drogeneinfluß, was besser ist als Depression, was allerdings eine Form der Depression ist« (MA 43). Diese Flucht funktioniert allerdings nur, so lange die Regeln des Ausgeh-Rituals eingehalten werden: Wie der in Steinhof internierte Karrer ist auch die dem Feiern überdrüssig gewordene Bojana ihren Mitmenschen unüberwindbar entzogen – indem sie sich einem ›langweiligen‹ Leben widmet. Normabweichendes Verhalten ist hier den gleichen Gesetzmäßigkeiten sozialer Sanktionierung unterworfen wie Verrücktheit: Die gleichen Begriffe und Satzkonstrukte referieren bei Bernhard auf den bemitleidenswerten, vermeintlich ›wirklich‹ Verrückten und bei Marković auf das für die Figuren nicht nachvollziehbare Verhalten, sich aus der Partyszene zurückzuziehen. Mehr noch: Wie der wirklich verstorbene Hollensteiner ist Bojana in ihrem Wohnzimmer für ihre einstige *peer group* ›gestorben‹: »Es ist irgendwie unangemessen und unmöglich, sagt Milica, Tote vor der Glotze zu besuchen.« (MA 63) Soziale Isolation bleibt in dieser Gesellschaft sozialer Tod, der mit dem realen Tod gleichgesetzt wird.

Über das Personal aus gealterten Geistesmenschen und adoleszenten Clubbern und die damit je in Zusammenhang stehende Ästhetik, Motivik und Thematik hinausgehend verhandeln sowohl Prä- als auch Hypertext jedoch letzten Endes ganz ähnliche Diskurse. Die positive Art der Vergangenheitsbewältigung »einer überlauten postsozialistischen Jugendkultur«²⁹ wird bei Marković ins Negative, ins Manische gewendet: Anstatt die Klosterneuburgerstraße entlangzugehen, gehen Bojana, Milica und die Erzählerin häufig die Takovska in der Belgrader Altstadt entlang (vgl. MA 89). Hier befinden sich – ähnlich der bei Bernhard häufig referenzierten Wiener Ringstraße – das Nationaltheater, Nationalmuseum und das Haus der Nationalversammlung, Symbole also für die Vergangenheit Belgrads sowie für die »Selbsterstörung Serbiens«.³⁰ In *Gehen* muss man »um dreißig oder um wenigstens zwanzig Jahre jünger sein«, um das Leben nach

28 Wilhelm: Belgrad ist die wahre Arm-aber-Sexy-Stadt (online).

29 Müller-Funk: Kontext, Intertextualität und Übersetzung, S. 157.

30 So der Titel des Kapitels 3.4 in: Sundhausen, Holm: Geschichte Serbiens. 19.–21. Jahrhundert, Wien/Köln/Weimar, 2007, S. 379–450.

dem Zweiten Weltkrieg »auszuhalten« (G 99). Die junge Generation der Protagonisten in *Ausgehen* flieht dagegen vor einem Krieg ins Belgrader Nachtleben, von dem sie unmittelbar betroffen ist: 1991 beginnt der Kroatienkrieg; 1992 der Bosnienkrieg. Beide Kriege dauern bis 1995 an. Im Juli 1995 kommt es zum schwersten Kriegsverbrechen seit Ende des zweiten Weltkriegs: Während des Massakers von Srebrenica (6.-13. Juli 1995)³¹ werden 8000 Menschen ermordet. 1998 beginnt der Kosovokrieg und dauert bis 1999 an; im gleichen Jahr kommt es zum Massaker von Racak (15./16. Januar 1999).³² Am 24. März 1999 beginnt der achtundsiebzigstägige Luftkrieg der NATO gegen Jugoslawien. Belgrad wird – wie auch andere Städte – im Rahmen der *Operation Allied Force* zu weiten Teilen zerstört. Nach Angaben der NATO starben alleine durch diesen Angriff 5000 Menschen. Insgesamt verloren durch alle Kriege im Balkangebiet an die 150.000 Menschen ihr Leben. 2006 stirbt Slobodan Milošević, noch vor Abschluss des gegen ihn gerichteten Prozesses wegen Völkermordes am UN-Kriegsverbrechertribunal in Den Haag. Dies ist den jugendlichen Protagonisten von *Ausgehen* ebenso präsent wie die »exzessive Gewalt der serbischen Polizei gegen Zivilisten und friedliche Demonstranten«³³ und die »terroristischen Handlungen durch die UCK«.³⁴ Auch *Ausgehen* erzählt also die Geschichte einer fehlschlagenden Bewältigung von kriegszerstörerischer Vernichtung und Verfolgung, über die Traumatisierung infolge eines miterlebten Krieges. Wie die brigittenauer Klosterneuburgerstraße in *Gehen* als Handlungsort die Judenverfolgung in Wien chiffriert abruf, steht ganz Belgrad als Ort stellvertretend für die allgegenwärtige Zerstörung und Perspektivlosigkeit im Serbien der 2000er Jahre in Folge der Jugoslawien- und Kosovokriege.³⁵ Und mehr noch als Wien um 1970 ist auch das Belgrad von *Ausgehen* im Jahre 2006 von diesen Kriegen gezeichnet. Aus dieser Perspektive betrachtet ist Markovićs *Ausgehen* auch außerhalb der eigentlichen Diegese ein Dokument von Sprachkrise und Sprachlosigkeit, von Trauma und Verstörung. Dies wird zusätzlich dadurch evident, dass der in *Gehen* so zentrale Verweis auf Wittgenstein und das schon bei Bernhard mit ihm assoziierte Problem der Sprachlosigkeit auch in *Ausgehen* erhalten bleiben. Während aber in *Gehen* mehrfach chiffriert, aber deutlich auf den Anschluss Österreichs und den Zweiten Weltkrieg angespielt und beides zum zentralen Thema gemacht wird, überdeckt das unablässige Clubben in Markovićs Hypertext das gesamte Thema des Textes – oder anders ausgedrückt: Während einzelne, wenige Satzketten in der Handlung von *Gehen* den Zweiten Weltkrieg noch berühren und diesen somit mit in die *histoire* einbinden, ist der Jugoslawienkrieg über den Handlungsort Belgrad und die Interpretation der eigentlichen Ursachen des allgegenwärtigen Eskapismus lediglich diskursiv auf einer Metaebene vorhanden.

Trotz aller Gemeinsamkeiten unterscheiden sich *Gehen* und *Ausgehen* aber in einem zentralen Punkt: Bojana, Milica und die Erzählerin gehen also – im Widerspruch zum

31 Vgl. Becker, Peter: Zeittafel ›Die Jugoslawien-Kriege‹, in: ders. (Hrsg.): 1914 und 1999 – Zwei Kriege gegen Serbien, Baden-Baden 2014, S. 353–375, hier S. 356.

32 Vgl. Becker: Zeittafel ›Die Jugoslawien-Kriege‹, S. 367.

33 Becker: Zeittafel ›Die Jugoslawien-Kriege‹, hier S. 359.

34 Vgl. Becker: Zeittafel ›Die Jugoslawien-Kriege‹, hier S. 356.

35 Vgl. Loquai, Heinz: Der Kosovo-Konflikt – Wege in einen vermeidbaren Krieg. Die Zeit von Ende November 1997 bis März 1999 (Auszüge), in: Becker, Peter (Hrsg.): 1914 und 1999 – Zwei Kriege gegen Serbien, Baden-Baden 2014, S. 329–352 sowie Becker: Zeittafel ›Die Jugoslawien-Kriege‹.

Welt.de-Artikel und diversen anderen, ähnlichen Texten über das »spottbillig[e]«³⁶ Belgrader Nachtleben – nicht feiern, um die eigene Heimat beispielsweise für sich und Touristen attraktiver zu machen. Wie das Gehen bei Bernhard zur Strategie wird, eine Möglichkeit der Vergangenheitsbewältigung zu erdenken, wird das Ausgehen bei Marković stattdessen negativ besetzt zur Strategie, nicht nur Langeweile (vgl. MA 40) oder Selbstbeobachtung (vgl. MA 72), sondern das Denken an sich zu verhindern:

Das Clubbing braucht das Denken nicht, sagt Milica, nur unsere Eitelkeit denkt das Denken ins Clubbing hinein. [...] Denken wir, wir machen den unerträglichen Zustand erträglich, so müssen wir bald einsehen, daß wir den unerträglichen Zustand nicht zu einem erträglichen und auch nicht zu einem erträglicheren Zustand gemacht haben (machen haben können), sondern nur noch zu einem noch unerträglicheren. [...] Die Kunst ist also zweifellos die, das Unerträgliche zu ertragen, und, was entsetzlich ist, nicht als solches, Entsetzliches, zu empfinden. (MA 11–13)

Man denke hier auch an Ingeborg Bachmanns Rede zum Büchner-Preis 1964: Bachmann formuliert ein ganz ähnliches Symptom für das noch vom Wirtschaftswunder beschwingte Nachkriegsberlin. Es lässt sich aber ebenso auf die »Welpartystadt«³⁷ Belgrad knapp 40 Jahre später beziehen:

Es ist ein Fest, es sind alle eingeladen, es wird getrunken und wird getanzt, muß getrunken werden, damit etwas vergessen wird [...]. Alle tanzen schweigend, die jungen Leute legen die Wangen aneinander. Dann trinken alle doch sehr viel, ein großer schwarzer Kater bäumt sich bis zur rosenverzierten Decke.³⁸

Hierdurch geraten Markovićs Protagonisten in einen Teufelskreis, das »Clubbing [...], welches du so brauchst« (MA 40) bietet nur oberflächliche »durch nichts hervorgerufene[] Ergüsse der guten Laune« (MA 54) und wird zu einem »Morast aus Gleichgültigkeit und Dummheit« (MA 40): Die Realität Belgrads und die exzessive Realitätsflucht ins Belgrader Nachtleben mit einer uniformen Masse oberflächlicher Feierer (vgl. MA 91) führen in Markovićs Text zu Hedonismus sowie resignierter (vgl. MA 92–95), gleichzeitig nervöser Lethargie und verhindern geistiges und soziales Fortkommen. Die ständige »Vision von der eigenen Größe« (MA 66) der Clubber steht im Kontrast zur wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Ausweglosigkeit; der Anspruch auf eine eigene Kultur, auf Individualität kollidiert mit zumeist westlichen Wertvorstellungen und der abgründigen, ausweglosen Realität, macht die Jugendlichen selbst zu hybriden Individuen – und das Ausgehen wird zu einer »ununterbrochene[n] Folge depressiver Gedanken« (MA 74).

Selbst das bei Bernhard betonte, ambivalente Gefühl der Heimatverbundenheit löst sich in diesem Kontext letzten Endes auf. Marković wendet Bernhards Passage über den Verlust einst gekannter Menschen in eine triste Reflexion über die Unerfüllbarkeit

36 Wilhelm: Belgrad ist die wahre Arm-aber-Sexy-Stadt (online).

37 Wilhelm: Belgrad ist die wahre Arm-aber-Sexy-Stadt (online).

38 Bachmann, Ingeborg: Ein Ort für Zufälle. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1964, in: dies.: Werke. Bd. 4: Essays, Reden, Vermischte, Schriften, Anhang, hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, Zürich 1978, S. 278–293, hier S. 292.

der eigenen und fremden Ansprüche, in einer tristen Großstadt, die vom Krieg, Völkermord, humanitären Katastrophen und ihren Nachwirkungen gezeichnet ist. Diese Realität kann der Jugend abgesehen vom Clubbing und der »narzisstisch unterlegten Selbstdarstellung [...] über Kleidung, Styling und westliche [...] Markenprodukte«³⁹ keine Ablenkung bieten:

Auf einmal wurde mir klar, daß ich in dieser Stadt nichts mehr zu suchen habe, sagt Milica, aber weil ich schon einmal hier bin und das leider *vielleicht für immer*, kann ich mich nicht umbringen und aufhören auszugehen und aus dem Haus rauszugehen. [...] Immer die gleichen Straßen, sagt Milica, und neben den gleichen Häusern, mit immer den gleichen, schon lange, seit der Kindheit, bekannten Namen, liebgewordenen oder fürchterlichen, aber jedenfalls bekannten Namen, immer die Straßen, wo man tagsüber nicht einen einzigen schönen Menschen sieht. Wo sind alle diese schönen Menschen, die ich in (Zeichentrick-)Filmen und Comics sehen kann und die ich auf Belgrader Straßen nicht sehen kann? fragte ich mich, sagt Milica. Wochenlang und monatelang habe ich mir diese Frage gestellt. [...] (MA 79f., Hervorh. i. Orig.)

Für die Generation der Jugendlichen existiert – abgesehen vom Arbeiten und Feiern – keine andere Ablenkung als westlich-popkulturelle Ideale und Lebensentwürfe, die die eigene Identität nur weiter ausdünnen:

Wo sind alle diese Menschen, Cyborgs, Aliens, Mutanten? habe ich mich gefragt und immer mehr und mehr Drogen genommen, und in keinem Zustand hat mich diese Frage in Ruhe gelassen. Gibt es sie etwa nicht? fragte ich mich. Wo sind alle diese superdünnen Superhelden, für die ich meine Freunde ohne mit der Wimper zu zucken in die Wüste schicken würde? Wenn ich nur einen einzigen solchen Menschen treffen würde. (MA 80)

Doch auch in diesem Falle ist eine Flucht aus einer stagnierenden, zerstörten Stadt und den mit ihr assoziierten Lebensumständen auf der Suche nach medial als Ideal inszenierten Trugbildern nicht möglich (vgl. MA 80f.):

Die ganzen Jahre habe ich gedacht, etwas wird sich ändern, ich werde aus Belgrad weggehen, sagte Bojana, aber nichts hat sich verändert (weil sich nichts verändern konnte), so Milica, und sie ist nicht weggegangen. Wenn du nicht rechtzeitig weggehst, sagte Bojana, ist es auf einmal zu spät, und dann kannst du tun, was du willst, aber du kannst nicht mehr weggehen. Dieses Problem, daß man in Belgrad nichts verändern kann, beschäftigt dich dann das ganze Leben, soll Bojana gesagt haben, und du beschäftigst dich mit nichts anderem mehr. (MA 94)

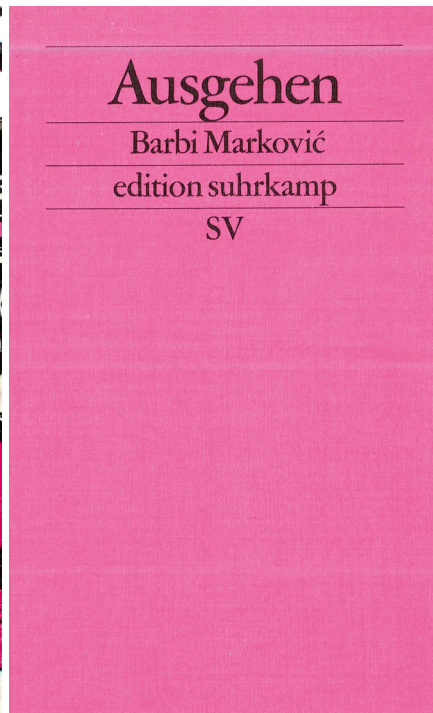
Ästhetik der Überlagerung und Verdrängung. Zusätzlich zu diesen Änderungen und Verknappungen der Diegese finden sich in *Ausgehen* mehrere extradiegetische Ergänzungen, sodass Markovićs Text auch außerhalb der Diegese zu einem Dokument von

39 Simonek: Remix, S. 171.

Sprachkrise und Verdrängung wird: Die intermediale Ebene des Textes transportiert eine Ästhetik von Trauma und Verstörung, die mit einer popkulturellen Ästhetik gleichgesetzt wird. Popkulturelle Praktiken übernehmen wiederum die Rolle fehlgeschlagener Bewältigungsstrategien. Zentral ist hier das Prinzip der Überlagerung. Dies wird bereits vor Beginn der eigentlichen Erzählung hervorgehoben. So wird bei der deutschen Taschenbuch-Erstaussage ein bunter Graffiti-Schutzumschlag im wahrsten Sinne des Wortes über den eigentlichen, klassischen Suhrkamp-Buchdeckel gestülpt – bereits auf dieser materialen, paratextuellen Ebene überlagert die Pop- die Hochkultur, das Bunte überdeckt das Ernste (vgl. Abb. 4 und 5).

Abb. 4: *Ausgehen* mit Schutzumschlag

Gescannt, MA

Abb. 5: *Ausgehen* ohne Schutzumschlag

Gescannt, MA

Erwähnenswert sind hier ebenso die in den Text eingestreuten Dateipfade, die sich in Bernhards Vorlage so natürlich nicht finden. Sie stellen schon durch den Wechsel der Schriftart einen in seiner Heterogenität markierten Fremdkörper im Layout des Textes dar. Marković ergänzt hier erstens die »musikanaloge Strukturen«, ⁴⁰ die durch Motivwiederholung, -schichtung und -variation, etc. an musikalische Kompositionsprinzipien erinnernde sprachliche Ästhetik des Prätextes. Sie erweitert zweitens das intermediale Bezugsfeld auf konkrete Musikstücke wie auch auf digitale Medien im Allgemei-

40 Weymann: Eine Frage des Rhythmus und des Klangs?, S. 202.

nen: Diese Dateipfade repräsentieren den Speicherort einer Musikdatei innerhalb einer digitalen Verzeichnisstruktur, beispielsweise auf einer Festplatte oder einem MP3-Player (vgl. Abb. 6).⁴¹

Abb. 6: Dateipfade als Störung in Ausgehen

Arbeitszeit. Sich in seiner Freizeit so anstrengen, denken wir, wenn wir sehen, wie mühevoll jemand ausgeht, der in sein Clubbing so viel Mühe reinsteckt wie wir. Aphex Twin - Drukqs (disc 2)\07. Prep Gwarlek. Gang Starr-Hard to earn\GANG STAR -Plastikman_closer_2003 NovaMute\10 i don't know Speak ya cloutHerbie Hancock - The NewStandard\09. Track09future_3\like\01-frisk. DIE_DREIGROSCHENOPER_BERLIN_193\24_Heiko Laux_temp.space mix_2002 Kanzleramt\10 Mannix_el circulo polartuxedomoon\Ship Of Fools\02. Reeding, Righting, RhythmicSquarepusher - Selection Sixteen\08. Freeway. Up, Bustle & Out_one colour ..._1996 ninja tune\04 bicycles, flutes and you Weil Bojana am Sonntag mit mir ausgegangen ist, gehst du jetzt, nachdem Bojana am Sonntag nicht mehr mit mir ausgeht, auch am Sonntag mit mir aus, sagt Milica, während wir am Idiot vorbeigehen. Gehst du nachher zu Wagon Christ? fragen wir

Gescannt, MA 15

Wie die musikalischen Satz- und Textstrukturen in Bernhards Prosatexten ab Beginn der 1970er Jahre sind die Verweise in *Ausgehen* extradiegetisch⁴² und nicht handlungs-konstituierend in den Text eingebunden. Dennoch formen beide die Botschaft der jeweiligen Texte mit: Diese Textblöcke enthalten größtenteils Musikstücke der Genres Techno, House und Elektro – sie passen also zum Milieu sowie zum Transformationskonzept des Remixes und erfüllen darüber hinaus atmosphärische Funktionen.⁴³ Sie ersetzen weiterhin diejenigen Passagen, die Marković nicht aus dem Prätext übernimmt (vgl. bspw.

41 Vgl. zu den Unterschieden im Layout zwischen der serbischen Originalausgabe und der deutschen Übersetzung und ihrer Deutung Stefan Simonek: *Remix*, S. 179–181. Wolfgang Müller-Funk betrachtet diese Dateipfade als Internet-Links zu »Musik und Bilder[n] zum Herunterladen«, die ins Leere führen (Müller-Funk: *Kontext, Intertextualität und Übersetzung*, S. 160). Gegen diese Deutung spricht allerdings, dass die Verweisstruktur für URLs untypisch (fehlender `http://`-Schemapräfix, fehlende Domainangabe, Leerzeichen im Pfad, etc.), für einen Dateipfad nach dem FHS-/Unix-Schema, wie er bei Apples macOS- oder Linuxsystemen gängig ist.

42 Natürlich ist auch das Werk Bernhards durchzogen von intradiegetischen Verweisen auf Musikstücke und Musiker. Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu Bernhards »Künstlertexten« ab S. 158 dieses Buches.

43 Der monotone, an Tanzbarkeit orientierte »four-to-the-floor«-Rhythmus dieser Stücke verweist auf den monotonen, auf Abfolge und Wiederholung basierenden Lebensalltag der Protagonisten – und somit auch auf den ebenfalls monotonen Sprachduktus beider Texte. Weiterhin tauchen die Stücke nicht einzeln, sondern zu mehreren aneinander gereiht und für die Leser:innen nicht von-

MA 13 und G 12): Die Musik überlagert, übertönt hier den Text sowohl inhaltlich als auch optisch; die Kommunikation von Inhalten geht im musikalischen Hintergrundrauschen unter. Zusätzlich sind in dieser Aneinanderreihung vorrangig elektronischer, tanzbarer Musikstücke auch »prominente Musiker vertreten, die über ihre Position an der Nahtstelle zwischen E und U, also zwischen künstlerischem Anspruch und kommerziellem Erfolg, paradigmatisch für das [...] Überqueren der Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur stehen«. ⁴⁴ Wie auch im Falle des »doppelten« Buchumschlags handelt es sich hier erneut um eine extradiegetische, paratextuelle Komponente, die durchaus auch als poetologisches Signal und Aussage über die Kollision von Hohem und Niederem im Text lesbar ist.

Damit ist das Deutungspotenzial dieser Passagen noch nicht ausgeschöpft. Im Wust der vom Text simulierten elektronischen Beschallung finden sich auch zu einer Nacht in Belgrader Technoclubs eher »unpassende« Musiker. In diesen Fällen hat die Integration dieser Musiker, ihrer spezifischen Ästhetik und der an sie geknüpften Konnotationen eine narrative Funktion, die hier im Folgenden an einigen Beispielen erläutert werden soll: So finden sich in der Musikauswahl neben einigen Jazz- und Rockkünstlern beispielsweise die deutschen Bands Kraftwerk und Einstürzende Neubauten. Ebenso fallen Stücke von den Eagles sowie Auszüge aus Brechts und Weills *Dreigroschenoper* auf.

Die Düsseldorfer Elektro-Pioniere Kraftwerk stehen zwar in direkter Verwandtschaft zum zeitgenössischen Techno (vgl. MA 48). Zudem weisen diverse Stücke der Band eine Ästhetik der Monotonie und Kälte auf und setzen sich damit einhergehend kritisch mit der fortschreitenden Technisierung und Digitalisierung der Gesellschaft auseinander. Auch dies stimmt mit der Botschaft und dem Thema von *Ausgehen* überein. Ähnlich verhält es sich auch mit der Band Einstürzende Neubauten. Hier ist es allerdings eine Ästhetik der (urbanen) Hässlichkeit, die sich besonders im Frühwerk der Berliner Noise- und Industrial-Band niederschlägt: Stücke wie *Kollaps*, *Seele brennt*, *Schmerzen hören*, *Draußen ist feindlich* oder *Stuhl in der Hölle* tragen dies bereits im Titel. Ebenso ist die Musik der Einstürzenden Neubauten explizit durch den Bruitismus ⁴⁵ beeinflusst und steht somit nicht nur im Kontext des Kalten Krieges, sondern auch des Ersten Weltkrieges. Marković baut zudem das Stück *Die Explosion im Festspielhaus* (1996, vgl. MA 7) direkt zu Beginn in *Ausgehen* ein und spielt über den Inhalt erneut auf Exzess, über den Titel weiterhin auf die Zerstörung ziviler Einrichtungen und kultureller Institutionen an. Wenig später findet sich auch das Stück *Kein Bestandteil sein* (1987, vgl. MA 38). Erneut trägt der Text des Liedes die Botschaft von *Ausgehen* mit: »Will will kein Bestandteil sein

einander trennbar auf: Hier finden sich die für die Clubbing-Szene wichtigen DJ-Sets ebenso wieder wie die verschwimmende Wahrnehmung der Partyabende ab, die diese Sets begleiten.

44 Simonek: Remix, S. 181.

45 Mein Dank gilt an dieser Stelle Dominik Pensel für den Hinweis auf den Einfluss des Bruitismus auf die Einstürzenden Neubauten. Der Einfluss dieser vor allem italienischen, avantgardistischen Musikströmung der Zwischenkriegszeit wird nicht nur in der allgemeinen Ästhetik der Hässlichkeit oder der Verwendung zweckentfremdeter Alltagsgegenstände als Klangerzeuger deutlich, sondern manifestiert sich auch expliziter: Der Text des Liedes *Lets do it a dada* (2007) verweist nicht nur auf diverse Dadaisten, sondern auch auf die Futuristen Luigi Russolo und Filippo Tommaso Marinetti; das Musikvideo zu *Blume* (1993) zeigt diverse Gegenstände, die offensichtlich an Russolos *Intonarumori* angelehnt sind.

/ Kein Bestandteil sein / Nicht von dem was war – es war nichts / Nicht von dem was demnächst kommt / Nicht von nichts davon / Nicht von dem was ist, allemal nicht, nicht davon«. ⁴⁶ Berliner Noise und Düsseldorfer Elektro kollidieren im Folgenden auch mit der Musik der Hochkultur: Auch die Auszüge aus *Die Dreigroschenoper* (vgl. MA 86) von Kurt Weill und Bertolt Brecht (UA 1928) passen nicht so recht in die bisherige Klangkulisse. Doch auch diese Kollision bzw. Irritation löst sich schließlich auf: *Die Dreigroschenoper* vertont letztendlich Armut und Verzweiflung in einer zerrütteten Gesellschaft.

Direkt paradigmatisch für diesen Text ist hingegen *Hotel California* der amerikanischen Band Eagles. Hier sind es weniger Titel oder Ästhetik, sondern vor allem Text und Thema ⁴⁷ des Rock-Klassikers von 1977, die eine narrative Funktion in *Ausgehen* übernehmen: *Hotel California* thematisiert die zeitgenössischen exzessiven, zum Scheitern verurteilten Versuche, dem »American Dream« nachzujagen – also einer Chimäre, die den Verheißungen der Belgrader Nachkriegszeit durchweg ähnlich ist und die letztlich bloß zu ausweglosem Hedonismus führt:

Mirrors on the ceiling,
The pink champagne on ice
And she said, we are all just prisoners here, of our own device
And in the master's chambers
They gathered for the feast
They stab it with their steely knives
But they just can't kill the beast ⁴⁸

Auch die Oberflächlichkeit dieses Umfeldes und die Flucht in den Tanz, den Konsum und den Exzess, die letztlich nur eskapistisch motiviert ist, werden explizit angesprochen:

Her mind is Tiffany-twisted, she got the Mercedes Benz
She got a lot of pretty, pretty boys, that she calls friends
How they dance in the courtyard, sweet summer sweat
Some dance to remember, some dance to forget ⁴⁹

Dies ließe sich noch mit anderen Künstler:innen und Musikstücken in *Ausgehen* weiterführen. Das Konzept dieser Passagen wird aber bereits deutlich: Auch hier handelt es sich um mehrfach überlagerte »Störungen«. Markovičs Schreibweise nähert sich hier filmischen Techniken an: Sie inszeniert einerseits eine Klangkulisse, die von einer überladenen, ineinanderfließenden, monotonen Techno-Beschallung geprägt ist, die den eigentlichen Text überlagert und die Kommunikation von Inhalten stört und verunmöglicht. Andererseits wird diese Kulisse wiederum selbst durch Störungen unerwartet durchbrochen: Exzessives Feiern ist nicht imstande, die Tristesse, Kälte und Hässlichkeit des

46 Einstürzende Neubauten (Bargeld, Blixa/ Chung, Marc/ Chudy, Andrew/ Hacke, Alexander/ Strauß, Frank Martin): Kein Bestandteil sein, Hamburg: What's So Funny About... 1987, 00:25–01:28.

47 An dieser Stelle danke ich Angelica Staniloiu für den Hinweis auf die Textzeile.

48 Eagles (Felder, Don/ Frey, Glenn/ Henley, Don): *Hotel California*, New York: Asylum Records 1977, 03:28–03:54.

49 Eagles: *Hotel California*, 02:10–02:35.

Alltags zu übertönen; auch in der eskapistischen Manie brechen Realität und Depression immer wieder durch – »ein großer schwarzer Kater bäumt sich bis zur rosenverzierten Decke«⁵⁰ und der ›Flashback‹ durchbricht den Soundtrack.

Die Voraussetzungen und Variablen mögen andere sein, doch wie bei Bernhard wird auch bei Marković eine ritualisierte, pervertierte Alltagshandlung zum Lebenskerker. Ob nun Isolation oder Exzess – mit Bernhards Kunstmaler Strauch gesprochen, ließe sich über die Österreichische Nachkriegszeit wie auch über Markovićs Bild der Belgrader Realität sagen: »Hier ist Arbeit und Armut und sonst nichts. Hier ist Aufhängen und In-den-Fluß-springen.« (F 163f.) Aus den intellektuellen, entspannt reflektierenden Flaneuren der Vorkriegszeit werden bei Bernhard ziellose Spazierengeher. Sie können sich im Angesichte der Vernichtung durch den Zweiten Weltkrieg nicht mehr dem nostalgischen Müßiggang hingeben, sondern rezitieren nur noch starre, leere Wort- und Gedankenhülsen. Die Kombination aus weiteren, ebenso grausamen Kriegen und daraus resultierender Armut mündet bei Markovićs Protagonisten in einer sprach- und orientierungslosen Fluchtbewegung in den Rausch. Die Manifestationen von Krieg und Trauma der Literatur bleiben so auch im Gewand der Popliteratur eingeschrieben. Im Falle von *Gehen* werden sie zwar – psychischen Prozessen analog – inhaltlich verdrängt und sprachlich überdeckt, bleiben in ihrer Manifestation aber noch nachspürbar. *Ausgehen* schichtet noch eine weitere Ebene der Verfremdung über Bernhards Versprachlichung des Traumas und versinnbildlicht so die stärkere Verdrängung. Der Popkultur kommt dabei eine paradoxe Sonderstellung zu: Wie die Hochkultur und Philosophie bei Bernhard bietet sie einerseits Bewältigungsstrategien, Orientierungsangebote und Identitätsentwürfe an. Bei Marković kollidieren die zumeist westlich orientierten Lebensentwürfe andererseits mit dem Anspruch auf eine eigene Kultur und Individualität. Diese werden wiederum durch die gesellschaftliche und finanzielle Situation verunmöglicht. Während sich die Verstörung bei Bernhard in zu starren Lebensentwürfen manifestiert, ist es bei Markovićs Protagonisten letztlich die vorgebliche Offenheit aller zur Verfügung stehenden Lebensentwürfe, die paradoxerweise zum traumatisch besetzten Lebenskerker wird.

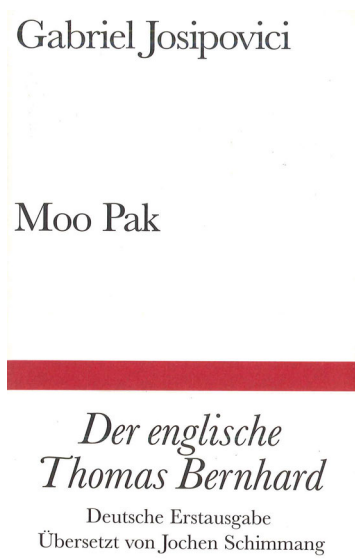
Das Überdecken bietet also keine Heilung, sondern nur die oberflächliche Aussicht auf Besserung. Doch die permanente Wiederholung und Affirmation popkultureller Praktiken selbst wird zur Zwangshandlung, macht die Jugendlichen zu ständig Suchenden. Was bleibt, ist ein nur temporäres, unvollständiges Überlagern der Realität: Die Musik übertönt die Information – das Feiern als Lebenspraxis überlagert Lebensprobleme, Markovićs überbordender Eskapismus überlagert Bernhards monolithische Verzweiflung, ›Ausgehen‹ überlagert ›Gehen‹, Popkultur überlagert Hochkultur. Unter der bunten Pop-Fassade scheint jedoch die abgründige Realität auf allen Ebenen immer wieder durch.

50 Bachmann: Ein Ort für Zufälle, S. 292.

1.3. Gabriel Josipovici: *Moo Pak* (1994)

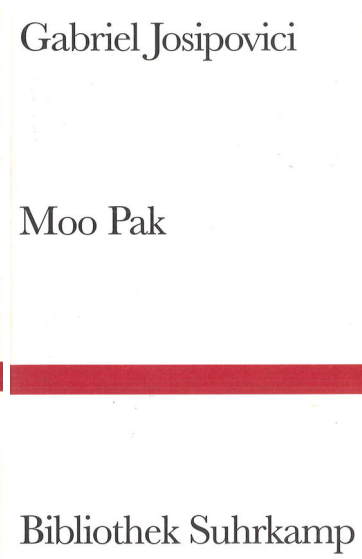
Markovićs *Ausgehen* ist nicht der erste Hypertext, für den Bernhards *Gehen* als Grundlage diente. Bereits 1994 erschien *Moo Pak* des britischen Autors Gabriel Josipovici bei Carcanet Press, Manchester; 2010 erschien die deutsche Erstausgabe in der Bibliothek Suhrkamp. Wie bei Markovićs ›Remix‹ wird auch bei diesem Buch der Prätext paratextuell und materiell hervorgehoben: Eine zusätzlich Banderole präsentiert Josipovici als den ›englischen Thomas Bernhard‹ und überdeckt den eigentlichen Schutzumschlag (vgl. Abb. 7 und 8).

Abb. 7: *Moo Pak* mit Banderole



Gescannt, JM

Abb. 8: *Moo Pak* ohne Banderole



Gescannt, JM

Die Größe und der Schnitt der Schrift heben diese Attribution deutlicher hervor als den Titel, Autorennamen oder den Verlag. Das vermeintliche literarische Vorbild des

Autors wird so als das wichtigste und prägnanteste (Verkaufs-)Merkmal der Erzählung markiert.

Nun ist mit Blick auf die Grundstruktur des Textes nicht von der Hand zu weisen, dass Bernhards *Gehen* ein zentraler Hypotext für *Moo Pak* ist: Der Hypertext übernimmt die Figurenkonstellation sowie deren Beschäftigung des regelmäßigen Spaziergehens und Unterhaltens. Davon ausgehend nimmt Josipovici mehrere diegetische Transpositionen einzelner Strukturmerkmale vor: Die Handlung wird aus dem Wien der 1970er Jahre ins London der ausgehenden 1980er Jahre¹ verlegt. Jack Toledano, ein jüdischstämmiger Autor, Intellektueller und »Vollblutästhet« (JM 124) trifft sich regelmäßig mit seinem Bekannten, Damien Anderson, um durch die Parks Londons zu spazieren. Dabei monologisiert Toledano entweder über die westliche Literatur- und Kulturgeschichte oder sein großangelegtes Romanprojekt *Moor Park*. Toledanos Aussagen sind dabei ähnlich apodiktisch oder antinomisch wie die eines Bernhard-Protagonisten. Auch Bernhards vielleicht charakteristischstes Stilmerkmal findet sich folglich in *Moo Pak* wieder: Der mit inquit-Formeln durchzogene, größtenteils unterbrechungslose Monolog eines »Geistesvaters«, der von einem weitestgehend stummen Adlatus wiedergegeben wird.²

Anders als Marković nimmt Josipovici jedoch eine Vielzahl tiefgreifender Veränderungen an der Diegese vor, sodass hier nicht von einer lediglich strukturorientierten Umdeutung gesprochen werden kann und sich dieser Hypertext also noch stärker von *Gehen* entfernt, als es bei *Ausgehen* der Fall war. Vielmehr handelt es sich bei *Moo Pak* um eine komplexe Kontrafaktur, die das strukturelle und teils auch stilistische Grundgerüst ihres Hypotextes zwar größtenteils übernimmt, daran aber eine gänzlich andere Geschichte aufhängt und eine Vielzahl weiterer Prätexte referenziert: Die Erzählung beginnt strukturell bernhardesk und entfernt sich zunehmend vom Prätext. Zum Ende nähert sie sich zwar nicht formal, aber thematisch wieder an Bernhards Texte an. Viele der Handlungselemente in diesem Hypertext lassen sich jedoch als direkte Transformationen und Umdeutungen des Hypotextes deuten. Neben der Übernahme und Annäherung liegen dem Transformationskonzept von *Moo Pak* vor allem Inversionen bestimmter Elemente des Prätextes zugrunde. Das Wechselspiel zwischen Analogie und Differenz wird im Folgenden hinsichtlich der damit einhergehend formulierten Botschaft analysiert.

Affirmation und Inversion. Die intertextuelle »Abstammung« *Moo Paks* von *Gehen* und das zugrundeliegende Transformationskonzept werden bereits in den ersten Sätzen deutlich. Sie lassen sich als Inversion des Beginns von *Gehen* lesen:

Am Dienstag erhielt ich ein Briefchen von Jack Toledano, in dem er mich bat, ihn am selben Tag zur üblichen Zeit im Star and Garter in Putney zu treffen, schrieb Damien Anderson. Diese Briefchen kenne ich gut. Jack muß keine genaue Zeit angeben. Wenn ich nicht kommen kann, macht er sich allein auf den Weg, aber ich versuche immer, zu kommen, weil es nichts Besseres gibt als ein Spaziergang mit Jack Toledano. Der einzige Ort zum Denken ist der Schreibtisch, sagt er, der einzige Weg zum Reden ist der Spaziergang. (JM 9)

1 Ein Indiz hierfür ist Toledanos Bemerkung, es gäbe »Pläne, vor den Toren von Paris ein Disneyland zu bauen«. (JM 216) Der Freizeitpark wurde ab 1985 geplant und 1992 eröffnet.

2 Vgl. hierzu auch die Ausführungen ab S. 119 sowie S. 136 dieses Buches.

Die ersten, im Original mehr als eine Buchseite einnehmenden ersten Sätze von *Gehen* lauten dagegen wie folgt:

Während ich, bevor Karrer verrückt geworden ist, nur am Mittwoch mit Oehler gegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Karrer verrückt geworden ist, auch am Montag mit Oehler. Weil Karrer am Montag mit mir gegangen ist, gehen Sie, nachdem Karrer am Montag nicht mehr mit mir geht, auch am Montag mit mir, sagt Oehler, nachdem Karrer verrückt und sofort nach Steinhof hinaufgekommen ist. Und ohne zu zögern, habe ich zu Oehler gesagt, gehen wir auch am Montag, nachdem Karrer verrückt geworden ist und in Steinhof ist. [...] Weil Sie, nachdem Karrer verrückt geworden ist, nicht mehr nur am Mittwoch, sondern auch am Montag mit mir gehen, brauche ich meine Gewohnheit, am Montag und am Mittwoch zu gehen, nicht zu ändern, sagt Oehler, freilich haben Sie, weil Sie jetzt Mittwoch *und* Montag mit mir gehen, Ihre Gewohnheit sehr wohl verändern müssen und zwar in für Sie wahrscheinlich unglaublicher Weise verändern müssen, sagt Oehler. Es sei aber gut, sagt Oehler und er sagt in unmißverständlich beherrschendem Ton, von größter Wichtigkeit [...] ab und zu [...] die Gewohnheit zu ändern [...]. Außerdem gehe ich zweifellos und naturgemäß mit Ihnen anders als mit Karrer [...] weil es sich bei Karrer um einen ganz anderen Menschen als bei Ihnen und also bei Karrers Gehen (und also Denken) um ein ganz anderes Gehen (und also Denken) handelt, sagt Oehler. (G 7f.)

Die direkte, aber invertierte Ableitung von *Moo Pak* aus *Gehen* wird hier in *discours* und *histoire* auf mehrere Weise deutlich: Anders als die Protagonisten aus *Gehen*, treffen sich Toledano, Anderson und die anderen Spaziergänger spontan, die Wege variieren und erstrecken sich über ganz London. Dem seit jeher festgelegten Wochenplan aus *Gehen* steht ein spontanes »Briefchen« an einen der diversen Begleiter gegenüber. Zwar ist Toledano – wie Oehler – der Initiator und »Hauptredner« dieser Spaziergänge, er ist dabei aber keineswegs auf einen festen oder überhaupt einen Partner angewiesen. Oehler dagegen zwingt seine Begleiter gar, ihre »Gewohnheit [...] in [...] unglaublicher Weise [zu] verändern« und seinem Tagesablauf anzupassen, damit sie seinen Ausführungen in »unmißverständlich beherrschendem Ton« lauschen können. Es ist mit Blick auf den ausgeübten Zwang somit zumindest anzuzweifeln, dass Bernhards Erzähler wie Anderson ebenfalls »nichts Besseres« kennt »als ein[en] Spaziergang« mit seinem »Diktator«. Dem Gefangensein in Steinhof oder auf den eigenen Geh- und Denkpfeilen stellt Josipovici hier somit räumliche, zeitliche und geistige Freiheit und Flexibilität gegenüber.

Auch die Gestaltung des *discours* von *Moo Pak* steht dem von *Gehen* diametral gegenüber: Mit der weitaus flexibleren und freieren Tagesstruktur der Protagonisten geht auch eine weniger starre Sprache einher. Die monotonen »Bandwurmsätze« aus *Gehen* finden in *Moo Pak* ihren Gegenpart in teils simplen, kurzen, teils längeren, aber selten exzessiv hypotaktischen Sätzen.

Auf narratologischer Ebene fällt zudem die Verschiebung des erzählerischen Fokus auf. Während der homodiegetische Erzähler in *Gehen* nach dem ersten Satz sofort zur Wiedergabe von Oehlers Rede übergeht und radikal extern fokalisiert ist, geht Damien Anderson als variabel intern fokalisierter Erzähler seiner Geschichte auch auf seine eigenen Ansichten und Gefühle ein. Dies manifestiert ein gänzlich anderes Verhältnis zwischen Redner und Zuhörer: Anderson ist in seinem Reden (und Gehen) weitaus auto-

nomer als der Erzähler im Hypotext. Dies spiegelt sich auch in den Figurennamen: Der Erzähler von *Gehen* bleibt anonym. Damien Andersons Name wird dagegen zweimal, jeweils direkt am Beginn und am Ende, erwähnt und damit ebenfalls markiert. Die Funktion dieser beiden Erzählinstanzen für den Text spiegelt die Rolle der beiden Figuren im Leben ihrer Begleiter wieder: Während der Erzähler in *Gehen* trotz seiner homodiegetischen Position eben genau das ist – ein Erzähler, ein Funktionsträger, ein bernhardesker Typus –, ist Damien Anderson ein Charakter und Individuum mit Subjektstatus.³

Zwar gehen auch Josipovicis Protagonisten spazieren – wie im Falle von *Ausgehen* erfährt die Begründung für das ritualisierte Spazierengehen in *Moo Pak* im Verhältnis zum Prätext jedoch eine Umdeutung: Bei Karrer, Oehler und dem Erzähler gehen das »Denken (und also Gehen)« (G 8) Hand in Hand. Dagegen geht Toledano gerade aus dem entgegengesetzten Grund spazieren.⁴ Er spaziert »nicht um zu denken«, sondern »um zu sprechen« (JM 22): »Der einzige Ort zum Denken ist der Schreibtisch, [...] der einzige Ort zum Reden ist ein Spaziergang.« (JM 9) Über diese Einlassung direkt zu Beginn macht der Hypertext die Inversion des Hypotextes zum Programm: Der Spaziergang ermöglicht die Kommunikation, die Kommunikation wiederum ermöglicht es Toledano, sich »aus dem Bedrücktsein und der Depressivität herauszuführen und Heiterkeit und sogar Hochgefühl zurück[zu]bringen« (JM 28). Über die »lebenswichtig[e]« (JM 28; vgl. 59) Bedeutung der Freundschaft und des Spaziergangs bewegt sich *Moo Pak* in der Nähe zur in *Gehen* ebenfalls thematisierten Gesprächsphilosophie Ferdinand Ebners:

[W]enn wir mit einem langvertrauten Freund sprechen, [...] dem wir vertrauen und der uns vertraut, der uns in unseren schlimmsten Momenten und düsteren Stimmungen erlebt hat, [...] und vor dem wir deswegen nichts verbergen müssen und von dem wir erwarten, daß auch er uns nichts verbirgt, wenn wir in niedergeschlagener Stimmung einen solchen Freund treffen, [...] nachdem es uns aus der Bahn geworfen hat, kann das unsere Stimmung mit einem Schlag ändern. (JM 28)

Dies schlägt sich auch in der Interdependenz von Sprachstil, Raumkonzeption und Geisteszustand der Protagonisten nieder: Statt tagein, tagaus starr die gleichen Wege entlang der Klosterneuburgerstraße entlangzugehen, spaziert Toledano mit seinen Begleitern durch die Londoner Parks und lässt sich von ihrer Schönheit zu Reflexionen anregen. Damit nähern sich die beiden Figuren dem von Bernhard ursprünglich pervertierten Typus des Flaneurs wieder an.⁵ Einhergehend mit der geistigen wie räumlichen Flexibilität der Protagonisten ist auch die Sprache und Satzstruktur weitaus weniger starr, monoton und repetitiv, als es in *Gehen* der Fall war.⁶

3 Durch das »schrieb Damien Anderson«, das je einmal zu Beginn und zum Ende auftritt, wird dem homodiegetischen Erzähler kurz vor Schluss noch ein zusätzlicher heterodiegetischer übergeordnet (vgl. JM 9; 216).

4 Ironischerweise deckt sich dies zwar weniger mit Bernhards, aber doch umso mehr mit Barbi Markovićs feiernden und also das Denken ausschaltenden Protagonisten – eine Analogie, die dem dünkelfhaften Ästheten und Bildungsbürger Jack Toledano vermutlich nicht sonderlich recht wäre.

5 Toledano selbst differenziert hier noch mal: »Paris ist für den Flaneur, sagte er, aber London ist für den Spaziergänger.« (JM 9)

6 Wie im Falle von *Ausgehen* handelt es sich auch bei *Moo Pak* um einen fremdsprachigen Text, so dass die Übersetzung sprachlich näher am Hypotext ist, als das englischsprachige Original. Da es

Das Transformationskonzept, das Josipovici auf *Gehen* anwendet, wird auch implizit in der Diegese dargelegt. So erläutert Toledano erneut die Gründe für seine häufigen Spaziergänge, die sich diametral von denen der Figuren aus *Gehen* unterscheiden:

[M]an verlässt seinen Schreibtisch [...] leer und ausgelaugt, und ein Gang allein schafft es höchstens, den Kopf aufzuräumen, wogegen man nach einem Gang mit einem Freund voll neuen Vertrauens in die eigenen Möglichkeiten und die Möglichkeiten des Stoffs, der einen davor so zur Verzweiflung getrieben hat, an den Schreibtisch zurückkehrt. (JM 21)

Direkt darauf kommt Toledano auf Blaise Pascal – und damit einen der vielen häufig bei Bernhard referenzierten Philosophen – zu sprechen. Diese Passage lässt sich einerseits als Kommentar über Pascal lesen. Andererseits lässt sie sich auch auf das rekontextualisierende, umdeutende Verhältnis von *Moo Pak* zu Bernhards Prätext beziehen:

Pascal hat nie so sehr geirrt, sagt er, wie mit dem einen Satz, das ganze Unglück des Menschen komme daher, dass er nicht ruhig in seinem Zimmer bleiben könne. Ich liebe Pascal, sagte er, aber ich liebe ihn wegen seines Stils und seiner Haltung und nicht wegen seiner Ansichten. Denn es gibt nichts, was dem Denken und dem Glück weniger förderlich wäre, als in einem verschlossenen Zimmer zu sitzen. (JM 21)

Wie Toledano Pascals »Stil[] und [...] Haltung« bewundert, wird auch der Stil und die Struktur von *Gehen* in *Moo Pak* übernommen. Die »Ansichten« des Vorgängers werden jedoch in beiden Fällen durch die eigenen ersetzt. Dem Bernhard'schen Eremitentum wird hier somit ebenfalls implizit eine Absage erteilt. Es wird stattdessen mit einer – erneut an Ferdinand Ebner erinnernden – Verklärung der Freundschaft und sozialen Kommunikation ersetzt.

Nun ist Toledano zwar ähnlich existentialistisch, aber weitaus optimistischer als das Personal des Prätextes. Während Bernhards Figuren die Kunst als letzte Fluchtmöglichkeit vor der absoluten Sinnlosigkeit des Lebens postulieren, ist Toledano in seinem Weltbild und dem damit einhergehenden Kunstkonzept balancierter:

Dem Chaos nachzugeben, [...] heißt, die Idee von Kunst und Bewusstsein insgesamt aufzugeben; die Verwirrung und das Chaos zu leugnen, heißt, etwas zu machen, was nicht die geringste Beziehung zu dem hat, was wir sind. Das ist das Paradox und die Herausforderung [...]. Das Bellen der Hunde und das gemeinschaftliche Lob Gottes, der Mord an Millionen Menschen und die Freude eines einzelnen Spiels des Sonnenlichts auf den Blättern, die absolute Sinnlosigkeit des Lebens und die Dankbarkeit dafür, am Leben zu sein. Unsere Kunst muß beide Seiten zeigen, oder sie ist wertlos [...]. (JM 21)

Diese grundsätzlich unterschiedliche Position zum Verhältnis des Individuums zur Welt bedingt den stellenweise optimistischeren Grundton von *Moo Pak*. Anders als die auf die

Josipovici hier aber offenkundig weniger auf eine detailgetreue, sprachliche Nähe zu *Gehen* ankommt, ist dieser Aspekt und die teils seitens des Übersetzers evozierten Anklänge an Bernhard zu vernachlässigen.

Abgründigkeit fixierten Protagonisten aus *Gehen* betont Toledano vor allem die Ambivalenz des Lebens und die Dualität von Positivem und Negativem.

Unter allen anderen im Text genannten Schriftstellern und Künstlern erwähnt *Moo Pak* mehrfach auch Thomas Bernhard namentlich. Er wird so als Teil des von Toledano verehrten westlichen Literaturkanons markiert. Bernhard sei darüber hinaus einer von Toledanos »Lieblingsautor[en]«, die er »liebe und schätze« (JM 121). Mehr noch: Er sei einer seiner »wahre[n] Freunde«, die ihn »auf ihren Schultern tragen, wenn die Fluten mich zu verschlingen drohen« (JM 65) – so, wie auch *Moo Pak* »auf den Schultern« seines Prätextes steht Der Österreicher sei »nie der Verlockung der sogenannten Medienaufmerksamkeit« (JM 65) erlegen. Stattdessen attestiert ihm Toledano aber ein »Hamletsyndrom«:

[S]o wie Hamlet sich zwar selbst einzureden versucht, daß er nicht verrückt ist, und doch merkt, daß er es ein bisschen ist, so verhält es sich mit Beckett und Bernhard. [...] Laßt mich gehen, [...] das ist auch der Schrei von Beckett und Bernhard, laßt mich gehen und für immer diese Wüste, in der ich mich befinde, verlassen. (JM 210f.)

Hierin markiert Toledano den zentralen Unterschied zwischen sich und Bernhard (und Beckett), der auch den gänzlich anderen Ton der Erzählung prägt: Er habe einen »jüdische[n] Optimismus« im Glauben, »allen Beweisen fürs Gegenteil zum Trotz, [...] daß wir nie erschöpft und am Ende sind« (JM 210) zu Resilienz befähigt:

Dagegen weiß der Jude, [...] daß die unsichtbare Hand eines Gottes, der sein Flehen erhören und ihn aus dieser Wüste heben würde, ihn nur in einer anderen, mit der ersten absolut identischen Wüste wieder absetzen würde. Wenn das so ist, [...] warum bleiben wir dann nicht hier und machen das Beste daraus? (JM 211)

Auf figurenpsychologischer Ebene mag man gar eine bewusste Opposition gegen Bernhards »depressive« Geher als Motivation für Toledanos »resiliente« Spaziergänge unterstellen. Auf funktionaler Ebene verweist die Nennung von Bernhards Namen als Textsignal die Leser:innen explizit auf dessen Werk – und somit auch auf die Quelle der Textstruktur: Wenn Toledano Bernhard schätzt, kennt auch Josipovici *Gehen* – eine zufällige Analogie der beiden Texte wird durch diese Namensnennung also ausgeschlossen. Die Hypertextualität von *Moo Pak* wird somit explizit zum Konzept, der Bezug zum Prätext zum Teil der Botschaft, *Gehen* und Bernhard zu bedeutungstragenden Zeichen.

Auf den ersten Blick kontrastiert *Moo Pak* in den bisher betrachteten Aspekten mit Bernhards Text. Im weiteren Verlauf wird aber deutlich, dass es sich auch bei der in *Moo Pak* geschilderten Handlung um eine Manifestation psychischen Gleichgewichtsverlustes handelt. Die Sprache, das Verhalten und die Konzeption der Figur Toledano nähern sich mit Fortschreiten der Erzählung an Bernhard-Figuren im Stile Oehlers oder Karrers an: Der trotz vorgeblich optimistische, aber letztlich dennoch depressive, »jeden Morgen vollkommen verzweifelt[e]« (JM 177), kulturpessimistische, »einsame[] Sonderling« (JM 168) ergeht sich zunehmend in Tiraden gegen den Fortschritt, die gegenwärtige Kultur, den Zeitgeist, letztlich eine Welt, die längst zu einem »unerträglichen Ort« (JM 162) geworden ist. Obsessives Spaziergehen, aber auch

die Isolation von den ›neuen‹ Medien (vgl. JM 100) und identifikatorisches Lesen kanonischer ›Hochliteratur‹ (vgl. JM 124) werden Ausdruck von Flucht und der Suche nach (Selbst-)Erkenntnis (vgl. JM 15). Zielloses Schreiben wird zum Versuch, »dem Gefängnis des eigenen Selbst und dessen Banalitäten zu entkommen« (JM 16): »Ich habe angefangen zu schreiben, [...] um meinen Kopf aufzuräumen. Nicht weil ich ›etwas zu sagen‹ hatte, und nicht weil ich schöne Gebilde herstellen oder schöne Geschichten erzählen wollte [...].« (JM 114) So wird auch das permanente Neuschreiben und Korrigieren bereits fertiger Seiten zu dem »einzige[n] Moment, in dem die Arbeit überhaupt erträglich ist« (JM 10) – vorgeblich, um Fehler zu beheben, gleichzeitig aber auch, um den verklärten Schreibprozess in die Länge zu ziehen. Hierin ähnelt Toledano unzweifelhaft einem Bernhard'schen Geistesmenschen wie beispielsweise Roithamer aus *Korrektur* oder Konrad aus *Das Kalkwerk*. Auch sein angeblich seit zehn Jahren verfasstes, 700 Seiten umfassendes magnum opus *Moor Park*, das letztlich nur in Form einzelner Notizen existiert (vgl. u. a. JM 211f.), erinnert an die diversen Geistesprojekte Bernhard'scher Privatgelehrter: Auch sie scheitern häufig bereits daran, »den ersten, alles Weitere auslösenden Satz hin[zu]schreiben« (Be 138). In den Schilderungen seines durchstrukturierten Tagesablaufs ist Toledano zwar ›ehrlicher‹, dabei aber sprachlich und inhaltlich an seine Bernhard'sche Vorgängerfiguren angelehnt:

Jeden Tag rückt der Tod ein bißchen näher, [...] den wir fürchten, den wir aber auch herbeizusehnen beginnen, weil er diesen entsetzlichen Tagen der Leere und Hoffnungslosigkeit ein Ende machen wird. Ich habe mich dazu erzogen, ein geregeltes Leben zu führen, sagte er. Ich stehe jeden Tag zu genau derselben Zeit auf, ich esse jeden Tag zu genau denselben Zeiten, ich gehe jeden Tag zu genau derselben Zeit spazieren, ich schreibe jeden Tag zu genau derselben Zeit. Wenn ich merke, daß mich die Verzweiflung übermannen will, sagt er, wende ich mich meinem Homer oder meinem Kafka oder meinem Dante zu. (JM 80)

Wie bei Bernhards obsessiven Protagonisten und ihren ritualisierten Tages- und Lebensabläufen »kann bereits ein winziger Knacks in der Disziplin zu einer Katastrophe führen« (JM 116). »[D]ie Freude, die uns die tägliche Routine verschafft« (JM 203) entpuppt sich am Ende nur als eine mühsam aufrecht erhaltene Maske. So kann auch Toledanos ostentativ vorgetragener »jüdischer« (JM 210), »natürlicher Optimismus« (JM 116) letztlich nur bewahrt werden, indem er die Augen vor der Welt verschließt. Dieser Optimismus wird so als nur eine weitere obsessiv betriebene Bewältigungsstrategie präsentiert – und ist somit in seinen Ursachen gar nicht weit vom Bernhard'schen Pessimismus entfernt. Am Ende ist somit auch Toledano trotz allen Optimismus', trotz aller theoretischen, intellektuellen und kreativen Beschäftigung mit der ästhetischen Kunst, trotz seiner Spontaneität, seines Freundschaftsnetzwerkes doch eine bernhardeske Figur. Hinter allen Bewältigungsstrategien und dem zur Schau gestellten Panzer aus Optimismus und Ästhetizismus steckt erneut eine depressive, permanent fliehende Figur, ohne eigenes abgeschlossenes Kunstwerk.

Moo Pak als Metatext. Während Bernhards *Gehen* ein zentraler Hypotext für *Moo Pak* ist, erschöpft sich die Botschaft des Hypertextes jedoch nicht in einem Transform, einem Kommentar oder einer Rekontextualisierung seiner Vorlage. Zusätzlich zu seinem

Status als *Gehen*-Hypertext ist *Moo Pak* in doppelter Hinsicht ein poetologischer und literaturtheoretischer Metatext: *Moo Pak* kommentiert einerseits reale Werke der westlichen Hochliteratur aus Perspektive Toledanos. Andererseits berichtet Toledano metadiegetisch über sein fiktives Romanprojekt namens *Moor Park*. Beide Ebenen konvergieren am Ende der Erzählung: *Moor Park* wird zur Chiffre für den westlichen Literaturkanon, sein Verfasser zur Figuration vermeintlich »überholter« Autorschafts- und Textkonzepte. *Moo Pak* selbst wird so zu deren Gegenmodell und repräsentiert intertextuelle, postmoderne Schreibweisen.

Insbesondere die bereits bei Bernhard angelegten, kulturkritischen Reflexionspassagen werden bei Josipovici ausgeweitet und um eine Vielzahl intertextueller Anspielungen und Referenzen erweitert, sodass der Text zu einem Metatext des westlichen Literaturkanons wird. Anders als im Falle des Bernhard'schen »Namedroppings«, dem vermeintlich meist keine tiefergehende Reflexion folgt, gehen die philosophischen, kulturkritischen und kunsttheoretischen Betrachtungen hier vordergründig in die Tiefe. Toledano ist gänzlich einem ästhetischen Lektüreerlebnis verpflichtet, reflektiert über guten Stil und zeitgenössische kulturelle Strömungen, denen er ablehnend, kritisch bis dünnkelhaft gegenübersteht. Ihm geht es in der Bewertung von »Literatur« explizit nicht um die Kunst und ihren ästhetischen oder sonstigen Wert an sich – sondern gerade um kanonische, als hochrangig anerkannte Schriftsteller:

Wir brauchen die Künstler, die zählen, um uns daran zu erinnern, daß in uns selbst und in der Welt Möglichkeiten schlummern und daß harte Arbeit und der volle Einsatz unserer Kräfte einen Lohn finden. (JM 165)

Der Verklärung der hohen Literatur zum Trotz erteilt er dem Geniegedanken jedoch eine Absage. In dem in *Moo Pak* formulierten Autorschafts- und Literaturverständnis verweist Josipovici auf Harold Blooms Konzept des literarischen Einflusses. Auch für Toledano ist Kunst das Ergebnis von fortwährender Epigonalität:⁷ Wie er seine eigenen Texte immer wieder abschreibt und korrigiert (vgl. JM 10), ist auch die gesamte Weltliteratur für ihn nicht die genuine Schöpfung von autonomen Autoren, sondern »[d]ie Arbeit von Kopisten und Lektoren, Druckern und Korrekturlesern« (JM 25). Von den eigentlichen Berufsgruppen des Buchhandels abstrahiert wird die gesamte Literaturgeschichte als ein Prozess von Rezeption und Korrektur, von Kopie und Variation konturiert: »Selbst wenn ein Werk abgeschlossen ist, [...] wer kann behaupten, dass es nicht ganz anders hätte ausgeführt werden können?« (JM 83) Der Dualität von korrigierender Epigonalität und autonomer Genialität wohnt jedoch kreatives Potenzial inne: »Vielleicht schafft ein Künstler den interessantesten Teil seines Werkes dann, wenn er am heftigsten darum kämpft, seine eigene Stimme zu finden.« (JM 197) In dieses Gefüge aus Übernahme und Rekontextualisierung schreibt sich auch Josipovici mit seinem meta- und hypertextuellen *Moo Pak* ein: Toledano sieht

7 Toledano thematisiert ebenfalls die eigene Einflussangst und Schreibunfähigkeit im Angesicht großer Vorgängerautor:innen. (vgl. JM 122); vgl. hierzu auch die Ausführungen zu Blooms Konzept des literarischen Einflusses ab S. 86 dieses Buches.

die großen Schriftsteller nicht als große Lehrer, [...] sondern [...] als Spaten und Hacken, die uns beim Umgraben des festen Bodens helfen, des anscheinend unfruchtbaren Bodens unserer eingefahrenen Vorstellungen, um den Samen unserer eigenen Vorstellungstätigkeit zu säen. (JM 43)

Hierin ist Toledano unschwer als poetologisches Sprachrohr des Autors zu lesen: Bernhard, Swift, Kafka, Beckett und die anderen, in *Moo Pak* referenzierten Künstler:innen und Kunstwerke sind allesamt »Treibstoff für unsere eigenen politischen oder ästhetischen oder erkenntnistheoretischen Betrachtungen« (JM 43) und damit Grundlage oder Inspirationsquelle für ein gänzlich neues Werk.

Literatur ist für Toledano ebenso die »Universalsprache«, nach der Jonathan Swift immer gesucht hatte (vgl. u. a. JM 173), die Kommunikationsform, die als einzige das auszudrücken vermag, was in allen anderen Sprachen unsagbar ist: »[E]ine Sprache des Geistes und [...] des Körpers [...], [...] der Vögel und Tiere, in der Schmerz und Begehren hätten geäußert werden können und so schließlich zur Ruhe gekommen wären.« (JM 173) Sie ist aber keine einfach zu beherrschende Sprache: »Wie ein sprechender Schimpanse« (JM 127) hat Toledano »weder Land noch Sprache« (JM 25); seine defizitäre »Zeichensprache« ist die der Literatur. Der Autor wird zum Affen, der Zeichensprache lernt, der versucht, sich mit sprachlichen Zeichen, die er nie vollends versteht, auszudrücken.⁸ Bei der Interpretation und Bedeutungskonstitution eines Textes geht es – aus Perspektive Toledanos – letztlich ohnehin weniger darum, *wieso* der Autor diese Zeichen zu einem Werk arrangiert, sondern, welche Erklärung das Werk den Leser:innen für die Funktionsweise der menschlichen Gesellschaft liefert:

Das Problem mit den meisten Untersuchungen zum Verhalten der Primaten, sagte er, liegt darin, dass sie von der Annahme ausgehen, es sei das Verhalten der Affen, das erklärt werden müsse. Aber in Wahrheit ist unser eigenes Verhalten viel rätselhafter. Affen können uns dabei helfen, das zu erkennen. (JM 138)

Zudem eröffnet Toledano in seinem Monolog eine zusätzliche metadiegetische Ebene, wenn er sein eigenes Romanwerk mit dem Titel *Moor Park* umreißt. Der fiktive Text behandelt in mehreren Erzählsträngen die Geschichte von Moor Park, dem ehemaligen »Landsitz von Sir William Temple, Swifts Arbeitgeber« (JM 137):

Heute Teil der University of Surrey, zeitweise ein Irrenhaus. Zu anderer Zeit theologische Hochschule und im Krieg Standort einer Untergruppe jenes Dechiffrierteams, in

8 Der Verweis auf Franz Kafkas 1917 veröffentlichten *Bericht für eine Akademie* und seinen Protagonisten Rotpeter ist offensichtlich (vgl. Kafka, Franz: Ein Bericht für eine Akademie, in: ders.: Das Werk, Frankfurt a. M. 2004, S. 1171–1178). Ein ähnliches Bild des Schriftstellers als Tier mit defizitärer Zeichensprache verwendet zudem auch Clemens J. Setz in seiner Büchner-Preisrede 2021 – diesmal aber mit Verweis auf den »Klugen Hans«, »ein seinerzeit in ganz Europa berühmtes Pferd, das angeblich sehr komplexe Buchstabier- und Rechenleistungen durch Klopfzeichen mitteilen konnte« sowie dessen ähnlich »talentierte« Artgenossen Zarif und Muhamed, die wiederum ebenfalls durch Kafka literarisiert wurden (Setz, Clemens J.: Dankesrede anlässlich der Verleihung des Büchnerpreises am 6. November 2021, online: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/clemens-j-setz/dankrede> (abger.: 03.04.2024)).

dem für kurze Zeit auch Alan Turing mitarbeitete. In den Sechzigern für einige Zeit sogar Experimentierstation zur Erforschung der Primaten [...]. (JM 137f.)

Toledanos Romanprojekt schreitet dabei die an dem Ort und seiner Geschichte hängenden »sechs Themen – Swift, Codes, Affen, Gärten, Wahnsinn und Sprache« (JM 176) ab. Ein Erzählstrang erzählt beispielsweise von einer eingesperrten, sprachlosen Figur (vgl. u.a. JM 176f.), ein anderer von Experimenten zum Spracherwerb bei Primaten⁹ sowie der scheiternden Ehe zweier Wissenschaftler:innen (vgl. u.a. JM 180f.). Im Zentrum von *Moor Park* sollen aber Jonathan Swift und seine Zeit auf dem Anwesen stehen, für Toledano »einer der großen Fußgänger der englischen Literatur« (JM 184).

Der erneute Verweis auf *Gehen* ist deutlich, doch auch das Werk selbst erinnert an bernhardeske Geistesprojekte: *Moor Park* ist ein 700 Seiten umfassendes magnum opus (vgl. u.a. JM 198) in 123 Abschnitten und sieben Teilen, »die ein Palindrom bilden« (JM 182), an dem er vorgeblich seit 10 Jahren jeden Tag arbeitet. Dieser Text ist geplant als ein »monströse[s] Denkgebäude[]« (JM 176) und als »äußerste Dehnung des Geistes« (JM 140). Diese megalomanische Konzeption erinnert an ganz ähnliche Formulierungen aus dem Munde Bernhard'scher Geistesmenschen, aber auch an bei Bernhard zu findende mise-en-abyme-Ebenenverschiebungen.¹⁰

Die über Toledanos Monolog erzeugte fragmentarische Binnenerzählung *Moor Park* ist zudem als poetologischer und literaturtheoretischer Metakommentar lesbar. Die Semiotisierung des fiktiven Romans »Moor Park« und des historischen Anwesens »Moor Park« ist dabei gleichermaßen komplex wie ambivalent. Toledano oszilliert auf dieser Ebene auf ironische Weise zwischen Josipovicis Objekt der Kritik, literarischem Imago und Vehikel seiner Poetik.

Auf den ersten Blick unterscheiden sich nun das fiktive Werk *Moor Park* und die reale Erzählung *Moo Pak* – trotz des ähnlich lautenden Titels – stark voneinander. Doch wie die Werke der Weltliteratur im Allgemeinen stehen auch *Moor Park* und *Moo Pak* in einem Verhältnis der verfälschenden Kopie zueinander. So führt der Text zur Genese seines Titels folgende Szene an:

Im [...] Billardzimmer, [...] nuckeln Scharen von Kindern, unter ihnen viele Asiaten, an ihren Füllern, während einer von ihnen, ein hellerer Kopf als die anderen, zu schreiben beginnt: »Dies ist die Schichte von Moo Pak. Dies ist die Schichte vom Landauss Moo Pak und von den Moo Pak Gärt'n. Erbaut in Mitte siebzeht Jahunn't von Ssör Wim Temmel...« (JM 186)

Aus dem Standardenglisch wird in diesem Auszug die akzentbehaftete Sprache eines asiatischen Schülers, die ihn als um den richtigen Ausdruck bemühten »Fremden« ausweist. Das gleiche »Transformationsprinzip« lässt sich auch auf das Verhältnis von *Gehen*

9 Über die Versuche, Affen die menschliche Sprache beizubringen, erweitert sich der intertextuelle Bezugsrahmen auch auf Franz Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* (1917).

10 So erzählt beispielsweise der reale Text *Auslöschung* über die Abfassung eines fiktiven Textes mit dem Titel »Auslöschung«; ähnlich sind beispielsweise auch *Die Billigesser* und *Der Untergeher* konzipiert.

zu *Moo Pak*, aber auch von *Moor Park* zu *Moo Pak* beziehen: Der Text ist das defizitäre Ergebnis eines Versuchs, in der Universalsprache Literatur zu sprechen, verfasst durch einen Schreibenden, der dieser Sprache nicht vollends mächtig ist und Übertragungsfehler produziert. Das Ergebnis ist in beiden Fällen eine diskursiv defizitäre Transformation der Vorlage, die zudem durch ihre individuelle Färbung Rückschlüsse auf die jeweiligen Sprecher zulässt.

Ebenso trägt auch das reale Gebäude hintergründig die Tradition von Kopie und Imitation, von »korrigierender Epigonalität« in sich, die Toledano für die Literaturgeschichte postuliert. So ist auch Temples Anwesen Moor Park in Farnham nur die Kopie eines anderen, größeren Anwesens gleichen Namens in Hertfordshire (vgl. JM 137).

Moor Park und seine »defizitäre Kopie«, *Moo Pak*, nähern sich im Verlauf der Erzählung schließlich immer weiter an. Dies beginnt zunächst auf der abstrakten thematischen Ebene und setzt sich später auf der konkret diegetischen Ebene fort: Das Herrenhaus Moor Park wird zu Beginn einmal kurz erwähnt (vgl. JM 37); ab der Mitte des Textes fließen immer mehr Informationen zu Toledanos umfangreichem Romanprojekt und dem historischen Anwesen in die Erzählung ein. Die verschiedenen Manifestationen der Sprachlosigkeit und -suche, über die *Moor Park* angeblich verhandeln soll, finden sich im Kleinen ebenso in *Moo Pak* wieder. Und auch der Ort Moor Park selbst ist seinerseits eine Chiffre für die Literatur, wie Toledano es auch selbst ausformuliert:

An Moor Park als Titel habe ich gedacht, [...] weil es wie Tiersprachen [ein weiterer möglicher Titel des fiktiven Werkes, Anm. RMA] ein Widerspruch in sich ist [...]. Ein Park ist das genaue Gegenteil eines Moors, sagte er, er hat aufgehört Moor zu sein, Natur zu sein, und ist Park geworden, ist Zivilisation geworden. Ein Moor [...] ist unbändige Natur. Dagegen ist ein Park eben gerade Bändigung, er verwandelt Natur in Menschenwerk. Alle Bücher sind Moor Parks [...]. [...] [W]as mein Buch also sein will, ist ein Moorpark oder ein Parkmoor. (JM 174f.)

Auch die Literatur ist für Toledano geformte Sprache und damit kultivierte Natur: Wie die »Geschichte der Gärten« spannt sich die Literaturgeschichte, also die Suche nach dem geeigneten Ausdruck, »[v]on Babylon bis heute« (JM 138): »Wir würden sehr viel mehr über uns selbst wissen, sagt er, wenn wir begreifen würden, was Gärten für die Menschen bedeutet haben, was die Menschheit mit dem Garten auszudrücken versuchte.« (JM 138) In anderer Hinsicht erteilt Josipovici über den Bezug zu Moor Park Toledano und dessen Literaturkonzept gleichzeitig eine Absage: Während Toledano also referiert, wie »Swift in Moor Park den Ausführungen des selbstgefälligen, ja aufgeblasenen Sir William Temple über Gott und die Welt« (JM 152) lauscht, lauscht wiederum Damien Anderson in *Moo Pak* schließlich Toledano. Wie sich die Pascal-Passage auf Bernhard beziehen lässt, lassen sich die Äußerungen über Swift und Temple auch auf Anderson und Toledano beziehen:

[E]r hörte zu, wie der adlige Herr über dieses und jenes sprach, er stimmte ihm zu und bewunderte seinen Reichtum, seine Kultur, seinen Zugang zu den Zentren der Macht und zur Fülle der Überlieferungen, und doch hatte er eine dunkle Ahnung, daß irgend etwas nicht stimmte, daß die Dinge nicht so einfach waren, wie Sir William sie dar-

stellte, daß das Eis, auf dem er sich so elegant bewegte, dünner war, als er glaubte, und jeden Moment einbrechen und nicht nur den adligen Herrn, sondern alles, wofür er stand, in die Tiefe der kalten und dunklen Fluten stürzen könnte. (JM 152f.)

Nicht nur, dass auch mit Toledano und seinem Romanprojekt »etwas nicht stimmt« (JM 153) – über diese Analogie übt Josipovici letztlich Kritik an seiner Figur und ihren Ansichten: Temple selbst hätte sich »als die Verkörperung aller Tugenden der Renaissance« gesehen, sei aber letztlich »ein mittelmäßiger Botschafter und ein recht beschränkter und uninspirierter Vertreter einer bestimmten Klasse und einer bestimmten Zeit« gewesen – er sei im Urteil seiner Zeitgenossen letzten Endes auch nur »»ein eitler Mann« gewesen, »aufgeblasen und voller Dünkel« (JM 156).

Auch Toledano wird wie sein schriftstellerisches Vorbild als »veralteter« Typus des Intellektuellen markiert, dessen Verehrung für vergangene Literaturen und Ästhetiken zwar begründet, aber nicht zeitgemäß, ja letztlich ebenfalls dünnköpfig und uninspiriert ist: »Wir stimmen seinen Auffassungen zu und können dennoch ein Gähnen nicht unterdrücken, wenn wir das lesen.« (JM 156)

Diese Analogie weiterführend steht auch das prunkvolle Herrenhaus Moor Park für die große Literatur, den klassischen Roman – und somit für ein Auslaufmodell, das lediglich konserviert wird. Dies legt auch der Text nahe:

Diese großen Anwesen wie Moor Park, sagte er. Einige gibt es ja immer noch, sie werden für Bücher fotografiert, die sich mit der Geschichte und Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts befassen [...]. Aber wie viele dieser Bücher verlieren ein Wort über die Gärtner, die die Hecken schnitten, die Pflanzen gossen und die Höhlen säuberten, oder über die vielen Diener, die es überhaupt erst möglich machten, daß in den großen Häusern alles reibungslos ablief? (JM 153f.)

Was »Moor Park und seine Gärten« (JM 156) für Temple sind, ist das Schreiben und die schöne Literatur vergangener Epochen für Toledano: Beide sind

Zuflucht vor einer Welt [...], deren er überdrüssig war, ein irdisches Paradies, in dem er der einzige Herr und Meister war, und wo er seine landwirtschaftlichen Experimente durchführen und – mit Hilfe seines Sekretärs – die Memoiren verfertigen konnte, die ihn vor der Welt rechtfertigen sollten. (JM 156)

Am Ende konvergieren die metadiegetisch berichtete Handlung von *Moor Park* und die Haupterzählung von *Moo Pak* vollständig: Die Erzählung »zerspring[t]« zunehmend »in tausend Stücke« (JM 196): Die diegetischen Ebenen, reale wie fiktionale Prätexte, diegetische Realität und literarische Erfindung fallen zunehmend zusammen. Schlussendlich spricht auch Toledano von seinem Werk auffälligerweise als *Moo Pak*:

Was ich in meinem ganzen Werk und vor allem in *Moo Pak* versucht habe, sagte er, ist die Darstellung der wechselseitigen Beziehung von Chaos und Ordnung, von Verwirrung und Klarheit, zwischen dem Wunsch, die Dinge laufenzulassen, und der Notwendigkeit, ihrer Herr zu werden. (JM 206)

So erweitern sich die einzelnen diegetischen Ebenen schließlich ins verdeckt Autofiktionale oder offen Metareflexive: aus dem bloßen Sprachrohr Toledano wird zunehmend ein literarisches Imago Josipovicis, die Aussagen der literarischen Figur werden zu selbstkritischen, poetologischen Metakomentaren des Autors.

Nun existiert der Roman *Moor Park* am Ende aber weder in der textexternen noch in der diegetischen Realität:

Im Taxi erzählte er mir, dass es keinen Roman gebe. [...] [E]r sagte, er habe unaufhörlich davon geredet in der Hoffnung, daß der Roman Wirklichkeit werde, aber das sei nicht so gewesen [...]. Er sagte, es gebe Notizen zu dem Roman. Er sagte, er sei nicht nur keineswegs kurz vor der Vollendung, sondern er habe ihn auch nie wirklich angefangen. [...] [E]r habe überhaupt nichts geschrieben. [...] [E]in Paar Notizen und sonst nichts. [...] In zehn Jahren, sagte er. (JM 211f.)

Wie der »große[] Spaziergänger« (JM 184) Swift im Alter unbeirrt weitergeht, aber doch oft stolpert (vgl. JM 151f.), fällt auch Toledanos mühsam aufrecht erhaltene Persona in sich zusammen: Er scheitert nicht an der Welt, sondern seinen eigenen Ansprüchen, an seinen Ambitionen, sich in den Kanon der großen Romane einzuschreiben. So bekennet Toledano am Ende: »Das Problem war, das alles zusammenzubringen [...], nicht durch einen Plot, denn gegen Plots war ich schon immer mißtrauisch, sondern durch die Form.« (JM 175) Dieses Problem, an dem *Moor Park* scheitert, löst nun *Moo Pak* – auf gleichermaßen performative wie ironische Weise: Josipovici lässt die groß angelegte, komplexe *histoire* einfach weg – hier wieder ganz in der Tradition des selbsternannten »Geschichtenzerstörers« Bernhard. Er belässt es bei einem reduktionistischen Metatext über diese Handlung, deutet viele der nicht zu versprachlichenden Elemente lediglich an und thematisiert sie gerade über den *discours*, die intertextuellen Bezüge und die Sprache der Form.

Trotz aller Invektiven seines Protagonisten gegen die (Post-)Moderne bedient sich Josipovici mit der Montagetechnik, Auto- und Metafiktion somit fast schon zum Klischee gewordener postmoderner Erzähltechniken. Letztlich straft Josipovici sein Imago Toledano – und damit möglicherweise einer vorherigen Autorpoetik sowie seinen eigenen Anspruch – auch in dieser Hinsicht Lügen: Der große, umfangreiche, detaillierte Roman, stellvertretend durch das siebenhundertseitige magnum opus *Moor Park*, ist nicht (mehr) möglich. Doch die gleichen Botschaften, Aussagen und Themen lassen sich metafictional, postmodern, referenzialistisch in das »defizitäre« *Moo Pak* komprimiert auch auf 217 Seiten formulieren. Zum Vokabular der dafür nötigen »Universalsprache« der Literatur gehören nicht nur die sprachlichen Zeichen natürlicher Kommunikation, sondern auch Kulturprodukte, fiktive und reale Prätexte – also Werke und Autor:innen-namen sowie deren Konnotationen. Zur Grammatik gehört aber ebenso die intertextuelle Montage und Rekombination dieser Zeichen. Dies führt Josipovici exemplarisch an Thomas Bernhard und der Strukturanalogie zu *Gehen* vor. Über die Analyse des ambivalenten Spannungsverhältnisses zwischen Hypertext und Hypotext wird die dahinterstehende Botschaft sichtbar: Zu Beginn steht die bloße Strukturanalogie, von der sich der Text in seinem Verlauf immer weiter emanzipiert. Am Ende vollführt *Moo Pak* schließlich wieder die Rückkehr zu einem bernhardesken Text; Toledano reiht sich ein neben

all die Bernhard'schen Nichtveröffentlicher, die von ihren (über-)lebenswichtigen Texten reden, diese aber nie beenden, gegen den Zeitgeist polemisieren, selbst aber trotz aller (kultur-)revolutionärer Ideen und aller Aggression keinen Wandel oder Einfluss auf die sie umgebende Welt ausüben können.

Hierüber führt Josipovici gleichzeitig auch die Dynamik des literarischen Einflusses vor: Toledano positioniert sich ostentativ gegen Bernhards Pessimismus; Josipovici konzipiert seine Figur ostentativ »in die entgegengesetzte Richtung«, ¹¹ hin zum Optimismus. Unter der absichtlich hervorgehobenen Heiterkeit schimmern Depression und Zwang, unter der neuen Erzählung das bernhardeske Fundament durch. Ein literarischer Text ist immer die verfälschte Kopie eines vorherigen, immer Replikat und Schreibfehler; ein:e Autor:in steht immer unter dem Einfluss anderer Autor:innen. Dies führt der Text symbolisch über die unterschiedlichen »Moor-Park-Kopien«, aber auch performativ durch die Bernhard-»Verfälschung« vor.

Die wortwörtlich übergestülpte Etikettierung per Bauchbinde als »englischer Thomas Bernhard« verkennt dabei gerade die ambivalente Botschaft des Textes, die sich teils explizit in Opposition zu Bernhards Text(en) stellt, sich teils »auf« Bernhards »Schultern tragen« (JM 65) lässt: *Moo Pak* macht *Gehen* definitiv zum zentralen Bezugspunkt. Er ist aber keine zu *Ausgehen* analoge Rekontextualisierung von *Gehen* in das Milieu Londoner Intellektueller, Josipovici ist kein bloßer englischer Bernhard-Kopist. Diese Apostrophierung verbildlicht so letztlich weniger Josipovicis Bernhard-Imitation oder -Rezeption als eher die des Suhrkamp-Verlages. Schließlich wird auch hierin ein spezielles, reduktionistisches Bernhard-Bild manifest: Lange Sätze, inquit-Formeln, das endlose Monologisieren über Produkte der Hochkultur und eine an *Gehen* erinnernde Grundkonstellation reichen aus, um aus dem etablierten Schriftsteller und Literaturtheoretiker Josipovici im Auge der Käufer:innen und Verkäufer:innen einen derivativen »englischen Thomas Bernhard« zu machen.

11 Bernhard: Der Keller, S. 114, Hervorh. i. Orig. getilgt.

II. Bernhard weiterschreiben: Einfluss, Imitation, Weiterentwicklung

Neben den bisher betrachteten ›klassischen‹ Formen der hypertextuellen Bernhard-Rezeption und anderen Spielarten wie Fortsetzungen, Supplementen oder quantitativen Transformationen ist vor allem das Verfahren der Nachahmung bzw. die Gestaltungsform des Mimotextes im Kontext dieser Arbeit von zentraler Bedeutung: Bereits anhand von *Moo Pak* wurde deutlich, wie eng ›handfeste‹ Transformation und Kontrafaktur mit dem abstrakten Themenfeld der Inspiration und des Einflusses verschränkt sind. Die Grenzen zwischen diesen Formen der Rezeption sind ebenso fließend wie die zwischen ihren Konsequenzen: Einfluss und Inspiration, Interpretation und kreative Rezeption gehen Hand in Hand. Im Folgenden sollen daher Konzepte der Mimotextualität und des Einflusses genauer umrissen werden, um sie anschließend auf bernhardbeeinflusste Texte und bernhardimitierende Autor:innen anzuwenden.

II.1. Theoretische Vorbemerkungen

II.1.1. Mimotextualität

Nach Genette bezeichnet der Begriff »*Mimotext*« jeden nachahmenden Text oder jede auf Mimetismen aufbauende Gestaltungsform.¹ Ausgehend von Pierre Fontaniers grundlegenden Überlegungen zur Figur der Imitation² entwickelt Genette dieses Konzept der Nachahmung, die er allgemein als »die Imitation der Wendung einer Sprache in einer anderen, eines Zustands derselben Sprache in einem anderen, eines Autors durch einen anderen«³ begreift, also primär der Elemente, die sich auf der Ebene des *discours* manifestieren. Unter »Nachahmung« subsumiert Genette allgemein diejenigen »Figuren, die aufgrund ihres formalen Verfahrens nicht nur den Figuren der Konstruktion im engeren Sinn, sondern darüber hinaus den Figuren der Syntax im weitesten Sinn, der Morphologie oder gar [...] dem Vokabular zuzurechnen sind.«⁴ Anders als Fontanier fasst Genette auch komplexere Formen der Übernahme als Nachahmung auf, die über die Ebene des bloßen Satzbaus hinausgehen:

Und wenn ein Autor eines schönen Tages Anleihen bei einem anderen Autor machte, um seinen Stil zu imitieren, [...] eine Figur »des Stils« oder »des Gedankens« oder gar einen typischen Tropus entlehnte, würde es sich ebenfalls um Nachahmungen handeln.⁵

Auch wenn Genette in seinen Ausführungen die Begriffe »Imitation«, »Nachahmung«, »Mimotext« und sogar »Persiflage« und »Pastiche« teils austauschbar, teils differenziert für das Phänomen, seine Funktion, die konkrete Manifestation im Text, die Spielart, die Sorte oder den sie hervorbringenden Prozess verwendet:⁶ Allgemein umfasst dieses

1 Genette: Palimpseste, S. 107, Hervorh. i. Orig.

2 Fontanier begreift die Imitation Genette zufolge lediglich als Effekt einer intentionalen Umstellung oder Modifikation der Wortreihenfolge eines Satzes (vgl. Genette: Palimpseste, S. 97f.).

3 Genette: Palimpseste, S. 99.

4 Genette: Palimpseste, S. 99.

5 Genette: Palimpseste, S. 99.

6 Zur Diskussion und Abgrenzung eines passenden Begriffs, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll, vgl. v.a. Genette: Palimpseste, S. 106f.

Phänomen jeden von dem:der Autor:in eines Textes intentional kreierten »Zusammenschluß verschiedener sprachlicher oder stilistischer Phänomene«,⁷ zum Zwecke der »Schaffung eines anderen Textes im selben Stil, einer anderen Botschaft im selben Code«, den Idiolekt eines Werkes in ein neues zu transportieren,⁸ kurz: »in der Manier«⁹ eines anderen Autors oder einer anderen Autorin zu schreiben.

Genette grenzt diese Art der intentionalen, mimetischen Übernahme von sprachlichen, strukturell-inhaltlichen und thematischen Elementen von der Transformations-technik der Parodie ab und legt als zentrale Unterscheidungskriterien die der Genese und Funktionsweise an:

Im Gegensatz zur Parodie, deren Funktion darin besteht, den Wortsinn eines Textes *zu verdrehen*, und die sich der zusätzlichen Regel unterwirft, ihm so genau wie möglich zu folgen, setzt das Pastiche, dessen Funktion in der *Nachahmung* dieses Wortsinns liegt, all seinen Ehrgeiz daran, ihm so wenig wörtliche Übernahme wie möglich zu verdanken.¹⁰

In anderen Worten: Die Parodie übernimmt als klassischer Hypertext die allgemeine Struktur oder die eigentliche *histoire* eines literarischen Prätextes und variiert entsprechend festgelegter stilistischer Regeln den *discours*. Zwei Texte bringen in Kombination einen dritten, parodistischen hervor.¹¹ Das Pastiche, also die mimetische Nachahmung dagegen schafft nach Genette als Folge einer komplexen Operation einen gänzlich neuen Text, der zwar über die Integration »immer wiederkehrende[r] Stereotyp[en]« und »stilistische[r] *Tick[s]*«¹² des Prätextes in Form ähnlich konstruierter Elemente ästhetisch verknüpft ist,¹³ aber keine »bloße Reproduktion«¹⁴ ist, sondern eine neue Struktur hervorbringt. Sie stellt also in den Worten Genettes eine »Neuschaffung«¹⁵ dar, ohne lediglich direkt zu zitieren. Ein Mimotext hat also keinen konkreten, zugrundeliegenden Originaltext, sondern einen imitierten Originalstil, ist in dem Sinne keine Transformation, sondern eine Kreation:

Meist verfügt der Pasticheur über ein einfaches Handlungsschema, d.h. ein erfundenes oder übernommenes »Thema«, das er im Stil seiner Vorlage direkt ausführt; die Zwischenstufe des Originaltextes ist hier im Prinzip nicht obligatorisch und wird tatsächlich auch oft übersprungen [...]. Die Zwischenstufe des erfundenen oder übernommenen Themas ist nicht unbedingt erforderlich, da ein guter Imitator fähig ist, den Stil seines Vorbilds zu übernehmen, ohne zuvor auch nur die geringste Übersetzungsarbeit leisten zu müssen: Beim Lesen eines Autors, sagt Proust über seine eigenen Pastiches,

7 Genette: *Palimpseste*, S. 100.

8 Genette: *Palimpseste*, S. 111.

9 Genette: *Palimpseste*, S. 100.

10 Genette: *Palimpseste*, S. 103, Hervorh. i. Orig.

11 Vgl. auch Genette: *Palimpseste*, S. 108.

12 Genette: *Palimpseste*, S. 103, Hervorh. i. Orig.

13 Vgl. auch Genette: *Palimpseste*, S. 108.

14 Genette: *Palimpseste*, S. 111.

15 Genette: *Palimpseste*, S. 104.

erkennt man rasch »unter den Worten die Melodie des Liedes«, und »wenn man die Melodie hat, kommen die Worte [...] recht schnell.«¹⁶

Genette sieht gerade die ostentative Wiederholung charakteristischer Phrasen oder Stilelemente einerseits als Voraussetzung zur Schaffung eines Idiolekts, die andererseits diesen Sprachgebrauch auch der Lächerlichkeit preis- und zur Imitation durch andere freigibt:

»Das, was ich dreimal sage, ist wahr«, behauptet Alice, sofern mich mein Gedächtnis nicht im Stich läßt. Was ich einmal gesagt habe, gehört mir und löst sich nur im Fall einer freiwilligen oder unfreiwilligen Übernahme, deren rechtliche Anerkennung die Anführungszeichen [also die Übernahme einzelner Textpassagen durch direktes, belegtes Zitat, Anm. RMA] sind, von mir ab. Was ich zweimal oder öfter gesagt habe, gehört mir schon nicht mehr und charakterisiert vielmehr mich selbst, es verläßt mich, indem sich die Nachahmung auf etwas anderes überträgt: indem ich mich wiederhole, imitiere ich mich bereits, und daher kann man mich, so besehen, auch dadurch nachahmen, daß man mich wiederholt.¹⁷

Dieses Prinzip führt Genette am Beispiel Honoré de Balzacs und dessen Nachahmung durch Marcel Proust aus:

Wenn ich etwa bei Balzac die folgende Wendung lese: »Lady Esther Stanhope, dieser Blaustrumpf der Wüste«, dann würde ich es mir allzu leicht machen, wenn ich [...] diese einmalige Formulierung Balzacs, dieses *Balzaquem*, unverändert in einem Pastiche verwendete: Ein Pastiche ist kein Spiel mit fertigen Versatzstücken [...]. Nun stelle ich aber fest, daß diese Wendung bei Balzac Bestandteil einer Klasse von Aussagen desselben Typs ist, sagen wir auf gut Glück »Bianchon, der Ambroise Paré des 19. Jahrhunderts« oder »César Birotteau, dieser Napoleon der Kosmetikindustrie«. Über den Vergleich dieser analogen Formulierungen ermittle ich nun ihr Kompetenzmodell, nämlich die Formel *x, dieser y von z*, welches den eigentlichen *Balzacismus* darstellt, die Klasse jener idiomatischer Wendungen, deren Performanzen in oft abgewandelter Form über den Text Balzacs verstreut sind; daraufhin bilde ich ausgehend von diesem immer wiederkehrenden Modell eine neue Performanz, die ich nun zu Recht als ein Balzac-Pastiche betrachten [...] kann: »Monsieur de Talleyrand, dieser Roger Bacon der gesellschaftlichen Natur« (Proust). Balzac verwendet aber auch bei jeder sich bietenden Gelegenheit [...] den Ausdruck »voici pourquoi«, »weshalb«. Daß er im Originaltext häufig wiederholt wird, genügt, um diese Wendung als immer wiederkehrenden Stereotyp betrachten zu können, der sich als solcher der Nachahmung anbietet. Aufgrund der Häufigkeit seines Vorkommens stellt der Ausdruck »weshalb« kein bloßes *Balzaquem*, sondern bereits einen *Balzacismus* dar: eine rekurrente *Formel*, einen Typus Balzacischer Aussagen [...].¹⁸

16 Genette: Palimpseste, S. 108. Genette zitiert Proust, Marcel: Contre Sainte-Beuve, Paris 1971, S. 303.

17 Genette: Palimpseste, S. 103–105.

18 Genette: Palimpseste, S. 103f., Hervorh. i. Orig.

Die Analyse permanenter Wiederholungen ähnlich konstruierter Formeln ermöglicht es dem Imitator somit, aus einem gegebenem Korpus oder einer Gattung¹⁹ ein verallgemeinertes »Kompetenzmodell« zu destillieren, ein »Netz von Mimetismen«, das alle für den Text »charakteristischen stilistischen und thematischen Merkmale«²⁰ berücksichtigt und das das Regelwerk der zu verwendenden, übernommenen Sprache, des Codes konstituiert und »Performanzen« – oder konkrete Manifestationen im Text – konstruieren kann.²¹

Auf Seiten der Leser:innen ist die Wahrnehmung eines Textes als Mimotext und das Erkennen seines Ursprungs – wie im Falle anderer intertextueller Anspielungen oder Zitate – natürlich Voraussetzung für die Realisation der beabsichtigten Wirkung,²² für das Einhalten des »*Pastichevertrag[s]*«:²³ Einerseits muss der:die Leser:in überhaupt erst die ostentative Übernahme eines fremden Stils durch einen Imitator:in als solche wahrnehmen, zweitens die Referenz zuordnen können, drittens muss er:sie die Konnotation der Mimetismen kennen und viertens eine entsprechende Deutung ihrer Integration in den Text vornehmen können.

Spielarten der Mimotextualität. Auch wenn Genette in *Palimpseste* und der darin entfalteten Typologie von Intertextualität immer wieder auf die diegetischen, strukturellen Konstituenten literarischer Texte eingeht, diese ebenfalls als Fokuspunkt intertextueller Transformationen begreift und auch die Rolle des »einfachen Handlungsschemas«, eines »erfundene[n] oder übernommenen ›Thema[s]« eines Pastiches eingeht und Stil als »sowohl thematische als auch formale *Manier*«²⁴ fasst, fokussiert die Definition des genetischen Mimotextes oder Pastiches primär auf die Übernahme des Idiolekts, also der charakteristischen Sprech- bzw. Schreibweise eines Autors oder einer Autorin. Dagegen betrachtet Genette nicht den ebenfalls durchaus nachahmbaren restlichen Teil eines jeden Textes: seine strukturellen und inhaltlichen Konstituenten – Mimetismen können sich schließlich auch auf allen Ebenen eines literarischen Werkes manifestieren.

Während durchaus komplexere Typologien der mimetischen Übernahme literarischer Parameter möglich sind, soll im Folgenden zugunsten der Anwendbarkeit stattdessen ein simples Modell erarbeitet werden. »[J]ede auf Mimetismen aufbauende Gestaltungsform«²⁵ kann tendenziell auf drei Ebenen des Werkes ausgreifen, die ana-

19 Genette definiert »Gattung« in diesem Falle nicht, wie angenommen werden könnte, eng als klar umrissene literarische Textsorte mit bestimmten »Gattungskonventionen«, sondern fasst den Begriff weit als jeden denkbaren, auf Basis bestimmter stilistischer Gemeinsamkeiten als Analyseobjekt ausgewählten Korpus in Form »eines einzelnen Werkes, eines bestimmten Autors, einer Schule, Epoche oder [hier dann wieder literarischen, Anm. RMA] Gattung«, »so klein er auch sein mag« (Genette: *Palimpseste*, S. 112).

20 Genette: *Palimpseste*, S. 110f.

21 Vgl. Genette: *Palimpseste*, S. 109–111.

22 Vgl. zu den Bedingungen, Steigerungen und z.B. metatextuellen Signalen der Wahrnehmbarkeit zwischen Nichtgelingen, Übertreibung und intendiert komischen Effekten Genette: *Palimpseste*, S. 114–118.

23 Genette: *Palimpseste*, S. 114.

24 Genette: *Palimpseste*, S. 108.

25 Genette: *Palimpseste*, S. 107.

lysiert, charakterisiert und gedeutet werden können. Diese sollen nun knapp erläutert werden sollen.

Die erste Ebene ist die der *Komponenten* des Hypotextes, die im Mimotext imitiert werden. Wie soeben erwähnt, kann sich die mimetische Übernahme sowohl auf die von Genette fokussierte sprachliche Komponente eines Prätextes, allgemein den Idiolekt einer Autorin oder eines Autors, beziehen. In der Terminologie dieser Arbeit ist dies als (I) *discours-basierter Mimetismus* zu bezeichnen. Ebenso ist es aber auch möglich, nicht oder nicht ausschließlich die Sprache, sondern auch die für eine:n Autor:in typischen Ebenen- und Plotstrukturen, Figurentypen, Themenkomplexe, Handlungsklischees oder sonstigen diegetischen Komponenten zu imitieren. Hier wäre von (II) *histoire-basierten Mimetismus* zu sprechen. Ein Sonderfall der Imitation ist der (III) *außerliterarische* oder *transfiktionale Mimetismus*, der nicht bloß das schriftstellerisch-fiktionale Werk einer Autorin oder eines Autors, sondern auch deren Habitus, öffentliche Persona, Praktiken der medialen Selbstinszenierung, etc. mit in die Mimesis einbeziehen kann. Hierunter ist sowohl die Integration auf realen Schriftsteller:innen basierender Figuren in ein fiktives Werk, als auch umgekehrt die Selbstinszenierung der eigenen Persona als ›Nachfolger im Geiste‹ eines anderen Autors, einer anderen Autorin zu fassen.

Die zweite Ebene, die es bei der Analyse von Mimotexten zu betrachten gilt, ist die des *Ausmaßes*, den diese im Hypertext einnehmen. Eine (1) *punktueller Mimesis* liegt dann vor, wenn die Übernahme auf ein bestimmtes Element beschränkt ist, wenn beispielsweise eine Szene in einem bestimmten, thematisch passenden Idiolekt geschildert wird, oder eine aus einem anderen Text importierte Figur in der mit ihrem Ursprung assoziierten charakteristischen Weise spricht. Wenn die Imitation allerdings einen größeren, zentralen Teil einnimmt, im Hypertext aber noch andere, nicht dieser mimetischen Struktur zuzuordnende Elemente auffindbar sind, die gleichberechtigt oder dominant existieren, kann von einer (2) *extensiven* oder *partiellen Mimesis* gesprochen werden. Wenn letztlich das gesamte Werk eine Imitation darstellt und die Mimetismen das Textganze betreffen, so ist dieser Mimotext das Ergebnis einer (3) *vollständigen Mimesis*.

Die *Funktion*, die die Imitation im Textkonstrukt übernimmt, ist natürlich ebenfalls variabel und die dritte und letzte zu kategorisierende Ebene.²⁶ Grundlegend kann es sich um einen (a) *affirmativen Mimetismus* handeln, im Zuge dessen sich Botschaft, Ideologie, Intention und Konnotation der übernommenen Elemente in Hypotext und Hypertext bestätigen, da keinerlei Reibung zwischen diesen besteht.²⁷ Andererseits ist es im Zuge eines (b) *instrumentalen Mimetismus* möglich, dass diese Reibung zwischen Hypotext und Hypertext genutzt wird, beispielsweise erneut, um eine Figur oder Situation zu charakterisieren, oder die imitierten Elemente mit anderen zu kontrastieren und über diesen Kontrast die eigentliche, eigene Botschaft des Textes zu formulieren.²⁸ Über diese an sich

26 Genette spricht in einer ähnlichen Weise von ›Register‹, hat aber ein etwas anders gelagertes Erkenntnisinteresse.

27 Bei Genette findet sich hier der neutrale Begriff der ›Nachbildung‹ »auf ernster Ebene«, der »einfachsten, reinsten oder neutralsten Form« (Genette: Palimpseste, S. 113; 115).

28 Eine ähnliche Definition stellt Genette nicht auf, das ›Pastiche‹ als weitere Spielart der Imitation funktioniert »auf spielerischer Ebene«, hat also eher den Charakter einer Stilübung ohne formulierte Botschaft (Genette: Palimpseste, S. 113).

neutrale Variante geht der (c) *subversive Mimetismus* noch hinaus, der zwar auch einen entstehenden Kontrast instrumentalisiert, diesen aber nutzt, um eine Aussage über den Prätext zu formulieren und dessen Botschaft zu unterwandern oder zu karikieren.²⁹

II.1.2. Einfluss und Einflussangst

Die unterschiedlichen Formen und Funktionen der Mimesis und Stilimitation stehen in einem engen Zusammenhang mit der Perspektive, die Schriftsteller:innen auf den Einfluss anderer Autor:innen auf ihr eigenes Werk einnehmen. In diesem Kontext ist auch das Konzept der »Einfluss-Angst« nach Harold Bloom von zentraler Bedeutung.

In seiner 1973 erstmals veröffentlichter Theorie der »intrapoetischen Beziehungen«³⁰ geht Bloom von folgenden Grundannahmen aus: Basierend auf Nietzsche und Freud³¹ parallelisiert Bloom den Prozess der dichterischen Rezeption mit dem ödipal geprägten Vater-Sohn-Einfluss der Psychoanalyse. Wie der Sohn vom Vater Normen und Werte übernimmt finde ein:e jede:r Autor:in, »Ephebe«, einen bewunderten »Dichtervater«, den er:sie anfänglich zu erreichen und zu imitieren versucht: »Jeder Dichter ist ein in einer dialektischen Beziehung (Übertragung, Wiederholung, Irrtum, Kommunikation) mit einem anderen Dichter oder Dichtern gefangenes Wesen.«³² Alle Dichtung sei somit derivativ, gehe kontinuierlich von einem vermeintlichen Ursprungstext aus, der rezipiert, korrigiert, transformiert und letztlich zu übertreffen versucht werde: »Der poetische Text entpuppt sich so nicht als ein sich selbst genügendes Ganzes, sondern als ein intertextuelles Feld von Energien, auf dem der Machtkampf der Dichter ausgetragen wird[.]«³³ Dies betrifft letztlich jeden Text: »Die Literaturgeschichte sei insofern beherrscht vom Machtkampf der Dichter um literarische Unsterblichkeit.«³⁴ Dieser fortwährende Prozess der Aneignung und Imitation stehe laut Bloom jedoch – insbesondere seit der Aufklärung – dem Gedanken vom Autor als Genie und der »Suche nach dem Feuer, das heißt nach Diskontinuität«³⁵ im dichterischen Prozess entgegen: So fühlt sich der anfangs lediglich kopierende »Ephebe« in seiner eigenen Kreativität bedroht und versucht folglich, sich vom Dichtervater zu emanzipieren. »[J]ede Eigenentwicklung« des Autors ist dabei »nur eine Sublimierung«³⁶ und das poetische Schaffen ist Ausdruck von Einflussangst, der »Furcht eines jeden Dichters, für ihn bleibe kein eigenes Werk zu

29 Dies kommt der genetischen Kategorie der »Persiflage«, der Imitation »auf satirischer Ebene«, am nächsten, ist allerdings weiter gefasst (Genette: Palimpseste, S. 113).

30 Bloom: Einfluss-Angst, S. 9.

31 Vgl. u.a. Bloom: Einfluss-Angst, S. 11.

32 Bloom: Einfluss-Angst, S. 81.

33 Zumsteg, Simon: Playgariism Rules. Hermann Burgers Poetologie, in: Fries, Thomas/ Hughes, Peter / Wälchli, Tan (Hrsg.): Schreibprozesse, Paderborn 2008, S. 289–313, hier S. 292.

34 Zumsteg: Playgariism, S. 290.

35 Bloom: Einfluss-Angst, S. 71.

36 Bloom: Einfluss-Angst, S. 107.

schaffen«, ³⁷ kurz: »Ein Gedicht ist nicht die Überwindung der Angst, sondern ist diese Angst.« ³⁸

Bloom nimmt »sechs revisionäre Bewegungen oder Bearbeitungsweisen« ³⁹ an, die Dichter:innen im Prozesses der Inspiration, Einflussangst und Konfliktlösung umsetzen können, um die eigene Kreativität vor sich und dem imaginierten Dichtervater zu behaupten. Sie umfassen »ein endliches Set von intertextuellen Transformationen [...], welche die Form rhetorischer Tropen und ihr psychisches Analogon in den von Freud beschriebenen Abwehrmechanismen haben«: ⁴⁰ *Climamen* bringt ein neues Gedicht als Korrektur des Vorgängergedichtes hervor; *tessera* führt dagegen zu einer Amplifikation und Ergänzung des vermeintlich schwächeren Vorgängergedichtes. »[K]enosis und Dämonisierung arbeiten, um die Erinnerung an den Toten zu verdrängen«, ⁴¹ erstere in Form von Selbsterniedrigung durch Dichter:in B; zweite in Form der Negation des Status von Dichter:in A. »[A]skesis ist der eigentliche Wettstreit, das bis auf den Tod Kämpfen mit dem Toten«, ⁴² die versuchte Negierung aller Einflüsse. *Apophrades* bezeichnet letztlich die »Rückkehr der Toten«, ⁴³ die Meisterung und Integration des Stils des Vorläufers.

Blooms Ausführungen und seine Binnendifferenzierung sind ihrerseits diffus und für einen eigentlich literaturtheoretischen Text höchst metaphorisch gehalten, sodass er eine klare Definition und Abgrenzung dieser Phasen jedoch schuldig bleibt. ⁴⁴ Ebenso erläutert Bloom nicht, auf welcher Ebene des literarischen Textes sich der Einfluss überhaupt manifestiert: Zum Ende seiner Ausführungen hin spricht er lediglich von »Ton«, ⁴⁵ »Tonfall«, ⁴⁶ »Tönung« ⁴⁷ oder »tonalen Komplexitäten«; ⁴⁸ Gleichzeitig scheint sich Bloom in seinen Textbeispielen und Deutungen (Gedichte von Wordsworth, Keats, Browning, Whitman, Yeats und Stevens) primär auf die explizite, thematische Verarbeitung von »Einfluss« im Gedicht selbst zu beschränken; ideengeschichtliche, stilistische oder inhaltliche Inspiration lässt er in seinen Betrachtungen scheinbar außen vor. Auch Blooms Definition des stellenweise geradezu mythologisch verklärten »Einflusses« selbst bleibt vage:

Mit »dichterischem Einfluß« meine ich nicht die Transmission von Ideen und Bildern von früheren zu späteren Dichtern, denn das ist einfach »etwas, das geschieht«, und ob eine solche Transmission bei den späteren Dichtern Angst hervorruft, ist bloß eine Frage des Temperaments und der Umstände. Dies ist das angemessene Material für

37 Bloom: Einfluss-Angst, S. 131.

38 Bloom: Einfluss-Angst, S. 83.

39 Bloom: Einfluss-Angst, S. 14.

40 Zumsteg: Playgariism, S. 295.

41 Bloom: Einfluss-Angst, S. 107, Hervorh. i. Orig.

42 Bloom: Einfluss-Angst, S. 107, Hervorh. i. Orig.

43 Bloom: Einfluss-Angst, S. 17.

44 Zu einer ähnlich kritischen Bewertung kommt auch Simon Zumsteg in seiner Auseinandersetzung mit Blooms Konzept der Einflussangst im Kontext von Hermann Burgers Werk (vgl. Zumsteg: Playgariism, S. 291–295).

45 u.a. Bloom: Einfluss-Angst, S. 128, 133.

46 u.a. Bloom: Einfluss-Angst, S. 127.

47 Bloom: Einfluss-Angst, S. 136.

48 Bloom: Einfluss-Angst, S. 135.

Quellenforscher und Biographen und hat wenig mit meinem Anliegen zu tun. Ideen und Bilder gehören zum allgemeinen Diskurs und zur Geschichte und sind nicht einzigartig in der Dichtung. Doch der Standpunkt eines Dichters, sein Wort, seine imaginative Identität, sein ganzes Wesen *müssen* für ihn etwas Einzigartiges sein und bleiben, oder er wird als Dichter untergehen, selbst wenn er seine Wiedergeburt in dichterische Inkarnation bewerkstelligt hat. Aber dieser fundamentale Standpunkt ist auch der seines Vorgängers, so wie der Grundcharakter eines Menschen auch der seines Vaters ist, auch in seiner Umwandlung, auch in seiner Umkehrung. [...] Das Rätsel der Sphinx ist für Dichtern nicht nur das Rätsel der Urszene und das Mysterium des menschlichen Ursprungs, sondern das dunklere Rätsel der imaginativen Priorität. Für den Dichter reicht es nicht, das Rätsel zu lösen; er muß sich (und seinen idealtypischen Leser) davon überzeugen, daß das Rätsel ohne ihn nicht hätte formuliert werden können.⁴⁹

Einfluss und Einflussangst werden »zu einer gänzlich mystischen Kategorie«.⁵⁰ Dennoch formuliert der von Bloom umrissene Prozess und das Konzept der Einflussangst für die Analyse literarischer Rezeption im Kontext dieser Arbeit einige wichtige psychologische, poetische wie intertextualitätstheoretische Grundannahmen. Auf Blooms Ausführungen aufbauend soll daher im Folgenden eine klarerer Prozess und Begriffskatalog der dichterischen Inspiration zur kreativen Rezeption postuliert werden, der die ursprüngliche Einflussangst mit der »Stilangst«⁵¹ verbindet.⁵² Gleichzeitig ist an dieser Stelle anzumerken, dass sich diese Dynamik nicht – wie bei Bloom – lediglich auf das ›Gedicht‹, also das konkrete textuelle oder fiktionale Werk eines Autors oder einer Autorin beschränkt. Stattdessen sind auch Essays, Interviewäußerungen, Biographien oder die realitätswirksame Persona, etc. nicht von dieser Dynamik ausgenommen.

1. Lektüre und Selektion. Bloom geht davon aus, dass »die Dichter ihre eigenen Vorgänger erschaffen«.⁵³ Der Einfluss eines Autors oder eine Autorin A auf eine:n Autor:in B bleibt immer Manifestation einer subjektiven »Fehlinterpretation eines Vater-Gedichts«:⁵⁴ Nicht das Werk von Dichter:in A wird im Werk von Dichter:in B neutral rezipiert – Dichter:in B verarbeitet seine:ihre unbewusst subjektive Interpretation und Reduktion, eben eine ›Fehldeutung‹⁵⁵ des Werkes von Dichter:in A. Wie auch im Falle

49 Bloom: Einfluss-Angst, S. 64, Hervorh. i. Orig.

50 Zumsteg: Playgiarism, S. 294.

51 Bloom: Einfluss-Angst, S. 131.

52 Dabei muss der geschilderte Prozess keineswegs so zwingend und absolut ablaufen, wie es Bloom in seinen Ausführungen postuliert: »[D]as verdeckte Thema der Dichtung der letzten drei Jahrhunderte« war keineswegs ausschließlich »die Einflußangst« (Bloom: Einfluss-Angst, S. 131). Ebenso wird nicht angenommen, dass das Durchlaufen des Rezeptionsprozess Ergebnis von Selbstnegation (vgl. S. 81), Todesangst des Dichters oder einer Zwangsneurose ist (vgl. S. 52, 59). Weiterhin sind die wertenden Annahmen Blooms abzulehnen, die ›Stärke‹ eines Dichters sei am Einfluss auf möglichst viele Epheben messbar und ›gute Dichtung‹ sei lediglich das Ergebnis der gelungenen Dialektik von Imitation und Weiterentwicklung (vgl. S. 84), ein »wahrhaft starke[r] Dichter« müsse »zugleich Prometheus und Narziß« (S. 105) sein.

53 Bloom: Einfluss-Angst, S. 21.

54 Bloom: Einfluss-Angst, S. 83.

55 Der Begriff der ›Fehlinterpretation‹ impliziert jedoch, dass ein literarischer Text überhaupt einen objektiven, eindeutig zu identifizierenden Sinn enthalten kann und es überhaupt eine ›richtige‹ Deutung des Textsinns geben kann. Die subjektive Deutung des Textes durch eine:n Autor:in B

des Bildes des Dichters oder der Dichterin selbst ist das Bild seines:ihrer Werkes somit nicht mit dem eigentlichen ›Original‹ identisch, sondern selbst bereits selektiert und eingefärbt: »Der Ephebe, der seinen Vorläufer fürchtet [...], nimmt einen wichtigen Teil für das Ganze, wobei das Ganze alles ist, was seine kreative Angst ausmacht, die gespenstische Blockade-Figur in jedem Dichter.«⁵⁶ Andere, vom eigenen Bild abweichende Aspekte des Werks, der Poetik oder Stilelemente werden dabei folglich nicht berücksichtigt – das Vorläuferwerk wird zum »Torso«,⁵⁷ das dichterische Vorbild zu einer »imaginäre[n] oder zusammengesetzte[n] Figur«.⁵⁸

2. Inspiration. Diese Lektüre regt den:die Autor:in B zu eigenem neuem Schaffen an – »Dichter entstehen nicht als eine Antwort auf eine Gegenwart, [...] sondern in Antwort auf andere Gedichte.«⁵⁹ Diese Antwort muss dabei nicht positiv sein, sondern kann auch eine negative Reaktion auf Autor:in A sein:

2a. affektierte Inspiration. affektierte Inspiration meint hier eine – möglicherweise auch naive – Begeisterung von Autor:in B vom Werk von Autor:in A: B fühlt sich von A ›verstanden‹, findet vermeintlich die eigene, ungestaltete Poetik im Vorgänger wieder – sieht dabei aber eben nur die eigene subjektive Deutung. So wird Autor:in A gar zum dichterischen Idol reduziert: »Mit ›Reduktion‹ meine ich eine Art von Fehldeutung, die eine totale Fehlinterpretation ist, in der der Vorläufer als ein Überidealisierte betrachtet wird [...].«⁶⁰

2b. aversive Inspiration. Mit ›Inspiration‹ muss an dieser Stelle jedoch nicht zwangsläufig ein ›positives‹ Verhältnis zur Vorlage gemeint sein. Auch der Wunsch, gegen einen:n Vorgänger:in anzuschreiben, sich von einer Strömung abzugrenzen oder ein grundlegend neues poetisches Konzept zu etablieren, ist letztlich eine Form der Inspiration, wenn auch Ausdruck eines ›negativen‹ Verhältnisses. Diese bewusste Positionierung gegen dichterische Vorbildern verringert aber – aus ersichtlichen Gründen – vorerst die eigentliche Einflussangst oder ist wiederum selbst das spätere Ergebnis eines gelösten Einflusskonfliktes.

3. Imitation und Fortsetzung. Wie im Falle ödipaler Konstellationen versucht Autor:in B die vermeintlich identifizierten Schreibregeln, die Poetik, die Sprache, die Strukturmerkmale, kurz: den Stil des Dichtervaters A zu übernehmen, sein Werk zu imitieren oder fortzusetzen. Bloom nimmt mit dem Konzept des ›*climamen*‹ weiterhin an, dass jede Form der dichterischen Inspiration den Wunsch nach Weiterentwicklung des

weiche somit als minderwertige Fehlleistung der Rezipient:innen von dieser ab. Gleiches gilt bei Bloom auch für Literaturkritik bzw. -wissenschaft (vgl. Bloom: Einfluss-Angst, S. 83). In dieser Arbeit wird jedoch grundlegend die Annahme vertreten, dass es keine eindeutige Bedeutung geben kann, da jede Form von Lektüre oder Interpretation selbst immer eine subjektiv vorgeprägte Deutung und Reduktion darstellt – insbesondere die Autorintention selbst ist nur eine von vielen möglichen ›Bedeutungen‹, die an ein literarisches Werk herangetragen werden kann. Dementsprechend wird im Folgenden vom ›Werkbild‹ oder eben subjektiver Auslegung, Deutung, Interpretation o.ä. gesprochen.

56 Bloom: Einfluss-Angst, S. 51f.

57 Bloom: Einfluss-Angst, S. 60.

58 Bloom: Einfluss-Angst, S. 107.

59 Bloom: Einfluss-Angst, S. 87.

60 Bloom: Einfluss-Angst, S. 62.

Vorgängergedichts enthält. Wird der Vorgänger im Sinne der bloomschen ›tessera‹ gar als defizitär betrachtet, wird der ›Torso‹ des Werkes A im Schaffen von Dichter:in B vermeintlich vervollständigt.⁶¹

4. Einflussangst und Blockade. Nun kann Autor:in B in einen ›Einflusskonflikt‹ geraten und durch Vergleich mit dem bewunderten Vorgängerwerk das eigene Werk als mangelhaft empfinden – in Blooms Worten: Autor:in B fühlt sich in »die quälende Last einer Tradition«⁶² eingebunden. So wird er:sie mit dem »Schrecken einer für immer bedrohten Autonomie«⁶³ konfrontiert – kurz, es tritt die Erkenntnis ein, lediglich ein minderwertiger Epigone zu sein:

Abstrakt gesehen muß das zentrale Problem für den Spätergekommenen Wiederholung sein, denn die dialektisch zur Neuschöpfung erhobene Wiederholung ist des Epheben Weg zum Exzeß, der wegführt von der erschreckenden Feststellung, daß man nur eine Kopie oder eine Replik ist.⁶⁴

Zwischen Epigontum und der Vermeidung jeden Einflusses gerät Autor:in B nun in eine – nicht zwangsläufig ausgedehnte – Blockade, die letztlich gelöst werden muss. Bloom parallelisiert diesen Zustand mit dem psychoanalytischen Konzept der Kastrationsangst:

Die unbewußte Kastrationsangst des Mannes manifestiert sich als anscheinend physische Sorge um seine Augen; die Furcht eines Dichters, er könne aufhören, ein Dichter zu sein, manifestiert sich häufig auch als Sorge um seine Vision. Entweder sieht er zu scharf, wird von der scharfen Fixierung tyrannisiert, [...] oder seine Vision wird verschleiert, und er sieht alle Dinge durch einen verfremdenden Nebel.⁶⁵

5. Lösung. Wie im Falle des Ödipuskonfliktes kann dieser Einflusskonflikt auf unterschiedliche Art und Weise einen Abschluss finden. Insgesamt sind aus Perspektive dieser Arbeit vier Varianten der Konfliktlösung zu unterscheiden, von denen zwei zu einem ›eigenständigen‹ Werk und dichterischer Produktivität führen. Erneut ist auch diese Kategorisierung nicht absolut; ebenso können Mischformen auftreten oder der:die Autor:in in verschiedenen Werkphasen zwischen unterschiedlichen Varianten oszillieren.

5a. Destruktion. Die öffentliche oder literarische Positionierung des eigenen Schreibens gegen den einst verehrten Dichtervater stellt eine Möglichkeit dar, diesen Konflikt zu lösen. So »repräsentiert« auch Blooms Konzept der *tessera* »den Versuch eines jeden späteren Dichters sich (und uns) zu überzeugen, daß das Wort des Vorläufers abgenutzt wäre, wenn es nicht als von neuem erfülltes und erweitertes Wort des Epheben erlöst werden würde«.⁶⁶ Die Fehlinterpretation führt zu einem idealisierten, aber reduzierten Werkbild, und dieses Werkbild muss bestürmt werden:

61 Vgl. Bloom: Einfluss-Angst, S. 60.

62 Bloom: Einfluss-Angst, S. 22.

63 Bloom: Einfluss-Angst, S. 27.

64 Bloom: Einfluss-Angst, S. 71.

65 Bloom: Einfluss-Angst, S. 69.

66 Bloom: Einfluss-Angst, S. 27.

Um sich die Landschaft des Vorläufers anzueignen, muß der Ephebe sie noch weiter von sich selbst entfremden. Um ein Selbst zu erreichen, das noch innerlicher ist als das des Vorläufers, muß der Ephebe noch solipsistischer werden. Um dem imaginierten Blick des Vorläufers zu entgehen, versucht der Ephebe dessen Weite zu begrenzen, was perverserweise den Blick vergrößert, so daß man ihm kaum ausweichen kann.⁶⁷

Das Ergebnis dieses Versuch ist die *Dämonisierung* des Vorgängers. Autor:in B negiert in seinem Schreiben somit die dichterische Relevanz oder auch die Kunstfertigkeit und Aussagekraft des Vorgängerwerkes und seines Schöpfers oder seiner Schöpferin – entweder auf abstrakter, poetischer, oder auch auf öffentlicher, realitätswirksamer Ebene.⁶⁸ Gleichzeitig erhöht sich B so über den verheimlichten Lehrmeister – die vermeintliche Erkenntnis, dass das Werk A ›minderwertig‹ sei, setzt eine Befähigung zu ›hochwertigerem‹ Schaffen voraus – oder, in Blooms Worten: »Mit der zeitlichen Abweichung täuschen sich die Dichter selbst und glauben dann, sie seien radikaler-denkend als ihre Vorläufer.«⁶⁹

5b. Absorption. Andererseits ist es auch möglich, dass Autor:in B seine:ihre dichterische Basis A intakt lässt, auf diesem Fundament aber eine vermeintliche Weiterentwicklung aufbaut. Dies führt zu einer offensichtlichen positiven Inspiration des Stils B durch Autor:in A, ohne auf der Ebene der bloßen Imitation zu verbleiben. Stattdessen scheinen bestimmte Stilelemente des dichterischen Vorläufers im neuen Text durch und werden von Autor:in B bewusst eingesetzt. Dies nennt Bloom ›*apophrades*‹: »Die mächtigen Toten kehren wieder, aber sie kommen in unseren Farben und sprechen mit unseren Stimmen, zumindest teilweise, zumindest in Momenten, die dann unsere und nicht ihre Beständigkeit erzeugen.«⁷⁰

5c. Imitation. Ebenso ist es denkbar, dass die Fortsetzung von A in B auch ohne eine konkrete Form der Positionierung geschieht und der Nachfolger das Werk seines Vorgängers fast ohne merkliche Abweichungen fortsetzt; B verfasst somit bruchlose Mimotexte zu A. Da aber jede Imitation eine vorherige subjektive Interpretation und ein divergentes Werkbild voraussetzt, ist diese Variante der Lösung eher als eine hypothetische zu betrachten; eine ›reine‹, deckungsgleiche Imitation ist zwar denkbar, aber praktisch und insbesondere mehrere Einzelwerke übergreifend häufig nicht möglich.

5d. Resignation. Die letzte – und die für Autor:innen wie auch Literaturwissenschaft und -betrieb unbefriedigendste – Variante der Konfliktlösung ist letztlich die der Resignation: Autor:in B ist es nicht möglich, sich gegen den dichterväterlichen Einfluss zu behaupten und den Einflusskonflikt zu lösen. Er:sie verbleibt letztlich in der Schreibblockade oder beendet freiwillig die eigene schriftstellerische Tätigkeit.

67 Bloom: Einfluss-Angst, S. 89.

68 Dies kann gleichzeitig auch zu einem Mittel der Selbstinszenierung werden; vgl. hierzu auch die Ausführungen zur Autoren-Persona ab S. 321 dieses Buches.

69 Bloom: Einfluss-Angst, S. 62.

70 Bloom: Einfluss-Angst, S. 125.

II.2. Der Hypotext: Das Bernhardeske

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

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

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

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

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

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

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

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

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

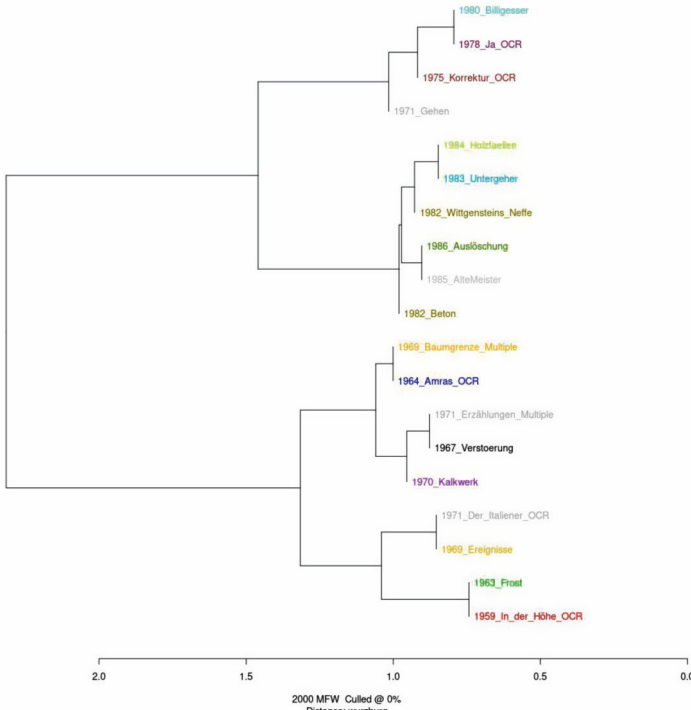
Diese Entwicklung lässt sich auch annähernd durch eine digitale stilometrische Vergleichsanalyse herausarbeiten und visualisieren (vgl. Abb. 9).⁹ So gruppieren sich – die

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

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

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

Abb. 9: Clusteranalyse des Prosa-korpus



Erstellt via Eder/ Kestemont/ Rybicki/ Pielström: Stylo

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

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

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

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

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

Das zweite Stilprinzip ist das der Wiederholungen auf unterschiedlichen Ebenen:

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

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

II.2.1. Frühwerk: Stilfindung und Antiheimatliteratur

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

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

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

10 Honold: Erzählstruktur, S. 438.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

51 Judex: Frühe Erzählungen, S. 29.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

61 Bernhard: Wintertag im Hochgebirge, S. 489.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

88 Österreichische Unabhängigkeitserklärung, Präambel, § 0.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

91 Bernhard: Schweinehüter, S. 530.

92 Bernhard: Schweinehüter, S. 527.

93 Bernhard: Schweinehüter, S. 531.

94 Bernhard: Schweinehüter, S. 530.

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

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

97 Honold: Erzählstruktur, S. 439.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

104 Honold: Erzählstruktur, S. 438.

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

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

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

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

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

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

106 Betten: Stilanalysen, S. 24.

107 Betten: Stilanalysen, S. 20.

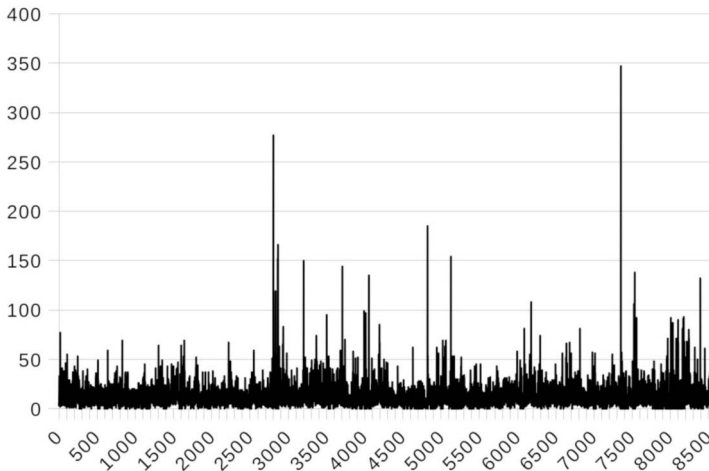
108 Betten: Stilanalysen, S. 21.

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

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

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

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

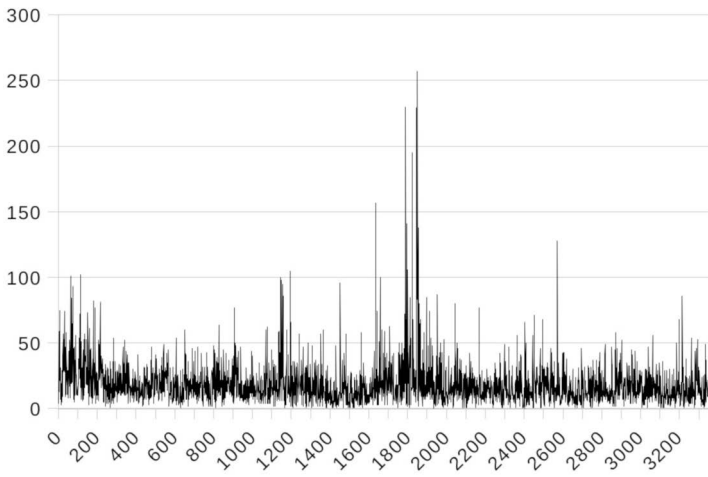


Ausgewertet mit Reiners-Selbach: `sentandwordlength.py`

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

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

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



Ausgewertet mit Reiners-Selbach: `sentandwordlength.py`

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

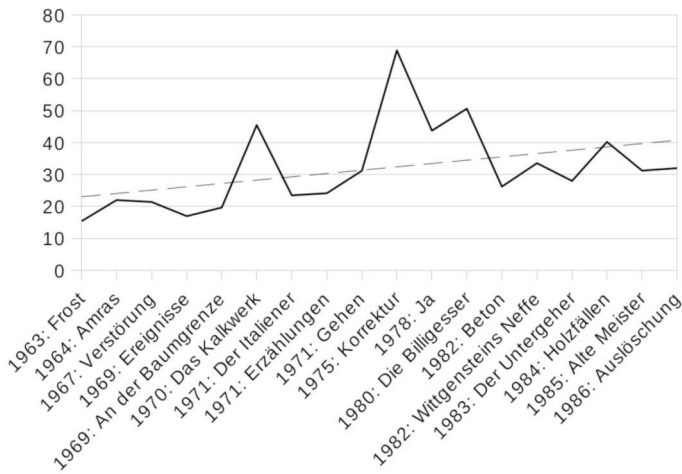
Auffällig ist hier zudem, dass die »Geistesmenschentexte« die im Schnitt längsten Sätze aufweisen: Die Sätze in *Das Kalkwerk* beispielsweise sind im Schnitt 45,5 Wörter lang, in *Gehen* 31,2 Wörter, *Die Billigesser* 50,6 Wörter. Korrektur weist mit 68,9 Wörtern pro Satz die im Schnitt längsten Sätze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

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

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

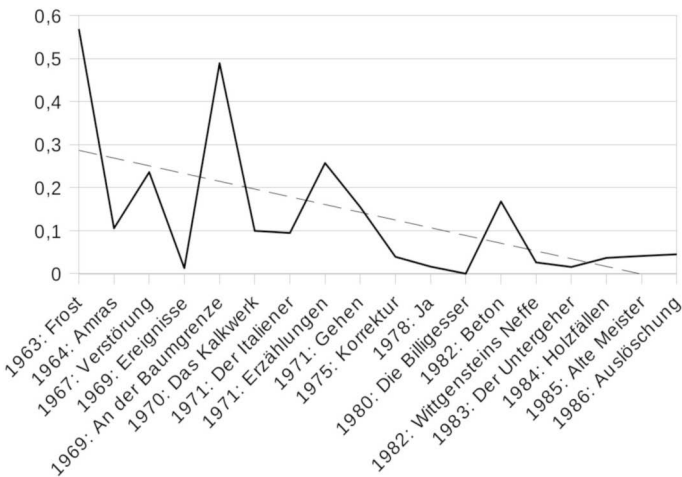
114 Für diese Abbildung wurden die Fragezeichen in Bernhards Texten gezählt, da jedes Fragezeichen für eine direkte Frage steht. Anschließend wurde der prozentuale Anteil am jeweiligen Gesamttext errechnet.

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



Ausgewertet mit Aust: wordcount.sh

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



Ausgewertet mit Aust: wordcount.sh

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

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

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

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

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

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

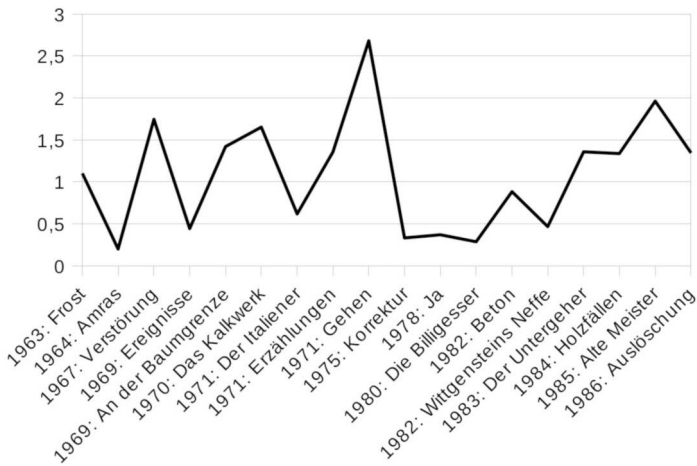
116 Honold: Erzählstruktur, S. 441.

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

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

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

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



Ausgewertet mit Aust: wordcount.sh

118 Krylowa: Ungensch, S. 103.

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

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

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

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

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

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

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

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

122 Jahraus: Intertextualität als Verfahren, S. 464.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

128 Mittermayer: *Leben*, S. 8.

129 Honold: *Erzählstruktur*, S. 439.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der Geistesmensch ordnet jeden Aspekt seines Lebens der Studie unter:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

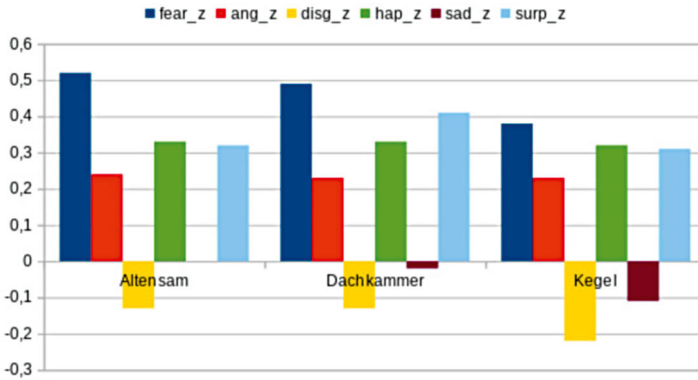
160 Vgl. hierzu auch die Hierarchisierung, die Roithamer vornimmt: »Wir mögen eine philosophische, [...] eine schriftstellerische Arbeit vollenden, die die epochemachendste und wichtigste überhaupt ist, wir haben nicht die höchste Befriedigung, [...] die wir haben, wenn uns ein Bauwerk gelungen ist«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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

183 Bernhard, Thomas: Ein Kind, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 10: Die Autobiographie. Hrsg. v. Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2004, S. 405–409, hier 426.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

195 Betten: Sprache, S. 459.

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

197 Vgl. Betten: Sprache, S. 458.

198 Betten: Stilanalysen, S. 15.

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

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

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

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

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

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

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

202 Betten: Sprache, S. 458.

203 Betten zählt weiterhin »sogenannt« zu dieser Gruppe.

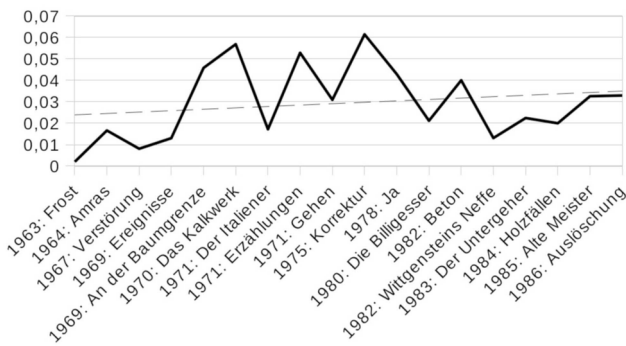
204 Betten: Sprache, S. 458.

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

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

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

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



Ausgewertet mit Aust: wordcount.sh

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

²⁰⁶ Betten: Sprache, S. 459.

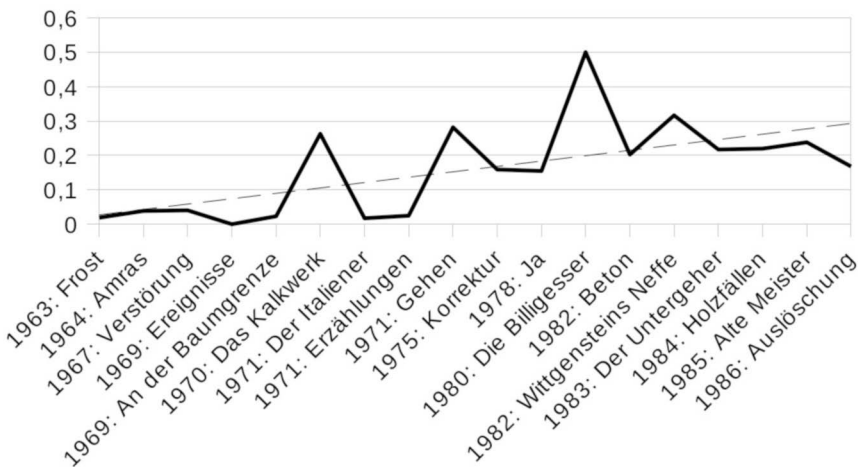
²⁰⁷ Betten: Sprache, S. 459.

²⁰⁸ Betten: Sprache, S. 459.

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

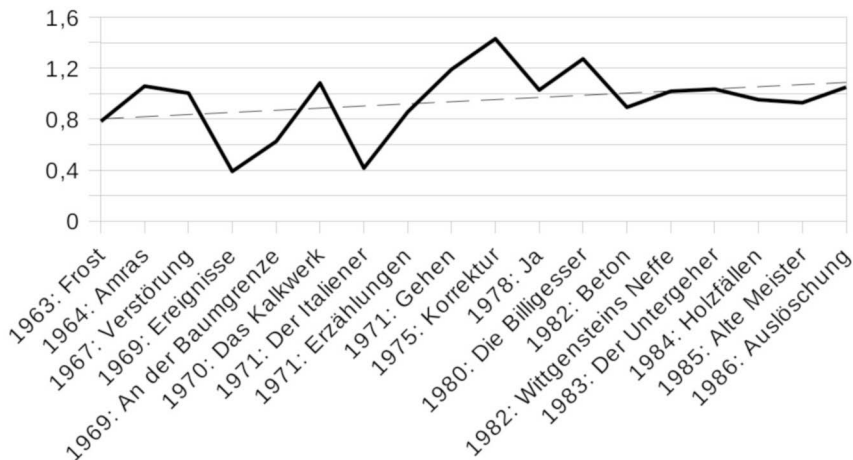
²¹⁰ Auch im Drama *Der Weltverbesserer* sitzt der titelgebende Protagonist in einem Ohrensessel; in *Beton* findet sich die ganz ähnliche Phrase »dachte ich mir auf dem eisernen Sessel« (Be 87).

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



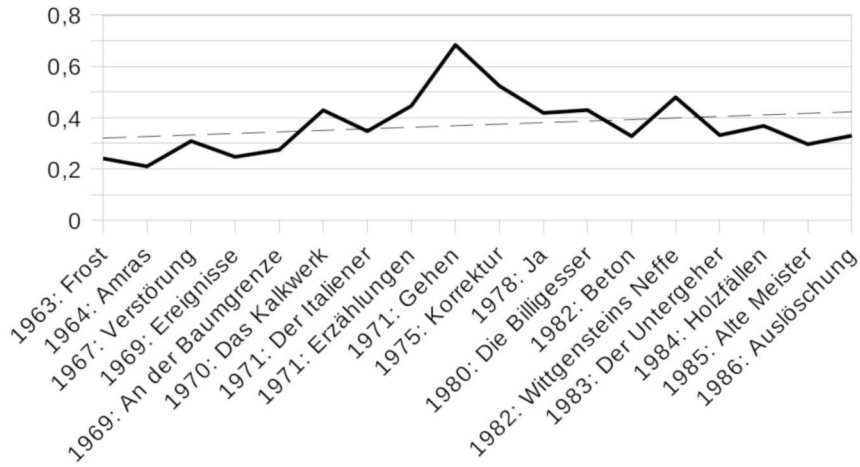
Ausgewertet mit Aust: wordcount.sh

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



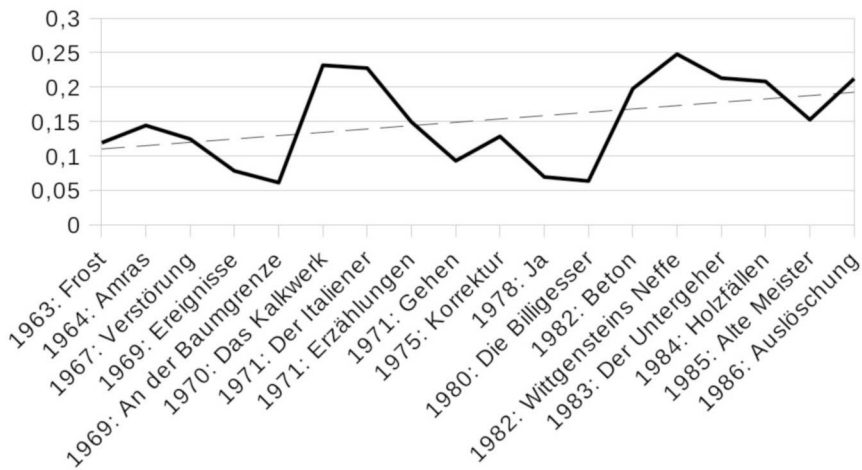
Ausgewertet mit Aust: wordcount.sh

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



Ausgewertet mit Aust: wordcount.sh

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



Ausgewertet mit Aust: wordcount.sh

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

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

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

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

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

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

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

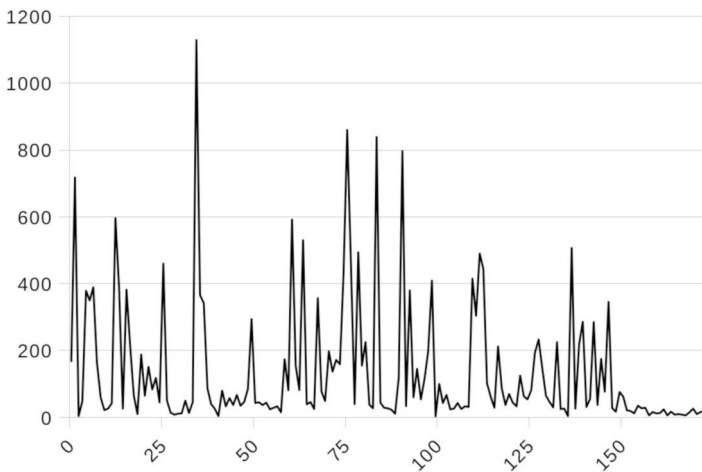
Eine Analyse der ersten 30 Seiten ergibt ganz unterschiedliche Satzlengthen: Der erste Satz »nur« 24 Zeilen lang, enthält, wie so oft, komprimiert fast die ganze Situationsbe-

-
- 211 Diller, Axel: Ein literarischer Komponist? Musikalische Strukturen in der späten Prosa Thomas Bernhards, Heidelberg 2011; vgl. ebenfalls Bürgers, Irmelin: »Es ist immer die Musik, die mich rettet...« Thomas Bernhards Sprachpartituren, in: Henze, Hans Werner (Hrsg.): Die Chiffren Musik und Sprache, Frankfurt a.M. 1990, S. 173–191; Herzog, Andreas: Thomas Bernhards Poetik der prosaischen Musik, in: Höller, Hans (Hrsg.): Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards Auslöschung, Frankfurt a.M. 1995, S. 132–147; Reiter, Andrea: Thomas Bernhards musikalisches Kompositionsprinzip, in: Literaturmagazin 23 (1989), S. 149–168. Ein möglicherweise ironischer Metakommentar zum Klischee des »literarischen Komponisten« Bernhard findet sich wiederum in *Auslöschung*: So merkt Murau an, »[d]ie deutsche Sprache« sei eine »vollkommen antimusikalische« (Au 239, Hervorh. i. Orig.).
- 212 Betten: Stilanalysen, S. 26.
- 213 Betten: Anmerkungen zum Stil von Thomas Bernhards Prosa, S. 132. Das Zitat stammt aus V 103; weiterhin zitiert Betten hier Magris, Claudio: Geometrie und Finsternis. Zu Thomas Bernhards *Verstörung*, in: *Études Germaniques* 33 (1978), S. 282–297, hier S. 286.
- 214 Betten: Stilanalysen, S. 24.
- 215 Betten: Stilanalysen, S. 24. Die von Betten besprochene Stelle findet sich in V 12.

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

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

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

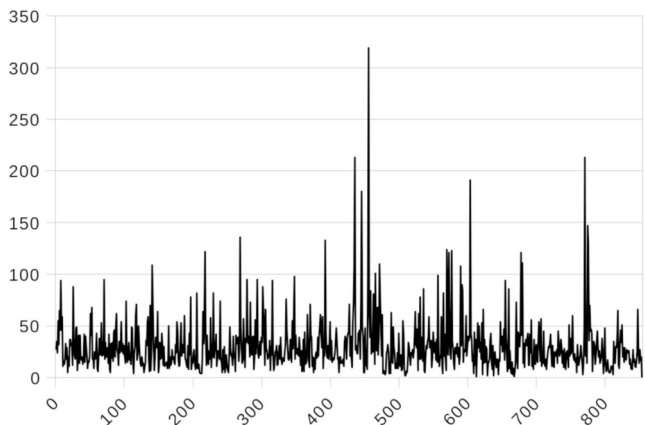


Ausgewertet mit Reiners-Selbach: *sentandwordlength.py*

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

216 Betten: Stilanalysen, S. 26.

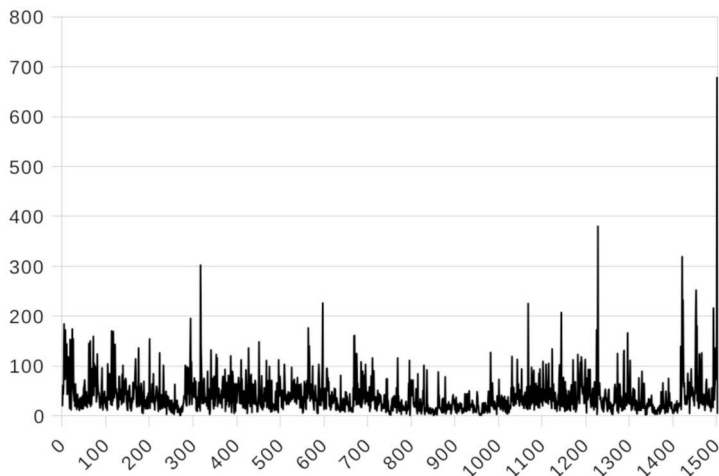
Abb. 22: Wörter (Y-Achse) pro Satz (X-Achse) in Gehen



Ausgewertet mit Reiners-Selbach: sentandwordlength.py

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

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



Ausgewertet mit Reiners-Selbach: sentandwordlength.py

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

228 Betten: *Sprache*, S. 457.

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

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

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

Auch die bernhardesken Komposita werden zunehmend redundanter und komischer:

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

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

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

232 Bergson: Das Lachen, S. 19.

233 Bergson: Das Lachen, S. 22.

234 Bergson: Das Lachen, S. 41.

235 Bergson: Das Lachen, S. 35.

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

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

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

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

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

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

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

236 Betten: Stilanalysen, S. 16.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

251 Sorg: Thomas Bernhard, S. 111.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

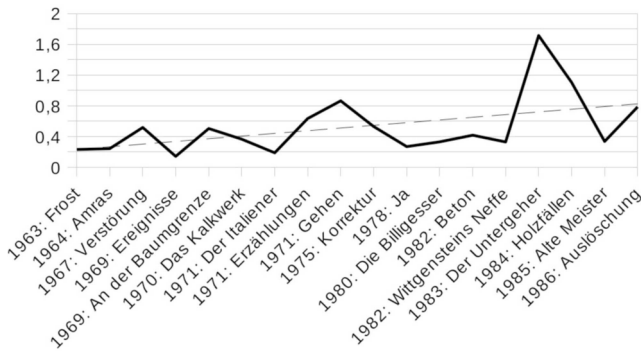
Die autobiographischen Texte werden – mit Ausnahme des Beginns von *Die Ursache* – ebenso von einem autodiegetischen Erzähler erzählt. Auch *Der Untergeher*, *Holzfällen* und *Auslöschung* enthalten Erzählungen eines individualisierten, reflektierenden Erzählers. In *Auslöschung* invertiert Bernhard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

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

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

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

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



Ausgewertet mit Aust: wordcount.sh

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

266 Mittermayer: Leben, S. 11.

267 Mittermayer: Leben, S. 12.

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

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

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

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

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

269 Pfabigan: Österreichisches Weltexperiment, S. 146.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

280 Betten: *Geschichtenzerstörer*, S. 312.

281 Mittermayer: *Leben*, S. 13.

II.3. Hermann Burger

Bei vielen der in dieser Untersuchung besprochenen Bernhard-Imitator:innen handelt es sich um Autor:innen, die mit einem zumindest kritischen, subversiven oder gar offen ablehnenden Blick auf ihre literarische Vaterfigur oder deren Einfluss auf das eigene Schreiben schauen. Der im Folgenden zu besprechende Fall verläuft dagegen in mehrfacher Hinsicht »in die entgegengesetzte Richtung«.¹ Hier im ganz medizinischen Sinne von einem ›Fall‹ zu sprechen resultiert (nicht nur-) aus thesaurischer Verlegenheit: Künstlertum und Krankheit sind ein elementarer und ubiquitärer Bestandteil von Hermann Burgers Schreiben und Poetik. Burgers psychische Konstitution ist untrennbar mit seiner literarischen Produktivität verbunden:

Hermann Burger litt an einer manisch-depressiven Erkrankung. [...] 1979 erlebte er nach dem Erscheinen von *Diabelli* einen schweren depressiven Schub und danach seine erste manische Hochphase. Seitdem kam es zu periodischen Wiederholungen depressiver und manischer Schübe, die auffallend nach literarischen Erfolgen zu beobachten waren.²

Dieser Kreislauf setzt sich fort: Manische Episoden und depressive Abstürze sowie Phasen überbordender Kreativität und lähmender Schreibblockaden wechseln sich ab. Wie viele seine Protagonisten befreit sich Burger durch künstlerische Produktivität von der psychischen Lähmung, nur um danach in einen umso verheerenderen Zustand zu geraten: Auf literarischen Erfolg folgt keine Euphorie, sondern lediglich die nächste depressive Episode. Aus diesem Teufelskreis wird zunehmend eine Abwärtsspirale: Zum Ende seines Lebens ist Burger kaum arbeitsfähig; er leidet unter Verfolgungswahn, der teils durch seine Medikation bedingt wurde.³ Letzten Endes fallen Werk, Realität, Imitation und psychischer Verfall bei Burger in einem tragischen, wenn nicht gar zynischerweise selbstinszenatorisch-performanten, finalen Akt zusammen: Am 28. Februar 1989 ver-

1 Bernhard: Der Keller, S. 114, Hervorh. i. Orig. getilgt.

2 Brenner, Raimund: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, im Werk von Hermann Burger, in: Günther, Rosemarie (Hrsg.): Emotionen in Geschichte und Literatur, St. Ingbert 2012, S. 39–74, hier S. 42–43.

3 Vgl. Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 43.

stirbt Hermann Burger an einer Schlafmittelüberdosis – nachdem bereits am 12. Februar sein »Prosalehrer« (BB 238) Thomas Bernhard verstorben war.

Nun ist »[e]s [...] nicht so, dass man es nicht hätte kommen sehen können«. ⁴ Bei Burger handelt es sich schließlich um einen Autor, dessen Werk »ständig um Scheintod, Freitod, Ganztod kreist und [der] seinen gebeutelten Helden regelmässig das Leben, wenigstens das »eigentliche«, glückende, wärmende Leben vorenthält, weil er sich selbst [...] das Leben vorenthalten sieht«. ⁵ Ähnlich wie Bernhards Werk ist auch Burgers Œuvre somit monolithisch konstruiert; einzelne thematische und inhaltliche Versatzstücke durchziehen das gesamte Werk: »In seiner höchstartifizierten Prosa schilderte er immer wieder die existenziellen Nöte tragikomischer Exzentriker, in denen sich – in grotesker Übertreibung – auch immer wieder seine eigenen Nöte spiegelten.« ⁶ Folglich nimmt auch die Auseinandersetzung mit dem Selbstverständnis als Künstler, aber auch der eigenen manisch-depressiven Erkrankung über »»autobiographeske« Figuren« ⁷ im gesamten Werk eine zentrale Rolle ein:

Burgers Werk ist in seiner hemmungslosen und unzensierten Mischung von Fakten und Fiktionen, von Realem und Imaginärem immer (auch) autobiographisch, respektive – in einem von Burger selbst verwendeten Neologismus – »autobiografesk«. [...] Seine Texte sind jedoch niemals autobiografisch im Sinne des lejeuneschen Kontraktes, der ja sozusagen vor dem Eingang ins Werk geschlossen wird; sie sind autobiografisch stets »hinterücks«. Im Rahmen eines zunächst relativ konventionell erscheinenden personalen, deutlich markiert artistischen und fiktionalen Erzählens wird zunehmend der Schreibprozess thematisiert [...]. ⁸

Der Übergang zwischen den einzelnen Textsorten ist bei Burger diffus: Sämtliche seiner Texte, ob nun vorgeblich faktual oder primär fiktional, journalistisch oder literarisch, Prosa oder Epitext, sind auch als biografische Reflexionen, ⁹ autofiktionale Chiffren oder

4 Aeberhard, Simon: Hermann Burgers selbstmörderische Poetologie. Zur Performanz testamentarischer Sprechakte, in: Blamberger, Günther/ Goth, Sebastian (Hrsg.): Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids, Paderborn 2013, S. 275–296, hier S. 275.

5 Bloch, Peter André: Hermann Burger. Familie und/oder Künstlertum, in: Beatrice Sandberg (Hrsg.): Familienbilder als Zeitbilder. Erzählte Zeitgeschichte(n) bei Schweizer Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin 2010, S. 229–251, hier S. 230.

6 Sośnicka, Dorota: Provokative Selbstinszenierung. Das verschlüsselte Autobiographische im Werk Hermann Burgers, in: Kupczyńska, Kalina/ Kita-Huber, Jadwiga (Hrsg.): Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic, Bielefeld 2019, S. 513–526, hier S. 513.

7 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 513.

8 Aeberhard: Selbstmörderische Poetologie, S. 281.

9 Im Gegensatz zu Bernhard, der früh das Objekt eigener wie fremder biographischer Werke wurde, stehen der Burgerforschung relativ spärliche biographische Quellen zur Verfügung. Mehr noch als im Falle Bernhards muss man sich hier somit auf Burgers eigene Schilderungen in Artikeln, Essays und anderen Selbstzeugnissen stützen – diese beschränken sich zumeist eher auf positivere Ereignisse und Elemente (z.B. Magie, Konsum, Bobsport), um ein insgesamt positiveres Bild seines Lebens zu vermitteln. Dieses Bild jedoch muss wiederum skeptisch und als nicht vollständig betrachtet werden. Burgers primär fiktionale Literatur jedoch enthält eine Vielzahl wiederholter Motive (z.B. Missbrauch und Misshandlung im Kinderheim, der Unfalltod des Vaters und Vernach-

poetologische Skizzen lesbar. In Burgers Leben und Werk konvergieren textuelle wie realitätswirksame Selbstinszenierung und literarische und biographische Artefakte, sodass hier im wahrsten Sinne des Wortes von einem »Lebens-Werk« (BSch 84) gesprochen werden kann. Literatur und Leben existieren auf der gleichen diffusen Ebene, und können gleichermaßen erschrieben und rekonfiguriert werden. Dies merkt auch der Protagonist Brenner in Burgers gleichnamigem Roman an: »Alles hängt von der Entscheidung ab, ob wir die Chronisten oder Erfinder unseres Lebens sein wollen.« (BBr 281) Burger wird so zu einem Autor, der das provokante »Identitätsspiel«¹⁰ der »Privatisierung der Kunst«¹¹ und der »Ästhetisierung des Privaten«¹² zunehmend auf die Spitze treibt und die Fiktionssebenen miteinander vermengt. Spätestens am Ende seines wortwörtlich »schriftstellerischen Lebens« war er

längst in sein eigenes virtuosos Maskenspiel, in die Reihe der literarischen und feuilletonistischen Vervielfältigungen seiner selbst eingegangen. Die Unterscheidung zwischen dem empirischen Autor und seinen Erzählerfiguren macht im Labyrinth Burgers keinen Sinn, wenn der Autor sich längst zu einem *Her-Mann aus Wörtern* gemacht hat, der hierarchielos neben seinem eigenen fiktionalen Personal zu stehen kommt.¹³

Das Tragen von Masken, das Changieren und Fragmentieren von Identitäten und auch die Dissoziation vom eigenen Selbst sind Motive, die in fast jedem von Burgers Texten wiederkehren:¹⁴

Burgers Texte werden zu einer Variétébühne eines metamorphotischen Sprach-Ichs, das zwischen ästhetischer Selbstinszenierung und Selbst-Demontage seine Kunst-Stücke vollführt und sich dabei permanent und vielsprachig redend selbst palmiert.¹⁵

In Burgers Werkkomplex und seiner Poetik kommt infolgedessen nicht nur dem lediglich subtilen Einfluss anderer Autor:innen auf das eigene Schreiben eine elementare

lässigung durch die Mutter), die, wie die omnipräsente Auseinandersetzung mit der Depression, durchaus auf eine Aufarbeitung eigener Erfahrungen des Autors schließen lassen.

10 Kinder, Hermann: Airola, in: Bundi, Markus/ Isele, Klaus (Hrsg.): Salü, Hermann. In memoriam Hermann Burger, Eggingen 2009, S. 82–86, hier S. 84.

11 Kinder: Airola, S. 84.

12 Kinder: Airola, S. 84.

13 Aeberhard: Selbstmörderische Poetologie, S. 291.

14 Diese gleichermaßen detaillierte wie dennoch kursorische Übersicht über Burgers Schreiben konzentriert sich größtenteils auf die bisher in der Werkausgabe veröffentlichten Prosatexte, das darin konstruierte Bild und die darin umgesetzten Fortschreibungen Bernhards. Das Schweizerische Literaturarchiv (SLA) hält mit Burgers Nachlass in über dreihundert Archivschachteln jedoch noch eine Vielzahl weiterer unveröffentlichter Dokumente, Vorstufen, Filmentwürfe, Zeichnungen, Korrespondenzen, Rezensionen bereit; vgl. hierzu auch die Übersichtsseite des SLA unter https://ead.nb.admin.ch/html/burger_A.html (abger.: 07.07.2020). Ein detaillierter Überblick über den Nachlass im SLA findet sich bei Wünsche, Marie-Luise: BriefCollagen und Dekonstruktionen. »Crus« – Das artistische Schreibverfahren Hermann Burgers, Bielefeld 2000, insbes. S. 84–91.

15 Schmitz-Emans, Monika: Wort-Zaubereien bei Hermann Burger. Zur Artistik der Sprachenmischung in der Moderne, in: Baumberger, Christa/ Kolberg, Sonja/ Renken, Arno (Hrsg.): Literarische Polyphonien in der Schweiz, Bern/ Berlin/ u.a. 2004, S. 41–70, hier S. 65.

Funktion zu, sondern auch der offenen, markierten Imitation »fremder« Stile. Insbesondere Thomas Bernhard wird dem schweizer Autor zu einer der liebsten seiner vielen »Sprachmaske[n]«. ¹⁶ Dieser Befund erfordert nun vorerst keine sonderlich aufwändige Diagnostik. Noch unter dem Eindruck von Bernhards Tod wenige Tage vorher merkt beispielsweise auch Marcel Reich-Ranicki in seinem Nachruf auf Burger an:

Ähnlich wie bei Thomas Bernhard dominiert auch in Burgers Prosa die Suada der Verzweiflung, die Eloquenz der Todesangst. Aber während dem Bernhard'schen Werke eine in der deutschen Gegenwartsliteratur einzigartige Negativität zugrunde liegt, folgte Burger einem anderen Impuls: Aller Bitterkeit zum Trotz war seine Weltsicht frei von Hass und wütender Ablehnung, frei von Negativität. ¹⁷

Es sei dahingestellt, ob nun der zweite Teil von Reich-Ranickis Äußerung mit Blick auf die Tiraden gegen insbesondere die Kirche und die eigenen Eltern sowie die zunehmend abgründiger werdenden Schilderungen in Burgers Spätwerk zutrifft. Dem ersten Teil ist dagegen vollumfänglich zuzustimmen. Trotz aller Nähe der beiden Schriftsteller erwähnt die Burgerforschung Bernhards Einfluss – wenn überhaupt – jedoch zumeist nur en passant. Nun soll es im folgenden Kapitel nicht darum gehen, zu »beweisen«, dass Burger von Bernhard inspiriert wurde – das ist offenkundig und wurde, wie viele andere Momente des Einflusses anderer Autor:innen, von Burger größtenteils nicht verheimlicht, sondern oftmals sogar ostentativ hervorgehoben. Stattdessen steht hier dreierlei im Fokus der Analyse: Erstens die Basis für Burgers Annäherung an Bernhard; zweitens Burgers subjektives Kompetenzmodell und das damit in Zusammenhang stehende Bernhard-Bild; drittens die konkreten Performanzen in Burgers Texten und die sie hervorbringenden Transformationsmechanismen. Dazu wird ein Großteil der von Burger veröffentlichten Texte in kontextgebundenen Einzelanalysen untersucht. ¹⁸ Die Bernhard-Imitation und -Forterschreibung ist ein elementarer Baustein von Burgers Schaffen, fluktuiert aber je nach Werkphase und manifestiert sich auf verschiedenen Ebenen und in mehreren parallel verlaufenden Rezeptionslinien:

- (I) Explizite Nennung: Die Werke Thomas Bernhards, aber auch sein Name finden häufig Erwähnung in Burgers Texten. Dies gilt insbesondere für sein Spätwerk. ¹⁹ Ebenso setzt sich Burger zunehmend in faktualen, journalistischen Artikeln wie

16 Von Matt, Beatrice: Nachwort, in: Burger, Hermann: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I. Kurzgefasster Lebenslauf und andere frühe Prosa. Bork. Diabelli. Erzählungen, München 2015, S. 311–329, hier S. 314.

17 Reich-Ranicki, Marcel: Artist am Abgrund. Zum Tod des Schriftstellers Hermann Burger, in: ders.: Meine Geschichte der deutschen Literatur, Frankfurt a.M. 2015, S. 507–510, hier S. 507.

18 Diese Arbeit verzichtet darauf, Burgers Lyrik aus *Rauchsignale* (1967) und *Kirchberger Idyllen* (1980) mit in die Analyse einzubeziehen, auch wenn diese ebenfalls hinsichtlich ihrer Bernhard-Rezeption und ihres poetologischen Gehalts ausgeleuchtet werden könnte.

19 In *Brenner* erwähnt beispielsweise ein »Bernhard-Spezialist« (u.a. BBr 40) *Holzfällen* und *Die Macht der Gewohnheit* (vgl. BBr 49; 58). *Warum so einfach, wenn es kompliziert auch geht* (vgl. Burger, Hermann: Mein Abschied von Gastein, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: Erzählungen II, München 2014, S. 198–201.) macht die Fahrt zu einer Bernhard-Aufführung zum Ausgangspunkt der Erzählung. Im *Tractatus logico-suicidalis* führt der autofiktionale Erzähler wiederum Bernhard als »poeta doctus suicidalis« (Satz 121, BT 41) an und schreibt implizit dessen Texte

z.B. *Schönheitsmuseum – Todesmuseum* und *Zu Besuch bei Thomas Bernhard* mit seinem Vorbild auseinander. Er formuliert insbesondere in diesen Artikeln sein persönliches Bild von Bernhard und fiktionalisiert so gleichzeitig seinen Prosalehrer. Zusätzlich legt er in poetologischen Texten die Ursachen und Verfahrensweisen seiner Bernhard-Rezeption explizit offen.

- (II) Implizite Rezeption: Komplexer und wandelbarer, wenn auch nicht unbedingt subtiler verlaufen dagegen die implizite Rezeption und Fortschreibung in Burgers literarischen Texten. Einzelne Formen der Bernhard-Rezeption konstruieren das Fundament seiner Poetik; viele seiner fiktional-literarischen Texte enthalten ästhetische, stilistische und inhaltliche Merkmale, die sich auch in Bernhards Texten wiederfinden.

Dabei zeigt sich, dass Burgers Texte nicht *nur* »wie ein Erdrutsch«²⁰ während des Schreibens entstehen und dieses Schreiben nicht ausschließlich von spontaner, rauschhafter, »flutartige[r] Improvisation«²¹ geleitet ist, wie es Burger und die Burgerforschung oftmals postulieren: »Mögen« aus der Perspektive wirkungsästhetisch orientierter Burger-Lektüren

Burgers Intertexte auch den Eindruck erwecken, als führten sie »zur Betäubung, zum Rausch, und zur Trance, zum Taumel und letztendlich dazu, dass das Erzähler-Ich auch sich verliert«, so ergibt sich produktionsästhetisch betrachtet genau der gegenteilige Befund. Daß Burger »fast pathologisch sprachtrunken« schreibt und so ein Szenario von Signifikanten, die *ad infinitum* auf Signifikanten verweisen, entwirft, hängt mit seinem Ringen um die eigene »Dichteridentität« zusammen. Er verteidigt sich [...] mit dieser (intertextuellen) Orgiastik literatursystemimmanent und erhält sich auf diese Weise die Illusion seines »Selbst« als Dichter.²²

weiter: Burger verweist in den Sätzen 121 bis 125 auf die Erzählung *Ernst* aus Bernhards *Der Stimmenimitator*: Ein Komiker stürzt sich vor einer bairischen Touristengruppe in die Tiefe, die Gruppe bricht darüber in Gelächter aus. (vgl. Bernhard, Thomas: *Ernst*, in: ders.: *Der Stimmenimitator*, Frankfurt a.M. 1978, S. 48) Burger bemächtigt sich Bernhards Erzählung und ergänzt in Satz 124: »Die Geschichte ist leider unfertig, der Autor hat vergessen beizufügen, daß die bayerische Ausflüglergruppe nach dem Todessturz des Komikers weitergelacht hat.« (BT 41).

- 20 Burger, Hermann: Unvermutetes Erwachen aus der Scheintotenstarre. Über die Entstehung der Erzählung »Blankenburg«. Ein Überlebensversuch in Prosa, in: ders.: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: *Erzählungen II*, München 2014, S. 351–359, S. 352.
- 21 Mielczarek, Zygmunt: Wahn, Wirklichkeit und Sprache im Werk Hermann Burgers, in: von Naya-Haass, Hans-Christoph/ Kuczyński, Krzysztof A. (Hrsg.): *Im Dialog mit der interkulturellen Germanistik*, Wrocław 1993, S. 413–420, hier S. 418.
- 22 Zumsteg, Simon: Schallen und Rauchen. Zur poetologischen Funktion der »trockenen Trunkenheit« in Hermann Burgers *Brenner-Romanen*, in: ders./ Strässle, Thomas (Hrsg.): *Trunkenheit: Kulturen des Rausches*, Amsterdam 2008, S. 241–266, hier S. 262f., Hervorh. i. Orig. Das erste Zitat stammt aus Hammer, Erika: *Erzähltext als »bleibendes Vergehen« im »akustischen Augenschein«*. Performative Ausdrucksmodi bei Hermann Burger, in: dies./ Sándorfi, Edina M. (Hrsg.): »Der Rest ist – Staunen«. *Literatur und Performativität*, Wien 2006, S. 290–317, hier S. 312; das zweite stammt aus Preußner, Heinz Peter: *Artistinnen des Abgrunds*. Schweizer Moralisten und der Wille zum Stil. Burger – Muschg – Dürrenmatt, in: ders.: *Letzte Welten*. *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur diesseits und jenseits der Apokalypse*, Heidelberg 2003, S. 165–187, hier S. 187.

Mehr noch gilt dies aus Perspektive dieser Untersuchung: Burgers produktive Bernhard-Rezeption lässt sich als ein Beispiel für eine strukturierte und strukturorientierte, von bestimmten, identifizierbaren Zitations- und Transformationstechniken geleitete luzide Schreibweise lesen. Dies steht in enger Verbindung mit Burgers Strategie der Auseinandersetzung mit Einfluss und Einflussangst, die »Artificialität als Generator literarischer Authentizität, Kalkül als Intuition ausweisen soll«.²³

Grundsätzlich lässt sich Burgers Werk in drei Phasen einteilen, wobei sich in jeder Phase neue Manifestationsformen der Bernhard-Rezeption entwickeln:

- Frühwerk: Viele der frühen Texte ab Mitte der 1960er Jahre weisen zwar vereinzelte Parallelen zu Bernhards Werk auf; hier ist aber – wenn überhaupt – von einer nur schwachen Form der affirmativen, punktuellen Imitation auszugehen. Stattdessen lassen sich viele dieser Parallelen eher als Ergebnis einer konvergenten Entwicklung lesen. Diese Ähnlichkeiten legen aber den Grundstein für die später zunehmende Annäherung an Bernhard.
- Mittleres Werk: Spätestens mit der Veröffentlichung von *Schilten* im Jahre 1976 ist Burger in der literarischen Öffentlichkeit etabliert. Die manisch-depressive Erkrankung hat den Autor jedoch zunehmend in ihrer Gewalt. Ebenso ist diese Werkphase von einer umfassenderen, wenn auch freien, souveränen Bernhard-Rezeption geprägt: Die affirmative Mimesis auf der Ebene des *discours* und der *histoire* nimmt stetig mehr Raum in seinen Texten ein; Burger integriert zunehmend motivische, strukturelle und sprachliche Bernhard-Zitate oder anderweitige Einzelverweise in seine Texte. Ebenso setzt er sich essayistisch mit seinem »Prosalehrer« (BB 238) auseinander.
- Spätwerk: Bemerkenswerterweise kommt es im Falle Hermann Burgers im weiteren Verlauf des Werkes, mit zunehmender Produktivität und Erfolg, nicht zu einer Loslösung vom Dichtervater. Ganz im Gegenteil zeichnet sich ab Mitte der 1980er Jahre nach einer Phase der freien, selbstständigen Übernahme einzelner Bernhardismen eine extensive, affirmative Orientierung am »Vorvater« ab: Bernhard und seine Werke werden nun häufiger auch namentlich genannt oder in den Fokus des Erzählten gerückt. Burgers letztes Großprojekt *Brenner: Brunsleben* (1988) gerät über eine Vielzahl von Sprach-, Motiv- und Strukturanalogien gar zu einer Kontrafaktur von *Auslöschung* – wiederum Bernhards letztem, kurz zuvor veröffentlichten Prosawerk.²⁴

Was der fiktive Arbogast Brenner in diesem letzten abgeschlossenen Roman *Brunslieben* über sein Leben resümiert, lässt sich – ein wenig abstrahiert – ebenso über den empirischen Autor Hermann Burger und fast alle seine Texte konstatieren: »Drei hohe Cs bestimmten mein Leben, das nun [...] zur Engführung wird, das Cimiterische, das Cigar-

23 Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 13.

24 Die literarische Situation koinzidiert ebenfalls mit Burgers gesundheitlicher Situation: Die Dynamik von Burgers manisch-depressiver Erkrankung beginnt 1979 (vgl. Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 42f.). Je stärker Burgers manische und depressive Phasen im Folgenden ausschwingen, desto weiter scheint er Bernhard als Ideengeber und Vorlage explizit im eigenen Werk zu verankern.

ristische und das Circensische.« (BBr 240) Der körperliche und intellektuelle Genuss, die Todesnähe und das Tragikomische durchziehen Burgers Texte – neben der Imitation – fast von Beginn an, prägen aber ebenso sein eigenes Leben. Daher sollen diese Grundpfeiler seines Schreibens wie seiner Poetik im Folgenden einführend erläutert werden.

II.3.1. Poetik: Krankheit als Stimulus, Literatur als Maske

Burgers literarischem Programm folgend verschränken sich faktual-biographische und fiktionale Elemente zu einem untrennbaren Gemisch »zwischen ironischer Selbstsatire und nazistisch [sic] übersteigter Selbstverliebtheit«, ²⁵ bis sie »bis zur Unkenntlichkeit miteinander verschmolzen sind«, ²⁶ »alle seine Darstellungen sind [...] autobiographische Berichte, in denen jedoch Faktentreue und Fiktivität ineinander verflochten sind.« ²⁷ Trotz allen Humors, aller Sprachverspieltheit, allem Hang zum Kalauern sind Burgers Texte vor allem »Urkunde[n] der äußersten Verzweiflung« (BKM 151): Sie alle stehen ostentativ im Lichte des permanenten Versuchs, »seine inneren Leiden ins Künstlerisch-Ästhetische zu übertragen«. ²⁸ Die literarisch-kreative Auseinandersetzung mit der Dynamik von Depression und Manie durchzieht sein gesamtes Werk und manifestiert sich in unterschiedlichen Textsorten, sowohl diegetisch-thematisch als auch ästhetisch und symbolisch.

Wie Bernhards Figuren sind auch Burgers Protagonisten und autodiegetische Erzähler von Anfang an ausgestoßene, isolierte Existenzen, die ihr Dasein in einem geistigen Ausnahmezustand am äußeren Rande des sozialen Gefüges fristen. Nach der Veröffentlichung von *Schilten* wendet sich Burger – einhergehend mit seiner ersten, diagnostizierten depressiven Phase – allerdings einem leicht abgewandelten Figurenkonzept zu: Die Ähnlichkeit der autodiegetisch erzählenden, suizidalen (Pseudo-)Gelehrten mit ihren psychischen, physischen und psychosomatischen Krankheiten, Obsessionen und Studien zu Bernhards Figuren ist auffällig. So leiden Burgers Figuren ab 1979 unter einer Vielzahl von zumeist physischen Symptomen, die letztlich externalisierte Variationen der psychischen Krankheit ihres Autors darstellen. ²⁹ All die Burger'schen »ärmsten Kreatur[en]« (BT 19) artikulieren fortwährend ihr Leiden an äußerlich manifestierten, aber eigentlich »inneren, schleichenden, chronischen Krankheiten, bei denen man nie recht weiß, woran man ist« (BSch 147).

Ab *Schilten* verwendet Burger werkübergreifend die Metapher des Scheintodes für den Zustand des Manisch-Depressiven und Suizidalen: Gleichmaßen vom Leben

-
- 25 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 233. Bloch meint hier natürlich »narzisstisch«, nicht »nazistisch«.
 - 26 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 513.
 - 27 Mielczarek: Wahn, Wirklichkeit und Sprache, S. 413.
 - 28 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 233.
 - 29 Burger und seine Protagonisten positionieren sich in ihren Äußerungen über das eigene psychische Leid gegen die »landläufigen Vorurteile[]« (Satz 63 in BT 31), die Depression sei lediglich eine Verfinsterung des Gemüts – sie ist stattdessen für die Betroffenen eine zu Lebensunfähigkeit führende »Todeskrankheit, man holt sich den psychosomatischen Tod, man geht ein wie eine Pflanze, zu der niemand Sorge trägt[.]« (Satz 63 in BT 31)

isoliert, aber noch nicht physisch tot, existiert er im Zustand von Agonie und Ungewissheit.³⁰ Für den Manisch-Depressiven bedeutet der Beginn einer depressiven Phase einen »Fausthieb unter die Gürtellinie. Wenn dies passiert, können wir alle unsere Pläne begraben, die Ambulanz anfordern und uns in die Psychiatrie einliefern lassen.« (BBr 314) Gleichzeitig ist diese »Erstarrung« beim Manisch-Depressiven kein Dauerzustand. *Blankenburg* schildert als Kehrseite der Depression ein »unvermutetes Erwachen aus der Scheintotenstarre«.³¹ Die depressive Phase des Erzählers endet und er kann wieder »erste[] Schritte« (BBl 119) Richtung Kreativität wagen:

[A]m 21. März [...] erwache ich [...] satzbildend, was genau mein Inneres gestammelt hat, weiß ich nicht mehr, kein Wort ist, kein Zipfel zu erhaschen, aber ich fasse mir ein Herz und verlasse [...] meine[] Doppelliege, den Pfuhl meiner Schwerstarbeit des Leidens, Liegens [...] zum ersten Mal nach sechs zu einem Klumpen verpappten Monaten, einfach aufgestanden, noch wackelig auf den Beinen, [...] ich durchbreche die Scheintotenstarre, sprengte die Zisterne [...] und unternehme, als wäre nichts gewesen, meinen gewohnten Spaziergang in den Ebnet hinauf. (BBl 119)

Ähnlich hoffnungsvolle Abschlussmuster finden sich auch in weiteren Texten dieses Werkabschnittes. Doch auch der optimistische Anschein ist keineswegs positiv konnotiert, ist er doch lediglich der Vorbote einer weiteren manischen Phase: So spricht der Erzähler von *Die künstliche Mutter* seine Sorge aus, er »könnte ganz einfach nicht mehr erträglich« werden, »wie eine Feuerwerkssonne aus der manischen Depression in die manische Euphorie entgleiten« und »nur noch hemmungslos abbrennen wollen« (BKM 240). Die Depression lähmt den Schreibenden und entfremdet ihn emotional wie sozial. Zynischerweise ist es gerade die nicht weniger zerstörerische Manie, die den Erkrankten zu neuer Kreativität beflügelt: »Schreiben nach monatelanger Depression: jeder Tag ein Schöpfungstag« (Satz 927, BT 176) – das jedoch nur, bis die nächste, schlimmere depressive Phase beginnt, um »wieder monatelang dafür zu büßen, dass es mir ein paar rasch verlohte Wochen gutging.« (BBr 359)³²

Bewältigungsstrategien. Burgers literarische Stellvertreter stehen vor der Aufgabe, den Sinn ihres sinnlosen Lebens zu finden: »[G]egeben ist unser Tod, bitte finden Sie die Lebensursache heraus.« (BKM 274) Um der manisch-depressiven Dynamik zumindest zeitweise zu entkommen und eine solche »Lebensursache« zu finden, experimentieren Burger und seine Figuren mit einer Vielzahl unterschiedlicher, ineinander übergehender Strategien zur Bewältigung oder Linderung der eigenen Lebenskrankheit. Burgers Protagonisten sind im doppelten Sinne »infaust« (vgl. u. a. BKM 9): Einerseits sind sie dem medizinischen Terminus entsprechend unheilbar dem Tode geweiht. Andererseits sind

30 »Die Depression ist schlimmer als der Tod, sie ist ein Tod mit offenen Augen. Wie die Verdammten in [Sartres Drama] *Huis clos* hat man keine Lider, und ewig brennt das Licht.« (Satz 363, BT 79.)

31 So der Titel eines werkgenetischen Essays zur Entstehung von *Blankenburg*; vgl. Burger: Unvermutetes Erwachen aus der Scheintotenstarre.

32 Die manischen Phasen bieten zudem die trügerische Illusion von Besserung: »Häufig werden gerade Chronischkranke, wenn sie Morgenluft wittern [...] zu Chronischgesunden, bevor der Heilungsprozess abgeschlossen ist.« (BKM 240f.)

sie, wie Schöllkopf, der »Doktor Infaustus« (BKM 81), faustische, ewig suchende, permanent fliehende Existenzen. Dissoziation und Imitation, Maskenspiel und Dekadenz sowie letztlich exzessives Schreiben und Erzählen sind durchgängige Manifestationen eines gleichermaßen destruktiv-zwanghaften wie existenznotwendigen Eskapismus.³³

Detailverliebtheit und lebensrettendes Erzählen. Der Autor Hermann Burger gerät über diese Dynamik zunehmend zum literarischen »Maximalist[en]«.³⁴

Burgers wortreicher Stil fasziniert, sein Trance-Erzählen macht sich jedoch beim Rezipienten indes rasch unbeliebt und unerträglich. Durch die Weitschweifigkeit des Erzählers, den übermäßigen Gebrauch von erfundenen wunderlichen Fremdwörtern, von Neubildungen, durch unbrauchbare Fachinformationen, den schizophrenden Perspektivwechsel vom Ich zum Du zum Er, durch kalte Virtuosität und kunstvolle Überformung wird der Leser verunsichert und verwirrt.³⁵

Diese »überfordernde« Schreibweise des »narrativen Maximalismus« ist jedoch nicht bloß die Konsequenz von Burgers Erkrankung und immer stärker ausschweifender unherrschter, schriftstellerischer Manie, sondern ebenso bewusst elementarer Teil seiner Poetik. Burgers autodiegetische Erzählerfiguren sind »sich selbst erzählende Erzähler«³⁶ – und um zu fabulieren, müssen sie weiterleben. Auch aus dieser Überlebensstrategie resultiert die ausgeprägte Erzähllust und Detailverliebtheit der Burger'schen Erzähler.³⁷

Das Schema der autotherapeutischen Texte wurde zu einer Form Burgers, die mit verschiedenen Inhalten ausgefüllt wird. Seine Gestalten äußern sich so zu verschiedenen Themen wie Pädagogik, Militär und Hochschulwesen, Architektur, Geschichte, Rauchen, Medizin und vermissen dabei etwas, worauf sie sich verlassen könnten. Es gibt keinen Gott, keinen Menschen, keinen Sinn, der eine Grundlage für ihre Existenz schaffen könnte. Das Einzige, worauf sie sich verlassen können, ist der Text, den sie selbst verfassen. [...] Ihre Texte sind ein Anker, mit dem sie am Leben festgemacht sind.³⁸

Burgers Protagonisten sind folglich von einer überbordenden Fabulier- und Erzähllust getrieben. Volker Nölle spricht in diesem Kontext vom »Schehrezad-Axiom«.³⁹ Wie bei

33 Vgl. zu einer ähnlichen Deutung auch Rduch, Robert: Schreiben als Therapie. Auf der Suche nach dem verlorenen Sinn. Zur Prosa Hermann Burgers, in: Mielczarek, Zygmunt (Hrsg.): Nach den Zürcher Unruhen, Katowice 1996, S. 91–101, hier S. 94f.

34 Mielczarek: Wahn, Wirklichkeit und Sprache, S. 420.

35 Mielczarek: Wahn, Wirklichkeit und Sprache, S. 420.

36 Aeberhard: Selbstmörderische Poetologie, S. 276.

37 Burgers Figuren selbst nennen jedoch mit ihren eigenen, ankonditionierten Minderwertigkeitsgefühlen eine etwas andere Ursache für ihr abschweifendes Erzählen (vgl. hierzu auch die Ausführungen zu *Die künstliche Mutter* ab S. 215 dieses Buches).

38 Rduch: Schreiben als Therapie, S. 100.

39 Nölle, Volker: »Die rissige Haut der Form«. Intertextualität und das Schehrezad-Axiom in Hermann Burgers Roman *Brenner I und II*, in: *Poetica* 26 (1994), H. 1/2, S. 180–204. Nölle geht allerdings davon aus, dass Burger »radikal: gegen das Axiom verstoßen (vgl. S. 204), geht die vorliegende Untersuchung aber gerade davon aus, dass die Erzählerfiguren »um ihr Leben erzählen«.

den endlos verschachtelten Geschichten der Protagonistin der *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* handelt es sich bei Burgers Texten um Produkte »lebensrettenden Erzählens«: »[D]er Erzählakt als ein solcher darf nicht gefährdet sein, ja, der Erzählakt als ein solcher ist ein einziges Antidotum, eine durchgreifende Immunisierung gegen die Auslöschung des Erzählers.«⁴⁰ Nölle bezieht dies auf *Brunsleben*; das Konzept lässt sich allerdings auch auf viele andere Burger-Texte sowie die Autoren-Persona hinter den Texten ausweiten: So lange die Erzählerfiguren erzählen, so lange existieren sie, so lange muss der Autor selbst weiterschreiben, so lange ist die (Biblio-)Therapie weder abgeschlossen noch gescheitert.

Identitätsdiffusion und Dissoziation. Auch die häufigen Identitätswechsel und die mehrfachen Pseudonyme der Burger'schen Erzählerfiguren manifestieren den Wunsch nach Metamorphose und Flucht.⁴¹ In diesem Lichte betrachtet artikuliert auch der ständige Wechsel der autodiegetischen Erzählperspektive zwischen erster und dritter Person das Verlangen nach Dissoziation von der eigenen Persönlichkeit. Da es für Burgerprotagonisten aber nicht möglich ist, sich dauerhaft von ihrer eigenen Person zu entfernen und direkt aufzulösen, tragen sie in den Texten diverse Masken und variieren unterschiedliche soziale Rollen.

Konsum und Dekadenz. Eine dieser Rollen, die sich auch auffällig durch Burgers öffentliche Selbstdarstellung und besonders sein spätes Werk zieht, ist die des exzentrischen, dekadenten Bonvivants. Bildungsbürgerliche Kulturprodukte, Statusmarker und der damit assoziierte Habitus werden poseurhaft zur Schau gestellt. »Nicht alles oder nichts, alles und nichts, tutto sommato« (BKM 266) – dieser Ausruf aus *Die künstliche Mutter* könnte eine weitere Devise der Burger'schen Protagonisten wie auch Burgers Autoren-Persona sein: Damit diese ostentativ wohlhabenden Intellektuellen – also der Autor ebenso wie seine Protagonisten – nicht zu Tode verzweifeln, rauchen sie teure Zigarren, dinieren im Speisewagon erster Klasse, kaufen sich ihre Traumwagen oder geben sich sonstigen Formen des elitär-bildungsbürgerlichen Müßigganges hin.⁴² Diese auffälligen Versuche, auch im außerliterarischen Leben den »Schein ästhetisch genussvoller Realität«⁴³ bei gleichzeitigem »Hervorheben seiner Aussenseiterposition«⁴⁴

40 Nölle: Die rissige Haut der Form, S. 202.

41 Die offenkundigsten Beispiele für diese Suche nach »neuen Existenzmöglichkeiten« (BSch 369) sind – neben dem impliziten Autor selbst – Xaver aus *Diabelli*, Peter Stirner alias Armin Schildknecht und Ambros Umlerer alias Stefan Wigger aus *Schilten* und *Der Schuss auf die Kanzel* oder Wolfram Schöllkopf alias Armando in *Die künstliche Mutter*.

42 Eine reale wie literarische Vorliebe hatte Burger auch für den Bobsport – wobei dieser in seiner Literatur weniger die Flucht vor der manisch-depressiven Krankheit, als eher die Dynamik der Erkrankung selbst repräsentiert (vgl. u.a. BKM 17). Der Text *Die Glazionauten* hat unterschiedliche Besuche Burgers bei Bobrennen zum Thema, erwähnt am Rande auch Bernhards *Amras*, ebenso Georg Trakl und Peter Handke (Burger, Hermann: Die Glazionauten, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. V: Romane II, München 2014, S. 300–316, hier S. 303, 307) In *Brenner* wird die Bobfahrt dagegen explizit als Möglichkeit kontextualisiert, die eigene Geburt wiederzuerleben (vgl. u.a. BBr 34, 244). Zum biographischen Hintergrund und einer realen Bobfahrt des Autors vgl. Burger, Hermann: Meine Bob-Taufe, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. V: Romane II, München 2014, S. 295–299.

43 Mielczarek: Wahn, Wirklichkeit und Sprache, S. 413.

44 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 233.

zu wahren, fördern auch die Bekanntheit des Schriftstellers Hermann Burger. Diese realitätswirksame Inszenierung als Exzentriker kippt allerdings zunehmend ins Karikatureske:

Später wird er sich Riesenwagen kaufen, sich in Pelzmäntel hüllen und hinter Riesenbrillen verbergen, um noch mehr aufzufallen, in teuren Restaurants verkehren und sich mit Jet-Set-Persönlichkeiten zeigen, stets mit exklusiven Zigarren im Mund [...].⁴⁵

Hierin ausschließlich eine marktgefällige Inszenierungsstrategie zu sehen, greift jedoch zu kurz. Viel mehr handelt es sich um den Versuch, erstens die innere Leere zumindest mit ökonomischem und kulturellem Kapital zu füllen, zweitens nach außen hin eine gleichermaßen unterhaltsame, gefällige und ›kraftvolle‹ Rolle zu inszenieren, die drittens als Schutzhülle um das eigentlich fragile Innere gelegt werden kann – und viertens, das Leben schlichtweg zu genießen, während das Ende permanent unmittelbar bevorzustehen scheint. Erneut ist dies als ›lebensverlängernde‹ Strategie lesbar: man kann nicht sterben, ohne vorher ›gelebt‹ zu haben.

Auch dieses Verhalten teilen sich Burger (und seine Protagonisten) mit Bernhard (und seinen Protagonisten), die teils nicht als bloße Geistes- sondern auch als Luxus- und Genussmenschen auftreten: Bernhard selbst inszeniert sich zwar als nihilistischer Eremit und gerierte sich auf seinem Hof als Bauer, sammelt aber ebenso alte Möbel ebenso wie teure Schuhe oder gar ganze Immobilien; für Roithamer in *Korrektur* ist der Weg »[d]ie Oxfordstreet hinunter zu Marks & Spencer als höchstes Glück« (Ko 338) in Erinnerung geblieben. Am deutlichsten wird der Hintersinn dieses Konsums in Muraus Schilderungen in *Auslöschung* formuliert:

Einkäufe [...] retten uns unter Umständen wie nichts sonst, wenn wir uns dazu auffaffen und wenn wir dann auch den höchsten Luxus nicht scheuen, das heißt, uns nicht scheuen, das Köstlichste, gleichzeitig kostspieligste einzukaufen, das Allerteuerste und sei es noch so grotesk [...]; bevor wir tödlich verzweifeln, ist es besser, auf die Straße und in ein Luxusgeschäft zu gehen, und sich auf die groteske Weise neu einzukleiden, aus uns ein Luxusgeschöpf selbst für einen Kitsch-Don Giovanni zu machen, bevor in unserem Bett zu einer dreifachen Menge von Schlaftabletten Zuflucht nehmen und nicht wissen, ob wir wieder aufwachen, wo es sich doch immer wieder ausgezahlt hat, aufzuwachen [...]. (Au 219f.)

Damit übereinstimmend artikuliert Burger in der Maske des intellektuellen, aber suicidal-depressiven Wohlstandsbandys ein Lebensgefühl, das sich wenige Jahre nach seinem Tod unter dem Begriff ›Tristesse Royale‹ als Stilmerkmal und Diskursmaterial junger, deutscher Pop-Autoren etablieren wird.⁴⁶ Das Motto ›Leben bevor man stirbt‹ eskaliert dabei zwar nicht in Materialismus, Hedonismus und Exzess wie im Falle der Popliteratur der 1990er Jahre – der Versuch, gut zu leben, kippt jedoch ins Manieristische. Burger und seine Protagonisten betreiben diesen ›Bonvivantismus‹ realiter wie litera-

45 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 233.

46 Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu Schimmelbuschs *Die Muraus Identität* ab S. 416 dieses Buches.

risch unablässig, um die immer brüchigere Maske des exzentrischen Stenzes oder intellektuellen Lebemanns nach außen aufrecht zu erhalten.

Eine zentrale, symbolische Rolle im Komplex aus Konsum und Depression nimmt Burgers reales wie literarisches Ferrari-Cabrio ein. Mit *Ferrari humanum est* widmet der Autor 1987 seinem »feuerroten Mondial 3,2 Liter, 270 PS, Spitzengeschwindigkeit 280 km/h«⁴⁷ eine eigene kurze autofiktionalen Skizze. Der italienische Sportwagen taucht darüber hinaus auch in anderen fiktionalen Texten der Spätphase auf: In *Die künstliche Mutter* wird er noch als Alfa Romeo chiffriert (vgl. BKM 255); in *Brunsleben* entwickelt sich aus der Begeisterung des Erzählers für ein Modellauto »das beliebteste Sujet [s]einer Kinderzeichnungen« (BBr 110) und schließlich der Wunsch, einen echten Ferrari zu besitzen:

Nun gibt es bekanntlich in der Elternpädagogik zwei Methoden, sperzige Kinder gefügig zu machen, entweder man bestraft oder man beschenkt sie, und mein Vater verblüffte mich denn auch damit, dass er etwas Wunderbares, Bezauberndes, Blendendes, Unikales, Herzentrückendes, Pyramidales, Totelegantes aus seiner Aktenmappe zog. [...] [D]as Spielzeugauto schlechthin, ein funkelnigelnagelneues glänzendes Schuco-Examico-Cabriolet [...]. Er war feuerwehrrrot, rot gerippte Polster, er hatte eine Zahnstangensteuerung, [...] einen richtigen, an das BMW-Vorbild gemahnenden Kühlergrill [...]. [...] [H]eute, da ich mir, weil die Befristung meiner Existenz auf zwei bis drei Jahre jegliches Sparen, Geizen und Hamstern absurd erscheinen ließe, den vom Schuco-Examico ausgehenden Jugendtraum erfüllt habe, und einen Ferrari 328 GTS mit abnehmbaren Hardtop geleistet habe, rossa corsa, rennrot, Spitzengeschwindigkeit 260km/h, muss ich gestehen, dass keine noch so legendäre, noch so reinrassige und sogar vom Papst heiliggesprochene Sportwagenmarke [...] Schuco-Wagen herankommt [...]. (BBr 29–39)⁴⁸

Im Erzähler löst die Passage primär die Erinnerung an den Verkehrsunfalltod des Vaters aus. Dieser Bericht⁴⁹ über sein Modellauto versprachlicht den Versuch, die Welt gleichermaßen zu durchdenken und zu verstehen, aber auch den Verlust zu verdrängen und in die Kindheit zu regridieren. Burgers Poetik entsprechend verschränken sich in dieser Szene ebenso fiktionalisierte Nachahmung und biographische Realität, aber auch poetologischer Symbolgehalt: Das Modell aus der Hand des Vaters wird in *Brunsleben* zum Traum, der erst kurz vor dem eigenen Tode verwirklicht werden kann, ohne dabei aber noch Rettung bringen zu können.⁵⁰ Ebenso liegen in der wiederholten Integration des Autos in die Erzählungen mehrere programmatische Hinweise auf Burgers Poetik der

47 Burger: Abschied von Gastein, S. 189.

48 Burger bezieht sich hier übrigens auf den Besuch des Ferrari-Werkes in Maranello durch Papst Johannes Paul II. im Jahre 1988.

49 Wenig später folgt eine weitere minutiöse Beschreibung des Modellautos (vgl. BBr 66–68).

50 Liest man diese Passage vor dem Begriffsrepertoire Blooms, liegt in ihr auch ein Metakommentar über Burgers Bernhard-Rezeption verborgen: Der kindliche, vom Dichtervater ausgelöste »Traum« des bernhardesken Schreibens wird zunächst durch eine defizitäre Nachahmung realisiert. Erst kurz vor dem Tod Burgers kann eine Realisierung durch »handfeste« Formen der Mimesis erreicht werden. Wie der echte Ferrari kann aber auch die Bernhard-Annäherung im Spätwerk Burgers Niedergang nicht mehr aufhalten.

Nachahmung und Selbstinszenierung: Erstens ist ein Alfa Romeo zwar ein italienischer Sportwagen, aber in Wert und Wertschätzung noch kein Ferrari. Zweitens sehen sich der Ferrari Mondial und der 328 GTS zwar sehr ähnlich, es handelt sich aber um unterschiedliche Modellreihen. Das fiktionale Schreiben nähert sich ebenso immer weiter der Realität an, beide greifen aber nicht deckungsgleich ineinander, die empirische Realität bleibt für die autobiographische Fiktion nicht darstellbar. Drittens ist ein ›Schuco Examico‹-Modellauto kein echter BMW. Viertens ist ein BMW gemeinhin günstiger und ›erreichbarer‹ als ein Ferrari. Mit der Zeit bringt die Fortschreibung und Imitation (Examico) schriftstellerischer Vorbilder (BMW) gänzlich andere, ›hochwertigere‹ Performanzen (Ferrari) hervor. Im autofiktionalen Text *Abschied von Gastein* wird letztlich – als Schlusspunkt dieser Entwicklung – dann doch ein Ferrari Mondial erwähnt. Er fungiert hier als Belohnung und Bestrafung in einem, als Symbol für Burgers Konsum bis zur Zahlungsunfähigkeit und als letzte Möglichkeit zur Rettung vor dem eigenen Tod.⁵¹ So befindet sich Burgers autofiktionaler Erzähler am Ende in mehrfacher Hinsicht in einer Situation, die nur noch die Flucht zulässt:

Diese schönen Erinnerungen an das Gasteiner Tal, an die Stollenkur, an den Chefarzt, an die immer hilfsbereite Buchhandlung Fiechter, in der man nicht nur Lesestoff und Schreibzeug, sondern auch Zauberutensilien kriegt, [...] werde ich gern behalten, nur [...] nach Badgastein kann ich nie mehr zurückkehren, denn der Hotelier, der meine sämtlichen Effekten einbehält, darunter alle meine Manuskripte, so dass ich zurzeit weder an meinem Roman noch an meinem Stück für das Schauspielhaus Zürich weiterarbeiten kann, hat mir gedroht, auch noch meinen Ferrari zu beschlagnehmen [...]. [...] [I]ch sähe den Mondial Quattrovolte nie wieder, und einen zweiten kaufen könnte ich auch nicht, weil das Werk in Maranello nicht liefern kann. Deshalb: mein Abschied von Gastein.⁵²

Magie und Clownerie. Die Parallelisierung von einerseits »Lesestoff und Schreibzeug« und andererseits »Zauberutensilien« im vorangegangenen Zitat resultiert nicht nur aus dem möglicherweise realen Angebot der genannten Buchhandlung. Der Magie, oder besser: der Bühnenmagie und Prestidigitation, kommt ebenfalls eine werkübergreifende Symbolfunktion als Bewältigungsmechanismus und poetologische Chiffre zu. Burger selbst betätigte sich als Magier, trat in Variétés auf und hüllte sich als Schriftsteller in den Nimbus des Showzaubers.⁵³ Auch durch sein schillerndes Auftreten als

51 Der Besitz eines Ferraris bekommt ebenfalls eine öffentlichkeits- und realitätswirksame Dimension, die direkten Einfluss auf Burgers Position im Literaturbetrieb hatte. So berichtet Volker Hage: »Sein Ferrari spielte denn auch im Herbst 1988 eine merkwürdige Rolle, als es zum Eklat und Rückzug aus seinem alten Verlag S. Fischer kam: Burger hatte sich unter anderem vergeblich eine größere Version als Dienstagwagen gewünscht. Die lautstarke Inszenierung dieses Bruches war wohl das letzte Signal einer sich ankündigenden großen Krise. Die wohlwollende und unverzügliche Aufnahme in einen anderen Verlag hat sie nicht mehr abfangen können.« (Hage, Volker: Aus dem Rahmen gefallen, in: Bundi, Markus/ Isele, Klaus (Hrsg.): Salü, Hermann. In memoriam Hermann Burger, Eggingen 2009, S. 112–114, hier S. 114)

52 Burger: *Abschied von Gastein*, S. 180.

53 Vgl. u.a. Schmitz-Emans: Wort-Zaubereien, S. 46 sowie Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 239.

»weltgewandte[r] Zauberer und unterhaltende[r] Sprachakrobat, in der Nähe von Pop-Art und psychedelischer Phantastik« wird der Autor »vollends zum Medienstar«:⁵⁴

Burger feierte damit an Leseabenden quer durch Europa wahre Triumphe, indem er sich gleichzeitig als Schriftsteller und Taschenspielkünstler, d.h. als Moderator seiner selbst, profilierte, bekanntlich ebenfalls vor Helmut Kohl und Marcel Reich-Ranicki, an die er am Stand des S. Fischer Verlages an der Frankfurter Buchmesse Burger-Zigarren verteilte [...].⁵⁵

Auch in Burgers fiktionalem Werk ist die Bühnenmagie ein beherrschendes Thema: Diverse seiner Protagonisten sind hauptberufliche oder hobbymäßige Bühnenmagier. Täuschung, Dekonstruktion, Imitation und Kunst gehen auch hier eine Verbindung ein: Magier seien die »einzigen Märchenerzähler, die das 20. Jahrhundert noch kennt«.⁵⁶ Sie sind aber auch »Täuschungskünstler« (BD 81), die ihr Publikum von Berufs wegen anlocken und die Tricks ihrer Konkurrenten kopieren oder gar enthüllen. Wie für den Schriftsteller im Sinne der Burger'schen Poetik der Imitation, Täuschung und Flucht gilt auch für den Magier: »Die Lügenschule ist die beste Schule für unser Metier.« (BD 76) »Magie« meint hier eine Sammlung von Verfahren der Illusionserzeugung und Publikumstäuschung, aber auch Selbsttäuschung: »Nur, wem es gelingt, sich selber hinters Licht zu führen, das Wissen um den Ablauf der Trickhandlung mit der Trickhandlung zu überspielen, täuscht auf die Dauer erfolgreich das Publikum.« (BD 50) Diese Rolle kommt im Sinne der Burger'schen Poetik nicht nur der Bühnenmagie zu. Die Erzählungen *Diabelli* und *Der Zauberer und der Tod*,⁵⁷ aber auch die autobiographischen Essays *ECCO!*⁵⁸ und *Der Kongress der Zauberer* setzen die Magie als Chiffre für die anderen Künste: Magie, Literatur, jede Kunst ist letztlich Vorspiegelung falscher Tatsachen, eine Fremd- und Selbsttäuschung. Auch die Bühnenmagie ist eine Bewältigungsstrategie: »Jeder Artistennname steht für einen Superlativ im Bereich der Magie, aber auch für eine existenzielle Katastrophe.« (BD 69)

Der tragischen, clownesken Komik kommt in diesem Kontext eine zentrale Bedeutung zu. So berichtet der Erzähler in *Diabelli* von einer Jugenderinnerung:

Im Zirkus [...] hatte ich einen Clown die Konzertina spielen hören. Nachdem der dumme August von allen gefoppt und in den Hintern und ins Sägemehl getreten worden war, so daß man, sich in den Roheiten der Menschen noch nicht auskennend, annehmen mußte, er sei erledigt, zauberte er aus der Tasche seiner grob und grell karierten Jacke eine achteckige Konzertina und aus der mit Kußlippen gespielten Konzertina eine himmlische Musik hervor [...]. Es waren Töne, [...] von denen ich mit frühkindlicher

54 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 239.

55 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 239.

56 Burger, Hermann: Kongress der Zauberer, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 289–304, hier S. 289.

57 Vgl. Burger, Hermann: Der Zauberer und der Tod, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: Erzählungen II, München 2014, S. 145–158.

58 Vgl. Burger, Hermann: ECCO!, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 277–288.

Absolutheit wußte, daß sie mir galten. Kaum das Licht der Welt erblickt, nämlich das Scheinwerferlicht in der Arena, bekam ich schon Gehör, was in mir steckte. (BD 70)

Die Konzertina soll auch im Zusammenhang mit Burgers Dekonstruktion und Imitation noch von Bedeutung sein; die Zirkusbühne wird bei Burger zur Bühne der Gesellschaft, die Reaktion des Clowns auf die ›Misshandlung‹ und Blamage zur Chiffre für künstlerische Produktion und Burgers Poetik: Auch der »narrativ nicht unbegabte[]« Autor muss »Narrenschellen« (BSch 337) tragen, ist – in Fortsetzung dieses Sprachspiels – Narr und Schriftsteller zugleich. Mag auch dieser ›Clown‹ zuerst eine sprichwörtliche Lachnummer sein, besitzt diese lächerliche Figur doch die Fähigkeit, ein anrührendes Kunstwerk vorzutragen: Auf der Bühne entsteht aus dem dem Leid das Lied, das Lachen wird zum »Verlegenheitsgrinsen«, zur »Notwehr [...] gegen die saftigste Ohrfeige, die uns das Leben erteilt, gegen den Tod« (BSch 338).

Literatur als Therapie und Hilferuf. Die letzte und alle anderen umgreifende Bewältigungsstrategie liegt letztlich in der Literatur und dem Schreiben selbst. Hierbei handelt es sich nicht (nur) um eine weitere Möglichkeit, als erfolgreicher Schriftsteller sein symbolisches Kapitel zu erhöhen. Die Literatur ist stattdessen das vorrangige Mittel zur Linderung, wenn auch nicht zur Heilung der Krankheit: Literatur liefert dem Depressiven »Alternativenenergie«, ⁵⁹ »[o]hne Lesen kein Leben«, ⁶⁰ das Schreiben geschieht in den Phasen, in denen der Autor dazu fähig ist, »wie ein Erdrutsch«. ⁶¹ Somit ist das Leid die Ursache für die Fluchtbewegung in die Literatur und gleichermaßen Voraussetzung für dichterische Kreativität: »Das Kranksein ist mit dem Schreiben gekoppelt, [...] je unheilbarer das Leiden, desto reiner die Form [...].« (BKa 287)

Einen weiteren, konkreteren Konnex von des Schreiben und Leid nennt Burger bereits in seinem Artikel *Schreiben Sie, trotz Germanistik?* (1967): »Meine Gedichte sind mir ebenso fremd, wie sie einem andern Leser sein mögen, denn sie zeigen mir ja etwas, was erst durch sie wirklich und erfahrbar wird.« ⁶² Die Literatur ist so trotz aller Maske und Täuschung auch ein Umweg, den Autor überhaupt erst kennenzulernen. Dies betrifft nicht nur die Leser:innen: Schreiben wird zum Mittel der Introspektion für den Autor selbst, denn »der Schriftsteller wisse nie genau, was in seinem Keller los sei, er merke nur, dass etwas los sei, er erfahre, was er sagen wolle, erst im Schreibprozess [...].« (BKa 254) Literatur ist in Burgers Poetik – in einem psychoanalytisch geprägten Sinne – ein Mittel zur Fremd- und Selbsterkenntnis. ⁶³ Der Schaffensprozess ist somit elementarer Teil

59 Burger: Unvermutetes Erwachen aus der Scheintotenstarre, S. 358.

60 Burger: Unvermutetes Erwachen aus der Scheintotenstarre, S. 354.

61 Burger: Unvermutetes Erwachen aus der Scheintotenstarre, S. 352.

62 Burger, Hermann: Schreiben Sie, trotz Germanistik?, in: ders.: Ein Mann aus Wörtern, Frankfurt a.M. 1983, S. 242–247, hier S. 246.

63 Auch die frühe poetologisch-autobiographische Skizze *Zeichnen in der Altstadt* spielt auf diese Funktion an: »Das gemalte Zeichen hat nur dann einen künstlerischen Wert, wenn es etwas zum Ausdruck bringt, was am wirklichen Baum nicht erkennbar ist. Weshalb soll ein Maler nicht das Recht haben, seine Bäume bis auf Buchstaben oder Astgabeln zu reduzieren oder zum Beispiel nur Wurzeln oder Jahrringe darzustellen? Solche Zeichen sagen mehr aus über seine Psyche als über die Bäume [...].« (Burger, Hermann: Zeichnen in der Altstadt, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 65–70, hier S. 69) Ähnlich formuliert es

des Kunstwerkes, geht er doch mit einem konzentrierten Beobachtungs- und Erkenntnisprozess einher.⁶⁴ Der Schreibprozess bringt wie das Zeichnen keine bloße Abbildung hervor, sondern eine Umformung der Realität. Die Zeichnung ist verfremdet, subjektiv und damit näher an dem, was sie eigentlich darstellen soll: Die subjektive Weltsicht des Zeichners.⁶⁵

Das fiktionale Schreiben bietet zudem die Möglichkeit, die Realität zumindest zeitweise zu korrigieren. So formulieren es auch schon 1966 die *zwei Künstler* aus Burgers gleichnamiger Erzählung:

Wir, indem wir Gesetzmäßigkeiten herausfinden, korrigieren in einem fort den Lieben Gott. Wir sind die Lektoren und Korrektoren und Translatoren, ja letztlich die Lehrmeister des Schöpfers. Nicht der Mai macht alles neu, wir, wir machen alles neu.⁶⁶

Diese beiden Zwecke berühren bereits die zentrale Funktion der Literatur in Burgers Werk, wie sie in diversen Texten, insbesondere im *Tractatus logico-suicidalis* formuliert wird: Literatur bringt Autor:innen nicht nur ewigen Nachruhm, sondern bietet auch die Möglichkeit, den Selbstmord durch literarische Stellvertretersuizide zu verhindern. Wie die Magie als Stellvertreterkunst ist auch das Schreiben nicht der bloße Versuch, das Leid zu lindern: »[M]it ihren zweifelhaften Künsten« versuchen Magier – also nicht bloß die gemeinten Bühnenkünstler, sondern auch Schriftsteller – »sogar dem Tod ein Schnippen schlagen zu wollen«. (BD 76f.) Dies ist eng mit dem Hauptzweck des Schreibens bei Burger verbunden: Schreiben ist Selbsterkenntnis und Suizidvermeidung, aber auch Hilferuf und Therapie: »Die Not des Schreibenden ist ein Stimulus, der Schaffenspro-

auch der Essay *ECCO!* über die Bühnenmagie: »Der Magier erzeugt [...] Inkongruenz zwischen Beileitvortrag und Trickhandlung zwecks Ablenkung von dem, was das Publikum nicht sehen darf. Der Schriftsteller redet ›anders‹, ›uneigentlich‹, weil er nur so auf das Eigentliche hindeuten kann, was auf direktem Weg nicht auszudrücken ist.« (Burger: *ECCO!*, S. 286)

64 So sagt auch noch 1988 der Erzähler in *Brunslieben* über seine Zeichnungen: »[H]inzu kommt, dass wir für die Zeichnungen eine Stunde, zum Knipsen mit Lichtregie und allem Drum und Dran ein paar Minuten brauchen. In dieser Werkstunde sehen wir entschieden mehr und präziser als posthum beim Einkleben der Erinnerungsfotos, es kommt uns ja auch nicht auf die Reminiszenz an, dass wir ›da‹ gewesen sind, wie dem Touristen, wiewohl zugegeben, auch diese Tabakblätter dem geneigten Leser zu vermitteln versuchen, dass wir für die Spanne kurzen taumeligen Glücks ein Erdenbürger sein durften.« (BBr 150)

65 Die Malerei wird auch auf der Begriffsebene mit der Schriftstellerei parallelisiert: »Die Methode, die beschriftete Handskizze dem Schnappschuss mit der Kamera vorzuziehen, verdanke ich dem Essschen Zeichenunterricht im ersten Semester, es verhält sich nämlich so, dass wir mit Grundriss und vier Ansichten, wie ich als Kind verfuhr, die Simultanperspektive kriegen und im Gegensatz zur Fotografie nicht alles, somit viel Entbehrliches, sondern nur das der Innenarchitektur unserer Absichten Entsprechende zur Papier bringen, wir können Details vergrößern, sind also flexibel bezüglich des Maßstabs [...].« (BBr 150) So meint die ›beschriftete Handskizze‹ sowohl eine Zeichnung als auch ein Manuskript. Zeichnung und Text selektieren Realität und bilden sie nicht lediglich ab. Es obliegt dem Zeichner und Schreiber, die Perspektivierung, Fokussierung und Akzentuierung »der Innenarchitektur unserer Absichten [e]ntsprechend[]« (BBr 150) auszugestalten.

66 Burger, Hermann: *Zwei Künstler*, in: ders.: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: *Erzählungen I*, München 2015, S. 19–23, hier S. 20.

zeß eine Verteidigung, das Werk ist das Ergebnis eines Kampfes.«⁶⁷ Die impliziten und die empirischen Leser:innen werden bereits in frühen Text zu Adressat:innen eines Hilferufs, der zwar vom impliziten Autor geäußert wird, aber auch vom empirischen Autor artikuliert wird.⁶⁸ Nun bleibt es nicht bei dieser Funktion der Literatur; die Hilferufe werden scheinbar überhört oder ignoriert. Die Leser:innen werden zunehmend unwichtig, der Schreibakt selbst wird zur Therapie.⁶⁹ Auch der *Tractatus logico-suicidalis* findet – nach 1046 Sätzen über den Suizid – ein positives Ende im Schreiben: Der vermeintlich durch eigene Hand verstorbene Autor sitzt am Ende »beim Frühstück und schreib[t] wie wild« (BT 16).

Imitation und Einfluss(-Angst). »[D]er Laie borgt, das Genie stiehlt, Krankheit macht erfinderisch« (BWf 170). Dieser Satz Carlo Schusterflecks aus *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein* bezieht sich nicht nur auf Burgers Figuren, er könnte auch als weiteres programmatisches Motto seinem Gesamtwerk vorangestellt werden. Paradoxiere liegt der »Erfindergeist« aber gerade nicht im kreativen Schaffen *neuer* literarischer Ausdrucksformen – sondern im »genialen Stehlen«, im virtuellen Rekombinieren bereits existierender Versatzstücke: Die Analyse, Dekonstruktion, Imitation und Übersteigerung fremder Idiolekte ist ein elementarer Teil von Burgers Schreibprozess und seine Diebes sind durchzogen von Imitation, bevölkert von Imitatoren. Burgers mannigfaltig beschäftigte Künftertypen machen die Nachahmung zum Lebensinhalt und repräsentieren auf poetologischer Ebene den imitierenden Schriftsteller.⁷⁰

Die Nachahmung ist ebenso als eine weitere Form der Maskerade, des literarisierten Identitätswechsels und der vertextlichten Fluchtbewegung lesbar, der kreatives Potenzial innewohnt. Ursprünglich eine Fingerübung des jungen Schriftstellers, wird die Imitation fremden Sprachmaterials schnell ein dominantes Stilmittel und eine produktive

67 Rduch: Schreiben als Therapie, S. 100.

68 Dies macht schon *Schilten* 1976 deutlich, wenn das »Nachwort des Inspektors« mit folgendem Appell endet: »An einer außerordentlichen Sitzung des Erziehungsrates wurde mit Einvernehmen mit dem Patienten beschlossen, diesen Bericht einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Er richtet sich an eine Instanz, und diese Instanz sind wir alle. Nebst vielen kritischen Anregungen zur problematischen Stellung des Lehrers in der Gesellschaft ziehe ich, der vormalige Inspektor Peter Stirners, die bittere Lehre daraus, dass ein Mitmensch, wenn unsere humane Aufmerksamkeit auch nur eine Sekunde nachlässt, in dieser Sekunde nachlässt, in dieser Sekunde zu Grunde gehen kann.« (BSch 377). Dies legt auch ein kleines Detail nahe: Die kurze Erzählung *Die Leser auf der Stör* thematisiert eine durch Kritikermeinung fehlgeleitete Lektürehaltung des Lesepublikums; in *Schilten* ist es dagegen der Psychiater Armin Schildknechts, mit dem er »einen Nachmittag lang [...] auf die Stör kam« (BSch 266). Ähnliches berichtet auch noch *Brunsenleben*, Burgers letzter beendeter Roman: »Die Depression als ein umfassendes Schirmeinziehen ist ein Totstellungsreflex ebenso wie eine Demonstration in äußerster Not, die Transmitter hören auf zu springen, weil jeder Kranke eine Metapher braucht, die nach außen schreit: Seht, so hunds miserabel geht es mir!« (BBr 353f.)

69 Vgl. Rduch: Schreiben als Therapie, S. 97–100.

70 So berichtet Xaver in *Diabelli* beispielsweise über seine Motivation, Bühnenmagier zu werden: »Mich hat in meiner Kindheit als Zauberer immer alles Künstliche, Gemimte, Supponierte, Imitierte, Spiegelbildliche, Vexatorische, Halluzinatorische, Phantasmagorische fasziniert, nie die Realität und insbesondere nie die Natur.« (BD 44f.)

Schreibweise. Die Quellen dieses Sprachmaterials sind vielfältig: Burger studierte in Zürich unter anderem Germanistik und Kunstgeschichte, promovierte bei Emil Staiger zu Paul Celan und habilitierte zur Schweizer Gegenwartsliteratur.⁷¹ Ihn

faszinieren Schriftsteller wie Peter Weiss, Ingeborg Bachmann, Uwe Johnson. [...] Als »Beobachter fremder Techniken« nahm er sich *Die Blechtrommel* (1959) von Günter Grass vor und füllte dessen Satzmuster mit eigenen Ausdrücken. Auch Hesse, Frisch und Dürrenmatt, Thomas Mann, Kafka, Benn, Musil und Broch wurden herangezogen.⁷²

Eines der poetologischen Bilder, die Burger im Zusammenhang seiner Dekonstruktion und Imitation bemüht, ist das bereits erwähnte der Konzertina. In *Diabelli* exemplifiziert Burger an dem Instrument die Suche nach dem Ursprung der emotiven Wirkung eines Kunstwerks:

Im Alter von wahrscheinlich etwa fünf Jahren [...] trennte ich mit der Papierschere eine Ziehharmonika auf, weil ich ein für allemal wissen wollte, woher die Musik kam, die mich zu Tränen rührte. Als ich die beiden Hälften des Balges nach anstrengender Zerstörungsarbeit in den Händen hielt, sah ich, atmete ich: sie kam nirgendwoher. (BD 69)

Diese Szene wird auch in weiteren Texten aufgegriffen und somit als zentral markiert.⁷³ Das Zerschneiden des Instruments steht für die Suche nach dem Ursprung künstlerischen Ausdrucks im poetischen Werk. Das Enthüllen dieser Täuschung führt wortwörtlich zur Ent-Täuschung:

Dem rubinrot geflammten Gehäuse, den Perlmutterknöpfen, den verchromten Zierleisten, den volutenförmigen Schalllöchern, den Blendarkaden der Instrumentenarchitektur entsprach im Innern kein das Raffinement des Äußern um ein Tausendfaches übersteigendes Geheimniszentrum. Nur staubige Falten, faule Luft. (BD 69)

Das Zusammenspiel all dieser Elemente formt in der Konzertina den Klang; sie sind letztlich aber nur Werkzeuge, die für sich genommen keinen künstlerischen Wert haben. Die äußere, sichtbare Form aber ist Blendwerk und dient – wie die Magie – der Täuschung des Zuschauers. Die ästhetisch-sinnliche und emotionale Wirkung der Kunst entsteht dagegen erst aus dem Zusammenspiel seiner »handfesten«, profanen Einzelteile und ihrer Instrumentalisierung in der Hand des Künstlers. Das eigentliche Wesen des Kunstwerks selbst bleibt jedoch nicht materiell erfassbar. Übertragen auf die Literatur bedeutet dies: Der »Wortschatz als Kuriositätenkabinett« (BD 82), aber auch Genrekonventionen, Plotstrukturen, Themenkomplexe oder Stilmittel sind für sich genommen nur Zierrat und altbekanntes Bastelmaterial. Erst durch die Kombination heterogener

71 Vgl. Von Matt: Nachwort, S. 312.

72 Von Matt: Nachwort, S. 313.

73 *Brunslieben* thematisiert eine ganz ähnliche Episode (vgl. BBr 260f.); der Magier-Essay *ECCO!* greift diese angebliche Kindheitserinnerung fast wortwörtlich auf (vgl. Burger: *ECCO!*, S. 281).

Versatzstücke durch virtuose Autor:innen entsteht die eigentliche, ›unfassbare‹, originelle und gleichzeitig eklektische Literatur. Dieses »Feuerwerk von Anaphern, Oxymora, Tautologien, Euphemismen, rhetorischen Fragen und Paraphrasen« (BD 81) löst sich »nach anstrengender Zerstörungsarbeit« (BD 69) dennoch wieder bloß in seine unwichtigen Bestandteile auf: Die Kunst der Literatur wird durch Interpretation zerfasert und ihrer Wirkung beraubt, zerfällt bei genauerer Betrachtung.

Burger macht die Imitation und Fortschreibung zum dominanten Stilprinzip und versucht nicht, den fremden Einfluss zu verheimlichen: Er schafft auf Basis der identifizierten Kompetenzmodelle neue Performanzen, neue Mimetismen – kreiert also nach der Dekonstruktion der Werke anderer Autor:innen eigene »Sprachmaske[n]«. ⁷⁴ Er baut die »Intertextualität als Schutzwall« ⁷⁵ auf, hinter der sich die fiktiven Figuren, aber auch der empirische Autor verbergen können. So sind die Texte – auch abgesehen von allen Bernhard-Mimetismen – durchzogen von diversen weiteren intertextuellen Bezügen auf die mannigfaltigen »Materialien im Zettelkasten« ⁷⁶ Hermann Burgers:

Bereits die frühe Prosa [...] läßt sich begreifen als ein ungeheuer eng geknüpftes Netzwerk aus Literaturanspielungen, Lektüreassoziationen und Selbstreferenzen, ist Machwerk literarischer und philologischer Versiertheit, spielt gleicherweise mit dem Wissen des Autors und dem eines potentiellen Lesers. ⁷⁷

Der referenzialistische Stil besonders seiner späten Texte erinnert auch an James Joyces von minutiös recherchierten Verweisen durchzogenen *Ulysses* (1922). Alle einzelnen expliziten und impliziten Bezüge und Einflüsse in diesem »kaum überschaubare[n] Nebeneinander von [V]ielem« ⁷⁸ nachzuverfolgen erscheint aber weder nötig noch überhaupt möglich. Der Autor und seine Protagonisten teilen sich ihre Vorliebe für einerseits »diskursspezifische Sonderidiome«, ⁷⁹ andererseits den Kanon der deutschen Hochliteratur, in den sich Burger permanent einzuschreiben versuchte. Neben eher abstrakten Anspielungen und Analogien ⁸⁰ durchziehen seine Texte auch eine Vielzahl manifester

74 Von Matt: Nachwort, S. 314.

75 Nölle: Die rissige Haut der Form, S. 195.

76 Vgl. Burger: ECCO!, S. 285.

77 Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 91.

78 Mielczarek: Wahn, Wirklichkeit und Sprache, S. 420.

79 Schmitz-Emans: Wort-Zaubereien, S. 46.

80 Burgers Poetik steht der seines Dissertationsgegenstandes Paul Celans nahe (vgl. Burger, Hermann: Paul Celan. Auf der Suche nach der verlorenen Sprache, Zürich 1974 sowie das Kapitel ›Die Lektüre des Unlesbaren. Zur Modifikation des Weltschriftgleichnisses bei Paul Celan und Hermann Burger‹, in: Schmitz-Emans, Monika: Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld, Heidelberg 1993, S. 107–160; Hoff, Gregor Maria: Auf Tod und Leben. Die poetische Thanatologie Hermann Burgers, in: Gellhaus, Axel (Hrsg.): Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen, Würzburg 1994, S. 255–273); Simon Zumsteg sieht Burger in der Nähe von Günter Grass (vgl. Zumsteg, Simon: Auf seinem Lehrer Grass. Eine Dokumentation von Hermann Burgers Grass-Rezeption, in: Freipass 2 (2016), S. 211–233). Monika Schmitz-Emans erkennt in Hofmannsthals *Brief des Lord Chandos an Francis Bacon* einen zentralen Intertext für für Burgers *Diabelli*-Erzählungen (vgl. Schmitz-Emans: Wort-Zaubereien, S. 58–60), als weitere »[w]ichtige Impulsgeber [...] ferner Hermann Hesse und Peter Bichsel« (S. 56) sowie Ingeborg Bachmann und Hermann, Herder und Humboldt (vgl. S. 67). Die ubiquitäre Suizidalität und Thema als Thema bezieht

Emergenzen der Rezeption.⁸¹ Insbesondere auf das Werk Franz Kafkas wird an vielen Stellen explizit oder implizit verwiesen;⁸² fast alle Erzähler richten ihr Erzählen zudem an eine »kafkaeske, höhere Instanz«.⁸³ Auch die allgemeine Konzeptionen seiner Texte und Figuren als gleichermaßen fiktional, biographisch und poetologisch erinnert an die Protagonisten des Pragers. So ist es auch nicht weiter überraschend, wenn einer der Erzähler in der metafictionalen Erzählung *Der Schuss auf die Kanzel* ganz freimütig und unverkennbar für seinen Autor sprechend bekennt: »[S]o wie die einen alles von Goethe haben, habe ich alles von Kafka« (BKa 286)

Die Forschung ist sich folglich – trotz einiger Differenzen in den Details – in einem einig: Burgers Texte sind »immens intertextuelle Arrangements«⁸⁴ mit »unzählige[n] Literatur-Anspielungen, Zitaten und Scheinzitaten«,⁸⁵ »eine[r] Myriade von Prätexten«⁸⁶ und einem »Zeichen- und Zitatsystem gigantischen Ausmasses«.⁸⁷ Trotz aller notwendigen handwerklichen Finesse und rekombinatorischen Virtuosität ist die Imitation für

Burger von Bernhard, vor allem aber von E.M. Cioran und Jean Améry; die frühen Außenseiterfiguren erinnern an die Robert Walsers. »Der Duktus der Sprache« von *Schilten* mag zudem an »die evozierende Prägnanz von Max Frischs *Stiller*« (Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 242) erinnern.

- 81 Um nur einige wenige zu nennen: *Die Lederausgabe* (1970, vgl. Burger, Hermann: Die Lederausgabe, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 165–175) macht die Bewunderung des Erzählers für Rainer Maria Rilke zum Zentrum der Erzählung (vgl. Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 106). Jeremias Gotthelfs *Die Schwarze Spinne* scheint in mehreren Texten auf *Schilten* und *Der Schuss auf die Kanzel* verweisen explizit, aber auch chiffriert in Form einer Uhr mit dem Namen »Sumiswalder Zeitspinne« auf Gotthelfs Text. (vgl. u.a. BSch 126, 142, 340) Auch in *Die künstliche Mutter* findet der Text Erwähnung. (vgl. BKM 162). *Der Schuss auf die Kanzel* spielt natürlich auf C.F. Meyers ähnlich betitelte Novelle an; der Magier-Essay *ECCO!* verweist auf Hermann Hesses *Kindheit eines Zauberers*, aber auch auf Thomas Manns *Tonio Kröger* (vgl. Burger: *ECCO!*, S. 282) und Kafkas *Ein Hungerkünstler* (vgl. S. 286); der *Tractatus logico-suicidalis* verweist unter anderem auf Kafka und Kleist. (vgl. hierzu u.a. Aeberhard: Selbstmörderische Poetologie, S. 281) Die *Brenner-Tetralogie* versteht sich als »Tabak-Buddenbrooks« (BKa 307), gestreckt mit Analogien und expliziten Ausführungen zu Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* und Fontanes *Der Stechlin*.
- 82 Die frühe Erzählung *Der Anruf* (1970, vgl. Burger, Hermann: Der Anruf, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 45–46) weist eine allgemein kafkaeske Atmosphäre auf. *Schilten* (1976) ist ein Aphorismus Kafkas vorangestellt und erwähnt an zentraler Stelle den »Käfer Gregor Samsa« (BSch 364.). Auch *Der Puck* (1974) lehnt sich offenkundig an *Die Verwandlung* an. *Der Schuss auf die Kanzel* verweist auf *Das Schloss* (vgl. u.a. BKa 254f.) und Kafkas Leben und Tod (vgl. u.a. BKa 328, 287); beide Texte wiederum zitieren Handlungselemente aus *Ein Landarzt* (vgl. BSch 153–163); vgl. ebenfalls BKa 286). *Die künstliche Mutter* enthält mit dem mittleren Kapitel *Brief an die Mutter* eine Inversion des *Briefs an den Vater* (vgl. BKM 141–163).
- 83 Aeberhard: Selbstmörderische Poetologie, S. 282.
- 84 Zumsteg: Schallen und Rauchen, S. 242.
- 85 Besthorn, Florian Henri: Ausdruckspolyphonie in Längs- und Querschnitten. Artikulationsschichten in Hermann Burgers Roman *Die künstliche Mutter* (1982) und in der gleichnamigen Musiktheater-Adaption von Michael Roth (2016), in: Previšić, Boris/ Moosmüller, Silvan/ Spaltenstein, Laure (Hrsg.): Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung, Göttingen 2017, S. 354–374, hier S. 357.
- 86 Zumsteg: Schallen und Rauchen, S. 256.
- 87 Wysling, Hans: Hermann Burger. *Die künstliche Mutter* (1982). Depression und Euphorie, in: ders.: Streifzüge, Zürich 1996, S. 69–90, hier S. 73.

Burger jedoch keine schmückende Kür, kein bloßer Beweis seiner schriftstellerischen Fähigkeit, sondern – erneut – eine gefährliche Technik: Burgers Schreibweise der »wuchernde[n] Intertextualität«⁸⁸ ist »Gift und Heilmittel«⁸⁹ zugleich.

Die »stets präsente Gefahr des Selbstverlusts«⁹⁰ und der Topos der Ununterscheidbarkeit von öffentlicher Persona und privater Persönlichkeit findet sich ebenfalls ganz ähnlich in Bernhards Kurzerzählung *Der Stimmenimitator*. Sie zieht sich auch durch Burgers Werk: Seine Figuren gehen in ihrer Imitation und selbstgewählten Rolle solange auf, bis sie sich darin auflösen scheinen. Diese Angst vor Diffusion und Verlust der eigenen Identität thematisiert die Einflussangst des Künstlers: Im »Stumpenroman« *Brenner: Brunsleben* gibt eine Figur dem Erzähler den Hinweis, es mit seinen Detailausführungen zur Zigarre nicht zu übertreiben, »sösch merkt de kritticker, das'sch alls us em Dornseiff ab-geschriebe hesch« (BBr 77f., Hervorh. i. Orig.) – keine ganz unbegründete Angst, mit Blick auf das omniprésente, detailliert recherchierte Handbuchwissen, aber auch die Vielzahl von Zitaten, Strukturanalogien in und anderen Einflüssen auf Burgers Werk.

Schilderungen von Schreibblockaden und Sprachverlust als Folge dieser Einflussproblematik durchziehen Burgers Werk. Bereits *Zwei Künstler* thematisiert 1966 eine Schaffenskrise. 1967 fasst der Germanist Hermann Burger in einem Artikel für den *Zürcher Student* die aus der Imitation resultierende Angst des Schriftstellers vor dem Epigontum als Ursache von Schreibhemmungen:

Wer z.B. Paul Brenner liest, wird auf Benn verweisen, der Kritiker von Benns »magischen Reimen« auf die Romantik; ein Leser von Werner Zemps Gedichten führt sogleich Mörike und Trakl an, Frisch ist ohne Brecht und Zollinger nicht denkbar, usw. Ich sage nicht, daß dies illegitim sei, es gehört ja gerade zur Aufgabe und Tugend des Historikers, Zusammenhänge aufzudecken, Querverbindungen herzustellen. Wenn aber der Schreibende, der zugleich Literaturwissenschaftler ist, nach solchen Kriterien an seine Aufgabe herantritt, steht er sich selber im Weg, besser: der Historiker stellt dem Künstler das Bein. Er weiß zu viel, um [...] »ursprünglich« zu sein; der Schöpfungsprozeß ist zu bewußt, als daß er noch vollzogen werden könnte. Es besteht die große Gefahr, daß man sein Produkt analysiert und kritisiert, bevor es entstanden ist, daß man interpretiert und einstuft und darüber die Darstellung vernachlässigt oder gar vergißt.⁹¹

Insbesondere das Wissen des studierten Literaturwissenschaftlers Burger ist für den Schriftsteller Burger hinderlich, setzt ihn nicht bloß unter »Innovationszwang«,⁹² sondern stellt eine »lähmende[] Gefahr« dar »die von den übermächtigen Vorläuferfiguren ausgeht«:⁹³

88 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 522.

89 Zumsteg: Schallen und Rauchen, S. 265.

90 Schmitz-Emans: Wort-Zaubereien, S. 64.

91 Burger: Schreiben Sie, trotz Germanistik?, S. 243.

92 Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 13.

93 Zumsteg: Playgicism, S. 289.

Der Dissertation über Paul Celan [...] folgte [...] ein Jahr später die Habilitation an der ETH Zürich. Dies hatte wesentliche Konsequenzen für sein künstlerisches Schaffen: Weil jede Kreation im ausdifferenzierten Subsystem Kunst dem Anspruch auf Neuheit zu genügen hat, sah sich der (gar amtlich beglaubigte) *poeta doctus* in gesteigertem Maße dem Konflikt ausgesetzt, dass sein intuitiver Schöpfungstrieb von seinem literaturhistorischen Wissen restringiert wurde. Jedes bereits existierende Meisterwerk schränkte in seiner Wahrnehmung die Produktionsfreiheit ein. Diese potenzierte Bewusstheit der eigenen Nachträglichkeit begleitete Burger im Schreibprozess zeit seines Lebens[.]⁹⁴

Das zentralste Werk dieses Themenbereichs ist *Blankenburg. Zustandsbericht eines Lese-losen* (1986), in der sich der Erzähler gleichermaßen in einer lähmenden Schreib- wie Leseblockade wiederfindet: »Man liest sich den Morbus Lexis an, das ist das Ekelerregernde, und wahrscheinlich sind es gerade die Gipfel der Literatur, an denen wir uns den Gehirnmagen verdorben haben.« (BBl 61) Die Lösung dieser Schreib- und -Angst-Störung findet sich in *Blankenburg* durch eine Art Konfrontationstherapie versinnbildlicht: »Das Textwerden des Leselosen bedeutet in diesem Zusammenhang [...] Gesundwerden.«⁹⁵ Der Erzählende, die Figur und der Autor gehen in der Literatur auf. Ähnlich wie Simon Zumsteg geht die vorliegende Arbeit davon aus, dass die vermeintlich »nie zu bewältigende[] ›Einfluss-Angst«⁹⁶ von Burger durchaus bewältigt und in kreative Bahnen kanalisiert wurde. Schließlich ist die Lösung des Einflusskonfliktes bereits in sein Werk und seine Poetik eingeschrieben: Burger akzeptiert das Los des Epigonen; »das Abenteuer des *poeta doctus* führt also von einer ursprünglichen Rivalität zu einer Art Partnerschaft«.⁹⁷

Um mit der erdrückenden Last des Erbes von den Vätern zurecht zu kommen, hat sich Brenner [und somit auch Burger, Anm. RMA] die Prätexte zu eigen gemacht. Die Tradition ist folglich Antidot gegen die Tradition. Sie ist Gift, Heil- und [...] Zaubermittel zugleich.⁹⁸

Mehr noch: Es »zeigt sich gerade, dass der Autor durch diese palimpsestuöse Praxis nicht etwa verschwindet, sondern sich performativ *innerhalb* der notwendigen Paradoxie von Subjektivität konstituiert«.⁹⁹ Burger »wird, was er ist, *indem* er sich schreibend gegen seine Spätheit wehrt«¹⁰⁰ und zwar gerade dadurch, dass er die Imitation und Maskierung zum vorherrschenden Stilprinzip seiner Literatur erhebt. So

lassen sich [...] Verdachtsmomente aufzeigen, die dafür sprechen, dass der Autor und Germanist Hermann Burger aus einem Innovationszwang heraus und gegen seine auf einem konservativen Literaturverständnis basierende Überzeugung ab der Mitte der

94 Zumsteg: Playgiarism, S. 289, Hervorh. i. Orig.

95 Rduch: Schreiben als Therapie, S. 97.

96 Zumsteg: Playgiarism, S. 298, Hervorh. i. Orig.

97 Zumsteg: Playgiarism, S. 312, Hervorh. i. Orig.

98 Zumsteg: Schallen und Rauchen, S. 262.

99 Zumsteg: Schallen und Rauchen, S. 264, Hervorh. i. Orig.

100 Zumsteg: Schallen und Rauchen, S. 263, Hervorh. i. Orig.

siebziger Jahre seine Prosa zunehmend aus Recherche und Konstrukt, Redundanz und Wiederholung wesentlich gleichbleibender Textbausteine generiert, so dass diese Texturen an eine Art des Metatextes gekoppelt erscheinen, der Artifizialität als Generator literarischer Authentizität, Kalkül als Intuition ausweisen soll.¹⁰¹

Indem Burger also »das Ausagieren seiner epigonalen Krise ironisch kaschiert«,¹⁰² damit einhergehend Einfluss und literarische Traditionen in seinen Texten offen thematisiert, fremde Werke von vornherein freimütig kopiert und transformiert, besteht a priori kein poetischer Druck, »Neues« zu schaffen und den Einfluss literarischer Vorväter zu minimieren. Dies verhindert schriftstellerische Resignation: »Dass Burger weder den »verzweifelte[n] Rückzug ins Schweigen« antrat, noch in »naiver Unbekümmertheit um Regeln und Vorbilder« schrieb, davon legen seine Texte beredtes Zeugnis ab.«¹⁰³ Stattdessen bekommen Burgers Texte in ihrem Referenzialismus eine ludische Komponente. Ähnliches stellt auch Simon Zumsteg für Burgers Spätwerk fest, wenn er dessen Programm mit Raymond Federmans Konzept des »Playgiarism« vergleicht:

Plagiarism is sad. It whines. It feels sorry for itself. It apologizes. It feels guilty. It hides behind itself. \Playgiarism on the contrary laughs all the time. It exposes itself. It is proud. It makes fun of what it does while doing it. It denounces itself. \That does not mean that Playgiarism is self-reflexive. How could it be? How can something reflect itself when that itself has, so to speak, no itself, but only a borrowed self. A displaced self.¹⁰⁴

Diese Dynamik von Inspiration und Einflussangst, von Spiel und (Tod-)Ernst, von Neuschöpfung und Selbstauflösung kanalisiert Burger in die Figur eines »Mannes, der nur aus Wörtern besteht«. Er ist einerseits kaum verhüllt als Chiffre für die Persona des Autors lesbar, der mit seinem aus intertextuellen Versatzstücken zusammengesetzten Werk verschmilzt und sich dahinter auflöst.¹⁰⁵ Er repräsentiert andererseits die künstlerische Inspiration im Allgemeinen: Eingeführt wird er als »Gespenst, das selten[], unregelmäßig[] kommt und ohne anzuklopfen« eintritt, das dem Erzähler »Gänsehaut« (BMa 239) bereitet und ihn »ins Reich der Wörter« (BMa 240) entführen möchte: »Der Mann, der nur aus Wörtern besteht, ist so schwer zu beschreiben wie Wörter, und alles, was schwer zu beschreiben ist, macht uns Angst. Wenn er lächelt, gleicht er mir, wenn er wütend ist ebenfalls [...].« (BMa 239) Was Burger hier darstellt, ist die Kraft des poetischen Ausdrucks und der Inspiration, gleichermaßen Konsequenz seiner positiven wie negativen Affekte. Sie überwältigen den Schreibenden, überfordern ihn, erscheinen ihm fremd und bedrohlich.¹⁰⁶ Der Mann, der nur aus Wörtern besteht,

101 Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 13.

102 Zumsteg: Schallen und Rauchen, S. 265.

103 Zumsteg: Playgiarism, S. 290.

104 Zumsteg: Playgiarism, S. 312. Zumsteg zitiert hier Federman, Raymond: Loose Shoes. A life Story of Sorts, Berlin 2001, S. 143.

105 Vgl. ebenso Burger, Hermann: Ein Ort zum Schreiben, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, S. 36–44, hier S. 40–44.

106 Darüber hinaus spielt Burger über diese Figur des Mannes aus Wörtern auf die Arbitrarität poetischer Sprache an: »[A]ber als Ganzes sieht er keinem menschlichen Wesen ähnlich, nicht einmal

ist schwer zu beschreiben – während Burger ihn detailliert umschreibt. Der Text hebt somit die Fähigkeit literarischer Texte hervor, realiter nicht Darstellbares mit den Mitteln der Sprache darzustellen. Zudem besteht Literatur im Sinne Burgers *ausschließlich* aus Sprache. So wird sie eben nicht bloß durch einen »Mann aus Wörtern« personifiziert, sondern explizit durch einen »Mann, der *nur* aus Wörtern besteht«. In seiner äußeren Erscheinung erscheint dieser »Mann« aus rein sprachlichen Versatzstücken zusammengesetzt, aus »Tausende[n] von kleinen Buchstabenflicken, die knistern, wenn er sich bewegt« (BMA 240).¹⁰⁷

Sein Gewand ist zusammengeflochten aus Adjektiven, Substantiven und Verben. Es glitzert wie Stanniol. Seine Schritte tönen wie das Wort Schritt, seine Beine sind beinern wie das Wort Bein, die Arme dünn wie das Wort Arm, die Augen zucken wie das Wort Auge, die Nägel kratzen wie das Wort Nagel, die Zunge ist gelbviolett wie das Wort Zunge, die Nase schleimig wie das Wort Nase. (BMA 239f.)

Geschriebene Worte, so die implizite Aussage dieser Passage, sind nicht eindimensional: Sie tragen einen ganzen Katalog unterschiedlicher Assoziationen in sich, die vor allem sinnlich erfahrbar sind. So dehnen poetische Sprache und Sprachspielerei den Aussagebereich einzelner Worte weit über die bloße *signifiant-signifié*-Relation hinaus aus.

Der »Mann, der nur aus Wörtern besteht« ist eine Figuration des Schaffensprozesses, aber keineswegs der positiv belegten Inspiration, die den Dichter zu neuer Kreativität bringt, kein prometheisches Feuer, kein geflügeltes Dichterpferd, auch keine positive wie negative Gaben bringende Pandora. Er ist ein widerspenstiger, aggressiver Geselle, der sich dem Dichter entzieht und ihn angreift, obwohl er ihn letztlich nicht verletzen kann:

dem Wort Mensch, am ehesten dem Wort Wort.« (BMA 239) Literarische Sprache ist ein schwer fassbares, autonomes System, das mit »Menschlichem«, Mimetischem nicht viel gemein hat – das führt dieser zunächst hermetisch wirkende Satz auch direkt performativ vor.

- 107 Eine ganz ähnlich konzipierte Figur ist der *Büchernarr* aus Burgers gleichnamiger Erzählung (1970): Er ist in »[e]ine Art Kokon« aus »unzähligen, silbrig schimmernden Fäden über seiner Haut« eingehüllt, gewoben aus seiner »Lektüre« und »Gedankenfäden und Empfindungen, die [er] beim Lesen gesponnen« habe. (Burger, Hermann: Der Büchernarr, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 107–116, hier S. 114.) Sein Ich verliert sich durch die Lektüre fremder Texte immer weiter. Daher wendet er sich vor Literaturkonsum und übermäßiger Auseinandersetzung mit Literatur warnend an den Erzähler und Leser: »Meiden Sie Buchhandlungen und Bibliotheken, solange Sie noch jung sind. Verschenken Sie Ihre Bücher, bevor Ihnen Ihre Sammlung über den Kopf wächst.« (Burger: Der Büchernarr, S. 108; vgl. ebenfalls Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 107–111.) Man denke hier auch an ähnliche Figuren wie den Schattenkönig aus Walter Moers Zamonien-Romanen oder das frankensteinsche Monster aus Mary Shelleys Roman, das noch dazu analog zum Inhalt der Erzählung ein intermedial-popkulturelles Eigenleben entwickelte. Die Verwendung des frankensteinschen Monsters als Chiffre für Intertextualität wird beispielsweise auch in H.C. Artmanns referenzialistischer Erzählung *Alice in Sussex* deutlich. (vgl. Aust: Nicolas Mahlers Literatur-Comics, S. 86–87 sowie detaillierter Schmitz-Emans, Monika: Keine schöne Kunstfigur. H. C. Artmanns Frankenstein-Monster als Modell des poetischen Verfahrens, in: Sprachkunst 18 (1987), S. 51–72)

Es folgt die Strafe, die ich kenne und bisher immer überstanden habe. Der Mann, der nur aus Wörtern besteht, verflucht mich. Er wirft seine Dolche, blitzende Verwünschungen, die um meine Ohren sausen und federnd in der Tapete stecken bleiben. Doch nie, so oft sie meine Haut auch anritzen, treffen mich die Klingen wirklich, denn der Mann, der in diesem Augenblick nur aus Flüchen besteht, hat nicht die Aufgabe, mich umzubringen. Es genügt, wenn er meine Silhouette absteckt. (BMa 240)

Erst in diesem unbequemen Kampf, dem wörtlich gewordenen Ringen nach dem richtigen Ausdruck, entsteht das Potenzial, künstlerische Leistungen zu erbringen, erst »[d]ann beginnen die Wörter [...] zu singen« (BMa 240). Für den Schreibenden wird dies am Ende zur positiven Erfahrung: »Ich lausche, lausche, lausche dem reinen Klang des Wortes Glück.« (BMa 241) Dieser Moment des Glücks und der Inspiration ist jedoch letzten Endes flüchtig: »Ja, sage ich zum Mann, der nur aus Wörtern besteht. Aber da ist er schon nicht mehr hier.« (BMa 241)

Letztlich ist das (Er-)Schreiben neuer Identitäten doch nur eine »Verwandlung, die allerdings, wenn überhaupt, immer nur auf Zeit gelingt«,¹⁰⁸ bleibt alle Kunst am Ende nur Placebo-Therapie, wie auch die Therapie der »künstlichen Mutter« (vgl. u.a. BKM 199), die nur zeitweise Besserung, aber immerhin Hoffnung ermöglicht. Am Ende bleibt der Burger'sche Mensch ohne »geistige Garderobe«, »splitternackt unter den Menschen« (BKM 258), ohne Maske.

II.3.2. Der ›Prosalehrer‹ Thomas Bernhard

»[S]o wie die einen alles von Goethe haben, habe ich alles von Kafka« (BKa 286) behauptet nun also Peter Stirner in *Der Schuss auf die Kanzel*. Einem weiteren Autor kommt im Burger'schen Komplex von Imitation und Depression jedoch eine ebenso zentrale Bedeutung zu: Thomas Bernhard wird von Hermann Burger mehrfach explizit als Vorbild und Inspiration angeführt. Anfänglich schränkt Burger dies jedoch ein:

Das Studium von Bernhard-Texten ist beispielsweise dokumentiert im Interview ›Schulhauswerkstatt, Todeswerkstatt‹, das Otto Marchi mit Burger im Frühling 1977 über *Schilten* geführt hat. Eine gewisse Beeinflussung durch Bernhard könne er nicht leugnen, sagt Burger da. Dessen ersten Roman *Frost* (1963) habe er erst nach Abschluss des *Schilten*-Manuskripts gelesen.¹⁰⁹

Mit Blick auf die augenscheinliche Nähe des *discours* und der *histoire* von Burgers zu Bernhards Texten mag diese Interviewaussage eher ein Versuch sein, den Einfluss des literarischen Vorvaters zu negieren. Der Germanist und Literaturjournalist und also zweifach berufliche Vielleser Burger wird auch ohne *Frost* zu lesen kaum am Österreicher vorbeigekommen sein: »Thomas Bernhard lag Ende der sechziger Jahre überall in der Luft. Er

108 Bundi, Markus: Von der Dankbarkeit in der Literatur, in: ders./ Isele, Klaus (Hrsg.): Salü, Hermann. In memoriam Hermann Burger, Eggingen 2009, S. 48–55, hier S. 50.

109 Von Matt: Nachwort, S. 314.

wurde breit diskutiert, sowohl die Prosa wie die Stücke.«¹¹⁰ Darüber hinaus findet sich im Burger-Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv zumindest ein auf November 1975 datiertes Typoskript zu einem (vermutlich feuilletonistischen) Text über Bernhards *Die Ursache*.¹¹¹ Es ist sekundär, ob man den Beginn der expliziten Bernhard-Rezeption nun vor oder nach *Schilten* ansetzt, ob die Parallelen im Frühwerk nun Grundlage oder bereits Manifestation seiner Bernhard-Rezeption darstellen. Burger selbst bezeichnete Bernhard jedenfalls spätestens 1981 als seinen »Prosalehrer« (BB 238), von dessen Büchern er »praktisch jede Zeile [...] kennt« (BB 237). Er selbst stellt Bernhards Einfluss also als erheblich und stilprägend dar; Beatrice von Matt bezeichnet den Österreicher gar als »Geburtshelfer seiner Schriftstellerei«.¹¹²

Der entscheidende Anstoß lag darin, dass Bernhard Hermann Burger die Augen öffnete für das, was künstlerisch in ihm bereitlag. Insbesondere muss er ihm geholfen haben, für seine eigentliche Figur, den Exzentriker, innerhalb eines Plots den richtigen Platz zu finden. Schon in *Bork* dominieren schrullige Gestalten, doch erscheinen sie da noch sorgsam weggerückt, gleichsam in die Narrenkiste gesperrt. Sie werden aus kühler Beobachterposition – zumeist von einem Ich-Erzähler – ins Auge gefasst, ironisiert und bis zu einem gewissen Grad auch neutralisiert. Von *Schilten* an sind es dann aber die Exzentriker selbst, die »Ich« sagen.¹¹³

In der Folge scheinen Burgers Figuren noch stärker in der Sprache Bernhards zu sprechen. Die Weiterentwicklung, Umdeutung und Aneignung Bernhard'scher Manierismen wird so zunehmend zu einem elementaren Teil der Konzeption seiner Texte:

Die globalen Verwünschungen eines Fürsten von Saurau in Bernhards Roman *Verstörung* (1968), Karrers Phantasien von Endzuständen in *Gehen* (1971), der hemmungslos predigende Arzt im Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (1972) müssen den Schweizer angeregt haben, ganz der Sichtweise seiner Figuren zu vertrauen – obschon er diese clownesker anlegt als Bernhard. Erst recht hatten dessen autobiographische Arbeiten eine Wirkung [...]. Die Wucht der Verfluchungen des Herkommens, der Bezeichnung des Lebens als Todeskrankheit, der Salzburger Landschaft als »angeborener Todesboden« (*Die Ursache*) bestätigten den Suchenden in seinen eigenen grelldüsteren Ansichten. [...] Er vermied aber auch einiges, was von Thomas Bernhard in jenen Jahren Schule gemacht hat: den exzessiven Gebrauch der indirekten Rede etwa und des Konjunktivs. Damit unterschied er sich zum Beispiel von E.Y. Meyer.¹¹⁴

Burger wendet teils Bernhards ästhetisches Stilprinzip der Übertreibung auf andere Stilelemente in *discours* und *histoire* an. Er radikalisiert so beispielsweise die Figurenkonzeption, die Syntax und die Thematik. Das Ergebnis ist in vielen Fällen eine extensiver, affir-

110 Von Matt: Nachwort, S. 314.

111 Vgl. Objekt A-4-d-BERN-01, »Thomas Bernhard: Die Ursache« vom 25.11.1975 im Schweizerischen Literaturarchiv, online: https://ead.nb.admin.ch/html/burger_A.html#A-4-d-BERN (abger.: 07.07.2020).

112 Von Matt: Nachwort, S. 313.

113 Von Matt: Nachwort, S. 313.

114 Von Matt: Nachwort, S. 315.

mativer Mimotext – eine Rückkopplung, eine zunehmend übersteigerte Imitation des Bernhard'schen Idiolekts und Strukturinventars, die aber nicht parodistisch oder subversiv gestaltet ist. Die markante Prosasprache beider Autoren dient primär der Schilderung innerer Vorgänge: Während Bernhards Figuren vor allem ihre traumatische Fixierung und Obsession versprachlichen, verbalisieren Burgers Protagonisten ihre manisch-depressiven Zustände. Burgers Sprache ist infolgedessen nicht bernhardesk reduktionistisch und monolithisch, sondern ganz im Gegenteil sprunghaft, polymorph und teils überfrachtet. Thematisch und inhaltlich ähneln sich die Texte jedoch stark. Die Weltsicht der Burger'schen Protagonisten ist eine bernhardeske, Burgers wie Bernhards Figuren gehen in ihren Geistesprojekten als Realitätsflucht auf. Das in Burgers Texten evozierte Frauenbild ist zwar kein unbedingt positiveres, doch ein zumindest stärker erotisch-sexuell aufgeladenes, wodurch sie in starkem Kontrast zu Bernhards hauptsächlich asexuellen oder antisexuellen Texten stehen.

II.3.2.1. Frühwerk: konvergente Entwicklungen

Frühe Texte (ab 1966), *Bork. Prosastücke* (1970), *Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz* (1976)

Selbst, wenn Burger nun verneint, vor dem Verfassen von *Schilten* (1976) *Frost* gelesen zu haben,¹¹⁵ lassen sich doch bereits im Frühwerk einige Parallelen zu Bernhards bisherigem Gesamtwerk ausmachen. Ob nun absichtlich, aber ›heimlich‹ imitiert, oder konvergent entstanden: Alle Burger-Figuren verkörpern Außenseiterschicksale und figurieren »Realitäten von Pathologie und Vereinsamung, groteske Umstände in grotesker Pedanterie«.¹¹⁶ Wenn schon nicht als Phänomene der Rezeption, so lassen sich Burgers Figurenkonzepte doch als Indizien einer ähnlichen Poetik und Perspektive lesen, die als Fundament für eine spätere Annäherung an Bernhard dienen.

Burgers früheste Texte sind noch in einer »betont konventionellen und schlichten Erzähldiktion«¹¹⁷ verfasst. Ab Mitte der 1970er Jahre beginnt Burger jedoch, den Einfluss anderer Autor:innen auf sein Schreiben offen zu reflektieren und gleichzeitig nach Schreibweisen und Ausdrucksformen zu suchen, die seine schriftstellerische Autonomie untermauern. Die spätere referenzialistische Ästhetik ist somit eine direkte Konsequenz der Auseinandersetzung mit möglichen Einflusskonflikten im Frühwerk. Dieser Prozess einer schriftstellerischen Stilfindung ist ironischerweise eng mit der Rezeption anderer Autor:innen verknüpft. Einzelne dieser Stilelemente bezieht Burger aus Bernhards Prosawerk. Jedoch werden Bernhards ›Textgebäude‹ dekonstruiert, die so isolierten Textbausteine rekombiniert und zu gänzlich neuen Bauwerken zusammengesetzt, sodass der Prozess der Appropriation fremder Ausdrucksmöglichkeiten selbst kreatives Ausdrucksmittel und burgereskes Stilmerkmal wird.

¹¹⁵ Vgl. Von Matt: Nachwort, S. 314.

¹¹⁶ Mielczarek: Wahn, Wirklichkeit und Sprache, S. 415.

¹¹⁷ Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 105.

Frühe Texte. Die in *Kurzgefasster Lebenslauf und andere frühe Prosa* versammelten frühen, verstreut erschienenen Texte legen den Grundstein für Burgers späteres Schaffen. Sie sind von poetologischen Selbstaussagen durchzogen und nutzen dabei teils aus Bernhards Literatur bekannte Topoi und Strukturelemente: In der Parabel *Zwei Künstler* (um 1966) spannt Burger über die Protagonisten eine Dichotomie zwischen Schriftstellerei und Malerei auf. In der kurzen Erzählung *Großväter sind unberechenbar* (um 1971)¹¹⁸ kontrastiert Burger ähnlich einen den Nebel liebenden Maler mit einem pragmatischen Wirt und thematisiert hierüber die (anti-)heimatliterarischen Einflüsse auf sein Schreiben. Die kurze Erzählung *Beantwortung eines Kuss-Gesuchs* kann wiederum als Prototyp späterer ›burgeresker‹ Erzählungen gelten, vermengt sie doch auf groteske Weise Romantik und Erotik mit einer von Spezialvokabular durchzogenen Sprache im Antrag eines Untergebenen.

Bork. Prosastücke (1970). Die Texte der ebenfalls 1970 veröffentlichten Erzählsammlung *Bork. Prosastücke* erscheinen dagegen kaum bernhardbeeinflusst. Sieht man ab von den omnipräsenten Außenseiterfiguren, vermischen viele der hier versammelten Texte als »moderat surreale, literarisch-sprachliche Transformationen möglicher Wirklichkeitskulissen«¹¹⁹ biographisch inspirierte Kurzprosa (v.a. *Nachtwache im Panzer*), autofiktionale Schilderungen eines müßiggängig-existenziellen Bonvivantismus (v.a. *Die Notbremse*, *Tod im Café*) mit poetologische Skizzen (v.a. *Die Notbremse*, *Die Ameisen*, *Die Leser auf der Stör*) und andere, auch in Burgers späterem Werk relevante Themen.¹²⁰ Die kurze Erzählung *Der Puck* (entst. 1971/74/ VÖ 1989) verhandelt ebenfalls das Schicksal eines Ausgestoßenen: Franz Kafkas *Die Verwandlung* liegt als offensichtliche Inhalts- und Strukturfolie unter dem Text.¹²¹

Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz (1976). *Schilten* markiert einen Wendepunkt in Burgers Schaffen wie auch in seiner Bernhard-Rezeption: Einerseits

118 Vgl. Burger, Hermann: *Großväter sind unberechenbar*, in: ders.: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: *Erzählungen I*, München 2015, S. 59–64.

119 Wünsche: *BriefCollagen und Dekonstruktionen*, S. 105.

120 Abgesehen von den Kriegsdienst-Erinnerungen *Nachtwache im Panzer* sind diese Texte nicht trennscharf in eine dieser Kategorien einzuordnen: Oft sind die Protagonisten Künstler- oder Schriftsteller-Figuren und als Autoren-Imagos konstruiert, insbesondere *Tod im Café* kombiniert Burger'schen Bonvivantismus mit der Schilderung eines grotesken Todesfalls, die letztlich nur dem Voyeurismus und somit der Inspiration eines Schreibenden zugutekommt. Ähnlich agiert auch *Die Notbremse*, in der der autofiktionale Erzähler im gediegenen Setting eines Speisewagens über die früheren Ideale und die Verantwortung des Schriftstellers reflektiert. *Die Leser auf der Stör* kritisiert eine an Expertenmeinungen und Kategorisierung klammernde, technisierte Lesehaltung. *Das Lochbillard* dagegen rückt bereits u.a. Zigarren und Kartenkunst in den Fokus des Erzählten, aber ebenso eine Großvaterfigur.

121 Wie Gregor Samsa sich »eines Morgens aus unruhigen Träumen erwacht[] [...] in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt« (Kafka, Franz: *Die Verwandlung*, in: ders.: *Das Werk*, Frankfurt a.M. 2004, S. 1102–1145, hier S.1102) findet, verwandelt sich der Protagonist scheinbar ohne äußere Ursache in einen Eishockeypuck. Nicht ohne Grund verwandelt sich Gregor Samsa gerade in ein Ungeziefer: Seine lebenslange Außenseiterrolle sowie die Verachtung und der Abscheu der Familie spiegelt sich nach der Verwandlung in seiner äußeren Gestalt wieder. Auch die neue Gestalt dieses von seiner Umwelt misshandelten Burger-Protagonisten bildet seine alte Rolle ab: Wie ein Eishockeypuck wurde der Protagonist geschlagen und herumgestoßen.

etablierte der Roman 1976 den Namen Hermann Burger endgültig auf dem deutschsprachigen Literaturmarkt und brachte ihm erste, weitverbreitete Anerkennung. Andererseits bereitet gerade dieser Erfolg und die daraufhin eintretende Leere, der »Kater nach verebtem Applaus« (BD 51), ironischerweise den Nährboden für Burgers erste schwere depressive Episode.¹²² Ebenso ist *Schilten* der Text, der viele der bei Burger von vornherein angelegten Strömungen in »Richtung Bernhard« kanalisiert und die spätere, freie Fortschreibung vorbereitet.

Burgers Literatur wird nun – wie Bernhards – sukzessive zu einer »Gefängniszellenliteratur« (BKa 300) über gestörte, fragmentierte Individuen. Bei den 20 »Quartheften«, in die sich *Schilten* gliedert, handelt es sich um das Schreiben des vermeintlichen Lehrers »Peter Stirner alias Armin Schildknecht« (BSch 203) an die Schulinspektion. In diesem Bericht rechtfertigt Schildknecht – als autodiegetischer Erzähler teils in der dritten Person von sich sprechend – seinen grotesken Unterricht in einer Schiltener Dorfschule und führt ihn gleichzeitig durch.¹²³ Schildknechts »Lebens-Werk« (BSch 84) ist ein burgertypischer Rechtfertigungsbericht eines Subalternen¹²⁴ und gleichermaßen eine antiheimatliterarische Ortsbeschreibung:¹²⁵ Der selbsternannte »Scholarch von Schilten« (BSch 29) berichtet von seinem »armseligen Landschulmeisterleben[]« (BSch 125) in einem »vom Leben abgeschnittenen Seitental« (BSch 161), einem bernhardesken Orte im Stile von Weng, Stilfs oder Amras.

Schildknecht geht – wie seine bernhardesken »Kollegen« – ganz in seiner Obsession des Unterrichtens und Schreibens auf. Er pervertiert den kartesischen Grundsatz

122 Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 42f.

123 Schildknechts »Unterricht« ist dabei kaum als solcher zu bezeichnen, er ist »nicht auf Lehrmittel angewiesen« (BSch 227): Er unterrichtet seine Schüler im Ausstopfen, lässt sie – in Anspielung auf Burgers Poetik der Imitation – ein Modell des Friedhofs oder Schulhauses nachbauen (vgl. u.a. BSch 179f.), überträgt ihnen bizarre Ämter (vgl. BSch 217). Er unterrichtet seine Schüler – und somit auch die Leser:innen – in einer bizarren Anti-Heimatkunde: Jedes Quartheft bzw. Kapitel greift dabei einen neuen Aspekt des Lebens in und um Schilten auf, ohne dabei tatsächlich Informationen über den Ort zu vermitteln: angefangen bei der »hirnverbrannte[n] Schienenstrangpolitik« (BSch 186f.) über absurd erscheinende Postgepflogenheiten (vgl. BSch 204–208), bis hin zu seitenlange Harmoniumkunde und Ausführungen über den »große[n] Harmoniumstreit« (BSch 246). Die »Todeskunde« (u.a. BSch 374) oder »Friedhofkunde« (u.a. BSch 165) gehört jedoch zu den favorisierten Themen des Lehrers: Er referiert über die »Scheintodeskunde« (u.a. BSch 308), spannt in seiner Erzählung über all die »alten Schruppelweiblein [...] und sonstige Engelhofnarren« (BSch 226) ein Panoptikum kuriosen Friedhofspersonals auf, erläutert gar die »Umpflanzungsperioden« (BSch 224) der Friedhofsbegrünung oder schildert seitenlang bizarre Friedhofsbräuche (vgl. u.a. BSch 165–174). Wie schon in der Topographie Schiltens laufen also auch Schildknechts Ausführungen letztlich auf die »Haltestelle Friedhof« (BSch 282) hinaus. Seine Unzulänglichkeiten und Vergehen sind ihm scheinbar bewusst, fügt er seinem Bericht doch eine Liste teils bizarrer Anschuldigungen gegen sich selbst an (vgl. BSch 393f.), die von »Groteske Verunzierung des Lehrplans« (BSch 330), »Verleumdung des Briefträgers« (BSch 330) und »Angestrebter Versicherungsbetrug« (BSch 330) über »Störung des Totenfriedens« (BSch 329) bis hin zu »Nebe-lunzucht mit Minderjährigen« (BSch 329) reicht.

124 Vgl. zur Briefform und Burgers Schreibverfahren v.a. Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen.

125 Vgl. weiterführend Moser: Thomas Bernhards Anti-Heimatliteratur und ihre Fortsetzung bei Hermann Burger und Josef Winkler.

»cogito ergo sum« und macht ihn zu seiner Lebensgrundlage: »Ich schreibe, also bin ich!« (BSch 84) Das Schreiben ersetzt ganz im Sinne von Burgers Poetik das Denken als Grundbedingung der Existenz. Dies ist einerseits eine Aussage über Schildknechts »Lebensgrundlage« als fiktive Romanfigur, die ihre eigene Lebensgeschichte erzählt. Es ist andererseits auch als Verweis auf Bernhards Werk lesbar: Der fiktive Bericht wie auch das reale Buch *Schilten* werden als bernhardeskes Dokument einer exzessiv in Selbstisolation betriebenen pseudowissenschaftlichen »Studie« (BSch 12) präsentiert, wie sie zeitgleich in Bernhards Werk etabliert wird. Schildknecht bleibt in seiner Selbstwahrnehmung, in seinem Habitus und seiner Sprache so auch ein »Verwandter« Konrads, Rudolfs oder Kollers:

Er ließ uns wissen, er sei »finanziell und moralisch« unabhängig, da er eine große Erbschaft gemacht habe, und bewarb sich [...] um das feilgewordene Schulhaus, um sich, wie er schrieb, »in aller Ruhe und Zurückgezogenheit einer wissenschaftlichen Studie« widmen zu können. Diese Studie, so glaube er, habe die Funktion einer Selbsttherapie [...]. (BSch 376)

Dies betrifft nicht nur den fiktiven Schreibprozess Schildknechts, sondern auch den realen Hermann Burgers:

Mit dem Erscheinen [von *Schilten*] werden [...] Sachbuch- und Motivrecherche sowie die detaillierte Einarbeitung in Fachsprachen und abseits gelegene Themenkomplexe zu einem ganz wesentlichen und integrativen Bestandteil der schriftstellerischen Praxis Burgers. Die Arbeit am Text [...] amalgamiert nun dieses Material und präsentiert es im artistischen Sprachspiel, in dem die Referenztexte aus den unterschiedlichsten Fachgebieten collagiert präsent sind.¹²⁶

Der Erzähler ist trotz seiner fachlichen und fachsprachlichen Kompetenz ein Burger'scher Scheintoter: Er leidet an einer »Schildknechtschen Krankheit« (BSch 308) und plant zu »verschellen« (BSch 275). Zwar inszeniert er sich zunehmend als eine Art Sektenführer (vgl. BSch 239); am Ende stellt sich jedoch heraus, das sowohl der geschilderte Schulalltag als auch seine Schüler:innen letztlich nur eine Halluzination des längst wahnhaften ehemaligen Lehrers sind (vgl. BSch 373–377).

Die intertextuelle Konzeption von *Schilten* erschöpft sich nicht in Bezügen auf Bernhards oder Burgers eigene Werke. Stattdessen verweist der Text auf eine Vielzahl von Prätexten.¹²⁷ Die Atmosphäre und diverse implizite und explizite Verweise legen nahe, den Text auch als Fortschreibung der Werke Kafkas zu lesen. Zentrale Hypotexte für das Thema und die Topographie von *Schilten* sind jedoch die autobiographische Pentalogie und andere autobiographische Selbstzeugnisse Bernhards: 1975 hatte Burger zumindest

126 Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 63.

127 Explizit verweist *Schilten* u. a. auf Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne* (vgl. u. a. BSch 340), darüber hinaus auf Werner Bergengruens *Die wunderliche Herberge* (vgl. BSch 308), sowie ein ganzes »Regal mit Büchern« (BSch 340) vor allem schweizerischer, volkstümlicher und kinderliterarischer Art, teils mit erfunden, teils mit verfremdeten Titeln.

den frisch erschienen, autobiographischen Band *Die Ursache. Eine Andeutung* gelesen;¹²⁸ 1976 folgt der zweite Teil *Der Keller. Eine Entziehung*. 1970 erschien bereits Ferry Radax' Bernhard-Filmportrait *Drei Tage* (1970).¹²⁹ In allen drei Werken inszeniert Bernhard die Schule als negativ besetzten Ort und verknüpft sie räumlich mit dem Tod:

Die ersten Eindrücke: Der Weg schon zum Einschreiben in die Volksschule, die erste Klasse, [...] die [sic] hat bei mir an einem Fleischhauer vorbeigeführt, an den offenen Türen, Haken, Hammer, Messer, [...] Schlachtschussapparate, dann das Geräusch der Pferde, die zusammensacken, ganz plötzlich [...], Knochen, Eiter, Blut, dann vom Fleischhauer ein paar Treppen hinauf zum Friedhof. Aufbahrungshalle, eine Gruft. [...] Und von dort direkt herzklopfend auf die Schulbank [...]. Meine Großmutter, die mich immer mitgenommen hat. [...] Am Vormittag bin ich selber über die Friedhöfe gegangen, am Nachmittag ist sie mit mir in die Leichenhäuser hinein, hat mich hochgehoben, hat gesagt: Schau, da liegt wieder eine Frau. Lauter Tote, eigentlich. Und das ist von ziemlicher Bedeutung für jeden Menschen, man kann da auf alles Rückschlüsse ziehen.¹³⁰

Ein ähnliche Konstellation der »komplizierte[n] Verfilzung von Friedhof- und Schulbetrieb« (BSch 12) greift *Schilten* auf – allerdings in einer grotesken Umkehr aus der Perspektive eines Lehrers. Schilten ist »[e]in Tal mit der Schönheit einer topographischen Totenmaske« (BSch 161), Schildknechts Beschreibungen pendeln permanent zwischen der Schilderung des Alltags im Schulgebäude und diverser Gepflogenheiten auf dem direkt angrenzenden Friedhof: »Dazu kommt noch, dass [...] der Totengräber zugleich der Schuldiener ist, dass die Turnhalle als Abdankungskapelle verwendet wird und alle Friedhofsgeschäfte über das Schultelefon abgewickelt werden.«¹³¹

Ähnlich wie der junge, autofiktionale Bernhard aus *Die Ursache* mit seiner »Schuhkammer« (U 12) hat auch der Burger'sche Lehrer mit der »Mörtelkammer« (BSch 45) einen ambivalent besetzten »Rückzugsort«. Insbesondere in der Konzeption dieses Raumes konvergiert Burgers fiktionale Erzählung mit Bernhards autofiktionaler Selbstinszenierung. So ist die Schuhkammer des Internats in *Die Ursache* einerseits ein Ort, der sich zum Selbstmord eignet, andererseits »die einzige Fluchtmöglichkeit« (U 13, Hervorh. i. Orig.) des adoleszenten Erzählers:

Immer wenn er in der Schuhkammer Geige übt, für die Geigenübungen ist ihm [...] die Schuhkammer zugeteilt worden, denkt er an Selbstmord, die Möglichkeiten, sich aufzuhängen, sind in der Schuhkammer die größten [...], gibt diesen Versuch aber wieder auf und macht seine Geigenübung. [...] In der Schuhkammer ist er allein mit sich selbst und allein mit dem Selbstmorddenken, das gleichzeitig mit dem Geigenüben einsetzt. So ist ihm der Eintritt in die Schuhkammer, die zweifellos der fürchterlichste Raum im ganzen Internat ist, Zuflucht zu sich selbst, unter dem Vorwand, Geige zu

128 Vgl. Objekt A-4-d-BERN-01, ›Thomas Bernhard: Die Ursache‹ vom 25.11.1975 im Schweizerischen Literaturarchiv, online: https://ead.nb.admin.ch/html/burger_A.html#A-4-d-BERN (abger.: 07.07.2020).

129 Vgl. hierzu auch die Ausführungen ab S. 354 dieses Buches.

130 Radax, Ferry: *Drei Tage*, BRD 1970, 00:04:15-00:05:56.

131 Mielczarek: *Wahn, Wirklichkeit und Sprache*, S. 414.

üben, und er übt so laut Geige in der Schuhkammer, dass er selbst während des Geigenübens in der Schuhkammer ununterbrochen fürchtet, die Schuhkammer müsse in jedem Augenblick explodieren, unter dem ihm leicht und auf das virtuoseste, wenn auch nicht exakteste kommenden Geigenspiel geht er gänzlich in seinen Selbstmordgedanken auf [...]. Das Geigenspiel [...] war[] ihm in dem Bewußtsein, es auf der Geige niemals zu etwas Großem zu bringen, ein willkommenes Alibi für das Alleinsein und Mitsichselbstsein in der Schuhkammer [...]. (U 12)

Nun kann man die – für Bernhard untypische und nur im ersten Band praktizierte, aber für Burger zunehmend charakteristische – heterodiegetische, intern fokalisierte Erzählerkonfiguration und die damit einhergehende Ästhetik der Dissoziation vom Selbst als Analogie außer Acht lassen. Vor allem fällt hier nämlich die Ähnlichkeit dieses kleinen Raumes zu Schildknechts Refugium auf. Schildknechts »Mörtelkammerschacht[]« mit »den tauben Reihen zypressengrün gebrettelter Gartenstühle, den zerbrochenen Fensterscheiben und den Spinnweben hoch unter der Decke« (BSch 25) ist ebenso kein Raum, der Geborgenheit bietet: »In keinem anderen Winkel des Schulhauses fühlt man sich einerseits so exponiert, [...] andererseits so abgeschrieben und ausgeklammert wie in diesem äußersten, nordwestlichen Eckraum.« (BSch 45) Dennoch nutzt Schildknecht die Kammer, um unter anderem »einen Großteil [s]einer Lektionen zu präparieren« (BSch 17). Vor allem aber spielt Schildknecht in der »kühle[n] Gruft der Mörtelkammer« (BSch 25) exzessiv Harmonium, gibt sich »vom Unterrichts-Betrieb völlig isoliert« (BSch 45) an der »Wimmerkiste« (BSch 17) seinen »apokalyptischen Improvisation[en]« (BSch 35) hin. Diese grundsätzlich ähnlichen Parameter erfahren bei Burger jedoch zusätzlich eine teilweise Inversion, die sich teils bis in die Wort- und Satzebene nachvollziehen lässt: Wo Bernhards autofiktionaler Erzähler »während des Geigenübens [...] ununterbrochen fürchtet, die Schuhkammer müsse in jedem Augenblick explodieren« (U 12), spielt Schildknecht »in panischer Angst, die Tür berste unter dem Ansturm der herantollenden Schüler« (BSch 45). Wo Bernhard es »auf der Geige niemals zu etwas Großem zu bringen« (U 12) denkt, sieht sich Schildknecht selbst – hier wiederum ganz Maniker – als »weitaus der begabteste Harmoniumspieler in Hinter-, Vorder-, Inner-, Außer- und Aberschilten, wenn nicht im ganzen oberen Schilttal«. (BSch 17)

Auch auf der Ebene ihrer Ausgestaltung wird die intertextuelle Genealogie dieser beiden Abstellkammern deutlich:

Die Schuhkammer ist mit Hunderten von schweißausschwitzenden Zöglingsschuhen in morschen Holzregalen angefüllt und hat nur eine knapp unter der Decke durch die Mauer geschlagene Fensteröffnung, durch welche aber nur die schlechte Küchenluft hereinkommt. (U 12)

Dies schreibt Burger gleichermaßen übersteigert fort: Schildknecht nutzt diesen »Friedhof für Leichtathletik-Karsumpel« aber

[a]uch der Akustik wegen. Der Raum widerhallt, es kommt zu jenem für die Ohren aller Pädagogen gleich labsamen Echo, das die Klasse nur allzu oft vermissen lässt. [...] Ausgefranzte und ausgetretene Sprungmatratzen haben in meiner Ära keine

Hechtrollen und Purzelbäume über sich ergehen lassen müssen. Eine verdrehte, aluminiumstumpfe Hochsprunglatte hat seit Jahren nie mehr Rekorde vereitelnd gescheppert. [...] Verschwitzte und zerschlissene Spielbänder hängen an den rostigen Zinken des Stabrechens. Wurfkörper, Hanteln und Stoßkugeln wohnen sich auf einem Friedhof für Leichtathletik-Karsumpel. (BSch 42)

Die topographische Verortung der Bernhard'schen Schuhkammer findet sich hier ebenfalls fortgeschrieben wieder. Aus der Küche des Prätextes werden, das Konzept der steigenden Fortschreibung verfolgend, im Hypertext die Toiletten:

Wenn ich in dieser karfangenen Gruft an meinem mit rheumatischer Heiserkeit auf Luftfeuchtigkeit und Temperaturschwankungen reagierenden Harmonium sitze und meine Präparations-Elegien begleite, wandert mein Blick, wandert auch meine Stimme an den kreideweiß verputzten, mit obszönen Inschriften und ungelenten Zeichnungen verkritzelten Wand empor bis unter die Decke, wo ich nicht müde werde, die winkligen und verkröpften, spinnenwebverhangenen Abwasserrohrstücke zu besingen und in Gedanken zu ergänzen bis in die Mädchentoilette, welche über der Mörtelkammer liegt, und wieder hinunter in die Knabentoilette, die [...] an den Geräte-Raum angrenzt. (BSch 42f.)

Beide Orte spiegeln somit einerseits die gesellschaftliche Position ihrer zeitweisen »Bewohner« als Ausgestoßene, Ausgemusterte wieder; als funktionsgebundene, periphere Lagerorte entbinden sie das Individuum aber auch von gesellschaftlichen Zwängen. In beiden Fällen wird ihre Funktion als realer Zufluchtsort mit der der Musik als ästhetische und künstlerische Zuflucht parallelisiert.

Über ihre räumliche und psychische Situation hinaus teilen sich Schildknecht und ein stereotyper Bernhard-Protagonist auch die überdeterminierte, »stupende Bildungssprache«¹³² mit ihren »weitläufige[n] Gänge[n] mit Schachtel- und schier endlosen Kettensätzen«. ¹³³ Insgesamt erscheint diese Ästhetik der (pseudo-)wissenschaftlichen Überdeterminierung aus Bernhards parallel erschienenem mittleren Werk bezogen. Diese Sprechweise wird bei Burger diskursiv jedoch anders ausgestaltet: Bernhard nutzt monotone Wiederholungen leicht variierten Informationspartikel, die die Sprache rhythmisieren. Burgers Erzähler und ihre »verkorkste Rechenschaftsgesuch-Sprache« (BSch 370) mit ihrem »schnörkelhafte[n], wortsprudelnde[n] Strom von unzähligen Anspielungen, Verweisen, offenen und verdeckten Zitaten und wörtlichen Entlehnungen«¹³⁴ dagegen springen von Thema zu Thema, schweifen ab und erläutern seitenlang vorgeblich Relevantes, aber eigentlich Unwichtiges. Schildknechts Beschreibungen sind dabei durchweg – und für Burger typisch – so detailliert und genau recherchiert, dass sie paradoxerweise erfunden und unrealistisch wirken. Der Anspruch auf Genauigkeit des »notorischen Aberranten« (BSch 216) Schildknecht kippt in eine unübersichtliche Informationsflut – ganz nach dem Motto »Das Unwesentliche mit perfekter Systematik

132 Besthorn: Ausdruckspolyphonie in Längs- und Querschnitten, S. 355.

133 Mielczarek: Wahn, Wirklichkeit und Sprache, S. 418.

134 Mielczarek: Wahn, Wirklichkeit und Sprache, S. 418.

vorgetragen und ihm dadurch den Anschein des Wesentlichen verleihen, das nennt man Methodik [...].« (BSch 211)

Auch auf der sprachlichen Mikroebene finden sich viele Elemente, die als Bernhardismen identifiziert werden können: Häufig findet sich in Schildknechts Bericht die Anmerkung »diktire ich den Schülern ins Generalsudelheft« (u.a. BSch 99). Dies erinnert an die Vielzahl rhythmisierend wiederholter Phrasen und inquit-Formeln in Bernhards Texten. Noch viel offensichtlicher an Bernhard'sche Phrasen und Formeln angelehnt wirkt dagegen die folgende Passage:

Die Briefschaften sind sofort in der Botentasche zu versorgen und sollen nicht in der Hand zum Fahrzeug getragen werden. Das ist das Deprimierende, Herr Inspektor, dass wir als Postaufgabestelle [...] herhalten müssen, wiewohl kein einziger dieser Briefe [...] für uns bestimmt ist. [...] [U]nd ich sage Ihnen, Friedli, sage ich zu Friedli, lange werden wir dieses Deckelgeklapper nicht mehr dulden. (BSch 209)

Wie auch an anderen Stellen amalgamiert Burger hier kafkaeske und bernhardeske Stilelemente. Die an Kafkas von arbiträrem Zwang durchgezogene Diegesen erinnernde, absurde, in ihren Einzelschritten spezifische und penibel befolgte Betätigungen der Postzustellung wird mit Bernhardismen versehen: »das Deprimierende« ist eine Reminiszenz an den Bernhard'schen Nominalstil. Auch die ungewöhnliche Struktur des dazugehörigen Satzes, der erst eine Einschätzung formuliert (»Das ist das Deprimierende«) und dann ihre Begründung (»dass wir als Postaufgabestelle herhalten müssen«) nachliefert, verweist auf eine von Bernhard häufiger verwendete Satzstruktur. Noch offensichtlicher ist das Ende dieses Auszugs an Bernhards Texte angelehnt. Die Häufung von inquit-Formeln »ich sage Ihnen, Friedli, sage ich zu Friedli« erinnert an diverse Bernhard-Texte, insbesondere den Monolog des Fürsten in *Verstörung*.¹³⁵ Sie wird hier zudem komisierend eingesetzt: Dass der Erzähler sich an Friedli wendet, wird durch die Emphase »ich sage Ihnen, Friedli« bereits deutlich; die erneute Sprecherzuordnung »sage ich zu Friedli« ist eine bernhardeske redundant-komische Information.

Ein anderer, *discours*-basierter Bernhardismus fällt ebenfalls ins Auge: Bereits in *Schilten* findet sich das eine oder andere »etceteraetcetera« (BSch 330); in *Die künstliche Mutter*,¹³⁶ *Der Schuss auf die Kanzel*,¹³⁷ *Brenner: Brunsleben* (vgl. u.a. BBr 243) und späteren, kürzeren Erzählungen¹³⁸ soll es noch häufiger und in teils kalauernden Variationen auftauchen. Zudem entsteht über diese Auffälligkeit eine Analogie zum Werk Andreas Maiers, der später das kursivierte »etcetera« appropriieren, dann zu einem werkeigenen Manierismus machen und schließlich variieren und verballhornen wird.¹³⁹

135 Vgl. V 86 sowie die Ausführungen ab S. 115 dieses Buches.

136 Hier finden sich u.a. ein »et cetera« (S. 10, 253), ein zweifaches »et cetera et cetera« (S. 101) und gar ein »ad infinitum et cetera« (S. 223).

137 Hier findet sich ein mehrfaches »etcetera-blaballera« (S. 245, 274, 302, 340f.).

138 Vgl. u.a. Burger: Abschied von Gastein sowie ders.: Mein erster Preis als Künstler, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: Erzählungen II, München 2014, S. 202–205, hier S. 204.

139 Vgl. hierzu die Ausführungen ab S. 260 sowie S. 290 dieses Buches.

II.3.2.2. Mittleres Werk: Punktuelle Mimesis und eigenständige Fortschreibung

Diabelli. Erzählungen (1979), *Schönheitsmuseum, Todesmuseum*. Thomas Bernhards *Salzburg* (1981), *Die künstliche Mutter* (1982), *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein. Ein Hydrotestament in fünf Sätzen* (1985), *Blankenburg. Zustandsbericht eines Leselosen* (1986)

Schilten und Burgers öffentlichkeitswirksame Auftritte mochten den Autor zwar in das Bewusstsein der literarischen Öffentlichkeit gerückt haben, zu einer Verbesserung seiner psychischen Verfassung und Lebenssituation führte dies jedoch nicht. Im Gegenteil:

1979 brachen schwere Depressionen aus, abgelöst durch manische Phasen, die zu spektakulären öffentlichen Auftritten führten, welche die ganze Umgebung nervten und sein fragwürdiges Bild als eingebildeter Egozentriker für die Nachwelt prägten; umso mehr als er in seinen Werken die Eltern, Geschwister und Verwandten, Freunde und Bekannte – vor allem aber seine Mutter – schonungslos karikierte und für sein Leiden verantwortlich machte. Mit der Kündigung der Wohnung im Küttiger Pfarrhaus [...] begann eine wahre Pechsträhne [...]. [...] Nach der Auseinandersetzung mit dem Sohn kam es 1982 zum tödlichen Autounfall des Vaters, 1985 zum Tod der Mutter und sogar zum Verkauf des stattlichen Elternhauses in Menziken [...]. Es kam zum Verlust seiner Dozentur an der ETH sowie zur Entlassung als Redaktor der Aargauer Zeitung.¹⁴⁰

Die familiären und psychischen Krisen mögen sich verschlimmert haben, sie befeuern aber ebenso Burgers Schreiben und bedingen neue Formen der literarischen Auseinandersetzung mit der eigenen Erkrankung. Manie, Depression und privates Unglück gehen in tragischer Verquickung mit zunehmendem literarischem Erfolg und der Verleihung von Literaturpreisen und Stipendien einher.¹⁴¹

Die nun auch von anderen Figuren in der Nachfolge Schildknechts mit großer Fabulierlust vorgetragene Fachkenntnis wird zunehmend zu einer Burger'schen Spielart des lebensrettenden Erzählens:¹⁴² So lange die Figuren ihr Detailwissen über ihr Spezialgebiet berichten, so lange muss sich auch der Autor in dieses Spezialgebiet einarbeiten, so lange ist das Werk nicht beendet, nicht veröffentlicht, ist der nächste Absturz noch nicht möglich.

Gleichzeitig rücken die Texte dieser Phase in der Nachfolge von *Schilten* immer weiter in die Nähe zu Bernhards Werk. Die Rezeption manifestiert sich zunehmend auf den Ebenen von *discours* und *histoire*, ohne dabei bloß Imitation zu bleiben: Motive, Themen und Strukturen sind nun offenkundig an Bernhard angelehnt, werden dabei aber transformiert, fortgeschrieben und erweitert. Gleichzeitig verweist Burger explizit in Form von Zitaten, Anspielungen oder anderen Einzelverweisen aber auch in Essays auf den Prosalehrer Bernhard und seine Texte.

140 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 240.

141 Vgl. u.a. Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 249.

142 Vgl. u.a. Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 135.

Diabelli. Erzählungen (1979). Drei kürzere, 1979 gemeinsam veröffentlichte »monologhafte[] Rollentexte[]«¹⁴³ widmen sich in analoger Bauform und Konzeption dem Subalternen, wie er von nun an in fast allen Burger-Texten auftritt. Auch diese Texte nutzen die burgereske Form eines sprachlich überbordenden Briefs, Berichts oder Bewerbungsschreibens eines Untergebenen an eine höhere Instanz.¹⁴⁴ Ebenso variieren sie das Thema des Künstlerdaseins, der obsessiven Hinwendung zur Kunst und der damit einhergehenden Isolation. Die drei Texte nehmen dabei jeweils eine andere »Kunstform« in den Blick: *Der Orchesterdiener* die Musik, *Diabelli* die Bühnenmagie und *Zentgrafim Gebirg* die Erdbebenforschung. Zu einer weiteren zentralen Kunst wird in letzterem Text aber auch die Literatur selbst. Alle drei Erzählungen lassen sich so ungeachtet der jeweils verhandelten Kunstformen als »metapoetische Gleichnisse«¹⁴⁵ Burgers über das Schreiben lesen.

Die exzessive Satzlänge und vereinzelte, komikerzeugende Komposita¹⁴⁶ sowie Redewendungen sind als übersteigerte Mimetismen in Anlehnung an den Prosalehrer Bernhard formuliert. Die Mischung aus absoluter Unterordnung, schützender Hybris und selbstvergessenem Willen zur Kunst erinnert wiederum an eine Hybridisierung kafkaesker wie bernhardesker Metathemen. Sowohl die Protagonisten Kafkas als auch Bernhards teilen sich darüber hinaus die soziale Isolation und die bis ins Körperliche reichende Selbsterstörung, die hier gleichermaßen Konsequenz wie Voraussetzung künstlerischen Schaffens wird. Alle drei Erzählungen sind extensive Mimotexte, die sich affirmativ *discours*- wie auch *histoire*-basiert an Bernhards Stilelemente annähern.

Der Orchesterdiener. Ein Bewerbungsschreiben enthält das gedankenstromartige Anschreiben »August Schramm[s], von Freunden auch der taube August genannt« (BO 13): Der Gehörlose bewirbt sich bei einem »Herr[n] Generalmusikdirektor« (BO 7) als Orchesterdiener, nachdem sein Vorgänger Urfer sich »schlagartig, was ich wörtlich meine, aus dem Musikleben scheiden lassen« (BO 12) hat. Nicht nur die Position des tauben, vielbeschäftigten Orchesterdieners trägt die groteske Unterordnung in sich: Den Namen des Erzählers Schramm erfährt der:die Leser:in erst im Laufe der Erzählung; er erzählt oftmals in der dritten Person und distanziert sich somit von sich selbst. Der Ton dieser Bewerbung ist durchweg unterwürfig:

Ich bitte Sie demütiglichst, Herr Generalmusikdirektor, die von Ihnen präsiidierte Kommission in der Richtung zu beeinflussen, daß man sich im Gremium geneigt zeigt, sich der Schrammschen Wenigkeit zu bedienen. Betrachten Sie meine Kandidatur wie den Antrag eines anfängerhaftesten Volontärs eines leicht zu ersetzenden Tutti-Geigers um eine nichtige Ergänzung des Orchestermaterials, und vergessen Sie nicht, nach der Lektüre meines Bewerbungsschreibens die Hände zu waschen! (BO 28)

143 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 237.

144 Vgl. u.a. Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 8.

145 Schmitz-Emans: Wort-Zaubereien, S. 46.

146 »Orchesterdienerhandreichungen« (BO 19); »Ambrosiahallensymphonieklangfarbenkolorit« (BO 19); »verzehrende[], gebirgsopernglasbewehrte[], wanderweghörige[] Universalbanau-sen« (BZe 92); »Tritonussadismen« (BZe 103)

Für Burgers Erzählerfiguren von nun an typisch konstatiert Schramm im Tonfall der Unterlegenheit mehrfach sein »musikalisches Analphabetentum« (BO 13), beweist in seinem gesamten »Bewerbungsschreiben« trotz seiner Gehörlosigkeit aber eine außerordentliche musikalische Detailkenntnis (vgl. z.B. BO 12). Die Erzählerrede ist dementsprechend von musikalischen Termini, Anekdoten und sprachspielerischen Kalauern durchzogen. Wie schon in *Schilten* stellen Erzähler wie Autor somit ostentativ ihre Kompetenz in einem weiteren Fachbereich unter Beweis. Und wie auch andere Burger-Figuren suggeriert Schramm unter dem Deckmantel seiner Unterwürfigkeit seine Unersetzbarkeit, die ihn von den anderen Mitgliedern des Orchesters abhebt (vgl. z.B. BO 16–18).

Mit Bernhards Werken teilt sich der Text die Thematik und die Obsession mit (klassischer) Musik, die gleichermaßen Lebensinhalt wie Ursache sozialer Isolation wird: »Trotzdem will Schramm den Dienst, will er den körperlichen Ruin, denn seine Gesundheit ist das einzige, was er als tauber Stockfisch der Musik opfern kann. Wer nicht hören will respektive kann, muß fühlen.« (BO 27) Die Musik fungiert hier allerdings wieder als Stellvertreterin aller weiteren Künste, die Literatur eingeschlossen. Schramms Wunsch nach Bewunderung, Ruhm und Anerkennung (vgl. BO 23) stehen für die Wünsche des Schriftstellers, die Ängste der Musiker ebenso für die des Autors:

Für jeden Künstler ist der Augenblick nach dem verebbten Applaus der kritische, was er durchmacht, ist eine kurzfristige Entlassung, um nicht zu sagen Enterbung. Ich brauche dich vorläufig nicht mehr, echot das Meisterwerk in ihm. (BO 26)

Der Applaus bleibt den Künstler:innen auf der Bühne vorbehalten, am Ende des kreativen »Aktes« hinter der Bühne steht jedoch die Selbstzerstörung: »Wenn die Begattung des Gesellschaftskörpers durch den Klangkörper zum orgiastischen Beifall geführt hat und dieser verebbt ist, bleibt es Schramm überlassen, Schramm mit der Schaufel zusammenzukehren.« (BO 22)

Während *Der Orchesterdiener* die Musik als Chiffre für das allgemeine künstlerische Schaffen in den Vordergrund stellt, ist die zentrale Kunst in *Diabelli, Prestidigitateur. Eine Abschiedsvolte für Baron Kesselring* die Bühnenzauberei. Burger gestaltet den zweiten, längsten und damit zentralen der drei Texte nach dem inzwischen bekanntem Muster: Erneut handelt es sich um ein ausuferndes Bittschreiben eines Untergebenen an eine übergeordnete Instanz; erneut geht dieser Erzähler in seiner Kunst auf und reflektiert in einem ostentativ hohen Register über seine Obsession. Diabelli ist ebenfalls ein Geistesmensch, der sein Sujet ins Absolute und Existenzielle verklärt. Auch dieser Text ist durchzogen von Anekdoten und Detailinformationen aus dem Bereich der Showmagie – also dem Thema, das in mehreren Erzählungen und Essays zu einem Teil von Burgers Poetik, aber auch seiner öffentlichen Persona werden sollte. Anders als bei anderen Burger-Texten ist der Ton dieser Erzählung jedoch nicht unterwürfig: Während der *Orchesterdiener* Schramm im wahrsten Sinne des Wortes De- und Repression in sich trägt, erzählt *Diabelli* von einer der wenigen durchgängig selbstbewussten Burger-Figuren – und steht somit in der Mitte der drei Texte als literarischer Stellvertreter für die manische Seite von Burgers Erkrankung.

Wie schon in *Der Orchesterdiener* wird der »Kater nach verebbtem Applaus« (BD 51) thematisiert, wie im Falle der späteren *Tractatus logico-suicidalis* oder *Die künstliche Mutter* werden Kunst, Tod und Sexualität parallelisiert (vgl. BD 67f.). Der Magier reiht sich somit in die Menge der Burger'schen Künstler ein, die nach dem orgiastischen Hochgefühl des künstlerischen Aktes in eine Krise verfallen. Gleichzeitig wird diese Kunst zum Rettungsanker des per se lebensunfähigen Künstlers: »Die Einbildungskraft war schon immer größer als die Lebenstauglichkeit, ich würde sagen, letztere verhielt sich zur ersten wie eins zu Unendlich.« (BD 68)

Die Auseinandersetzung mit der Rolle und Funktion von Magie als Kunst und Kunst als Magie erschöpft sich jedoch nicht in diesen Analogien. *Diabelli* ist ebenso eine Erzählung über den Selbstverlust in der eigenen, künstlich-künstlerischen Rolle. Der zentrale Bericht des Erzählers über den Magier Harry Houdini und seine »Selbstmord-Attraktionen« (BD 80) hebt beispielsweise hervor, wie Realität und Fiktion in der Persona des Künstlers ineinanderfließen. Houdini nimmt später auch im *Tractatus logico-suicidalis* eine zentrale Stellung als »größte[r] Parasuizidär aller Zeiten« (Satz 763, BT 146) ein, der den eigenen, gespielten Tod als Mittel der Selbstinszenierung nutzte. Er wird so explizit in die Nähe zu Thomas Bernhard gerückt:

Es besteht ein Zusammenhang zwischen dem Übertreibungs-Parasuizidär Houdini und dem Übertreibungs-Schwarzmalers und Österreich-Hasser Thomas Bernhard. Beide neigen zu perverser Wiederholungszwang. Hat man einmal begonnen, den Tod herauszufordern, kommt man von dieser Sucht nicht mehr los. Man begegnet dem nichtvariablen grausamen Gott mit Variationen der Verhöhnung. (Satz 811, BT 155)

Das Überlagern der eigenen Person mit einer künstlichen Bühnenpersona ist ein weiteres zentrales Thema der Erzählung: Der Erzähler führt diverse historische Bühnenmagier an, die erst mit ihrer Bühnenrolle verschmelzen, um anschließend in ihr aufzugehen und zu verschwinden.¹⁴⁷ Im Falle des Erzählers verschleiert gleich eine Kaskade mehrerer Personae das eigentliche »Selbst« des Künstlers. Bernhard praktizierte dies anhand seiner eigenen »Bühnen«-Persona; sein *Der Stimmenimitator* thematisiert diese Identitätsdilution bis zur Auflösung. Auch Burgers Künstler hat über seine mehrfachen Identitätswechsel »[s]ein Selbst verjuxt« (BD 31) und ist sich am Ende nicht mehr sicher, in welcher seiner Rollen er agiert.

In diesem Kontext unterläuft dem ansonsten auf die Schilderung von Wahrheit bedachten Erzähler ein markanter, poetologisch deutbarer »Fehler«. Er berichtet, Houdini sei nach einem trivialen Entfesselungstrick in einem Bierfass verstorben: »[D]er Abstinenzler Houdini war betäubt vom Alkohol, der durch seine Poren gedrungen war. Tausend Dollar zahlte er jedem, er [sic] ihm nachweisen konnte, daß er in der Folter-Wasserzelle Luft bekam, und kreperte in einem Faß Bier.« (BD 80) Diese Schilderung entspricht nicht der historischen Wahrheit. Dies gibt auch *Diabelli* im Text implizit zu verstehen: »Nie ein Glas Bier ge- und in einem Faß Bier ertrunken. Houdini wäre freilich

147 Der Erzähler berichtet von William Ellsworth Robinson, der in der Rolle des Chinesen Chung Ling Soo auftrat und letztlich – zum Unglauben des Publikums – in dieser Persona verstirbt. (vgl. BD 40f.)

zuzutrauen, daß auch dies nur eine Legende war und bleibt.« (BD 80) Im *Tractatus logico-suicidalis* berichtet Burger dagegen eine andere Variante seines Todes:

Der Mann [...] starb 1926 an einem durchgebrochenen Blinddarm, suizidal insofern, als ihn der Arzt vor der Premiere in Detroit untersucht und die klare Diagnose gestellt hatte. Doch Houdini, Arzt und Todestrotzkopf durch und durch, wollte die Vorstellung nicht einer lächerlichen Operation wegen absagen und brach nach zwölf Vorhängen zusammen, Selbstmord unter organischer Beihilfe. (Satz 763, BT 146)

In dieser Variante wird Houdini zum Künstler, der sich durch die Vernachlässigung seiner eigenen Gesundheit im Dienste seiner Kunst selbst umbringt. Doch auch dies entspricht nicht vollständig den historischen Tatsachen:

Der Student Jocelyn Gordon Whitehead suchte Houdini am 22. Oktober 1926 in Montreal in dessen Garderobe auf. Laut Augenzeugenberichten [...] soll Whitehead Houdini mehrere kräftige Hiebe in den Bauch versetzt haben. Angeblich hatte er Houdini nicht genug Zeit gelassen, sich auf die Schläge vorzubereiten. Houdini hatte bereits mehrere Tage zuvor an Bauchschmerzen gelitten, jedoch keinen Arzt aufgesucht. Die Schläge verschlimmerten seinen Zustand und veranlassten Houdini zu einem Arztbesuch, bei dem eine akute Appendizitis diagnostiziert wurde. Dennoch sagte Houdini seine nächste und letzte Vorstellung am Garrick Theater in Detroit am 24. Oktober 1926 nicht ab. Danach wurde er in das Grace Hospital gebracht. Dort verstarb er nach zwei Operationen am 31. Oktober 1926. Die Ärzte diagnostizierten als Todesursache eine Perforation des Wurmfortsatzes in die freie Bauchhöhle (»Blinddarmriss«) und eine daraus resultierende Bauchfellentzündung. Dennoch führten die Anwälte von Houdinis Witwe dessen Tod auf die Schläge zurück, was eine Verdoppelung der Sterbesumme von Houdinis Lebensversicherung bewirkte.¹⁴⁸

Durch diese mehrfache, widersprüchliche Erwähnung der Todesumstände Houdinis stößt Burger die Leser:innen auf die Bedeutung dieser Episode: Es geht auch hier nicht um die historischen Figuren, sondern um konstruierte Bühnenpersonæ. Die Selbstinszenierung als Teil des Werkes überlagert die Realität.

Bezeichnenderweise tragen die Erzählung und die dazugehörige Erzählsammlung den Titel *Diabelli*. Dieser Name wird so in seiner Relevanz für die gesamte Erzählsammlung markiert: Die Erzählung fokussiert – über den paratextuellen Marker des Titels – nicht auf die Erzählerfigur Xaver hinter seiner Kaskade unterschiedlicher Bühnenpersonæ (vgl. BD 45), sondern auf ihre letzte, am tiefsten in die Verschachtelung eingebettete Ausbauf orm: die Bühnenfigur Diabelli. Die erzählten Ereignisse sind nicht die Worte einer diegetisch realen Person, sondern eines eine Person darstellenden Kunstproduktes. Zusätzlich spielt der Name auf die dreiunddressig *Diabelli-Variationen* Beethovens an – was der Text auch explizit anführt (vgl. BD 72). Benennt also Burger den Erzähler nach diesem Variationenwerk, wird auch dieser selbst als eine von vielen Iterationen

148 Art. »Harry Houdini«, online: https://de.wikipedia.org/wiki/Harry_Houdini#Houdinis_Tod (bearb: 13.06.2021, abger.: 20.07.2021).

des gleichen Grundthemas dargestellt: Diabelli ist eine von vielen Persönlichkeitsvarianten, er ist Santambrogio, er ist Xaver, er ist aber auch alle anderen im Text erwähnten Magier. Mehr noch: Diabelli bezeichnet sich als »der dumme August« (BD 70) seiner Erzählung und wird somit namentlich in Verbindung mit dem »taube[n] August« (BO 13) Schramm gebracht. Er ist aber auch ein »Diable boiteux« (BD 76) wie Carlo Schusterfleck aus *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein*. Gleiches gilt auch für den Text selbst, dessen Motive, Elemente, Grundmuster und Struktur sich auch in diversen anderen Burger-Texten finden: Auch der Text *Diabelli* ist eine von vielen *Diabelli*-Variationen im Œuvre des Autors.¹⁴⁹

Jede Kunst ist letztlich Täuschung, Magie – erneut ist dies an Burgers Poetik der Imitation und Rekombination angebunden: Während der Zweck der Kunst existenziell ist und das Leben des Künstlers ausfüllt und absorbiert, bleibt die Kunst in ihren Bestandteilen, in ihrer Materialität nicht fassbar. Auch hier führt Burger in diesem Kontext die bereits erwähnte Konzertina-Episode an: Schneidet man eine Ziehharmonika auseinander, findet man eben »staubige Falten, faule Luft« (BD 69). Die »zauberhafte Musik«¹⁵⁰ jedoch ist nicht zu sehen; sie »kam nirgendwoher, wie ich, Xaver [...] nirgendwoher kam, kein mütterliches Fundament hatte. Darum die Originalität, die lebenslängliche, aber als Eklektiker (BD 69). Auch die äußere Form und virtuose Sprachgestaltung Burger'scher Texte verbirgt somit nichts Neues, sondern bereits Bekanntes: Biographisches, Imitiertes, Kafkaeskes, Bernhardeskes – und darüber hinaus Abgründiges. Der Erzähler Diabelli wählt für sein Schaffen letztlich einen Leitspruch, der genauso auch auf Burgers sonstige Protagonisten wie auch auf die Persona des Autors bezogen werden kann: »Meine Devise kann jedoch nur heißen: *perire et delectare*« (BD 33). Nicht das aufklärerische »*prodesse et delectare*«, »nützen und unterhalten« wird zum Leitspruch, sondern dessen Burger'sche Umdeutung: »zugrundegehen und unterhalten«. Wie in anderen Werken Burgers ist die unterhaltsam, virtuos und detailliert ausgestaltete Textoberfläche nur der Firnis einer beinahe lustvollen Auseinandersetzung mit einer »Virtuositätsdepression« (BD 31), die immer wieder durchschimmert und ins Abgründige kippt: »Wie in einem Vexierbild soll meine Kapitulation versteckt sein.« (BD 36) So ist auch Diabellis Ziel letztlich, sich selbst abzuschaffen – in Übereinstimmung mit dem letzten Ziel aller Burger'schen oder Bernhard'schen Geistesmenschen. Und auch mit Burgers *Tractatus logico-suicidalis* gesprochen ist der Text also sowohl Ausdruck der Suizidabsichten als auch Vermeidung des Suizids seines Autors:

Tja, eine Disparitionsmechanik zur Eliminierung seiner selbst zu konstruieren, wäre vielleicht noch eine lohnende Aufgabe für den Lebensabend eines abgedankten Magiers; das Endziel aller Flucht- und Wirbelwindillusionisten, der geheime Limes ihrer Kunst war, sich so rasch, so rätselhaft wie möglich in nichts aufzulösen. (BD 38)

149 Zudem sind Beethovens Variationen nach dem Komponisten des ihnen zugrundeliegenden Walzers, Anton Diabelli, benannt. Der Name von Burgers Protagonist verweist also auch auf dieser Ebene auf die Konvergenz von Werk und Autor.

150 Burger: ECCO!, S. 281.

Der dritte und letzte Text dieser Erzählsammlung ist *Zentgraf im Gebirg oder das Erdbeben zu Soglio. Kurzgefaßte Schadensmeldung an den Schweizerischen Erdbebendienst*. Dem Titel nach handelt es sich erneut um einen vermeintlichen ›Gebrauchstext‹, der als Vehikel kunsttheoretischer und poetischer Reflexionen genutzt wird. Die Musik dient erneut als primäres Bezugsfeld; Thema der Erzählung und Fachgebiet des Erzählers ist diesmal jedoch die Seismologie. Entsprechend ist die Erzählung durchzogen von historischen und fachsprachlichen Verweisen auf Erdbeben und ihre Erforschung.

Die zentralen Themen und Stilelemente in *Zentgraf im Gebirg* sind erneut aus anderen Burger-Texten bekannt: Wie in der späteren *Wasserfallfinsternis von Badgastein* und *Die künstliche Mutter* fallen auch hier eine Naturkatastrophe, künstlerisches Schaffen und die manisch-depressive Stimmungsdynamik zusammen.¹⁵¹ Wie in *Der Orchesterdiener* und *Diabelli* ist der Erzähler von *Zentgraf im Gebirg* ein Untergebener. Anders als im Falle dieser und weiterer Texte ist er jedoch kein Solitär, tritt er doch als »interimistischer Privatsekretär des Privatgelehrten und Privatpatienten Anatol Zentgraf«, einem »anarchistischen Thanatosophen« (BZe 89), auf. Hier kommen weitere, immer offensichtlichere *discours*-basierte Bernhardismen ins Spiel: Der Erzähler ist von seinem »Diktator« (BZe 98) abhängig – wobei ›Diktator‹ wörtlich zu verstehen ist: Zentgraf diktiert dem Erzähler seine Gedanken, der als sein Sprachrohr und Aufzeichnungsmedium fungiert, und seine Handlungen für die Nachwelt als »Paralipomena zum Korpus seiner windschiefen Genialität« (BZe 93) festhält. Während der isolierte »Gelehrte« Zentgraf monologisiert, zitiert und bewundert ihn »sein Eckermann« (BZe 93) – die Anspielung auf Goethe ist hier ebenso offensichtlich wie das Stilzitat von Bernhards charakteristischer Erzählerkonfiguration: Burger benutzt hier schließlich das Muster eines hierarchisierten Männerbundes, das aus diversen Bernhard-Texten bekannt ist. Der Handlungsort des Gebirges und das Vorhaben, über einen Eremiten Bericht zu erstatten, verweisen zudem auf den Bericht des Famulanten über den Kunstmaler Strauch in Bernhards *Frost* (1963). Zentgraf steigert sich stellenweise in bernhardeske, hasserfüllte Tiraden (vgl. u.a. BZe 98f.) und hat wie Strauch einen ›Lieblingstext‹: Henry James und Blaise Pascal werden bei Zentgraf jedoch mit dem fiktiven Text *Kadaverinhaber* eines Ingram von Scherzmanovsky ersetzt (vgl. u.a. BZe 91f.).

Anders als die Protagonisten in *Frost* befinden sich Zentgraf und der Erzähler jedoch keineswegs in einem tristen, österreichischen Bergdorf wie Weng, sondern in Soglio im schweizerischen Graubünden. Mit dem Gebirge Bernhards, in dem »alles morbid« (F 162) ist und »alle Wege voll Blut« (F 199) sind, hat dieser Ort wenig zu tun: Nicht nur, dass das Dorf in der textexternen Realität zumindest im Jahre 2015 zum ›Schönsten Dorf der Schweiz‹ gewählt wurde¹⁵² – auch der Erzähler schildert eine Kurumgebung, die von

151 Zentgrafs Tod tritt im Moment des Erdbebens ein; der Erzähler führt seinen Bericht direkt zu Beginn als »seismogrammatische[] Observationen« (BZe 90) ein; das Pianospiele Zentgrafs ist eine »Entladung seiner geballten Krankheit« und seine Stimmungsschwankungen bezeichnet er als »Ausbrüche in As-Dur und [...] Tritonusstörungen« (BZe 91).

152 Vgl. u.a. Hofmann, Fadrina: Das schönste Dorf heisst Soglio, in: Suedostschweiz.ch (18. 09.2015), online: <https://www.suedostschweiz.ch/panorama/2015-09-18/das-schonste-dorf-heisst-soglio> (abger.: 22.03.2019).

Wohlstand und Müßiggang geprägt ist und versammelt ein dazu passendes, stereotypes Personal:

Das Hotel Palazzo Salis [...] war gegen Ende der Hochsaison noch recht gut besetzt, an die fünfzig Voll- und Halbpensionäre versammelten sich [...] im [...] Speisesaal, um in gedämpfter Geselligkeit die Mahlzeiten einzunehmen: der treuherzig genial dreinblickende Hobbymaler mit der massiven Finnin, die in langen Abendkleidern und schweren, brachial anmutenden Brasselets zu den Dinern erschien; die Lektorin mit dem Bergwindschnupfen und der Sektenfrisur [...]; das rüstige Kurtourenehepaar aus Oberbayern, das sich auch im Zigarettenrauch ergänzte [...]; das stille Botaniker-ge-spann, das jeweils beim Frühstück mehrere Thermosflaschen mit ungesüßtem Tee abfüllen ließ; ein Trio teilinvaliden Überlandchauffeurs [...]; der Herr mit der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, der viel in der Eingangshalle vor dem Barometer stand [...]; die beiden Stricktanten, die anstelle des »Menüs« immer »Kanneloni« wünschten. Die sourdinierte Saalgemeinschaft, der fast so etwas wie Sanatoriumskitt anhaftete, beschränkte sich darauf, daß man sich freundlich zunickte, in der Überzeugung, mit der Schwelle des Paradieses die einzig richtige Erholungsbotschaft gefunden zu haben [...]. (BZe 95f.)

Offenkundig handelt es sich bei *Zentgraf im Gebirg* um eine geradezu groteske Erzählung, die zwischen der Schilderung von Wellness und Abgründigkeit oszilliert – und um eine Kontrafaktur von Bernhards *Frost*, die gleichzeitig zentrale Motive und Typen aus Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924) in die Konstruktion einbezieht: Die anderen Gäste geben sich »Flasche um Flasche« dem Kurleben zwischen »Stimmungskerzen« und »Sportwanderern« (BZe 96) hin. Zentgraf jedoch findet all dies – hier wieder ganz bernhardesk – nur »[w]iderlich« (BZe 96). Wie später in *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein* steht der »echte« Leidende hier einer Vielzahl von Lifestylekranken gegenüber. Konsequenterweise wird sogar noch Zentgrafs Tod, »heimlich und ohne besondere Todesursache«, vom Erzähler als freiwilliger Akt der Rebellion »aus Verachtung für den moderierten Kurbetrieb der Menschheit« (BZe 105) gewertet.

Alle drei *Diabelli*-Erzählungen verhandeln über unterschiedliche Aspekte des Künstlerdaseins, die auch auf Bernhards Werk zurückzuführen sind: *Der Orchesterdiener* thematisiert die Kunst als Lebensinhalt, *Diabelli* zusätzlich die Absorption der eigenen Person durch die Kunst, während *Zentgraf im Gebirg* anhand unterschiedlicher Bernhard-Plotkomponenten über die Selbstisolation in einer als feindlich und falsch wahrgenommenen Welt verhandelt. Gleichzeitig bilden die drei Texte in ihrer Reihung eine Hinwendung zu Bernhard und seinen Werken und Klischees ab: Die nun zunehmend bernhardeske Sprache und Erzählerkonfiguration ergänzt die bereits vorher subtil vorhandenen motivisch-strukturellen Parallelen. Die »Einflussverhältnisse« scheinen nun geklärt, Burger agiert eigenständig mit bernhardesken Versatzstücken, ohne bloß zu imitieren. Folglich kann Burger in dieser Phase den Einfluss Bernhards auch offener thematisieren.

Schönheitsmuseum, Todesmuseum. Thomas Bernhards Salzburg (1981). Zwei Rezeptionsdokumente aus dieser Zeit, die Burgers von Zuneigung geprägten Blick auf Bernhard vermitteln, sind die kurzen Artikel *Schönheitsmuseum, Todesmuseum. Thomas Bernhards*

Salzburg sowie *Zu Besuch bei Thomas Bernhard*, beide aus dem Jahr 1981.¹⁵³ Da in letzterem Text Bernhard auch selbst als handelnde Figur in Erscheinung tritt, soll der Text an späterer Stelle auf sein allofktionales Bernhard-Bild hin analysiert werden.¹⁵⁴

Im Oktober 1981 veröffentlicht Burger im *Tages Anzeiger Magazin* in Zürich den Artikel *Schönheitsmuseum – Todesmuseum. Thomas Bernhards Salzburg*. Oberflächlich betrachtet handelt es sich bei dem Text um eine Zusammenfassung und Rezension von Bernhards autobiographischen Texten: Burger referiert die von Bernhard als prägend angeführten Kriegererlebnisse, Geigen- und Gesangsstunden, Krankenhausaufenthalte oder die Arbeit in Podlahas »Lebensmittelkeller« (BST 131) sowie das Verhältnis zum Großvater. Er folgt dabei Bernhards Ausführungen in den bis 1981 erschienenen autobiographischen Bänden *Die Ursache*, *Der Keller*, *Der Atem* und *Die Kälte* fast wörtlich.¹⁵⁵ Burger sieht in den vermeintlichen Lebensumständen in Salzburg die »Urszenen« für Bernhards Schaffen und konstruiert auf Basis dieser Selbstaussagen eine Mischung aus Psychogramm des Schriftstellers und Interpretation seiner Werke. Er umreißt hier allerdings ein persönlich gefärbtes Bild und somit eine subjektive Interpretation der wiederum selbstinszenatorischen Biographie und Persona Bernhards, aus denen auch das Kompetenzmodell für Burgers literarische Bernhard-Rezeption ersichtlich wird.

Nun sind nicht nur Bernhards Selbstaussagen in ihren Details als fiktional überformt zu betrachten. Dichtung und Wahrheit schwimmen auch bei Burger. Und so ist auch dieser eigentlich nüchterne Text wie andere journalistische Arbeiten Burgers poetologisch lesbar: Aussagen, die Hermann Burger über den öffentlichen Autor Bernhard trifft, trifft er genauso über den öffentlichen Autor Burger. So ist es vielleicht auch in diesem Falle mehr eine Aussage Burgers über seine eigene Persona und Programmatik, wenn er den teils problematischen Wahrheitsgehalt von Bernhards Autobiographie diskutiert. Zunächst schreibt er Bernhards Erinnerungen durch ihre explizite Inszenierung Authentizität zu:

Im vierten Band, *Die Kälte*, steht der poetologische Imperativ, der für das ganze Erinnerungsunternehmen gilt: »Nur der Schamloseste ist authentisch.« [...] Also hat der Verzicht auf Verschlüsselung zunächst die simple Funktion, zu verhindern, daß »kein Mensch weiß, wovon ich rede, wenn ich davon rede«. Haben dem Anschein nach alle möglichen Zeugen ihr Gedächtnis verloren, gibt es der Autor der Stadt und ihren Bewohnern zurück [...]. (BST 129f.)

Dennoch begreift Burger Bernhards Salzburg nicht als das reale Salzburg, Bernhards Autobiographie nicht als Bernhards Biographie. Es kommt Burger nicht auf den absoluten Wahrheitsgehalt des Erzählten an. Stattdessen ist es gerade die literarisch überformte

153 Im Burger-Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv finden sich weitere einzelne Typoskripte, Rezensionen und Artikel aus dieser Zeit, die Burgers zunehmende Beschäftigung vor allem mit Bernhards autobiographischen Texten ab 1978 dokumentieren.

154 Vgl. hierzu das Kapitel zu *Zu Besuch bei Thomas Bernhard* ab S. 378 dieses Buches.

155 Auch das Filmportrait *Drei Tage* begreift Burger als »autobiographische Notiz« (BST 143). Die Selbststilisierung und -Inszenierung Bernhards wird in Ferry Radax' Portrait durch filmsemiotische Mittel jedoch ostentativ hervorgehoben; vgl. das Kapitel zu Bernhards Selbstinszenierung ab S. 354 dieses Buches.

Darstellung, die »der Stadt und ihren Bewohnern« dasjenige »Gedächtnis« (BST 130) zurückgibt, das sie »verdient« hat:

Andererseits betont Bernhard immer wieder, daß nur eine »Andeutung« möglich sei, eine vage »Annäherung« an den Stoff. Das Beschriebene mache etwas deutlich, was zwar dem Wahrheitswillen des Chronisten, nicht aber der Wahrheit selbst entspreche, weil dieser gar nicht mittelbar sei. »Die Wahrheit, die wir kennen, ist logisch die Lüge, die, indem wir um sie nicht herumkommen, die Wahrheit ist.« Daraus schließt der Autor, es komme letztlich nur auf den Wahrheitsgehalt der Lüge an. (BST 130)

Burger verbleibt in seiner Schilderung des »Bernhardschen Passionsweg[es]« (BST 142) stellenweise durch rearrangierte Zitate und Imitation des Bernhard'schen Idiolekts sprachlich wie thematisch seinem Prosalehrer verhaftet. Er affirmiert so Bernhards Aussagen, indem er sie nicht von seinen eigenen abgrenzt:

Salzburg, die ebenso verstörende wie zerstörende Vater- und Mutterstadt, diese Schreckensfestung gegen alles Schöpferische, diese perfide Fassade, auf welche die Welt ununterbrochen ihre Verlogenheit malt, diese hochberühmte Landschaft und Architektur als »Todeskrankheit«, auf dem Fundament der Heuchelei errichtet, auf einem »durch und durch menschenfeindlichen architektonisch-erzbischöflich-stumpfsinnig-nationalsozialistisch-katholischen Todesboden«, dieser Friedhof der Phantasien und Wünsche mit einem undurchdringbaren »Menschengestrüpp aus Gemeinheit und Niedertracht«, diese verruchte Selbstmörderkapitale [...], Salzburg wird nun, da der barocke Prunk in Schutt und Asche liegt, plötzlich erträglich, denn, so sagt Thomas Bernhard: »Die Schönheit ... ist genau jenes tödliche Element auf diesem tödlichen Boden.« (BST 125)

Die Annäherung an diesen »Prosalehrer« (BB 238) setzt sich auch performant auf der sprachlichen Ebene um: Burger übernimmt Bernhards Stilmerkmale wie den hyperbolischen und hypotaktischen Sprachstil. Durch den ostentative Registerwechsel und Stilbruch in diesem vorgeblich nichtliterarischen Text tritt ein selbstinszenatorisches, literarisches Moment deutlich hervor. Dies ist als poetologisches Signal lesbar: Das Original Bernhard und der Imitand Burger bleiben in diesem Artikel lediglich durch die den Sprecherwechsel markierenden Anführungszeichen unterscheidbar. Gleichzeitig schreibt Burger durch diesen Artikel das Bild, das Bernhard von sich in seiner Autobiographie konstruiert, fort, korrigiert und erweitert es teils sogar.¹⁵⁶

156 So schaltet sich der Autor des Artikels an einer Stelle über Bernhards Friedhofsbesuche wertend ein: »In diesem Zusammenhang mag verblüffen, daß [...] die Großmutter und ihr Enkel, nicht die cimiterische Sehenswürdigkeit von Salzburg bevorzugen [...], nicht den Friedhof Sankt Peter aus dem 17. Jahrhundert mit seinen Arkaden und Katakomben, mit der Kommungruft, in der Mozarts Schwester liegt, sondern den Kommunalfriedhof und den Sebastiansfriedhof an der Linzergasse.« (BST 128) Verkannt wird an dieser Stelle, dass es sich bei diesen Besuchen nicht unbedingt um Freizeitspaziergänge, sondern – laut Bernhards Aussage in *Drei Tage* – um seinen Schulweg handelt. Burger ersetzt somit die realiter eher unscheinbaren mit literarisch wie visuell eindrücklichen Friedhöfen und korrigiert somit ihre Funktionalisierung weg von der vermeintlich nüchtern-abgründigen biographischen Erinnerung hin zum verfälscht Symbolischen.

Die künstliche Mutter (1982). Im Roman *Die künstliche Mutter* setzt Burger viele seiner bisher etablierten eigenen Stilmerkmale fort – auch, wenn es sich diesmal nicht um ein förmliches Anschreiben an eine höhere Instanz handelt: Mit »Wolfram Schöllkopf, daselbst Privatdozent für neuere deutsche Literatur und Glaziologie« (BKM 7) schildert erneut ein biographisch inspirierter Suizidant, »Omnipatient« (u.a. BKM 39) und Lehrender seinen Leidensweg:

Eine geschlagene Dreiviertelstunde lang stand Schöllkopf, der erbrechend aus der Konferenz gestürzt war, [...] an der Toggenbalustrade des dritten Stockwerks [...] und fragte sich: Sollst du, sollst du nicht? [...] Schöllkopf wusste: fünfundzwanzig Meter genügten, einer bereits zerschmetterten akademischen Existenz den Rest zu geben, und es war richtig, der Kombinierten Abteilung für Geistes- und Militärwissenschaften diese Existenz [...] vor die Füße zu schmeißen. [...] Es war, und dies kränkte ihn am meisten, eine plumpe Intrige gewesen, welche zur Streichung seines Lehrauftrages [...] geführt hatte. [...] Soll ich, soll ich nicht: PD heißt ja nicht nur Privat- und Pendeldozent, sondern auch Pedell und Professoren-Domestike, das absolut Infausteste, was es auf dem akademischen Pflaster gibt [...]. [...] Es gab zwei Möglichkeiten: [seinen Kontrahenten] Schädelin standrechtlich abzuknallen oder auf den grißgrauen Fliesen [...] zu zerschellen, mit dem Pausenläuten [...] zugrunde zu gehen. (BKM 7–10)

Nun verlässt der Text die universitäre Sphäre schnell: Wolfram Schöllkopf begibt sich zur Heilung seiner »Unterleibsmigräne« (u.a. BKM 199) in die zunehmend surreal-psychedelisch geschilderte Pseudo-Therapie der »künstlichen Mutter«, die ins Innere der Schweizer Alpen und damit – psychoanalytisch gedeutet – die Tiefen seiner Psyche führt. Nach einer Vielzahl halluzinatorisch-sexueller Episoden verliebt sich Schöllkopf in eine Nachrichtensprecherin (vgl. BKM 230).¹⁵⁷ Der Text endet – in dieser Phase zunehmend burgertypisch – in einer manischen Episode geradezu »optimistischer Suizidalität«.

Über Analogien zwischen Schöllkopfs und Burgers Biographie rückt ein Thema in den Vordergrund, das den Schriftsteller auch in seinen weiteren Werken zunehmend beschäftigt: Auf der Basis von Schöllkopfs Therapie-Erzählung zeichnet der Text ein Familienportrait, »wobei das Zentrum [...] von der Mutter dominiert wird« (BKM 206).¹⁵⁸ Insbesondere die Schilderung eines ödipal besetzten Impotenzproblems des Erzählers, ihrer Placebo-Therapie (vgl. u.a. BKM 199) sowie seiner vermeintlichen Heilung mischt sich mit Reflexionen über seine Kindheit und Kinderheimzeit sowie fehlende mütterlichen Zuneigung. Dadurch wird *Die künstliche Mutter* zu Burgers sexuell (vgl. u.a. BKM 63–65, 263f.), aber auch in der Darstellung von Misshandlung und Missbrauch (vgl. u.a. BKM 149, 151–157), sowie selbstverletzend-suizidaler Episoden (vgl. u.a. BKM 166)

157 Kaum chiffriert handelt es sich hier um die langjährige Moderatorin und Tagesschausprecherin Dagmar Berghoff. Vgl. zum autobiographischen Hintergrund Burger, Hermann: Dagmar, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. V: Romane II, München 2014, S. 317–321.

158 Auch an dieser Stelle parallelisiert Burger subtil Malerei und Schriftstellerei. Die Positionierung der Mutter in der Mitte des im Text genannten Gemäldes spiegelt die Struktur des Textes wieder: Das dritte, also mittlere der fünf Kapitel von *Die künstliche Mutter* ist – erneut in offensichtlicher Anspielung an Kafka – ein *Brief an die Mutter*.

vielleicht explizitestem, persönlichstem Text¹⁵⁹ – wobei es seinem restlichen Gesamtwerk nun kaum an Abgründigkeit mangelt.¹⁶⁰

Die grundlegenden Themen der schwierigen Kindheit eines im Kinderheim misshandelten Bettnässers, der sozialen Isolation nach der »Deportation ins Sadistenlager über dem Walensee« (BKM 156) und fehlender mütterlicher Zuneigung bieten durchaus Bezüge zu Bernhards autobiographischen Texten. Auch die vielen Komposita und langen Sätze mögen bernhardesk erscheinen. *Die künstliche Mutter* ist gerade durch die Drastik und unverschlüsselten Offenheit jedoch als größtenteils eigenständiges Werk zu lesen, das sich stilistisch und inhaltlich von den früheren Prätexten entfernt, ohne sie aus dem Blick zu verlieren.

Dass Burger Bernhards sprachliche und inhaltliche Stilelemente dekonstruiert, in ihrer Funktionalisierung »katalogisiert« und bewusst in seine Texte einfließen lässt, wird aber zumindest an einer Stelle deutlich: Der Erzähler ergeht sich in einer Tirade über Unannehmlichkeiten beim Übertritt der österreichisch-schweizerischen Grenze und beklagt sich über »diese österreichisch hingewurzelte Gradunkenntnis als Staatsbeleidigung« (BKM 138). Die charakteristischen Komposita, aber auch die »als«-Metapher in dieser Invektive sind unschwer als *discours*-basierte Bernhardismen zu erkennen: Österreichkritik wird auch bei Burger zwangsläufig in der Stimme Bernhards vorgetragen. Der Grenzübertritt von der Schweiz nach Österreich wiederum markiert räumlich den Wechsel von Burgers eigenem Stil hin zu einer Imitation von Bernhards Sprache.

In diesem »immens palimpsestuöse[n] Text«¹⁶¹ ist Bernhards Werk allerdings nur ein Bezugspunkt von vielen.¹⁶² Erneut handelt es sich um einen Text, in dem der Erzähler mit einer überbordenden Detailkenntnis der Literaturgeschichte und diverser anderer Fachbereiche aufwartet:

Auffällig ist hierbei, dass seine »stupende Bildungssprache« von allen vorkommenden Protagonisten problemlos verstanden werden sowie kopiert werden kann und auch die anderen Wortfelder – über die Geschichte der Schweiz, über diverse medizinisch-therapeutische Aspekte, über die Literaturgeschichte, über das helvetische Eisenbahn-,

159 Vgl. zu einem detaillierten biographischen Abriss, der die Parallelen zwischen Burgers Biographie und der seiner fiktionalen Figuren offenkundig werden lässt u.a. Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 229–251.

160 Hinzu kommen Reflexionen des Erzählers über die Schweiz. Vgl. zum allgemeinen Schweizbild bei Burger Rduch, Robert: Woran erkrankte der »Helvetopatient«? Präsenzformen der nationalen Identität im Werk Hermann Burgers, in: Enklaar, Jattie/ Ester, Hans (Hrsg.): Vivat Helvetia. Die Herausforderung einer nationalen Identität, Amsterdam 1998, S. 191–200.

161 Zumsteg: Playgiarism, S. 310.

162 Zusätzlich enthält der Text schließlich kurze, markierte Verweise u.a. auf Bachmann (vgl. BKM 21) und Kafka (vgl. BKM 22), verfremdet den Beginn der *Odyssee* (vgl. BKM 186). Das letzte Kapitel heißt »Tod in Lugano« und verweist an auf Manns *Tod in Venedig* (vgl. BKM 255), das mittlere in Anlehnung an Kafkas Text *Brief an die Mutter* (vgl. BKM 141–163). Der Text verweist zudem auf Schillers *Wilhelm Tell* (vgl. BKM 187) sowie Hesse und seinen *Steppenwolf* (vgl. BKM 183, 202) oder die Mutter Gisson aus Hermann Brochs *Bergroman* (vgl. BKM 207) – und auch Bernhards Schriftstellerergroßvater, Johannes Freumbichler (vgl. BKM 195). Insbesondere Goethes *Faust* wird mehrfach zitiert (vgl. BKM 184) und verdichtet sich kurz vor Ende in Kombination mit Versatzstücken aus der *Orestie* in einer Szenenaneinanderreihung zu einem magischen Theater der Sexualität (vgl. BKM 215–220).

Militär und Postwesen oder Rückgriffe auf die Mythologie – nicht an einzelne Personen gekoppelt sind.¹⁶³

In *Die künstliche Mutter* formuliert Burger eine Begründung für die vorgeblich immense Fachkenntnis und den teils ins Überfordernde gipfelnden Erzählpompier seiner Autoren-Persona und Erzählerfiguren: Wolfram Schöllkopf berichtet, dass er sich zur Kompensation seiner sozialen Unangepasstheit und seines eigenen Fehlverhaltens in schulische Höchstleistungen steigert:

Ich stahl [...], ich schleckte mein Gebiss zuschanden und rauchte die Bubenlunge voll und gelangte so endlich zum zweifelhaften Ruf eines abschreckenden Beispiels, dem man mit der Besserungsanstalt drohen musste, doch dem zweiten Sektenheim für Schwererziehbare kam ich zuvor, indem ich in der Schule alles niederkanterte, im Rechnen wie im Zeichnen, im Lesen und im Schreiben, ich verschaffte mir die allerbesten Zeugnisse und damit meine quasi diplomatische Immunität. Die Noten gaben mir recht, die steile Karriere eines Privatdozenten hatte ihren Anfang genommen. (BKM 157)

Dies lässt sich auch auf Burgers andere, ganz ähnlich agierende Erzählerfiguren, aber auch die Persona des Autors selbst übertragen: Auch sie stellen ihren »zum obersten Plafond hochgekränkten Intelligenzquotienten« (BKM 157) zur Schau. Die exzessiv recherchierten, fachlich fundierten Ausführungen aus teils entlegenen Themengebieten fungieren als »Wiedergutmachung« der eigenen »Lebensunfähigkeit«. Sie dienen aber auch der Überhebung über die Leser:innen: Ob nun Schöllkopf, Stirner, Schusterfleck oder Brenner – sie alle sind »so schlimm dran [...], dass in der oberen Etage die Rotationsmaschinen auf Hochtouren laufen und Druckreifes ausspucken« (BKM 174). Letzten Endes bleibt auch dieses Zurschaustellen intellektueller »titanische[r] Kräfte« nur ein manisches Aufbäumen »eh ich in die Hölle fahre« (BKM 162). Literatur bleibt für Burger ein intellektueller Kraftakt, doch die Kräfte schwinden zusehends.

Die Wasserfallfinsternis von Badgastein. Ein Hydrotestament in fünf Sätzen (1985). Viele der bisherigen Texte deuten auf eine der erfolgreichsten Veröffentlichungen Hermann Burgers voraus: In der Erzählung *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein* setzt er 1985 viele der bisher umrissenen Stilmerkmale in einer Art Erzählexperiment auf kleinstem Raum um, steigert ihre Umsetzung aber noch weiter. Anders als die zusammen mit der *Wasserfallfinsternis* veröffentlichten Texte *Der Puck* und *Blankenburg* kann dieser Text als »Paradebeispiel« von Burgers »freier« Bernhard-Rezeption in dieser Werkphase gelesen werden, da sowohl eigenständige Manierismen als auch Bernhardismen zunehmend ineinander übergehen. Daher soll diesem Text ein wenig mehr analytischer Raum gegeben werden.

Der kurze Text entstand als Wettbewerbsbeitrag für den Klagenfurter Ingeborg-Bachmann-Preis: Burger war 1983 und 1984 für das Wettlesen vorgeschlagen worden, konnte seine Texte aber aufgrund einer anhaltenden depressiven Phase nicht beenden. Dem Teufelskreis aus lähmender Depression und kreativer Manie folgend entstand

163 Besthorn: Ausdruckspolyphonie in Längs- und Querschnitten, S. 355.

1985 *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein*. Burger wurde zum Gewinner des Wettlesens gekürt – und »gefeiert wie noch nie ein Autor in der Geschichte des Klagenfurter Wettbewerbs«. ¹⁶⁴

Auch Carlo Schusterfleck, der autodiegetische Erzähler der *Wasserfallfinsternis* pendelt zwischen der Aufgehen in der Kunst und dem Verlorengehen im eigenen Leid. Schusterfleck ist ein weiteres Beispiel von vielen Ausgestoßenen, Subalternen und Paria in Hermann Burgers Werk – und er ist ein bernhardesker Außenseiter, aber keine bloße Imitation dieses Figurentypus. Viel mehr gestaltet er sich als Kondensation und Übersteigerung seiner Vorlage: Er trägt seine Subalternität in der Figurenkonzeption und seiner Erzählweise in sich, geht gleichzeitig noch stärker in seiner Isolation auf. Das Milieu, in dem die Erzählung spielt, entspricht jedoch erneut eher dem einer kafkaesken Erzählung: Als Nachtportier eines Nobelhotels im Kurort Badgastein steht Carlo Schusterfleck am unteren Ende der sozialen Nahrungskette und führt wie viele andere Burger-Figuren eine »[t]ierquälerische« (Bwf 161) Existenz. Nicht nur, dass er als Bediensteter in einem Nobelhotel die Unterwürfigkeit zum Beruf macht: Wie schon in *Zentgraf im Gebirg* dient hier der »echte«, kaum lebensfähige Kranke den falschen »Lifestylekranken« und darf die Heilquellen Gasteins selbst als Angestellter nicht nutzen (vgl. Bwf 166f.). Als Nachtportier steht er noch in der Hierarchie der Bediensteten an unterster Stelle, lebt und arbeitet unter prekärsten Bedingungen (vgl. u.a. Bwf 163) – und er ist durch die Eigenart seiner Krankheit »sogar als Patient noch ein Bastard« (Bwf 164):

Wie Bernhards Figuren an diversen »Organschwächen« (Ka 208) und »Todeskrankheit[en]« (F 244) leiden, ist auch Burgers Protagonist gezeichnet vom physischen Verfall. Schusterfleck leidet einerseits an einer Lungenkrankheit – ein eindeutiger Verweis nicht nur auf Bernhard selbst, sondern auch auf die diversen lungenkranken Protagonisten seiner Texte. Darüber hinaus erfährt diese Erkrankung eine Übersteigerung. Während sich die Krankheit bei Bernhard auf das Innere, die Lunge, beschränkt, überträgt sich Schusterflecks Krankheit auch auf sein Äußeres: Schusterflecks Lungenleiden ist andererseits ein Symptom von Morbus Bechterew (Spondylitis ankylosans), einer Versteifung der Gelenke besonders der Wirbelsäule:

[W]ie Sie wissen, Herr Kurdirektor, wird der Brustkorb durch den Sklerisierungsprozeß mehr und mehr zusammengedrückt, ein gürtelförmiger Schmerzpanzer, [...] im Endstadium gleicht der Bechterewtorso einem blank genagten Krummsaurierskelett und erinnert an ein paläolithisches Picknick, denn die Eingeweide haben sich selbst verzehrt. (Bwf 166)

Schusterflecks Körper ist also ein entstellter; seine Krankheit wird nach außen hin sichtbar und markiert seine Position als gesellschaftlich Ausgestoßener. Die durch die Krankheit verursachte Körperhaltung macht den Nachtportier zum »perfekten Habedie-Ehre-Kakadu« (Bwf 165) mit »Berufsbuckelhaltung« (Bwf 162), der in einer permanenten Verbeugung verbleibt: Die Unterwürfigkeit ist in seinen Körper von vornherein

164 Reich-Ranicki, Marcel: Hermann Burgers gesammelte Leiden, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (19.8.1989), zit. n. Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 53.

eingeschrieben. Auch die aus chronischen Schmerzen resultierende Schlaflosigkeit prädestiniert ihn zynischerweise zum Nachtportier. Seine Außenseiterposition spiegelt sich auch in seiner Selbstdarstellung und -wahrnehmung als »Krüppel« (BWf 159), »wirbelsäulenverkrüppelter Ochsenstlepp« (BWf 168) oder »Schuhputzer« und »Ausreibfetzen dieser Herrschaften« (BWf 165) wieder: Auch in seiner eigenen Erzählung kann sich Carlo Schusterfleck nur mit dem Vokabular seiner Dienstherrn beschreiben. Diese Entfremdung schlägt sich burgertypisch ebenso in der Erzählperspektive nieder: Der autodiegetische Erzähler Schusterfleck vermittelt seine eigene Geschichte häufig in der dritten Person – der »invalide[] Nachtportier« (BWf 159) dissoziiert, distanziert sich von seinem eigenen Leben. Er nimmt auch sprachlich die Perspektive seiner »Unterdrücker« ein.

Die einschränkende, körperliche Krankheit des Protagonisten ist darüber hinaus erneut als Chiffre der nicht weniger einschränkenden seelischen Erkrankung des Autors lesbar: Die Lungenkrankheit bleibt als ein Symptom von mehreren im Inneren verborgen und verweist somit auch auf Burgers übersteigernde Bernhard-Rezeption: Die Figur Schusterfleck trägt den Bernhard'schen »Kern« ihrer Konzeption in sich, der aber von anderen, auffälligeren Aspekten überformt und überlagert wird.

Auch Schusterflecks Suche nach Schuberts verschollener Badgasteiner Symphonie kann als ein bernhardisches Geistesprojekt gedeutet werden, wie es ab *Schilten* auch Burgers Werk durchzieht. Konsequenterweise bezeichnet Schusterfleck seine Suche in Bernhard-Manier als »Naturheil- und ebenso [...] Schubertforschungsmethode« (BWf 169). Bei Bernhard kann die Flucht in das Geistige zwar einen Aufschub, am Ende aber nur eine Verlängerung des Leids hervorbringen. Aus Schusterflecks Perspektive ist es die Flucht in die Musik, die ihn seinen körperlichen Verfall zumindest zeitweise vergessen lässt. Die Beschäftigung mit der Kunst mündet am Ende erneut in einem optimistischen, wenngleich letzten Endes trügerischen Tonfall.

Die Fortschreibung und Übertreibung bernhardischer Stilmerkmale manifestiert sich nicht nur auf der Ebene der *histoire*, sondern setzt sich auch auf der Ebene des *discours* und der allgemeinen Ästhetik fort. Die Form des Berichts aus monologischer, autodiegetischer Perspektive und das Thema der literarisierten »Nachlassverwaltung« findet sich in Bernhards, aber auch in diversen von Burgers Texten. Die daraus resultierende Ansprache an einen »Herr[n] Kurdirektor« (u.a. BWf 161) sowie ihre permanente Wiederholung bilden erneut Schusterflecks Unterordnung und Unterwürfigkeit ab.

Die Sprache des Textes ist wie bei Bernhard hochgradig amimetisch und überdeterminiert. Das Register und die Länge der Sätze sind weit von einer bekömmlichen Alltags- oder Prosasprache entfernt. Bei Bernhards Erzählern suggerieren die Mehrfachkomposita und verschachtelte Redundanzen allerdings eine vermeintlich wissenschaftlich-nüchterne Sprachgenauigkeit und führen zu einer monotonen Rhythmisierung. Die Erzählerrede der *Wasserfallfinsternis* ist dagegen durchzogen von Sprachspielen, fremd- und fachsprachlichen Begriffen, Neologismen, Helvetismen und intertextuellen, intermedialen Verweisen, die den Text geradezu überbordend, ja chaotisch erscheinen lassen. Teils trägt die Entschlüsselung dieser Bezüge zur Deutung des Textes bei, teils überdehnt Burger auch die sprachlichen Möglichkeiten der deutschen Sprache: Eigentlich bedeutungsschärfende Komposita kippen wiederum ins Chiffrierende, Hermetische.

Die »hoch artifiziell[e]«, ¹⁶⁵ vom alltäglichen Sprachgebrauch losgelöste Erzählersprache bildet ebenfalls Schusterflecks Position außerhalb der Gesellschaft ab: Sie isoliert den »invalide[n] Nachtportier[]« (BWf 159) von all den weltfremden »Roulette-Casanos« (BWf 162) der »beschwipste[n] Thermalmeute« (BWf 170) im »feudal verwitterten Gasteiner Hof« (BWf 162):

Der Nachtportier wertet seine Umgebung, von [sic] der er sich nicht angehörig fühlt, in spöttisch überlegener Weise ab. Er macht sich kalauernd und selbstironisch unangreifbar klein und fühlt sich gleichermaßen als Auserwählter, dem als einzigem ein Kulturgeheimnis gelüftet [...] wurde.¹⁶⁶

Ebenso ist auch »die intellektlastige Schreibweise des Autors« als »Wunsch nach (schriftstellerischer) Anerkennung« ¹⁶⁷ und Schutzreaktion lesbar: »So wie seine Protagonisten durch ihr wortmächtiges Auftreten Unterlegenheit und Isolation überspielen, so kompensiert der Autor wortakrobatisch, kalauernd, ironisch und angriffslustig seine Selbstzweifel und Ängste.« ¹⁶⁸ Schusterflecks sprachliche Selbstermächtigung erhebt ihn nicht nur über seine diegetische Umgebung: der Protagonist und sein Autor legen eine Kür vor, stellen durch lateinische, fachsprachliche Einsprengsel und deren Erklärung ihre intellektuelle Überlegenheit auch gegenüber den Leser:innen zur Schau. Diese Stilelemente zeugen aber gleichzeitig von Sprachverspieltheit und fachlicher Detailkenntnis seitens des Autors.¹⁶⁹ Burgers Sprachwitz manifestiert sich auch in diesem Text entsprechend in der Kollision von vermeintlich genau recherchierter fachsprachlichen Ausdrücken und kreativen, intellektuellen wenn auch teils plump kalauernden Wortspielen. In der Sprachkomik kollidiert zusätzlich die äußerliche Erniedrigung mit der sprachlichen Selbsterhöhung, wenn Schusterfleck beispielsweise feststellt: »[M]ißrät die Kur, verkommt man zu einem Kuriosum, einem Ausbund an Neugierde«. (BWf 172) Der Erzähler spielt hier zunächst mit dem im Deutschen vermeintlich gleichen Wortstamm von »Kur« und »Kuriosum«, obwohl sich ersteres von lat. ›*curare*‹, ›behandeln‹, zweiteres von lat. ›*curiositas*‹, ›Neugier‹ ableitet. Das Sprachspiel verweist auf den gesundheitlichen Verfall und die Außenseiterposition Schusterflecks, inszeniert diesen aber durch die Wiederholung gleichzeitig komisch. Der komische Effekt wird noch potenziert, indem er »Kuriosum« zwar etymologisch korrekt auf ›*curiositas*‹, ›Neugier‹ zurückführt, das Wort aber fälschlicherweise als »Ausbund an Neugierde« und nicht als ›Merkwürdigkeit‹ übersetzt. Dieses Sprachspiel wirkt somit geradezu paradox, gleichermaßen selbsterniedrigend wie selbsterhöhend: Schusterfleck nimmt sich mit den Augen seiner Umgebung zwar als ›Merkwürdigkeit‹ wahr, nutzt aber sein Wissen um den Wortursprung, um eine ›falsche‹ Übersetzung zu liefern und den pejorativen Gehalt des Wortes nach seinem Willen zu beugen.

165 Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 40.

166 Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 59.

167 Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 47.

168 Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 65.

169 Vgl. ebenfalls: Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 40.

Die Wasserfallfinsternis von Badgastein weist darüber hinaus eine Vielzahl intertextueller und intermedialer Bezüge auf, die die Botschaft des Textes mitformulieren.¹⁷⁰ Ein zentraler Verweis findet sich in Form wörtlicher Zitate aus Grillparzers Gedicht *Abschied von Gastein* (1818). Das fünfstrophige, seinerseits bereits poetologische Gedicht referiert auf eine ganz ähnliche Problematik von Künstlertum und (Lebens-)Krankheit wie *Die Wasserfallfinsternis*; Burger und Grillparzer konstruieren einander analoge Kreativitätstheorien:

Die Trennungsstunde schlägt, und ich muß scheiden,
So leb denn wohl, mein freundliches Gastein!
Du Trösterin so mancher bitterer Leiden,
Auch meine Leiden wiegtest du mir ein,
Was Gott mir gab, worum sie mich beneiden,
Und was der Quell doch ist von meiner Pein,
Der Qualen Grund, von Wenigen ermessen,
Du ließest mich's auf kurze Zeit vergessen.¹⁷¹

Die Kunst ist in *Abschied von Gastein* einerseits die Möglichkeit, das Leid der eigenen Krankheit zumindest kurzzeitig zu vergessen. Gleichzeitig sind »Krankheit nur und lange Qual«¹⁷² überhaupt erst die Voraussetzung, Kunst zu schaffen: »Und was euch so entzückt mit seinen Strahlen, / Es ward erzeugt in Todesnot und Qualen«¹⁷³ – auch Grillparzers poetologische Sprecherinstanz würde sich vermutlich Diabellis »perire et delectare« (BD 33) anschließen. Der Gasteiner Wasserfall steht bei Grillparzer als Chiffre für künstlerische Schaffenskraft, die jedoch gleichzeitig Bedrohliches, »Getos«,¹⁷⁴ aber auch Schönes, einen »Regenbogen«,¹⁷⁵ hervorbringen kann. Der Künstler selbst wird vom psychischen Kraftakt des Kunstschaffens aus dem Leid heraus jedoch versehrt:

Der Dichter so, ob hoch vom Glück getragen,
Umjubelt von des Beifalls lautem Schall,
Er ist der welke Baum, vom Blitz geschlagen,
Das arme Muscheltier, der Wasserfall.

170 Mehrfach verweist der Text unmarkiert auf Goethes *Gesang der Geister über den Wassern*, das Goethe während seiner zweiten Schweizreise unter dem Eindruck des Staubbachfalls verfasste (vgl. u.a. BWF 167; 169). Ähnlich wie Burger in der *Wasserfallfinsternis* reflektiert auch Goethe in diesem Gedicht über die Dualität und Dynamik der menschlichen Seele und Empfindungen: »Des Menschen Seele \Gleicht dem Wasser: \Vom Himmel kommt es, \Zum Himmel steigt es, \Und wieder nieder \Zur Erde muß es, \Ewig wechselnd.« (Goethe, Johann Wolfgang von: *Gesang der Geister über den Wassern*, in: ders.: *Goethes Werke* (= Hamburger Ausgabe). Band 1: *Gedichte und Epen I*. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, 15., durchgesehene und erweiterte Auflage, München 1993, S. 143, Z. 1–7) Ich danke Frau Univ.-Prof. Dr. Henriette Herwig für diesen Hinweis.

171 Grillparzer, Franz: *Abschied von Gastein*, in: ders.: *Grillparzers Werke in drei Bänden*, Bd. 1: *Gedichte, Der arme Spielmann, Selbstbiographie, Rede am Grabe Beethovens*, Berlin/ Weimar 1980, S. 3–4, hier S. 3, Z. 1–8.

172 Grillparzer: *Abschied von Gastein*, S. 4, Z. 21.

173 Grillparzer: *Abschied von Gastein*, S. 4, Z. 23–24.

174 Grillparzer: *Abschied von Gastein*, S. 4, Z. 26.

175 Grillparzer: *Abschied von Gastein*, S. 4, Z. 27.

Was ihr für Lieder haltet, es sind Klagen,
 Gesprochen in ein freudenloses All,
 Und Flammen, Perlen, Schmuck, die euch umschweben,
 Gelöste Teile sind's von *seinem* Leben.¹⁷⁶

Burger setzt somit um, was er in seinem Text Schuberts vermeintlicher »verschollener« Symphonie andichtet: Er adaptiert Grillparzers Gedicht, wenn schon nicht als Vertonung, so doch auf poetologischer Ebene des Prosatextes – es sind die »Künste [...], welche die Künste beflügeln« (BWf 177).

Die Thematik der Musik eröffnet den Blick auf die Intermedialität von *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein*. Der gesamte Text ist von Anspielungen auf musikalische Werke und Kompositionsprinzipien durchzogen. Erneut handelt es sich hierbei im Kern um auf Bernhards Werk verweisende Elemente, die in ihrer konkreten Performanz übersteigert werden.

Die Flucht in die Kunst und Wissenschaft vor den eigenen Lebensproblemen ist ein zentraler, bernhardesker Topos. Auch Schusterfleck flüchtet sich in seine »Lungeneitüden« (BWf 166) sowie seine »Naturheil- und ebenso [...] Schubertforschungsmethode« (BWf 169). Die produktive, lebensrettende Verbindung von Leben und Kunst und das Vermischen unterschiedlicher Kunstformen nehmen eine zentrale Stellung auch in diesem Text ein: Es sind wieder die »Künste [...], welche die Künste beflügeln« (BWf 177). Zentrale intermediale Bezugspunkte sind darüber hinaus mehrere Schubert-Stücke, allen voran die *Unvollendete* und die *Verschollene*, die er im Sommer 1825 angeblich in Badgastein für den Wiener Musikverein komponierte.¹⁷⁷ Schusterfleck identifiziert die *Verschollene* letztlich als Vertonung von Grillparzers *Abschied von Gastein* (vgl. BWf 167, 175–177) – erneut gehen Musik und Literatur eine produktive Verbindung ein, verschmelzen Prätexte, Biographie und Werk.

Carlo Schusterfleck trägt Krankheit und soziale Subordination zudem nicht nur durch seinen entstellten Körper nach außen. Bereits der Name »Schusterfleck« selbst erfasst seinen Träger durch die Bestandteile »Schuster« und »Fleck« als Dienstleister und Objekt des Ekels. Darüber hinaus enthält der Name einen Verweis auf ein für diesen Text zentrales Konzept. Der »Schusterfleck« (auch »Rosalie« oder »Vetter Michel«) ist ein »Spottname«¹⁷⁸ für ein musikalisches Kompositionsprinzip: Der Begriff bezeichnet »eine melodische oder harmonische Phrase«, die »nach einander nur um eine oder mehrere Stufen versetzt, ein oder mehrmals wiederholt wird«.¹⁷⁹ Burger verweist schon in den ersten Zeilen auf diesen Zusammenhang, wenn sich sein Erzähler als »Carlo

176 Grillparzer: *Abschied von Gastein*, S. 4, Z. 33–40, Hervorh. i. Orig.

177 Der Einbezug von Franz Schubert in diesem Text lässt sich ebenso als Verweis auf Bernhards Drama *Die Macht der Gewohnheit* (1974) lesen. In Bernhards Drama probt Caribaldi mit seiner Familie Schuberts *Forellenquintett* (opus post. 114 – D 667 in A-Dur).

178 o.A.: Art. »Rosalie, Schusterfleck«, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, begr. Von Hermann Mendel, vollendet v. August Reissmann, Berlin 1882, S. 421–422, hier S. 421; vgl. o.A.: Art. »Rosalie, Vetter Michel, Schusterfleck«, in: Honegger, Marc/ Massenneil, Günther (Hrsg.): *Das grosse Lexikon der Musik*, Bd. 7, Freiburg/ Basel/ Wien 1982, S. 130–131.

179 o.A. Art. Rosalie, Schusterfleck, S. 421.

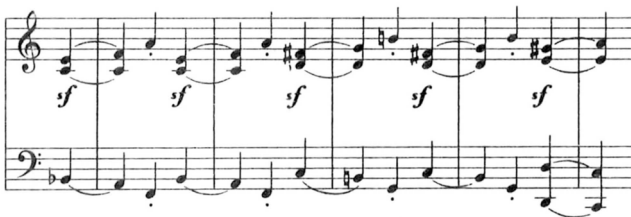
Schusterfleck, ein Vetter Michel der Schöpfung« (Bwf 161; vgl. 177) vorstellt. Nun eröffnet dieser Verweis mehrere Deutungsmöglichkeiten, die sich allesamt an Burgers Poetik der Imitation wie auch der produktiven Verbindung der Künste anbinden lassen:

Der werkinterne Verweis auf Burgers eigene *Diabelli*-Erzählung ist musikhistorisch bewanderten Leser:innen offenkundig: Als Ursprung des Begriffs ›Schusterfleck‹ für diese Tonsequenz werden gemeinhin Beethovens 33 *Diabelli-Variationen* angenommen.¹⁸⁰ Burger erweitert hier somit grundlegend das intermedial umfängliche, intellektuell anspruchsvolle Beziehungsfeld der Erzählung.

Der Schusterfleck verweist weiterhin auf das Stilprinzip der »ständig modifizierte[n] Wiederholungen«,¹⁸¹ das Bernhards Texte durchzieht. Gemeinhin wird der Schusterfleck als ein abgedroschenes, »ästhetisch unbefriedigende[s]«¹⁸² Stilmittel betrachtet. Wenn nun Burgers übertrieben bernhardesker Erzähler diesen Nachnamen trägt, verlagert sich dies polemisch auch auf seine Vorgänger Schildknecht und Schöllkopf, aber ebenso auch Reger, Karrer, Konrad oder Koller. Bernhards und Burgers Figuren und die sie konstituierende Sprache werden als ebensolche Schusterflecken präsentiert: repetitiv, klischeehaft und minimal variiert.

Betrachtet man zuletzt die hinter einem Schusterfleck stehenden Noten, eröffnet sich eine weitere Deutungsmöglichkeit des Namens: Ein Schusterfleck ist grundsätzlich »eine auf- und absteigende, transponierende Wiederholung einer melodischen Phrase«¹⁸³ (vgl. Abb. 25).

Abb. 25: ›Schusterfleck‹ im Walzer Antonio Diabellis



Gesannt, o.A: Art. Rosalie, Vetter Michel, Schusterfleck, S. 131.

Die auf- und absteigende Tonfolge korrespondiert einerseits mit dem »aufsteigenden Morbus« und der »absteigende[n] Spondilitys ankylosans« (Bwf 164) des Erzählers. Dieser intermediale Verweis und der Bezug zur Dynamik der Krankheit bilden aber andererseits die Phasen einer manisch-depressiven Erkrankung ab, die Burger in diesem Text zu versprachlichen und zu verarbeiten sucht.¹⁸⁴

180 Vgl. o.A: Art. Rosalie, Vetter Michel, Schusterfleck, S. 131 sowie Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 58.

181 Schmitz-Emans: Nicolas Mahlers Literaturcomics, S. 27.

182 o.A: Art. Rosalie, Vetter Michel, Schusterfleck, S. 131.

183 Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 58.

184 Interessant ist hier ebenfalls der Verweis auf den Ort Monte Carlo in Carlo Schusterflecks Erzählerrede: Eine ›Monte‹ ist ein dem Schusterfleck verwandtes Kompositionsprinzip.

Darüber hinaus verweist der Untertitel *Ein Hydrotestatment in fünf Sätzen* erstens auf die extrem verlängerten Sätze, die die Erzählung konstituieren, gleichzeitig aber zweitens auf die musikalische Struktureinheit des »Satzes«. Burger erweitert also die musikanalogen Rhythmus- und Klimaxstrukturen aus Bernhards Prosa um eine weitere, intermediale Ebene: *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein* imitiert das Formschema einer Symphonie – Literatur und Musik gehen auch hier eine produktive Verbindung ein. Diese Unterteilung in musikalische Sätze wird durch die Tempoangaben am Ende jedes sprachlichen Satzes markiert. Die von Burger hier verwendeten Bezeichnungen ähneln musikalischen Termini, aber sind frei erfunden und werden narrativ eingesetzt. Sie lassen sich wie folgt übersetzen:

1. »Andante un poco non troppo« (BWf 164) – »ein bisschen Andante, nicht zu viel«
2. »Notturmo Grave« (BWf 167) – »nächtliche Schwere«
3. »Allegro assai tumultuoso« (BWf 170) – »sehr turbulentes Allegro«
4. »Allegro apocalittico« (BWf 176) – »apokalyptisches Allegro«
5. »Vivace poco a poco accelerando« (BWf 179) – »nach und nach beschleunigtes Vivace«

Die Tempi bilden also ein Wechselspiel von beschwingter Hochstimmung und gedämpfter Langsamkeit, das sich in seiner Dynamik immer weiter ins Extatische und Abgründige steigert. Auch diese Tempi verweisen auf das musikalische Satzprinzip des Schusterflecks – gleichzeitig aber auch auf die Stimmungsdynamik des Manisch-Depressiven. Doch selbst die Form dieser »Symphonie« trägt das Außenseitertum wie ihr Protagonist in sich: Gemeinhin haben Symphonien vier Sätze; diese hier hat fünf und anstelle des Finales steht ein weiteres Allegro und Vivace.¹⁸⁵

Auch das allgemeine Thema des Textes lässt sich auf Burgers Prosalehrer rückbeziehen: *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein* kann einer fortschrittskritischen Antiheimatliteratur zugerechnet werden, kritisiert der Text doch den kommerzialisierten »Raubbau der Menschheit an [den] Ressourcen« (BWf 174) der Natur. Das Motiv des Flusses und des Wasserfalles ist in diesem Kontext mehrdeutig lesbar: Der »Selbstmord« des Wasserfalles geschieht intradiegetisch »als Staatsstreich der Natur«, »aus Protest gegen die hirnwütige Ausbeutung der Gasteiner Therme« (BWf 174) durch »rücksichtslose Genußgewinnler« (BWf 172). Der (einstige) Nobelkurort Bad Gastein erscheint im Text als ein »vom Wildbad zum Weltbad avanciertes Thermal-Monte Carlo« (BWf 162), in dem sich eingebildete Kranke von echten Kranken bedienen lassen und die Natur aus Profitgier und Lifestyle ausbeuten. Das »Testament« des Wasserfalls (vgl. BWf 174–176) lässt

185 Der Text ist zudem auf struktureller und inhaltlicher Ebene eng mit der Zahl Fünf verbunden: Die Erzählung ist in fünf »Sätze« untergliedert; das Grillparzer-Gedicht *Abschied von Gastein* hat fünf Strophen, ebenso die erwähnte Schubert-Symphonie; das Testament des Wasserfalls hat fünf Gliederungspunkte. Auch dies verweist auf Schusterflecks Leid und Außenseiterrolle: In der christlichen Zahlensymbolik steht die Zahl für die fünf Wundmale Christi – und auch, wenn Schusterfleck in dieser Erzählung letztlich keinen Märtyrertod stirbt, ist er doch zumindest als Stigmatisierter und Schmerzensmann, der sein »Kreuz trägt« (BWf 173, vgl. 165), lesbar. Der Außenseiter Schusterfleck und sein Autor werden so ebenfalls zum letztlich überlegenen Auserwählten stilisiert: nur der Ausgestoßene kann die verschollene Symphonie auffinden und lesen, nur der an der eigenen Lebensunfähigkeit verzweifelte Autor kann Kunst schaffen.

die Quelle versiegen, verstrahlt Gastein und zerstört so seine Tourismusindustrie. Raimund Brenner deutet den Fluss in Analogie zu Grillparzers *Abschied von Gastein* zudem als »Metapher für die Kreativität und poetische Schaffenskraft«,¹⁸⁶ den »Wasserfall für die Wortmächtigkeit und Sprachflut des Schriftstellers«.¹⁸⁷ Das Austrocknen dieser Naturgewalten ist so als Ausdruck schriftstellerischer Versagensängste des Autors lesbar,¹⁸⁸ als Reaktion auf die Kommerzialisierung seiner Kunst, als Vorbote einer weiteren depressiven Phase. Gleichzeitig wohnt diesem Austrocknen neues kreatives Potenzial inne: Durch die »Wasserfallkatastrophe« (BWf 164) wird die verschollene Gasteiner Symphonie auf dem Flussgrund freigelegt. Sie bleibt jedoch nur für Schusterfleck lesbar. Erneut handelt es sich hier um einen Metakommentar über das Schreiben wie auch das Verhältnis von Natur und Kunst und die Dynamik von Manie und Depression: Die (selbst-)zerstörerische Natur trägt das Potenzial zu hoher Kunst in sich. Schließlich beginnt Schusterflecks Erzählung mit der Absicht, »alle Kräfte, auch diejenigen seiner Krankheit, aufzubieten« (BWf 161). Der Künstler muss sich jedoch auf diese Natur, seine Krankheit, einlassen, anstatt sie lediglich als Tourist zu besuchen, sein Leiden als Accessoire zu instrumentalisieren.¹⁸⁹

Am Ende schlägt die Erzählung in Konsequenz dessen erneut optimistische Töne an. Schusterfleck steigert sich in die »rauschhaften Augenblicke[]«¹⁹⁰ der Kreativität durch Krankheit hinein:

[U]nd ich hämmerte ohn Unterlaß die Cello-Kantilene der Verschollenen in die Finsternis [...], also gab ich mein Bechterewsches Frühkonzert, das erste meines Lebens, und war im übrigen gespannt darauf, was den Balneologen an lebensrettenden Sofortmaßnahmen einfallen würde [...]. (BWf 178f.)

Carlo Schusterfleck setzt bis hierhin um, was Bernhards Protagonisten, aber auch der Persona Hermann Burger selbst letzten Endes nicht gelang: die Heilung, oder zumindest Linderung der Krankheit durch die Hinwendung zur Kunst.¹⁹¹ Anders als für die »geborene[n] Nichtveröffentlicher« (AM 176) in Bernhards *Cŕuvre* wird für Schusterfleck und also Burger die Veröffentlichung und vor allem die positive Rezeption durch ein Publikum ein wichtiger Teil des Schaffensprozesses.¹⁹²

186 Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 48.

187 Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 48.

188 Brenner bindet dies ebenso an Burgers Erzählung *Der Schuss auf die Kanzel* an (vgl. Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 49).

189 Darüber hinaus ist der »Wasserfall« auch als subtiler werkinterner Verweis auf die Erzählung *Diabelli* zu lesen. Hier meint der Wasserfall einen Kartentrick: »Ein Manipulator [...] beherrscht den Wasserfall ebenso wie das Rauschen wie das Fächerschlagen wie das bogenförmige Mischen wie das Auflegen auf den Unterarm und das Umlegen.« (BD 59) Rückwirkend und unter Einbezug der Wasserfall-Symbolik sowie Burgers weiteren Texten und den in ihnen verhandelten Themen lassen sich auch die anderen Kartentricks »Rauschen«, »bogenförmiges Mischen«, »Auflegen auf den Unterarm« und »Umlegen« als Phasen des künstlerischen Schaffens lesen: Kreativität, Rausch, manische und depressive Episoden, Suizidversuch und letztlich Suizid.

190 Burger: Schreiben Sie, trotz Germanistik?, S. 245.

191 Vgl. hierzu ebenfalls Satz 816 über die lindernde Wirkung der Musik, BT 156.

192 Ich danke Joe Spicker für diesen Hinweis.

Wenn Burger sich in *Zu Besuch bei Thomas Bernhard* nun dennoch als »Kurgast aus Badgastein« (BB 235) bezeichnet, sich also neben den anderen Gasteiner ›Lifestylekranken‹ einreicht und damit in Opposition zum Nachtportier Schusterfleck stellt, enthält dies auch ein Moment der Selbstkritik: Burgers Literatur bleibt für ihn selbst auch nur »Geselligkeitskitsch« (BWf 171), die vollständige Abwendung vom Leid als »künstlerischem Accessoire« scheint noch nicht vollzogen zu sein. Selbst, wenn der Erzähler auf die Bestätigung seiner Kunstfertigkeit durch die »Balneologen«-Jury (BWf 179) hofft – und Burger damit auf das Wohlwollen der Bachmann-Juroren verweist –, bleibt die Rezeption des Kunstwerks doch dem Zufall überlassen: Schusterfleck spielt nachts alleine im Hotel die wiederentdeckte Symphonie,

in der Hoffnung, daß vielleicht ein Schlafwagenpassagier des Hellas-Istanbul-Expres-
ses, der um sechs Uhr siebzehn an Badgastein vorbeischnaubte, die Melodie, gerade
weil er sich über die Dunkelheit wunderte, aufschnappen, nach Salzburg, womöglich
nach Wien entführen und immer wieder vor sich hinpfeifen würde, wie ein Volkslied,
das so betörend herumschwirrt, daß es letztlich sogar den Stein eines Musikologen zu
erweichen vermag und, sofern es zufällig ein Schubertologe ist, zur Erkenntnis bringt:
das ist sie [...]. (BWf 178f.)

Was der Text hier andeutet, ist letztlich kein Happy End für Schusterfleck und seinen Autor: Die von dieser Zufallskette bedingte Rezeption der *Verschollenen* erscheint unwahrscheinlich: Schusterfleck verlässt sich auf Unrealistisches. Die Angst des Künstlers, die normalerweise das Schaffen und Veröffentlichen von Kunst begleitet, äußert sich hier gerade nicht. Die prophezeite Besserung am Ende dieser *Wasserfallfinsternis*-Symphonie und das beschwingte, optimistische Vivace scheinen erneut bloß Vorboten einer weiteren manischen Phase gewesen zu sein, auf die nur ein noch tieferer, depressiver Absturz folgen wird.

Blankenburg. Zustandsbericht eines Leselosen (1986). Auch bei *Blankenburg* handelt es sich um ein skurriles Anschreiben eines »Scheintote[n]« (u.a. BBl 36) an eine höhere Instanz: Die Erzählung soll »laut Untertitel der ›Zustandsbericht eines Leselosen‹ sein, [der] aber vor Zitaten und literarhistorischen Anspielungen aber nur so stotzt«. ¹⁹³ In diesem Text wird das Schreiben und Lesen zum eigentlichen Thema – oder gerade die ›Leselosigkeit‹ (vgl. u.a. BBl 106) und »Agraphie« (BBl 75), ›Schreibunfähigkeit‹. ¹⁹⁴ Der Erzähler erwacht plötzlich »satzbildend« (u.a. BBl 120), überwindet seine Depression und Schreibblockade durch die Hinwendung zur Natur; der Text endet erneut im Stilklichee der trügerischen, letztlich manischen Euphorie. ¹⁹⁵ Der Text ist wie die *Was-*

193 Zumsteg: Playgiarism, S. 310.

194 Der Text ist möglicherweise im Kontext einer realen Schreibunfähigkeit zu lesen: Zwischen der Publikation von *Blankenburg* und der Erzählsammlung *Diabelli* liegt eine sieben Jahre andauernde Phase ohne größere literarische Veröffentlichungen, in denen Burger mehrfach scheiterte, einen Beitrag für den Bachmann-Preis einzureichen; der Gewinn des Klagenfurter Wettbewerbs mit *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein* kann als Ereignisse betrachtet werden, das das Ende dieser Phase einläutet.

195 Die Handlung von *Blankenburg* erscheint burgertypisch: »In *Blankenburg* [...] durchläuft der Leselose eine von der Herrin von Blankenburg verordnete Kur, in deren Verlauf er sich zur Welt der Schriften und über deren Vermittlung auch zur natürlichen Erscheinungswelt wieder Kontakt auf-

serfallfinsternis hochgradig, beinahe exzessiv intertextuell, und setzt damit den dort und in *Die künstliche Mutter* vorformulierten, ostentativen Referenzialismus in gesteigerter Form fort.

Zusätzlich beginnt Burger in dieser Werkphase, offen auf sein eigenes Werk zu verweisen, Plotelemente früherer Texte zu reinszenieren oder Figuren wiederkehren zu lassen.¹⁹⁶ So überrascht es nicht, wenn der Erzähler in diesem Text anmerkt, »selbst Palimpseste können nach dem Abschleifen der ursprünglichen Schriftzüge [...] wiederverwendet werden« – und, dass es »mit Hilfe der Luminiszenz« möglich sei, »den verschwundenen Text wieder sichtbar zu machen« (BBl 106) – das Setzen von Verweisen durch den Autor und das Aufschlüsseln dieser Verweise durch die Leser:innen werden somit zu einem elementaren Bestandteil der Konzeption der Texte dieser Phase. Eine manifeste Bernhard-Rezeption bleibt in diesem Palimpsest jedoch weitestgehend unsichtbar.

II.3.2.3. Spätwerk: selbstbezügliches Schreiben, extensive Mimesis und fatale Imitation

Unglaubliche Geschichten (1987/88), *Tractatus Logico-Suicidalis. Über die Selbsttötung* (1988), *Der Schuss auf die Kanzel* (1988), *Brenner: Brunsleben* (1989), *Ein abgründiger Mathematiker der Finsternis* (1989)

Nachdem aus dem Substrat früher Analogien eine explizite Auseinandersetzung und freie Rezeption erwachsen, scheint sich Burger nun vom Schreiben des Prosalehrers emanzipiert zu haben: Der Autor scheint Bernhards Werk als einen Einflussfaktor von vielen in die eigenen Arbeiten absorbiert zu haben. »Burgertypische« Stilmerkmale haben sich inzwischen konsolidiert und werden ihrerseits reinszeniert und rekombiniert. Spätestens mit *Die künstliche Mutter* wendet sich Burger einer zunehmend selbst- und metareferenziellen Schreibweise zu:

Das eigene Werk wird zum Kosmos, es selbst zum Fixpunkt, auf den sich eigenes Schreiben, zitierend, anspielend immer neu bezieht und zubewegt, in besonderer Weise dort, wo die Existenz des Schriftstellers kaum unterscheidbar in das Werk eingegangen ist.¹⁹⁷

nimmt. Wichtigstes Heilmittel ist das Grimmsche Wörterbuch, das ihm dabei hilft, sich die Sprachwelt, deren er bedarf, um überhaupt Welt zu haben, wortweise wieder aneignet.« (Schmitz-Emans: Wort-Zaubereien, S. 44). Vgl. für eine Analyse von *Blankenburg* weiterhin Zumsteg, Simon: Transmitter(in)suffizienz? Eine lexistenzialistische Analyse von Hermann Burgers Erzählung *Blankenburg*, in: Kleihues, Alexandra (Hrsg.): *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, Zürich 2010, S. 413–432.

196 *Blankenburg* erwähnt mehrfach die Vorliebe des Erzählers für »das Cigaristische« (u.a. BBl 47f.) und verweist somit auf sein Langzeitprojekt *Brenner*; die Nennung des Schusterflecks und der Rosalie deutet dagegen auf *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein*, die Nennung Diabellis in direkter Nähe auf die gleichnamige Erzählung (vgl. BBl 54).

197 Hoff: *Auf Tod und Leben*, S. 259.

Burgers literarische Produktivität nimmt weiter zu, auch wenn dies ein Symptom seiner Manie bleibt und von lähmenden Phasen der Depression unterbrochen wird: Die umfangreichen Erzählungen *Blankenburg* (1986) und *Der Schuss auf die Kanzel* (1988) neigen teils zu einem »erzählerische[n] Overkill«¹⁹⁸ mit immer komplexeren, intertextuellen, metaleptischen fremd- und autoreferenzialistischen Verweisstrukturen: »Die Diskurse beginnen, sich um sich selbst im Kreis zu drehen, das Zitationskarussell [wird] zum *perpetuum mobile*.«¹⁹⁹ Hierin lässt sich ein Akt manischer Selbsterhöhung des Schriftstellers ausmachen: Burger war »im Grunde immer etwas enttäuscht darüber, dass nur wenige wussten, dass er in der Schweizer Literatur nach Frisch und Dürrenmatt die Nummer drei sei, wie er selbst meinte.«²⁰⁰ Das selbsternannte »Wunderkind der seltenen Art« und »kaum verstandene[] Genie«²⁰¹ reiht sich schlichtweg selbst in den Kanon der Hochliteratur ein, wenn er nicht mehr bloß auf fremde, sondern nun auch auf eigene Werke verweist. Bei Burgers in der Folge omnipräsenten Selbstzitaten handelt es sich also »um den epischen Versuch, sich ein gigantisches Denkmal zu setzen.«²⁰² Gleichmaßen – und das ist die Kehrseite des vermeintlich (megalo-)manischen Werkes – bildet das Schreiben »über sich selbst« den Versuch ab, das eigene, immer weiter entgleitende Leben zu begreifen und zu festigen.

Das Ich des Autors rückt – neben seinem literarischen Werk – immer stärker ins Zentrum des Erzählten. Monika Schmitz-Emans merkt in ihrer Auseinandersetzung mit Burgers poetologischem Symbolrepertoire der Bühnenmagie in *Diabelli* an:

Das Ich des Künstlers ist etwas wortreich Verschwiegenes, von Wörtern zugedecktes: ein palmierter Elefant. Ein Kernmotiv in *Diabelli* ist das Verschwinden des Ichs hinter der Kunst. [...] Ist die erste dem Künstler übergeworfene Decke aus vielsprachiger Zitat- und Namensmaterie gewebt, so besteht die *zweite Decke* aus intertextuellen Anspielungen.²⁰³

Der »Elefant« verschwindet jedoch nicht wirklich:

198 Bachmann, Dieter: Nachwort, in: Burger, Hermann: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. V: Romane II, München 2014, S. 331–347, hier S. 331.

199 Zumsteg: Playgiarism, S. 298, Hervorh. i. Orig.

200 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 231.

201 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 231.

202 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 231.

203 Schmitz-Emans: Wort-Zaubereien, S. 57–58. Zum Zaubertrick des »palmierten Elefanten« führt Schmitz-Emans aus: »Im Bereich der Zauberkunst findet Diabelli die prägnanteste Metapher für seine eigene sprachlich-stilistische Verfahrensweise mit dem Ich: im Trick des Wegdrapierens, auch »Palmieren« genannt, der darin besteht, dass ein Gegenstand, welcher vor den Augen des Publikums zum »Verschwinden« gebracht werden soll, durch einen optischen Trick unsichtbar gemacht wird. Der Gegenstand wird in einem gänzlich schwarz ausgeschlagenen Raum platziert [...]. Dann wirft der Illusionist ein Tuch über ihn, oder vielmehr gleichzeitig zwei: obenauf ein helles, unter dem zunächst noch die Konturen des Objekts sichtbar bleiben, bis es dann weggezogen wird, und darunter ein schwarzes, das im Moment des magischen Tricks *nicht* weggezogen wird, sondern den Gegenstand im schwarzen Kabinett der Sichtbarkeit entzieht. Das Publikum weiß nur von der hellen Decke, unter der das Objekt noch präsent erscheint.« (Schmitz-Emans: Wort-Zaubereien, S. 57, Hervorh. i. Orig.)

Streng genommen ist dieser ja noch da, wenn er unter seinen Decken unsichtbar geworden ist. Insofern liegt in diesem Bild ein Moment des Beharrens auf dem eigenen Ich unter seinen Decken-Texturen. Bemerkbar macht sich der Elefant allerdings durch nichts mehr. [...] Wenn der Illusionist dann die helle Hülle fortzieht (während die schwarze auf dem Elefanten hängen bleibt), ist der Elefant für die Augen des Publikums verschwunden und gleichwohl präsent.²⁰⁴

Wenn nun Hermann Burgers Biographie und Erkrankung wie in diesem Zaubertrick als ›palmierter Elefant‹ unter dem Textgewebe verhüllt wird, wird sie doch im Spätwerk zu einem ›elephant in the room‹:

1986 wurde er als bisher jüngster Dozent zu den Frankfurter Poetikvorlesungen eingeladen [...]. Doch je grösser der äussere Erfolg, je zahlreicher die öffentlichen Ehrungen (Hölderlin-Preis 1983; Aargauer Literaturpreis 1984; Ingeborg-Bachmann-Preis 1985), je spektakulärer seine Treffen mit Starkritikern und bedeutenden Politikern, desto grösser auch die Krise in Familie und Ehe. Es kam zu Ankündigungen der Selbsttötung, wechselnden Psychotherapien, Medikamentensucht, Selbsteinlieferung in die Notfallstation, Einsamkeit auf dem Burghügel, Schulden. [...] Bald schmiedete er neue Heiratspläne, unternahm trotz psychogenem Herzanfall strapaziöse Lesetourneen.²⁰⁵

Als Konsequenz seines selbstbezüglichen Schreibens werden Burgers umfangreichere Texte zu kaum noch chiffrierten Schlüsselromanen²⁰⁶ mit einer »zunehmenden Brüchigkeit der spezifischen Literarizität«.²⁰⁷ Texte wie die zwischen den längeren Erzählungen veröffentlichten *Unglaublichen Geschichten* (1987/88)²⁰⁸ beziehen sich zusätzlich immer stärker explizit auf das Leben als manisch-depressiver Schriftsteller (oder schriftstellernder Manisch-Depressiver). Vor allem das *Brenner*-Projekt und der *Tractatus logico-suicidalis* rücken biographische Schilderungen und die Auseinandersetzung mit dem Suizid in den Fokus. Burgers reale Lebensprobleme, »das Verlassen der Ehe [...], die Kündigung der Stelle als Kulturredaktor beim *Aargauer Tagblatt*, [...] die jahrelange endogene Depression, das Zerschlagen von Freundschaften, die sexuelle Schande der Impotenz«²⁰⁹ werden zu dieser Zeit ebenso vom empirischen Autor Burger publik gemacht²¹⁰ – und tragen somit ihrerseits zum öffentlich Burger-Bild bei.

Die teils hoffnungsvollen Ausblicke, mit denen die Texte der früheren Phase teilweise enden, bleiben manische Illusionen. So findet mit dem Fortschreiten von Burgers Erkrankung kurz vor seinem Tod eine zunehmende Auseinandersetzung mit dem Suizid und Bernhards Literatur statt. Auch in diesem Sinne verlaufen Burgers Bernhard-Rezeption und seine Krankheit proportional zueinander: Bernhards Einfluss und die Depression kehren nach Phasen ›trügerischer Ruhe‹ umso stärker zurück. Der Prosalehrer

204 Schmitz-Emans: Wort-Zaubereien, S. 60f.

205 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 244f.

206 Vgl. u.a. Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 234–236.

207 Nölle: Die rissige Haut der Form, S. 181.

208 Vgl. Burger, Hermann: Unglaubliche Geschichten und andere späte Prosa, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: Erzählungen II, München 2014, S. 145–180.

209 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 521.

210 Vgl. Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 521.

bekommt nun auch als verehrter »Parasuizidär« (Satz 763, BT 146) eine zunehmende Bedeutung zugeschrieben. Er und sein Werk werden zu zentralen poetischen Bezugspunkten oder selbst expliziten Bestandteilen der Erzählungen. Dies kulminiert einerseits in dem stark auf Bernhard rekurrierenden pseudo-wissenschaftlichen *Tractatus logico-suicidalis*, aber auch Burgers letztem Romanprojekt *Brenner*: Hier imitiert er teils die Struktur von Bernhards ebenfalls letztem Text *Auslöschung* und nutzt ihn als Motiv- und Themensponder. Wenn man nun Burgers und Bernhards Personæ als performanten und performierten Teil ihres jeweiligen künstlerischen Schaffens begreift, konvergieren beide ‚Lebens-Werke‘ im Februar 1989 tragischerweise vollends: Bernhard stirbt am 12. Februar 1989. Wenig später wird auch dies von Burger ›imitiert‹: Nach einem weiteren Aufenthaltes in Kantonsspital Baden stirbt er am 28. Februar nach der Einnahme einer tödlichen Menge Alkohol und Schlaftabletten.

Unglaubliche Geschichten (1987/88). Die in dieser Phase verfassten Texte supplementieren einander. So kreisen auch die kurzen, meist autofiktionalen Erzählungen aus *Unglaubliche Geschichten und andere späte Prosa* monolithisch um einander ähnliche und bereits aus dem Gesamtwerk bekannte Themenfelder.²¹¹ Sie wirken so teils wie Kontrafakturen früherer Burger-Texte oder aber – wenn man dem Autor nicht übermäßige Selbstwiederholung aus mangelnder Kreativität unterstellen mag – wie eine Reprise des eigenen Werkes vor dem bevorstehenden Tod. Ebenso wird Bernhards Einfluss in dreien dieser Erzählungen durch die mehrfache explizite Nennung seines Namens kenntlich gemacht und seine zentrale Rolle für Burgers Werk so markiert. Damit einhergehend wird Bernhards Werk als Ideenrepertoire in Zeiten der Lebenskrise präsentiert.

Diese Lesart wird bereits durch die Erzählung *Mein Abschied von Gastein* evident. Primär verweist der kurze Text bereits durch den Titel auf die *Wasserfallfinsternis* und Grillparzers Gedicht sowie als autofiktionale Skizze auf den von Burger häufig frequentierten Kurort. Über das Thema und den Untertitel *Eine Art Schachnovelle* wird auch auf Stefan Zweigs Exiltext *Schachnovelle* (1943) verwiesen. Ebenso deuten der Titel und der Inhalt wenn schon nicht den Tod des impliziten Autors, so doch seine bevorstehende Einweisung oder Flucht an. Der Kampf gegen die Depression, der Versuch, dem Tod durch Konsum, Schuldenmachen und Bonvivantismus zu entkommen, werden als Schachspiel inszeniert. Auch Bernhards Einfluss hat in diesem Kontext seinen Platz: »Welche Kapitalverbrecherfigur wollen Sie nun verlieren, Herr Portier, den Tower oder die Lady, naturgemäß, wie Thomas Bernhard sagen würde, rettet er die höher rangierende Maria Theresia [...].«²¹² Wenig später, kurz vor Ende der Partie ergänzt der Erzähler: »Der Portier ist nicht bei Trost, denn er schlägt meinen Läufer. Gegenzug: Turm g7, Schach einerseits, Springer bedroht andererseits. Immer einerseits, andererseits, [...] bei Thomas Bernhard gelernt.«²¹³ Bernhard wird für Burger hier explizit zum Strategengeber gegen

211 *Der Zauberer und der Tod* bemüht erneut Houdini zu einem Dialog mit dem Tod und verweist auf den *Tractatus logico-suicidalis*. Die totale Cardiotrophe oder Das Verbrechen der Bündner Juristin an einem Kaufmannssohn kombiniert Ausführungen über das gebrochene Herz des biographisch inspirierten Erzählers mit einer Herzoperation und liest sich wie ein Gegenstück zur frühen Erzählung *Beantwortung eines Kuss-Gesuchs*.

212 Burger: *Abschied von Gastein*, S. 177.

213 Burger: *Abschied von Gastein*, S. 179.

den Tod: Von Bernhard lernen heißt hier – zumindest temporär – im Spiel des Lebens ›siegen‹ lernen.

Die kurze Parabel *Warum so einfach, wenn es kompliziert auch geht*²¹⁴ macht den Prosa-lehrer ebenfalls, wenn auch auf gänzlich andere Art zum Zentrum der Erzählung. Der Text vermengt Bernhards dramatisches Werk mit seinen Erzähltexten und der Auto-biographie: Der Titel spielt auf Bernhards Stück *Einfach kompliziert* (1986) an, der Inhalt jedoch verweist ironischerweise gerade nicht auf das im Stück verhandelte Thema von selbstzerstörerischem Künstlertum und zunehmendem Identitätsverlust.²¹⁵ Erst durch diese Differenz wird der:die Leser:in ex negativo auf das Thema hingewiesen. Stattdes-sen erzählt der Text nämlich eine heitere Parabel: Die kurze Erzählung schildert den ver-suchten Besuch eines Ehepaares bei der Premiere von »Thomas Bernhards Stück ›Ist es eine Komödie, ist es eine Tragödie?‹«²¹⁶ – obwohl es sich hier doch eigentlich um ein Pro-sawerk (1967) handelt. Die beiden stranden auf der Autobahn, suchen nach der nächsten Notrufsäule und überlegen ob sie – wie schon Bernhard in seiner Autobiographie – in »die entgegengesetzte Richtung«²¹⁷ gehen müssten. Der Ehemann, »[e]in unheilbarer Logiker«²¹⁸ versucht, den optimalen Weg zur Notrufsäule zu kalkulieren. Darüber ver-passt das Ehepaar die Premiere. Am Ende stellt sich heraus: Die nächste Notrufsäule wä-re schon in Sichtweite gewesen. Beide Texte sind als Ausdruck eines eher unsteten Bern-hard-Bildes zu sehen. Während *Mein Abschied von Gastein* Bernhard und seine Literatur als Strategiengeber einsetzt, positioniert sich *Warum so einfach, wenn es kompliziert auch geht* in »die entgegengesetzte Richtung«:²¹⁹ Bernhards Literatur und die Kunst im Allge-meinen können keine für die Realität gültigen Handlungsanweisungen oder Ratschläge formulieren. Die Orientierung an den in ihr formulierten Botschaften kann letztlich nur zu Passivität führen. Das obsessive, logikgeleitete Zerdenken bringt ebenfalls keine Lö-sung realer Probleme. Beides hält die Denkenden stattdessen davon ab, die Augen zu öffnen, um die Welt um sich herum wahrzunehmen.

In *Schriftsteller vom Blitz heimgesucht* artikuliert Burger darüber hinaus eingangs kurz, dass der »manische Vielschreiber Thomas Bernhard«²²⁰ letztlich »mündlich, wie die In-terviews in Spanien zeigen, nur noch als Phantom seiner Schriften existiert«. ²²¹ Auch für Burger ist der späte Bernhard der *Monologe auf Mallorca* somit weniger eine reale Person als eher eine aus Versatzstücken seiner Literatur konstruierte Persona.²²² Das Zerfasern des empirischen hinter dem impliziten, inszenierten Autor wird deutlich hervorgehoben

214 Vgl. Burger, Hermann: Burger, Hermann: *Warum so einfach, wenn es kompliziert auch geht*, in: ders.: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: *Erzählungen II*, München 2014, S. 198–201.

215 Vgl. u.a. Rohrbacher, Imelda: *Einfach kompliziert*, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2018, S. 256–258.

216 Burger: *Warum so einfach, wenn es kompliziert auch geht*, S. 198.

217 Burger: *Warum so einfach, wenn es kompliziert auch geht*, S. 199.

218 Burger: *Warum so einfach, wenn es kompliziert auch geht*, S. 198.

219 Burger: *Warum so einfach, wenn es kompliziert auch geht*, S. 199.

220 Burger, Hermann: *Schriftsteller vom Blitz heimgesucht*, in: ders.: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: *Erzählungen II*, München 2014, S. 186–188, hier S. 186.

221 Burger: *Schriftsteller vom Blitz heimgesucht*, S. 186.

222 Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu Bernhards Interviewfilmen ab S. 354 dieses Buches.

– kurz, bevor Burger zum finalen Akt seiner eigenen autofiktionalen Selbstinszenierung übergeht.

Tractatus Logico-Suicidalis. Über die Selbsttötung (1988). Fast zeitgleich zu dieser eher essayistischen und metatextuellen Form der Bernhard-Rezeption wird der Einfluss des Prosalehrers auch auf eine andere Art und Weise in Burgers Werk manifest: Der *Tractatus logico-suicidalis* ist ein zentraler Baustein in der Vermengung von Fiktionalem und Biographischem, von Krankheit und Kreativität sowie von eigenständigem und bernhardbild-beeinflusstem Schreiben. Der 1988 veröffentlichte, an Ludwig Wittgensteins sprachphilosophisches Werk angelehnte pseudo-wissenschaftliche, fast zweihundertseitige Traktat der »Suizidologie« und »Totologie« (BT 19), versammelt »1046 Mortologismen« (BT 13), Sätze also, die sich auf vorgeblich logischer Basis mit der Philosophie des Todes auseinandersetzen. Durch den Einbezug diverser realer wie fiktiver literarischer,²²³ philosophischer, theologischer, folkloristischer und psychologischer Prämissen kommt dieses gleichermaßen abgründige wie pseudo-logische Kalkül zu einer positiven Bewertung des Selbstmordes: »[D]as Leben ist der Güter höchstes nicht, es muß nicht partout zuendegespult werden.« (Satz 50, BT 28)

Der Text legt mehrere, gleichberechtigte Deutungen und Lesarten nahe: Dieser Traktat ist zunächst eine ernste Auseinandersetzung des manisch-depressiven Schriftstellers Hermann Burger mit seiner Krankheit im Gewand der Literatur und Wissenschaft. So sind einige Sätze unter allen kalauernden Gedanken- und Sprachspielen als persönliche Bekenntnisse des Autors lesbar: »Könnte ich meine Krankheit in mir erschießen, ohne den Rest zu opfern, ich nähme sofort einen Schützenkurs.« (Satz 433, BT 90, vgl. Satz 949, 180) Andere Sätze richten sich als Anklagen an die Umwelt des Erzählers und den impliziten, möglicherweise auch empirischen Leser: »Hinter allem steckt noch immer der lapidare Satz: Hättet ihr euch mehr um mich gekümmert, dann wäre es nicht so weit gekommen.« (Satz 707, BT 136) Darüber hinaus ist diese Abhandlung einerseits als ein werkübergreifender dichtungstheoretischer, poetologischer Text lesbar: Dieser Traktat formuliert Burgers Kreativitätstheorie und verankert rückwirkend das Konzept des »Opus-Suizidanten« (u.a. Satz 279, BT 67) als zentralen Teil seines bisherigen literarischen Schaffens.

Die bloße Realität bietet Burger zufolge kein Potenzial zu wirklicher Kunst und schöpferischer Leistung: »Das Leben generell in seiner Rohfassung ist trivial, es ist uns aufgegeben, die notwendige Übersetzungsarbeit zu leisten« (Satz 608, BT 119). Das Leid des Künstlers wird im *Tractatus logico-suicidalis* wie in anderen Texten Burgers Voraussetzung für künstlerisches Schaffen: »Ein gutes Essen ist der Normalfall, kreativ werden wir erst, wenn wir ein Haar in der Suppe finden.« (Satz 387, BT 83) Den »Granit zu behauen«, also das triste Leben in einer ästhetischen Form zu literarisieren, bereite trotz aller Krankheit jedoch »immer noch Lust« (Satz 610, BT 119). Der künstlerische

223 Wichtige literarische Bezugspunkte, die teils wörtlich zitiert werden, sind neben Thomas Bernhard insbesondere Franz Kafka aber auch Heinrich von Kleist, Albert Camus, Jean Améry, Paul Valéry und E.M. Cioran sowie Adolf Muschg's *Literatur als Therapie?*. Dem Bühnenmagier Houdini kommt ebenfalls eine exponierte Stellung als Objekt der Reflexion über den immer wieder vorgetäuschten, künstlich-künstlerischen Tod zu.

Schaffensakt tritt zudem an die Stelle des Sexualaktes,²²⁴ und isoliert – in Anlehnung an Kafkas Reflexionen über den eigenen Schreibprozess²²⁵ – den Künstler von der Außenwelt:

814 Der Künstler besitzt den Instinkt dafür, das Leiden als Urgrund [...] seines Schaffens zu kultivieren.

815 Geht er daran zugrunde, ist es das Höchste, was ihn zwingt, das Leben sträflich zu vernachlässigen: die Kunst. (BT 156)

Der literarisch erzählte Selbstmord fiktiver Figuren ersetzt den realen Suizid des Autors: »Die Kunst gestattet, was das Leben nicht erlaubt: die zurücknehmbare Variante [des Selbstmordes].« (Satz 692, BT 135) Der literarisierte Selbstmord dient gleichermaßen als Verarbeitung wie auch als Stellvertreterhandlung:²²⁶ »Man kann es als veritabler Salto-mortale-Artist so weit treiben, den Tod pseudosuizidär ständig herauszufordern und mit Hilfe seiner Kunst, nicht der Notärzte, immer wieder davonzukommen.« (Satz 762, BT 145)

Der real vollzogene Selbstmord des Autors wird wiederum nicht nur als letzter, fataler Ausdruck eines künstlerisch zu verarbeitenden Weltschmerzes oder einer tödlichen Krankheit betrachtet: Er wird als »Abschluß einer Krankheitskarriere«, als »opus magnum« (Satz 359, BT 79) sowie als Marker schöpferischer Genialität und Fundament schriftstellerischer Anerkennung inszeniert: »Der wahre Künstler ersetzt die Kategorie des Genesens [von der Krankheit] durch diejenige des Gelingens [des Selbstmordes].« (Satz 369, BT 80) Die Selbsttötung wird somit zynischerweise ein integraler, realitätswirksamer Teil des Gesamtwerkes, der den Ewigkeitsanspruch des Schriftstellers begründet: »In die Weltliteratur einzugehen, die der Schöpfung überlegen ist, ist das höchste Ziel des Opus-Suizidanten. Was wiegen dagegen die paar Jahre mehr oder weniger.« (Satz 923, BT 175, vgl. Satz 921)

Allerdings sind diese poetologischen Aussagen in eine Fiktion eingebettet: Der Traktat wird trotz allen (pseudo-)wissenschaftlichen Anspruchs von einer knapp zehnteiligen Erzählpassage im Stile von Burgers fiktionalen Prosatexten eingeleitet (vgl. BT 7–18). Diese Einleitung berichtet vom vermuteten Suizid eines »mittelfristig Verschollene[n]« (BT 7) sowie der daraus resultierenden Diskussion im Gespräch mehrerer Dorfbewohner²²⁷ – ein Stilelement, das sich übrigens später ähnlich bei Andreas Maier finden wird. Der eigentliche *Tractatus logico-suicidalis* ist ein Werk des Vermissten und wird auf der metadiegetische Ebene in diese Erzählung eingebettet. Die Sätze über den

224 Auch der Musik kommt zwar keine heilende, aber doch zumindest eine lindernde Wirkung zu (vgl. Satz 816, BT 156).

225 Vgl. Kafka, Franz: Tagebucheintrag vom 03.01.1912, in: ders.: Tagebücher in der Fassung der Handschrift. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley, New York 1990, S. 339–342, hier S. 341f.

226 Vgl. Brenner: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, S. 54.

227 Typen wie Kaplan, Hausarzt, Chirurg oder Lehrer erörtern, inwiefern sie einen Selbstmord des Protagonisten für (un)möglich halten und erörtern ihre diesbezüglichen, vom Autor als lächerlich inszenierten Positionen.

Selbstmord sind somit ebenfalls als literarischer Text und fiktionale metadiegetische Erzählung zu deuten.

Dieser Text ist zudem offen autofiktional: Der »Suizidant[]« (BT 9) im Zentrum dieses Textes bleibt vorerst unbenannt. Er wird erst spät als Verfasser von Texten wie »*Blankenburg, Die künstliche Mutter, Diabelli, Schilten* und *Der Schuss auf die Kanzel*« (BT 10), danach als »Schriftsteller« (BT 16) identifiziert. Noch später weist er sich selbst schließlich als »Hermann Burger« aus: Er präsentiert den Leser:innen und dem dörflichen Suchtrupp zudem detaillierteste biographische wie biometrische Informationen über Körpergröße, Haar- und Augenfarbe, Wohnorte und gar die Laufnummer, Gültigkeitsdauer und Ausstellungsort seines Passes (vgl. BT 16f.). Aus dem Text über einen zunächst anonymen selbstmörderischen Schriftsteller wird so erst im Verlauf der Erzählung sukzessive eine Autofiktion. Die Reihenfolge der gegebenen Informationen ist dabei nicht unwichtig: Wie die Dorfbewohner:innen lernen die Leser:innen erst das Werk des Schriftstellers und dann die vermeintlich dahinterstehende Person kennen. Ein ähnliches poetologisch lesbares Muster wird sich auch in Burgers poetischem Konzept des »Mannes der nur aus Wörtern besteht« sowie in *Zu Besuch bei Thomas Bernhard* variiert.

Der Traktat kann somit als literarische, aber realitätswirksame Ankündigung des eigenen, kurz darauf in die Tat umgesetzten Selbstmordes gelesen werden. Gleichzeitig leitet diese Passage Burgers performatives »perverses Spiel mit den Lesern«²²⁸ und dem eigenen Suizid ein.²²⁹ Schließlich »meint der im *Tractatus* genannte Psychiater, »dass aber, wer sich so ausführlich über die Selbsttötung auslasse, kaum mehr in der Lage oder ganz einfach nicht willens sei, die verruchte Tat zu vollziehen.«²³⁰ Und so findet auch dieser Text ein positives Ende. Der Verschollene selbst wird letzten Endes höchst lebendig aufgefunden:

[M]an schlich auf Zehenspitzen durch den Flur und [...] dachte, das Fahndungsobjekt, wenn überhaupt, in tiefem Schlummer vorzufinden, [...] als Flimser, der Wachtmeister, aufgeregt meldete, der Verschollene [...] sitze [...] beim Frühstück und schreibe wie wild [...]. (BT 16)

Auch dieser Protagonist findet seine Rettung also im Schreiben. Das positive Ende wird durch augenzwinkernde Selbstironie ergänzt: »Aufgefordert, sich auszuweisen, [...] wird der vermeintlich Verschollene als der »Schriftsteller Hermann Burger« identifiziert, der bekennt, die Nacht in der Kammer einer Serviertochter verbracht zu haben.«²³¹ Am Ende der Erzählung steht erneut nicht die Selbstentlebung, sondern Körperlichkeit und vor allem ein neues Werk des Schriftstellers (vgl. BT 18). Suizidabsicht und exzessives Schreiben werden einander somit gegenübergestellt; Selbstmord und Flucht in die Kunst werden als die einzig möglichen Endpunkte des Schriftstellerlebens konstruiert.²³²

228 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 521.

229 Vgl. Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 521.

230 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 521.

231 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 521.

232 Im Kontext der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Suizid führt Burger zudem »Guy/Le Bonvivants *Anleitung zum Selbstmord*« (BT 8) in den Text ein, ein fiktives theoretisches Werk, das

Die Rahmenerzählung ist zudem offenkundig von Bernhards Werk beeinflusst: Die Thematik, Struktur und Berichtform sowie die exzessive Satzlänge und die sprachliche Stilisierung rücken die Rahmenerzählung erneut in die Nähe von Burgers *discours*-basierter Bernhard-Mimesis. Gleiches gilt für die *histoire*: Burger postuliert – ganz ähnlich wie der frühe Bernhard – bei den Bewohnern der Gebirgswelt einen Hang zum spontanen Selbstmord und bezieht sich dabei explizit auf den »poeta doctus suicidalis« (Satz 121, BT 41), seinen Prosalehrer Bernhard:

[S]ogenannte kalte Selbstmorde, also ankündigungslos geplante und durchgeführte Anschläge auf das eigene Leben seien ja gerade im Zentralalpenmassiv leider an der Tagesordnung, der Föhn, der die Talschwermet verschärft [...], peitschte die Gemüter auf, daß aber, wenn schon, Thomas Bernhards *Sämtliche Werke* in der Rezensionkassette des Suhrkamp Verlags die suizidatorischere Mitgift gewesen wären als etwa die Bibel oder der Guy/Le Bonvivant, darauf schien selbst Kaplan Flurliger nicht zu kommen[...]. (BT 8, Hervorh. i. Orig.)

Neben Houdini wird Bernhard für Burger bereits in früheren Texten als der größte ›fik-tive Selbstmörder‹ markiert. Burgers Erzähler schreibt Bernhards Texten eine ›suizida-torischere‹ Verfasstheit zu, als es bei theoretischen oder philosophisch-theologischen Werken der Fall sein könnte.²³³ Auch die Art und Weise der Bernhard-Referenz selbst ent-hält Deutungspotenzial: Burgers Erzähler spricht an einer Stelle von »Thomas Bernhards *Sämtliche[n] Werke[n]* in der Rezensionkassette des Suhrkamp Verlags« – und nicht etwa von einzelnen Texten über Selbstmörder wie *Korrektur*, *Gehen* oder *Beton*. Burger verweist an dieser Stelle also gerade nicht auf den Inhalt einzelner Erzählungen, sondern auf die kommerzielle Verwertung von Bernhards Gesamtwerk sowie die Verortung der dazuge-hörigen Themen und Klischees im Literaturbetrieb: Bernhards Literatur und die Thema-tik des Suizids werden in Burgers Augen durch Vermarktung zum massenkompatiblen Produkt entwertet.²³⁴

sich mit dem Suizid auseinandersetzt. Das offensichtliche Vorbild für dieses Werk ist die philoso-phische Streitschrift *Gebrauchsanleitung zum Selbstmord. Eine Streitschrift für das Recht auf einen frei bestimmten Tod* von Claude Guillon und Yves Lebonniec (Frankfurt a.M. 1982). Die verfälschte Au-torenangabe ist dabei vor allem als ein für Burger typisches, abgründiges Sprachspiel zu lesen: So ist es amüsant und gleichzeitig höchst zynisch, dass er gerade dieses Autorenkollektiv einerseits als ›Bonvivant‹ oder – radebrechend-wörtlich übersetzt – als ›gut lebender Typ‹ inszeniert. Burger verweist in Satz 261 des *Tractatus logico-suicidalis* zudem auf den realen Text (vgl. BT 64), sodass auch auf diese Weise Realität und Fiktion miteinander verwoben werden.

233 Allerdings spricht er Bernhards Texten durch die Übertreibung des Dargestellten jedwedes Po-tenzial eines Werther-Effekts ab: »249: Daß sich Bernhard-Leser, soweit uns bekannt ist, von der Suizidal-Orgie des Österreichers offenbar nicht anstecken lassen, beweist die durchschlagende Wirkungslosigkeit dieses Klassikers. \250: Er bezeichnet sich selbst als ›Übertreibungskünstler‹. Gerade bei der Suggestion des Selbstmordes darf man aber nicht übertreiben, sonst nimmt man dem Kandidaten den Impetus, seinen Todeswunsch zur Tat zu steigern. \251: Das spricht für die Suizidal-Ausgeglichenheit von Goethes *Werther*.« (BT 62, Hervorh. i. Orig.)

234 Eine derartige Werkausgabe existierte zur Entstehungszeit des *Tractatus* noch nicht. Auch hierbei handelt es sich um einen Marker, dass das Erzählte im Bereich der Fiktion zu verorten ist.

Der Schuss auf die Kanzel (1988). Mit *Der Schuss auf die Kanzel* setzt sich die »Rückkehr« zu Bernhard und die explizite Bezugnahme auch in längeren, prosaliterarischen Werken fort. Gleichzeitig handelt es sich bei diesem Text um das in seiner Verweisstruktur selbst-referenziellste Werk Burgers: Einerseits ist auch dieser Text eindeutig biographisch geprägt. Dies beginnt mit der Verschleifung des empirischen Autors Hermann Burger und dem expliziten Autor von *Schilten*, Peter Stirner, der hier erneut zum Zentrum der Erzählung wird:

Wie der reale Hermann Burger – und hier beginnen sich Fakten und Fiktionen der Autorschaft labyrinthartig zu durchmischen – bewohnt Stirner zur Zeit der Niederschrift ein Pfarrhaus. Und wie Burger soll Stirner von bigotten Pfarrern und einer ungeschickt kommunizierenden Kirchenkommission aus dem Haus gemobbt werden.²³⁵

Burgers und Bernhards Werke fungieren andererseits als weitere zentrale Hypotexte. *Der Schuss auf die Kanzel* wird so zu einem dichten »Teppich«, einem intertextuellen »Gefäße« (BKa 288), das zum Ende hin immer weiter zerfasert und dessen Stränge sich zunehmend verwirren und verknoten.

Der Schuss auf die Kanzel ist also zunächst ein fiktionaler Pseudo-Metatext zu Burgers frühem Romanerfolg *Schilten*. Burger nutzt hierzu erneut das Erzählmuster eines Anschreibens an einen Höhergestellten: Aus Perspektive des Stotterers Ambros Umberger erläutert der Text hauptsächlich den (fiktionalisierten) Entstehungsprozess von *Schilten* und thematisiert so die Gemachtheit und den Konstruktionscharakter Burger'scher Literatur. Der Text treibt die burgereske Identitätsfragmentierung auf die Spitze: Nicht Peter Stirner, sondern eben Umberger hat den *Schilten*-Bericht zuende geschrieben (vgl. BKa 327), die Figur Wurgisser entspricht dem Totengräber Wiederkehr aus *Schilten* (vgl. u.a. BKa 224) – und Umberger entpuppt sich als Alter Ego des »Friedhofsclochar[d]s« (BKa 209) Wigger (vgl. u.a. BKa 235 sowie 248). Stirner wiederum erinnert sich »Borks in Menzenmang« (BKa 228), reflektiert über das Schreiben dieses Textes (vgl. BKa 316f.) – und teilt sich am Ende gar die Biographie mit Hermann Burger (vgl. auch BKa 285). Stirner nimmt mit seinem Tod dem *Tractatus logico-suicidalis* entsprechend die Stellvertreterposition seines Autors ein. Die bereits im Vorgängertext *Schilten* angelegte Mise-en-abyme-Struktur einer »Miniatur der Welt in sich selbst«²³⁶ wird in *Der Schuss auf die Kanzel* so um weitere Ebenen erweitert (vgl. BKa 339f.). Sie wird damit paradoxerweise gleichzeitig aufgelöst: Die fiktionalisierte Maske des öffentlichen Autors Hermann Burger wird zunehmend brüchiger. Zum Ende seines Werkes existiert diese Autoren-Persona auf der gleichen, diffusen Ebene der Fiktion, auf der auch Burgers mehrfach fragmentierten Erzählerfiguren ihr Dasein fristen. Gleichmaßen distanziert sich Burger von seinen früheren Werken, indem er den expliziten Autor von *Der Schuss auf die Kanzel* als Schüler des Verfassers von *Schilten* präsentiert (vgl. u.a. BKa 328f.). Er markiert so eine Abkehr von vorherigen Texten und rahmt sein literarisches Werk ein: »Schilten« wird mein Erstling und mein Letztling sein [...].« (BKa 287)

235 Aeberhard: Selbstmörderische Poetologie, S. 284. Vgl. hierzu ebenfalls Bloch: Familie und/oder Künstlertum.

236 Bachmann: Nachwort, S. 341.

Auch, wenn sich Burger vorrangig am eigenen Werk bedient und mehrfach inhaltlich und namentlich auf Franz Kafka bezieht (vgl. u.a. BKa 286–288, 254f., 328), ist der Text doch ebenso stark an Bernhards Werk angebunden. *Der Schuss auf die Kanzel* greift durch die bernhardeske, kirchenkritische Tirade des Erzählers die bereits in *Die künstliche Mutter* formulierte Kirchenkritik (vgl. u.a. BKM 63f.) auf und macht sie zu einem der Hauptthemen dieses »antiklerikale[n] Gefechtsjournal[s]« (u.a. BKa 224). Ebenso präsentiert *Der Schuss auf die Kanzel* seinen Hypotext *Schilten* aus der Außenperspektive als Peter Stirners bernhardeske Studie und »Lebenswerk« (BKa 300; vgl. 328). Noch stärker als in den früheren Texten verknüpft sich hier die Studie mit dem Ort, an dem sie abgefasst wird: Bereits in *Schilten* sind die topographischen Begebenheiten und Räume implizit Voraussetzung für das Abfassen des »Schulberichts«. Der Erzähler dieses Pseudo-Metatextes formuliert dies in Anlehnung an Bernhard'sche »Geistesorte« wie das Kalkwerk oder die Höllersche Dachkammer auch explizit aus:

Stirner führte die Gruppe durch alle Zimmer, zeigte ihnen die Planskizzen zu »Schilten«, die an den Wänden festgepinnt waren. Zeigte ihnen den Leitz-Ordner »Scheintod«, den Leitz-Ordner »Verschollenheit«, den Leitz-Ordner »Totengräberei« [...]. Er zeigte ihnen das Korpus »Schilten«, acht fragmentarische Fassungen im Gesamtumfang von 5000 Seiten. Er erklärte ihnen das Strukturprinzip, die flexible Motivtabelle, die Karte mit den Flurnamenfähnchen, das Kommunikationsschema der einzelnen Figuren. Wenn ihr mir das Pfarrhaus wegnehmt, ist die Arbeit von dreieinhalb Jahren im Eimer. (BKa 300; vgl. ähnlich 328–330)

Auch hier wird die Vermengung von Realem und Fiktivem sichtbar, die Burger im Spätwerk zunehmend und ostentativ betreibt. Wie viele Leitz-Ordner nun in der Burger'schen Schreibkammer standen, ist unerheblich. Dass *Schilten* aber das Ergebnis einer minutiösen Recherche und rigiden Strukturplanung war, zeigt sich beispielsweise an den Strukturskizzen, die er zum Verfassen des Textes anfertigte,²³⁷ aber auch an der umfangreichen Materialsammlung, die Burger zu den im Text verhandelten Themen anlegte und die heute im Burger-Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv aufbewahrt wird.²³⁸

Auf sprachlicher Ebene manifestiert sich die Synthese Bernhard'scher und Burger'scher Stilmerkmale insbesondere in manieristisch wiederholten Wendungen wie »diktierter er mir ins antiklerikale Gefechtsjournal« (u.a. BKa 328). Sie verweisen gleichzeitig auf die rhythmisierende inquit-Formeln bei Bernhard sowie auf Burgers eigene Fortschreibung dieses Bernhardismus in *Schilten*.²³⁹ In *Der Schuss auf die Kanzel* kommt nun eine bernhardesk verschachtelte Zitatstruktur hinzu: Stirner schreibt in *Schilten* seine eigenen Gedanken nieder, in *Der Schuss auf die Kanzel* hat der »Sprachbeherrscher« (BKa 317) hierfür seinen Adlatus Ambros Umberger. In einem seiner letzten Texte

237 Zwei dieser Skizzen finden sich abgedruckt in BSch 283 sowie 396 [o.P.].

238 Vgl. Kategorie A-1-d-1, »Materialien« im Schweizerischen Literaturarchiv, online: https://ead.nb.admin.ch/html/burger_A.html#A-1-d-1 (abger.: 07.07.2020).

239 Hier war es schließlich Stirners häufig wiederholtes »diktieren ich den Schülern ins Generalsudelheft« (u.a. BSch 99), das an Bernhard erinnerte.

adaptiert Burger also eine bernhardeske Figurenkonstellation und Erzählhaltung.²⁴⁰ Oft ist es somit nach wie vor Stirner, der »das Sagen hat«, selbst wenn eigentlich Umberger erzählt. Dieses Machtverhältnis wird jedoch zwischenzeitlich – und mit einem Verweis auf einen weiteren Bernhardismus – umgekehrt:

Männiglich glaubt, ich, der Beobachtende, ich, der Sprachbeherrscher, sei ganz oben, Umberger, der von Sprachanomalien aller Art Befallene, ganz unten, es ist gerade umgekehrt, in der entgegengesetzten Richtung liegt die Wahrheit [...], jawohl, [...] Umberger, du hast mir deine Sprache geliehen, darum stotterst und polterst du, ich schreibe auf Borg, [...] dies alles im Diktat [...]. (BKa 317)

Diese Äußerung Stirners bezieht sich gleichermaßen auf Umbergers Niederschrift wie auch auf Burgers Schreiben und seine literarischen Vorbilder – und offenbart dabei ein weiteres Moment Burger'scher Selbsterhöhung: Erst im Fortschreiben seines Werkes durch einen Epheben kann der Vorgängerautor weiterexistieren; der eigentlich nur rezipierende, vermeintlich »stotternde«, sprachlich unterlegene Adlatus erhebt sich damit zusehends über seinen Lehrmeister. Durch den erneuten Verweis auf die »entgegengesetzte Richtung« und somit *Der Keller*²⁴¹ wird Bernhard einerseits als Quelle für diese Strategie, andererseits auch als ihr »Opfer« einbezogen.

Brenner: Brunsleben (1989). Auch wenn der Erzähler *Der Schuss auf die Kanzel* als »Letztling« bezeichnet, arbeitet Burger vor seinem Tod noch an zwei weiteren Texten: Die beiden Brenner-Teile *Brunsleben* (1989) und *Menzenmang* (Fragment, posthum 1992) setzen die Synthese aus einstmalen Bernhard'schen und Burger'schen Stilmittel konsequent und zunehmend fort.²⁴² Die Annäherung an Bernhard weitete sich auf eine neue Ebene aus: Burgers eigentlicher »Letztling« *Brunsleben* wird zur Kontrafaktur von Bernhards letztem Prosawerk.²⁴³ Vorstufen und Skizzen zu Brenner existieren wohl schon seit den frühen 1970er Jahren;²⁴⁴ die Nähe dieser beiden Texte wird jedoch durch Inhalts-

240 Weiterhin verweist *Der Schuss auf die Kanzel* auf einen »Einheiz-Asamer« (S. 279) und damit auch auf den Namen einer Ohlsdorfer Familie, der u.a. auch als Rollenname in *Die Jagdgesellschaft* (1974) Einzug in Bernhards Werk hielt (vgl. bspw. die Einträge vom 30. Jänner, 4. Februar sowie 16. März 1972 in Hennetmairs *Tagebuch*). In Burgers *Zu Besuch bei Thomas Bernhard* findet ebenfalls ein »Holzknecht Asamer« Erwähnung (BB 233, vgl. ebenfalls S. 379 dieses Buches).

241 Vgl. Bernhard: *Der Keller*, S. 114, Hervorh. i. Orig. getilgt.

242 Da es sich bei *Brunsleben* um den einzigen von der Hand des Autors fertiggestellten und einen Tag nach seinem Tod veröffentlichten Teil der Brenner-Reihe handelt, soll der posthum veröffentlichte, fragmentarische zweite Teil *Menzenmang* nur am Rande Teil dieser Ausführungen sein. Vom vierten Teil mit dem Titel *Gormund* existiert lediglich ein selbstgebastelter Schutzumschlag; zu den anderen Teilen scheint es keine Entwürfe oder Skizzen zu geben. Vgl. Objekt A-1-k-3-a, »Buchschutzumschlag: im Schweizerischen Literaturarchiv, online: https://ead.nb.admin.ch/html/burger_A.html#A-1-k (abger.: 07.07.2020).

243 Eine weitere, wenn auch eher zufällige Gemeinsamkeit besteht weiterhin darin, dass sowohl Bernhard als auch Burger mit ihren jeweils letzten Texten gleichzeitig auch ihre jeweils längsten und umfangreichsten Werke veröffentlichen.

244 Vgl. u.a. die Datierung der einzelnen Materialien und Vorstufen im Burger-Nachlass die dazugehörige Webseite des Schweizerischen Literaturarchivs (Kategorie A-1-k, https://ead.nb.admin.ch/html/burger_A.html#A-1-k (abger.: 07.07.2020)) sowie Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, insbes. S. 84–91.

und Strukturanalogien, teils wörtliche Referenzen und die thematische Ausrichtung evident. Somit lässt sich auf eine mögliche Ergänzung des *Brenner*-Manuskripts kurz nach Veröffentlichung von *Auslöschung* im Jahre 1986 schließen. Gewissermaßen verläuft Burgers Bernhard-Rezeption somit selbst »in die entgegengesetzte Richtung«: Die lose Analogie im Frühwerk führt über die offene Thematisierung und freie Rezeption im mittleren Werk hin zu einer vorlagennahen Adaption und Kontrafaktur im Spätwerk, Bernhard wird erneut zum Vorbild und Schreibanlass.

Das Cigarristische. Das »Cigarristische« (BBr 240) ist von je her Teil von Burgers Werk. Das vordergründige Thema und Bezugsfeld dieses Romanprojekts zieht sich durch viele Texte Hermann Burgers,²⁴⁵ wird aber erst in *Brenner* in das Zentrum der Erzählung gerückt: Stirner aus *Der Schuss auf die Kanzel* verweist metafikional, als Sprachrohr seines Autors, auf sein lange vorbereitetes »nächstes Projekt« (BKa 306): »[W]ährend er »Schilten« nicht zu Ende brachte, hatte er schon drei Generationen der »Tabak-Buddenbrooks« im Kopf, es muss immer der eine Roman den anderen überlappen, weil wir die Lücke [...] nicht ertragen [...]« (BKa 306f.) Dem Wunsch Stirners Folge leistend ist der autodiegetische Erzähler von *Brenner* nun in der Tat ein »Cigari« (u.a. BBr 64) und »Tabakmüßiggänger« (BBr 183): Hermann Arbogast Brenner, der Erbe einer Tabakdynastie. Dieses Thema weitet sich auch strukturgebend auf die Form des Textes aus: Der Erzähler bezeichnet sein Manuskript als »Tabakblätter« (u.a. BBr 69), jedem der 25 Kapitel ist als Leitmetapher eine Zigarrensorte und die Beschreibung von deren Aroma oder Historie zugeordnet:

245 Schon in Jugendzeiten, »als alleinunterhaltender Zauberer und Variété-Künstler« auftretend, verteilte Burger »am Schluss den begeisterten Zuschauern Burger-Zigarren [...], als ob er dieser reichen Unternehmerfamilie entstammte.« (Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 233) Die Namensparallele zwischen dem realen Schriftsteller Hermann Burger und dem Zigarrenenben Hermann Brenner verweist weiterhin auf den realen existierenden, 1864 gegründeten Tabakkonzern Burger Söhne AG aus Burg im Aargau. Der Schriftsteller inszeniert sich somit als Erbe einer realen Tabakdynastie; noch zu Burgers Lebzeiten war man sich unsicher, ob er nun tatsächlich dieser Zigarrendynastie angehörte, oder ob es sich hierbei um eine weitere der vielen Masken des Schriftstellers handelt; vgl. z.B. Das Literarische Quartett, Folge 5 (10.03.1989), online: <https://www.youtube.com/watch?v=8bojWkWwYtk> (abger.: 01.03.2021), 00:13:02–00:13:51. Auch in seinen literarischen Texten sind Zigarren und Cigariers ubiquitär: Burgers erster Gedichtband *Rauchsignale* (1967) verweist im Titel doppeldeutig sowohl auf chiffrierte Kommunikationsversuche, als auch den Tabakkonsum; *Schilten* erwähnt u.a. die »Mischung aus angeblich reinsten Havanna- und Sumatra-Tabaken« (BSch 272; vgl. 326) sowie »ein[] ockergelbe[s], einer Zigarrenfabrik nicht unähnliche[s] Schulhaus« (BSch 198) und parallelisiert so subtil die Handlungsorte des »Erstling[s]« (BKa 287) mit dem Thema des letzten Romanprojekts. *Zentgrafim Gebirg* markiert den Müßiggang der Kurgäste durch das Rauchen von Zigarren (vgl. BZe 95f.); *Die totale Cardiostrophe* erwähnt einen Armand Brenner und vermischt so das Pseudonym des Erzählers aus *Die künstliche Mutter* mit dem aus *Brenner* (vgl. Burger, Hermann: Die totale Cardiostrophe oder Das Verbrechen der Bündner Juristin an einem Kaufmannssohn, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: Erzählungen II, München 2014, S. 159–168, hier S. 162). Wolfram Schöllkopf wiederum stellt sich dem Leser:innen als »Abkömmling einer heruntergekommenen Tabakdynastie« (BKM 62) vor.

Der Genuss einer Zigarre, worauf auch die Länge jedes der 25 Kapitel berechnet ist, indem sie in etwa so lange gelesen werden, wie der Konsum einer Zigarre dauert, soll [...] das Vergangene, also die verlorengegangene Kindheit, vergegenwärtigen.²⁴⁶

Die obsessive, aber rettende Auseinandersetzung mit der Geschichte und Kultur der Zigarre bildet den ersten Erzählstrang der Erzählung, den zweiten bildet die Biographie des Erzählers. Brenners Leben steht kurz vor seinem Abschluss: »[M]ein Lebensmut ist geknickt, seit Tagen rühren sich die Dämonen, denen ich Tribut zu zollen habe« (BBr 353). Hier scheint erneut das Burger'sche Schehrezad-Axiom auf: Zigarre um Zigarre verlängert Brenner, der Brennende, der »kleine[] Stumpen« (u.a. BBr 24), in einer ironischen Art »lebensrettenden Rauchens« seine Erzählung, während seine eigene Lebensflamme sich dem Verglimmen nähert, das Rauch- und Textmaterial bald aufgebraucht ist.²⁴⁷ Schließlich spiegelt sich in Brenners Schicksal auch Burgers Biographie: Zum Abschluss dieses eigentlich mehrere Generation überspannenden Romanprojekts kam es nicht mehr. Während der erste Band 1988 einen Tag nach Burgers Tod veröffentlicht wurde, existiert vom zweiten lediglich ein Fragment, das im Kantonsspital Baden wenige Tage vor Burgers Tod begonnen²⁴⁸ und 1992 posthum veröffentlicht wurde. So meint Brenner nicht nur sich, sondern auf der Metaebene auch seinen Autor, wenn er im ersten Teil konstatiert: »Jede Seite, die ich tippe [...], kann die letzte sein. Zumindest für Monate. So wäre es völlig zwecklos, ein Motiv zu antizipieren, denn wenn mich morgen der Krankenwagen abholt, bleibt es uneingelöst im Raum stehen.« (BBr 314) Arbogast Brenner rekonstruiert in seiner biographischen Erzählung anhand von Erinnerungen, Fotoalben und der Architektur seiner Heimatgebäude kurz vor seinem Lebensende seine Familiengeschichte und seine von Missbrauch und Vernachlässigung geprägte Kindheit. Bereits über das Thema und diese Erzählweise wird die Nähe zu *Auslöschung* deutlich, auf die später noch detaillierter eingegangen werden soll.

Das Leben und die Literatur als Prätexte. Darüber hinaus finden sich in diesem Text eine Vielzahl von Verweisen auf biographische Artefakte sowie auf fiktionale Elemente des eigenen Gesamtwerks, sodass auch *Brunslieben* wie andere Werke dieser Phase den Charakter einer Werkreprise und eines Schlüsselromans bekommt.²⁴⁹ Brenner tritt als

246 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 516f.

247 Zu Burgers Schreiben im Spannungsverhältnis mit der »trockenen Trunkenheit« des Tabakrausches vgl. Zumsteg: Schallen und Rauchen; vgl. weiterhin Wirtz, Irmgard: Rauchen und Literatur. Hermann Burgers Rauchzeichen, in: Hengartners, Thomas/ Merki, Christoph Maria (Hrsg.): Tabakfragen. Rauchen aus kulturwissenschaftlicher Sicht, Zürich 1996, S. 165–182.

248 Vgl. Burger, Hermann: Brenner. Zweiter Band (Kapitel 1–7): Menzenmang, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. VI: Romane III, München 2014, S. 361–494, hier S. 362 [o.P].

249 Vgl. zur Aufschlüsselung der Realitätsbezüge u.a. Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 245f.

kaum noch chiffriertes Imago seines Autors auf,²⁵⁰ »mit dem gleichen Geburtsdatum wie Burger selbst, denselben Hobbys und Freunden.«²⁵¹

Auch wenn sich dieser Arbogast Brenner als »im Romantechischen noch recht unerfahrener Cigarier« (BBr 244), als »Banause in Sachen Literatur« (BBr 314) und somit im Burger'schen »Bescheidenheitstopos«²⁵² als Dilettant ausgibt, ist der Text erneut hochgradig metafictional, intertextuell und dicht konzipiert: Der Erzähler spricht den »geneigte[n] Leser« (u.a. BBr 24) im Stile Prousts immer wieder direkt an, reflektiert über seinen Schreib- und Erzählprozess (vgl. u.a. BBr 69, 94) und gibt zum jeweiligen Kapitel passende Zigarrenempfehlungen (vgl. u.a. BBr 27). Zunächst erzählt Brenner seine Lebensgeschichte allein. Sukzessive spaltet sich die Erzählinstanz jedoch in zwei separate auf: Neben dem autodiegetischen Erzähler Brenner tritt im Verlauf der Erzählung ein weiterer, anonym er Erzähler in Erscheinung, der die Handlung zunehmend kommentiert, sich poetologisch äußert und in der dritten Person über Brenner spricht (vgl. u.a. BBr 350–352). Der Text beginnt mit einem Gespräch über die Bibliothek und Lektüre Brenners (vgl. BBr 15); meta- und intertextuelle Verweise sowie Einflüsse der brennerschen »Tabakblätter« (u.a. BBr 69) werden zunehmend wie »Java-, Domingo- und Kentucky-Blättchen im Luftstrom durcheinandergewirbelt« (BBr 207). Unter allen punktuellen Verweisen »dominieren« jedoch vorrangig

zwei intertextuelle Hauptstränge: die äußerst intensiven Relationen zu Prousts Roman *a la recherche du temps perdu* und zu Fontanes Roman *Der Stechlin*. Diese beiden intertextuellen Relationsstränge sind [...] das eine Spezifikum des Romans, die Klagetextur das andere.²⁵³

Für *Brunslieben* führt Burger somit zwei weitere zentrale literarische Vorväter ein und schreibt das in ihren auch namentlich erwähnten Prätexten angelegte Programm fort. »[F]ür die ›Recherche‹ der verlorenen Kindheit [...] übernimmt Proust die Patenschaft.«²⁵⁴ Prousts Literatur bekommt Volker Nölle zufolge eine ›beruhigende‹ Funktion:

250 Er identifiziert sich als »Gelegenheitszauberer« (BBr 17), erwähnt folglich mehrfach die Bühnenmagie (vgl. u.a. BBr 351) und Houdini (vgl. BBr 212, 330), spricht vom Zeichenunterricht (vgl. u.a. BBr 150) und seinem Ferrari (vgl. u.a. BBr 30–32, 223), verweist auf Amorose aus Blankenburg (vgl. BBr 212, 262, 330), das »Schusterfleckige« (BBr 281), sowie das Burger & Jacobi-Klavier (vgl. u.a. BBr 24), Flavia Soguel (vgl. BBr 162) und die Unterleibsmigräne des Erzählers aus *Die künstliche Mutter* (vgl. BBr 162, 356). und ruft wie in der *Odyssee* und wie Schöllkopf die Musen an (vgl. BBr 167). Brenner spaziert im Ebnet (vgl. u.a. BBr 84) und erwähnt Jordibeth (vgl. BBr 203), Umberer (vgl. BBr 262) und Schiltan (vgl. BBr 84). Der Ort Soglio spielt wie u.a. schon in *Zentgraf im Gebirg* eine Rolle, Wolff Baron von Keyserlingk, das reale Vorbild des Baron Kesselring aus *Diabelli* wird ebenfalls erwähnt (vgl. BBr 38). Auch die poetologische »Ziehharmonika-Episode« aus u.a. *EC-CO!* wird in die Romanhandlung integriert (vgl. BBr 260f.). Durch die Erwähnung eines »Leseinstitut[s] Legissima« (BBr 330) sowie eine Passage über das Verhältnis von Literatur und Kritik (vgl. BBr 207) bindet sich Brenner an *Die Leser auf der Stör* an; die Beschreibung eines Pavillons erinnert an den Beginn von *Ein Ort zum Schreiben* (vgl. BBr 70f.).

251 Aeberhard: Selbstmörderische Poetologie, S. 275.

252 Nölle: Die rissige Haut der Form, S. 184.

253 Nölle: Die rissige Haut der Form, S. 181.

254 Nölle: Die rissige Haut der Form, S. 193.

»Die Adaption des Proustschen Verfahrens und die Präsenz seines Werkes in Burgers Roman wirken wie ein Antidotum, wie die Beschwörung eines guten und heiteren Geistes, der die Gefahren bannen möge.«²⁵⁵ Zusätzlich dienen Prousts Texte und ihre »Magie« auch auf inhaltlicher und poetologischer Ebene als zentrale Prätexte. Es ist gerade die vermeintliche Authentizität und der hohe Realismusgrad, die Prousts Texte in den Augen des Erzählers auszeichnen und die die Leser:innen gar erschüttern sollen:

Die Erschütterung muss damit zusammenhängen, dass wir erfundene Figuren, Handlungen, Landschaften und Gespräche als wahrer empfinden als die realen; wahrer, weil sie unter dem Gesetz des Dichters [...] stehend und vom Zufall befreit sind, er spricht fast wie ein Physiker von den unfasslichen Teilen der Seele, welche der Romancier durch ein Äquivalent von unmateriellen Teilen ersetzt, so dass es zur Osmose [...] kommen kann. Das ist es, was uns die Sprache gerade dann verschlägt, wenn einer wie Proust souverän über alle nüangsce des unendlich schweigsamen Wortes und Schachzüge der Syntax verfügt, wir verstummen, fühlen uns aber innerlich umso lebendiger, als wir teilnehmen an einer breiten Skala von Gefühlen vom tiefsten Schmerz bis zum reinsten Glück [...] wie sie das Leben nie vermitteln kann, weil die Trägheit, mit der sich dieses »emotion« einstellen, die Intensität quasi aufzehrt, es entsteht so etwas wie Reibungsverlust [...].« (BBr 15f.)

Einen ähnlichen Versuch, die »breite[] Skala von Gefühlen vom tiefsten Schmerz bis zum reinsten Glück« abzuschreiten, unternimmt auch Burger mit den einander in *Brenner* abwechselnden Schilderungen von naiven Kindheitsfreuden, Bonvivantismus und Reflexionen über Missbrauch und Verlust. Auch Theodor Fontane und seine Werke erfüllen in *Brunslieben* eine ähnlich elementare Funktion für den Erzähler, denn »die Realität, aus der Burgers Klageimpuls resultiert, rückt ferner, [...] wenn Prätexte von der Art des *Stechlin* ständig appresentiert werden«.²⁵⁶

Bernhards Auslöschung als zentraler Prätext. Doch auch die »massierenden Klagen und Anklagen des depressionsgeplagten Ich-Erzählers, [...] eines Frührentners, der an seinen Kindheitserinnerungen schreibt«, die Volker Nölle in seiner detaillierten Analyse von *Brenner* als »Klagentextur«²⁵⁷ bezeichnet, haben einen literarischen Paten: Die Auseinandersetzung mit der verlorenen Kindheit und verdrängten Realität geschieht anhand von Mitteln und Strukturelementen aus dem Œuvre Thomas Bernhards. Bernhard wird somit zum Antipoden der »guten und heiteren Geiste[r]«²⁵⁸ Proust und Fontane. Entsprechend finden sich in *Brunslieben* erneut diverse markierte und unmarkierte Einzelverweise auf Burgers Prosalehrer, die über die vorherigen, subtilen *discours*- oder *histoire*-basierte Mimetismen hinausgehen: Diese erschöpfen sich erneut nicht in dem einen oder anderen »[n]aturgemäß« (u.a. BBr 24, 91), oder der Darstellung des verstorbenen Großvaters als prägende Mentorenfigur (vgl. BBr 293–304). Viele Anspielungen in *Brunslieben* fungieren als Hinweise an die Leser:innen, Bernhard als die

255 Nölle: Die rissige Haut der Form, S. 193.

256 Nölle: Die rissige Haut der Form, S. 195. Mit Rainer Maria Rilke bekommt noch ein weiterer Autor viel erzählerische Aufmerksamkeit zugesprochen (vgl. u.a. BBr 136–143).

257 Nölle: Die rissige Haut der Form, S. 181.

258 Nölle: Die rissige Haut der Form, S. 193.

Quelle des Sprach- und Plotmaterials nicht aus dem Blick zu verlieren. So wird beispielsweise ein Freund des Erzählers eingangs als »Bernhard-Spezialist« (u.a. BBr 40) apostrophiert; die an Bernhards Text angelehnte Phrase »Natürlichkeit, Künstlichkeit, Holzfällen« (BBr 51) scheint kurz darauf im Text auf. Ein paar Seiten später erwähnt dieser, der Erzähler erinnere ihn an *Holzfällen* und *Die Macht der Gewohnheit* (vgl. BBr 49, 58). Zwischen diesen expliziten Einzelverweisen findet sich jedoch eine ausgedehnte Passage, in der der Erzähler eine detaillierte Beschreibung seines Heimatnawesens liefert, die in Zweck und Ausgestaltung an ähnliche Passagen aus *Auslöschung* erinnert. Diese Passage verweist den:die Leser:in auf die allgemeine Programmatik des Textes und das intertextuelle Verhältnis von *Brunslieben* und *Auslöschung*: Nicht nur, dass es sich bei beiden, kurz vor dem eigenen Tode vollendeten Texten um die jeweils längsten Werke ihrer Autoren handelt und die Grundzüge einer neuen stilistischen Ausrichtung der Autoren enthalten. Hypotext und Hypertext sind zudem über ein Muster der Imitation und Inversion verbunden: Beide Erzähler setzen sich im Angesichte ihres nahenden Todes mit ihrem »Herkunftskomplex« (Au 201) auseinander: Die Geschichte, Architektur und Ländereien von Schloss Wolfsegg bzw. Gut Brunsleben werden zu Objekten detaillierter Schilderungen, die weite Teile des Textes einnehmen. In *Auslöschung* begründet Murau dies wie folgt: »Wir tragen alle ein Wolfsegg mit uns herum und haben den Willen, es auszulöschen zu unserer Errettung, es, indem wir es aufschreiben wollen, vernichten wollen, auslöschen.« (Au 199) Brenner geht es dagegen gerade um das Bewahren seiner subjektiven Erinnerung. Beide Erzähler nutzen in ihren obsessiven Schilderungen allerdings ähnliche Begriffe und Bilder:

Nahm man Wolfsegg in Augenschein, so war deutlich der Geschmack meiner Mutter der vorherrschende. Sie hatte gleich bei ihrem Einzug in Wolfsegg alles Väterliche abgeschafft und das Ihrige durchgesetzt, so war mein *Vaterhaus* [...] sehr bald zu einem *Mutterhaus* geworden, nicht zu seinem Vorteil, wie die zahllosen Verirrungen in allen Räumlichkeiten von Wolfsegg beweisen und nicht nur die Räumlichkeiten, alles in Wolfsegg, auch die Gärten sind nach und nach unter den Einfluß meiner Mutter geraten und letzten Endes schon lange unter ihrem Geschmack verkommen. (Au 102, Hervorh. i. Orig.)

Burger wiederholt in *Brunslieben* die Figur einer überdominanten, »verderblichen« Mutter als »das personifizierte Böse« (Au 569, Hervorh. i. Orig. getilgt)²⁵⁹ und übernimmt hierbei die von Bernhard verwendeten Begriffe. Die Geschlechterverhältnisse werden allerdings invertiert, mit bernhardesken und »biographesken« Versatzstücken angereichert. Diese Ebene der Erzählung wird so in einen anderen Kontext eingebettet:

Menzenmang, wie oft bin ich dahin zurückgekehrt, nicht weil die Mutter gesungen hätte »Junge, komm bald wieder«, es war ein Vaterhaus, ich erkundete es [...] im vergitter-

259 So erzählt Murau über seinen Vater: »[D]er Vater ist mir von Anfang an näher gewesen als die Mutter, die ich gefürchtet habe schon als kleinstes Kind, während ich zum Vater doch immer Zutrauen gehabt habe, [...] bis zuletzt. Der Vater war immerhin für mich zeitlebens eine sogenannte *väterliche Instanz* gewesen, was immer das ist, die Mutter habe ich immer nur als für mich schädlich empfinden müssen.« (Au 506; vgl. 606)

ten Kinderbett liegend [...], wenn ich aus der Finsternis erwachte [...]. Es sei Krieg gewesen, erklärte mir die Mutter später, wenn ich sie nach dem Grund für die Gummigurte fragte, man hätte nicht genug heizen können, ich als *fägnäscht* hätte immer die Decke runtergestrampelt. In meiner Erinnerung ist es aber Sommer, [...] ich habe, Alleinunterhalter, der ich in meinem Urin lag, das Abenteuer entdeckt, das Schlafzimmer auf den Kopf zu stellen [...]. Plötzlich flüchten wir in den Keller, eine Sirene heult, [...] wir stehen wie Mumien flach gegen die Wand gedrückt, [...] und im vergitterten Fenster [...] ein brennendes stürzendes Flugzeug[.] (BBr 166–168, Hervorh. i. Orig.)

Wie Franz-Josef Murau flüchtet sich Arbogast Brenner immer wieder in das Erzählen vermeintlich unwichtiger Details und beschreibt Nichtigkeiten. So versuchen beide, ihre traumatisch fixierten Gedankenschleifen, die von Murau so bezeichnete »Denkmaschine, die ununterbrochen arbeitet« (Au 158), wenn schon nicht aufzuhalten, so doch abzulenken: Sie nähern sich dem eigentlichen, abgründigen Kern ihrer Erzählung nur zögerlich an, erwähnen biographisch relevante Fakten nur en passant, um das Erzählen der verdrängten, traumatisierenden Ereignisse immer weiter aufzuschieben.

Auch im Falle der traumatischen Ereignisse selbst nutzen Bernhard und Burger analoge Motive und Strukturelemente: Die Trauer über den Unfalltod der Eltern in *Auslöschung* kontrastiert mit deren Rolle als Nazikollaborateure; ein zentrales Hassobjekt sind die »nicht nur grotesk[en], sondern tatsächlich widerwärtig[en]« (Au 73) Schwestern Muraus. Ähnlich auch in *Brunsleben*: Hier wird Brenners Schwester durch die Mutter – ähnlich wie in *Die künstliche Mutter* – bevorzugt. Auch darüber hinaus ist Brenners Verhältnis zu seinen Eltern von einer an *Auslöschung* erinnernden Ambivalenz geprägt: Die tatsächliche Kollaboration der Eltern mit den Nationalsozialisten (vgl. u.a. Au 193–198) und das Entweihen der »Kindervilla« (Au 185)²⁶⁰ in *Auslöschung* wird in *Brunsleben* in das »Kinderheim-KZ« (BBr 37) übertragen: Der von Ausgrenzung, Misshandlung und Missbrauch geprägte Heimaufenthaltes Brenners (BBr 322–338) verschränkt fiktionales, bernhardeskes, aber möglicherweise auch biographisches Schreiben.²⁶¹ Die Passagen erinnern einerseits an ähnliche Passagen in *Die künstliche Mutter*, andererseits an die Internatserfahrungen, die Bernhard in seiner Autobiographie schildert. Burger stellt den Heimaufenthalt hier jedoch einerseits detaillierter (vgl. u.a. BBr 121, 287, 322–338), andererseits in übertriebener Form als die Shoah übertreffende Grausamkeit dar:

[E]s war alles nur viel schlimmer. [...] Wenn ich in die Dusche geführt werde, weiß ich zwar auch nicht, was mir blüht, doch der Schreck ist nach dem Ausströmen des Ga-

260 Die Kindervilla wird in *Auslöschung* als Chiffre für die verlorene Kindheit des Erzählers, aber auch die Schuld des Österreichischen Staates zur Zeit des Nationalsozialismus funktionalisiert: Hier hatten die Eltern hochrangige Nationalsozialisten versteckt und so den »schönsten Ort Wolfseggs« entweiht: »In der Kindervilla suchte ich nach der Kindheit, aber ich fand sie natürlich nicht. In alle Räume trat ich [...] ein, fand sie natürlich nicht. Zu welchem Zweck eigentlich [...] richte ich die Kindervilla her? Wo gar niemand mehr da ist, der die Kindervilla genießen, sie ausnützen kann, dachte ich und darauf, dass es sinnlos wäre, [...] aus ihr wieder eine Kindervilla zu machen, die sie einmal gewesen ist *uns Kindern*, dachte ich, das ist aber absurd, [...] denn die Kindheit läßt sich nicht mehr herrichten, indem ich die Kindervilla herrichte [...].« (Au 597f.; vgl. 443–449, 459–461, 597)

261 Vgl. zu zehn »biographischen Urgeschichten« in Burgers Literatur auch Storz, Claudia: Burgers Kindheiten, Zürich 1996.

ses vorbei. Diese Wochen des von der Moralischen Aufrüstung indirekt eingebrockten Willkür-Terrors [...] dauerten endlos, und die perverse Grausamkeit des kindlichen S sadismus lag darin, dass er sich unter den Augen der Flügelschwestern abspielen konnte. (BBr 328)

Vor allem aber steht mit »Vaters Todeskatastrophe« (BBr 146) in *Brenner* ein Unfall eines PKWs mit einem Speditionslastwagen im Fokus. Auch dieses Handlungselement wurde aus *Auslöschung* übernommen. Selbst die Schilderungen des jeweiligen Unfallhergangs ähneln sich. So erinnert sich Murau:

Die Eltern [...] hatten sich den ganzen Tag in Steyr aufgehalten [...] und waren gegen Abend nach Linz gefahren, um im sogenannten Brucknerhaus am Donauufer [...] ein Konzert mit Brucknerstücken zu besuchen [...]. Nach dem Konzert seien sie, vom Vater chauffiert, sofort nach Wolfsegg zurückgefahren und dann *kurz nach Wels*, auf der Bundesstraße 1, wo die Straße nach Gaspoltshofen abzweigt, *direkt an der Kreuzung*, verunglückt. Wie genau es zu dem Unglück gekommen ist, wissen nichtmal die Zeitungen, die mit abscheulichen Bildern nicht gespart haben. Sie haben sogar ein solches groß aufgemacht, auf welchem der kopflose Rumpf meiner Mutter abgebildet ist [...]. (Au 403f.)

Ein grotesker Zeitungsbericht bildet die Murau traumatisierende Unfallszene in einer Bilderstrecke ab und liefert weitere Details:

Auf einem der Bilder war der Kopf meiner Mutter abgebildet, der noch mit einem dünnen Fleischfetzen mit ihrem im Wagen sitzenden Rumpf verbunden ist und darunter hat die Zeitung geschrieben: *Der vom Rumpf getrennte Kopf*. [...] *Wolfsegg hat sein Haupt verloren*, las ich. *Die Traverse hat den ganzen Wagen durchstoßen*, wie auf einem der Bilder deutlich zu sehen ist, und den Kopf der Mutter vom Rumpf getrennt und an das rückwärtige Wagenfenster geschleudert, alle drei, der Vater, Johannes, aber auch die Mutter, waren auf ihren Sitzen geblieben. Mit voller Wucht war der Wagen auf den Lastwagen aufgefahren, der [...] an der Abzweigung nach Gaspoltshofen plötzlich abgebremst hat. Die Traversenladung war für eine Firma in Schwanenstadt bestimmt gewesen. (Au 406f.)

Dieses Muster variiert Burger in seinem Roman. In Brenners Bericht über den Unfall des Vaters finden sich viele, teils deckungsgleiche Elemente:

Lieber Vater, als du nach dem Besuch einer Picasso-Ausstellung in Zürich auf deiner Versicherungsinspektorenstrecke in Birrwil auf der Höhe des Bahnhofsls tödlich verunglücktest ausganz März zweiundachtzig – nie werde ich mir dieses Datum merken wollen –, war es wieder einmal Hermann Arbogast, der Ältere, Vorbildlichere, der die grau-sig verstümmelten Effekten in einem Plastiksack auf dem Polizeiposten [...] in Empfang nehmen musste, die Szene erinnerte mich an den Flugzeugabsturz in Dürrenäsch – und dein Todes-Schlepper stammte ja von einer Dürrenäscher Transportfirma –, als halbierte Ringfinger mit Flaggenstecken markiert wurden, kurz, ich gab den Beutel in der Menzenmanger Fabrikantenvilla ab, wo die Mutter und die *gschwüschterti* schon mit dem Wortlaut der Todes-Anzeige beschäftigt waren [...], sah also nicht zur Gänze,

wie man dich aus dem Fiat-Knautschpaket heraustrennte, an die vierzig Frakturen und Rupturen [...]. (BBr 98f.)

In beiden Fällen ist der Lastwagen einer lokalen Speditionsfirma in den Unfall verwickelt, in beiden Fällen geht der Todesfahrt der Besuch einer Kulturveranstaltung voraus. Ebenso spielen in beiden Texten die Kopfverletzungen der Toten eine zentrale Rolle, insbesondere auch das damit in Zusammenhang stehende Sehen bzw. Nicht-Sehen der entstellten, elterlichen Gesichter: Die Gesichter von Muraus Vater und Bruder war »überhaupt nichts anzumerken gewesen«, sie erscheinen ihm lediglich »als wären es fremde« (Au 395). Vom (Nicht-)Anblick seiner »mehr oder weniger geköpft[en]«, »bis zur Unkenntlichkeit« (Au 395, Hervorh. i. Orig. getilgt) verstümmelten Mutter wird Muraus traumatisiert und verfolgt. Schließlich wird ihm gar ein Bild gezeigt, »auf welchem der Kopf der Mutter um mindestens dreißig Zentimeter von ihrem Rumpf getrennt zu sehen ist auf einem Prosekturtisch aus weißem Marmor« (Au 478). Er fixiert sich auf diesen Umstand und phantasiert mehrfach darüber, den zugeschraubten Sarg zu öffnen (vgl. Au 452–455), um zu prüfen »ob wir mit ihm auch tatsächlich unsere Mutter begraben, sozusagen die ganze und nicht nur Teile von ihr« (Au 454). Ein ähnliches Verlangen und ganz analoge Formulierungen finden sich auch in Brenners Bericht:

[S]pätnachts, so gegen zwei, fuhr ich mit der indigoblauen Alfetta 2.0 Liter ruhig das Wynental [sic] [...], zweigte gegen die *Brome* ab und meldete mich in der Pathologie des Spitals, die Österreicher sagen »Prosektur«, ich wollte dir in dieser wohl schlimmsten Stunde meines Erwachsenenlebens ins Gesicht sehen, die Wärterin riet mir dringend ab, aber ich ließ nicht locker, bis sie den provisorischen Sarg aufschraubte. (BBr 99, Hervorh. i. Orig.)

Der Ursprung dieser Handlungsbausteine und des Textmaterials wird an dieser Stelle nun (über-)deutlich hervorgehoben: Schließlich baut Burger mit dem Hinweis »die Österreicher sagen »Prosektur«« einen wörtlichen Rückverweis auf die entsprechende Szene in Bernhards Prätext ein. Anders als im Falle des verstörenden Anblicks des »kopflo[n] Rumpfes« von Muraus Mutter bietet sich Brenner jedoch ein gespiegeltes Bild:

Und da sah ich [...] zuerst nicht das tief eingefleischte Mal auf der Stirne, sondern dass die Schuldfrage nämlich eindeutig zu klären war, du hattest nämlich [...] denselben Lippenbisszug wie auf dem Soglio-Foto, folglich musste sich [...] der Unfall so abgespielt haben, dass du, [...] auf die Gegenfahrbahn ausgeschert warst, vermutlich absenzbedingt. Wie reagierte der Sattelschlepper? Vermutlich richtig, er steuerte [...] ebenfalls auf seine Gegenfahrbahn, nun wäret ihr ohne einen Kratzer vorbeigekommen, wenn du nicht im letzten Moment [...] das Bewusstsein wiedererlangt hättest und deinen Fehler korrigieren wolltest, der aber billionste Gedanke in deiner [...] Existenz war also die Selbstbezeichnung *i tumme cheib*, und mit dieser Mimik, eine Sache von Sekundenbruchteilen, rammtest du, das Lenkrad rechts herumreißend, den nun chancenlosen Dürrenäscher Dreizehntonner der Transportfirma Bärtschi [...]. (BBr 99f., Hervorh. i. Orig.)

Das naive Wunschdenken überlagert hier die Realität: Brenner fokussiert auf das nicht entstellte Gesicht des Vaters, obwohl auch dieser Unfall ein äußerst brutaler gewesen sein musste, schließlich ist doch Brenner Senior »so zu Tode gestaucht worden«, dass man ihn »mit an die vierzig Frakturen aus dem Wrack schneiden musste« (BBr 33).

Anders als Murau kann Brenner über den Besuch in der Leichenhalle aber mit dem Tod des Vaters abschließen. Muraus Hass auf die Mutter spiegelt sich folglich in eine höchst empathische Ansprache an den verstorbenen Vater:

Auf deinem Führerausweis [...] steht [...] Brenner Hermann, Versicherungsinspektor, Sandstraße, Menzenmang, 22. September 1910, Heimatgemeinde Burg, »Ungültig«, rührend grotesk das Kästchen »Muss Brille oder Kontaktlinsen tragen«, [...] alles »Ungültig«, deine ganze Existenz, aber nicht für deinen erstgeborenen Sohn Hermann Arbogast, er wird dich immer und immer wieder in der Du-Form anreden in seinen Tabakblättern, die hiermit den Kampf aufnehmen gegen alle Stempel dieser Welt [...]. (BBr 100f.)

In beiden Texten dient der Unfalltod der Eltern des Erzählers als Fundament für die Auseinandersetzung mit dem ambivalenten Verhältnis zu seiner Herkunft, Familie und deren Geschichte. Sie thematisieren hierüber die bewusste Hinwendung der Protagonisten zu einer »eigenen Wahrheit« (vgl. u.a. Au 75), die nicht zwangsläufig mit der objektiven Realität korrespondiert. Hierzu nutzen Hypo- und Hypertext miteinander verbundene Dingsymbole, über die die Erzähler ihre jeweilige Familiengeschichte nach und nach rekonstruieren: In *Auslöschung* werden mehrere Fotografien als dingliche Artefakte der von Murau verdrängten Kindheit funktionalisiert. Die Fotografie als Medium der Erinnerung steht in engem Zusammenhang mit dem Trauma beider Erzähler: Die Urlaubs- und Alltagsfotos zeigen Murau einerseits die lebenden, glücklichen, aber eben »falschen« Eltern vergangener Tage; die Zeitungs- und Obduktionsfotos die schonungslose, aktuelle Realität und die entstellten Körper der Eltern. So bekennt auch Murau fast zu Mitte von *Auslöschung*:

[D]er Schock hatte mich ja [...] nicht erschüttert, sondern im Gegenteil, mich zuerst in eine diesem zweifellos entsetzlichen Unglück gegenüber sogar gleichgültige Verfassung gebracht, die aufzugeben, ich nicht die Kraft gehabt habe, dadurch auch nicht den Willen. Ich hatte mir nur die Fotografien auf den Schreibtisch gelegt und über diesen Fotografien [...] phantasiert, um mich von der Furchtbarkeit mehr oder weniger abzulenken, diese Methode war die beste, [...] ich war nach dem Telegramm mit der Todesnachricht doch mehr gefaßt gewesen, als erschüttert, [...] ich hatte mich durchaus in der Hand und mein Kopf war [...] klar geblieben, aber ich hatte mich naturgemäß nicht mit den Folgen dieser Todesnachricht [...] auseinandergesetzt, weil ich mich schützen wollte, zu schützen hatte, mich nicht erdrücken lassen konnte und wollte von der Tatsache des Todes meiner Eltern und meines Bruders. (Au 387)

In seinen Reflexionen über die Familienfotos formuliert Murau eine Mediologie der Fotografie:

Die Fotografie zeigt nur den grotesken und den komischen Augenblick, dachte ich, sie zeigt nicht den Menschen, wie er alles in allem zeitlebens gewesen ist, die Fotografie ist eine heimtückische, perverse Fälschung, jede Fotografie, gleich von wem sie fotografiert ist, gleich, wen sie darstellt, sie ist eine absolute Verletzung der Menschenwürde, eine ungeheuerliche Naturverfälschung, eine gemeine Unmenschlichkeit. Andererseits empfand ich die beiden Fotos als geradezu ungeheuer charakteristisch für die darauf Festgehaltenen, für meine Eltern genauso wie für meinen Bruder. Das sind sie, sagte ich mir, wie sie wirklich sind, das waren sie, wie sie wirklich waren. (Au 26f., vgl. ebenfalls 28–30).

Murau reflektiert über die »endgültige Verzerrung der Natur« und macht sie – als Auslöser seiner schmerzhaften Erinnerungen an das eigene Leid – zur »menschenfeindlichsten aller Künste« (Au 29), zum »größten Unglück des zwanzigsten Jahrhunderts« (Au 30):

Was bringt die Menschen, die sich fotografieren lassen, immer auf den Gedanken, glücklich aussehen zu wollen auf den Fotografien, die sie zeigen, jedenfalls nicht so unglücklich, wie sie sind? denke ich. [...] Alle wollen sie fortwährend als schön und als glücklich abgebildet sein, während sie doch alle häßlich sind und unglücklich. Sie flüchten hinein in die Fotografie, schrumpfen mutwillig auf die Fotografie zusammen, die sie in totaler Verfälschung als glücklich und schön oder mindestens weniger häßlich und weniger unglücklich zeigt, als sie sind. Sie fordern von der Fotografie ihr Wunsch- und Idealbild, und es ist ihnen jedes Mittel, und sei es die grauenhafteste Verzerrung, recht, dieses Wunschbild dieses Idealbild auf einem Foto herzustellen. (Au 126f.)

Später enthüllt Murau den eigentlichen Grund, warum er gerade »die komischen, die lächerlichen« (Au 249) Fotografien aufhebt: Sie verharmlosen die Dargestellten (vgl. Au 251). Gerade durch die Verfremdung wird das Dargestellte jedoch zur Realität des Betrachters, so, wie auch die subjektive Erinnerung an die Eltern zu Muraus eigener Wahrheit wird (vgl. u.a. Au 289). Burger greift dieses Konzept auf und variiert es:²⁶² Brenner rekonstruiert, wie Murau, über die Familiendokumente und -Fotoalben seine Kindheit. In *Brunslieben* macht jedoch gerade die Verfälschung des Abgebildeten als Mittel der Selbsterkenntnis tauglich: Hier lösen auch alte Zeichnungen der Heimat (vgl. BBr 102) oder seines Modellautos, dem »beliebteste[n] Sujet [s]einer Kinderzeichnungen« (BBr 110), Reflexionen über verdrängte, schmerzhaftes Erinnerungen aus. Das Wiederentdecken der naiven, kindlichen Idealbilder und die hier sichtbare fehlerhafte Imitation überlagern die abgründige Realität. Zudem weist Brenner in seinen Rekonstruktionsversuchen mehrfach auf die Notizen und Skizzen (vgl. u.a. BBr 106) und »Schreibfehler« (BBr 123) des Vaters in den Fotoalben hin. Dies ist ein zusätzlicher, poetologischer Hinweis darauf, dass auch Burgers Text auf der Vorarbeit eines literarischen

262 Dies entspricht zudem Burgers Poetik, wie Bloch ausführt: Auch dem Schriftsteller Burger »ging es« in seinem Schreiben »allein um seine Wahrheit, so wie er sie erlebte und empfand. Es ging ihm allein um seine Perspektive und seine Wahrnehmungen, um sein Werk und seine dichterische Welt [...]« (Bloch: *Familie und/oder Künstlertum*, S. 245, Hervorh. i. Orig. getilgt)

Vorvaters basiert, die die neue Erzählung zwar leitet, aber durch einen Nachfolger ›korrigiert‹ wird.

Ein abgründiger ›Mathematiker der Finsternis‹ (1989). *Schilten* wird vom Erzähler als ›Letztling‹ bezeichnet; *Brunnsleben* ist Burgers letzter beendeter Prosatext, doch Burgers ›eigentlich‹ letzter, zu Lebzeiten veröffentlichter Text ist ein anderer. Und auch dieser Text steht im engen Zusammenhang mit Bernhards Werk und Leben – oder eher: mit seinem Ableben. Am 17. Februar, also fünf Tage nach Bernhards und elf Tage vor Burgers eigenem Tod veröffentlicht das *Aargauer Tagblatt* einen Nachruf des Schweizers auf den Österreicher. In *Ein abgründiger ›Mathematiker der Finsternis‹* parallelisiert Burger erneut Bernhards Persona und Werk.²⁶³ Burger spricht in diesem Artikel aus der Perspektive des Bernhard-Verehrsers, Schriftstellers und Literaturkritikers: Bernhard wird in diesem Artikel, wie auch in Burgers restlicher Prosa als »grosse[r] Thanatologe[«] konstruiert, der »das Sterben in seinen grotesksten Formen thematisiert hat« und der in seinen Texten »das manische Kreisen um Vergänglichkeit, Verderbtheit der Charaktere und Schöpfung-Ekel«²⁶⁴ verspricht. Burger lobt Bernhards »musikalisch bis ins Feinste und Letzte durchstrukturierte Kunstsprache«.²⁶⁵ Er greift in diesem Nachruf ebenfalls seinen Besuch auf dem Vierkanthof im Jahre 1981 auf, den er in *Zu Besuch bei Thomas Bernhard* literarisierte: Auch in seinem Nachruf beschreibt er Bernhard als »Minotaurus«, der in seinem »gigantischen und verlassenen Vierkanthof als Labyrinth«²⁶⁶ versteckt lebte. Bernhard bleibt der »extreme Aussenseiter der Gesellschaft«, »kein Vorzeigeties der Frankfurter Buchmesse, keine Erscheinung des literarischen Rampenlichts, ein glasklarer Denker, [...] auf das äusserste leidend unter den Dissonanzen seiner Natur«.²⁶⁷ In diesem letzten Epitext fokussiert Burger somit primär auf das Abgründige von Bernhards Prosa; die Komik sei eine sekundäre Konsequenz des Leidens.

Suizid und Selbstinszenierung. Tragisch, wenngleich ironisch scheint, dass Burger den Stellvertreter-suizid zwar im *Tractatus logico-suicidalis* fordert und für sich und seine Figuren permanent »nach einem effektvollen Abgang sucht«²⁶⁸ und ihr »[V]erschellen« (BSch 275) oft andeutet. Er lässt seine Protagonisten den (Frei-)Tod aber selten tatsächlich umsetzen. Trotz allen exzessiv literarisierten, aber vergeblichen Stellvertreter-selbstmordversuchen seiner Protagonisten zeichnet sich Burgers Ende durch eigene Hand zunehmend ab:

-
- 263 Interessanterweise erwähnt Burger auch eine Fotografie, die von Bernhard für eine Reportage im *Stern* angefertigt wurde: Sie zeigt Thomas Bernhard, wie er in seinem Keller Fahrrad fährt; vermutlich ein Bild aus der Reihe, die Michael Horowitz von ebendiesem Motiv anfertigte. In diese kuriose Fotografie und Bernhards damit in Zusammenhang stehende Aussagen liest Burger einen Ausdruck des lebenslangen Leids; Burgers Blick auf seine eigene Lebenssituation prägt hier möglicherweise die Interpretation des Bildes. Er verweist über die zentrale Erwähnung in diesem letzten, kurzen Text aber auch auf die Relevanz der Fotografie als Medium der schriftstellerischen Inszenierung. Dieses Medium nutzte Burger wiederum zur gleichen Zeit über die Fotografien für Böhlers Bildband zur posthumen Selbstinszenierung.
- 264 Burger, Hermann: *Ein abgründiger ›Mathematiker der Finsternis‹*. Zum Tod des österreichischen Schriftstellers Thomas Bernhard, in: *Aargauer Tagblatt* (17.02.1989), o.P.
- 265 Burger: *Ein abgründiger Mathematiker der Finsternis*, o.P.
- 266 Burger: *Ein abgründiger Mathematiker der Finsternis*, o.P.
- 267 Burger: *Ein abgründiger Mathematiker der Finsternis*, o.P.
- 268 Aeberhard: *Selbstmörderische Poetologie*, S. 278.

Nachdem er 1988 im *Tractatus logico-suicidalis* den eigenen Selbstmord gleichsam angekündigt hatte, worauf die Literaturkritik mit größter Empörung reagierte, und ihn dann doch widerrief, auch dadurch, dass er nun ein groß angelegtes Projekt anzeige, nämlich die Tetralogie *Brenner*, deren einzelne Bände »jeweils im Abstand von einem Jahr« erscheinen sollten, wählte er am 28. Februar 1989 den Tod durch eine Überdosis Barbiturate.²⁶⁹

Nun kann man Burgers Selbstmord zynischerweise ebenfalls als performanten, realitätswirksam gewordenen Teil seines »Lebens-Werk[s]« (BSch 84), als gleichermaßen werk- wie fiktionsübergreifenden Beitrag zu seiner Selbstinszenierung lesen.²⁷⁰ Dass die Performanz des möglichen Suizids nicht nur a posteriori in ein qualvolles Lebensende geschmackloserweise »hineingelesen« wird, sondern auch ein Teil von Burgers transmedialer Selbstdarstellung gewesen sein könnte, legen schließlich der Zeitpunkt des Selbstmordes und die Vorkehrungen nahe, die Burger zur Inszenierung seines Ablebens traf. Noch zum Zeitpunkt seines Todes arbeitete Burger am zweiten Teil von *Brenner*; einen Tag nach seinem Tod wurde der erste Teil veröffentlicht, »sodass jede der in den nächsten Tagen erscheinenden Rezensionen zwangsläufig zu einem Nachruf wurde«.²⁷¹ Makabererweise wird auch Bernhards »Lebens-Werk« auf mehreren Ebenen zum Prätext für Burgers Suizid: Muraus Hinweis in *Auslöschung*, sich in den Konsum zu flüchten, »bevor wir tödlich verzweifeln«, »bevor in unserem Bett zu einer dreifachen Menge von Schlaftabletten Zuflucht nehmen und nicht wissen, ob wir wieder aufwachen« (Au 219f.), hat bei Burger – wie alle anderen durchexerzierten Bewältigungsstrategien – also nicht gefruchtet,²⁷² *Brunslieben* imitiert *Auslöschung*, Burger stirbt

269 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 525.

270 Vgl. bspw. Aeberhard: Selbstmörderische Poetologie.

271 Sośnicka: Provokative Selbstinszenierung, S. 525.

272 Die produktive, intertextuelle und intermediale Burger-Rezeption wiederum erscheint wenig umtriebig, obwohl Burgers manieristischer, charakteristischer Stil nicht weniger imitierbar erscheint als der Bernhards: 1979 erscheint mit Beat Kuerts Verfilmung von *Schilten* eine verhältnismäßige freie Adaption von Burgers Romanvorlage. Der 1993 veröffentlichte und 2009 erweitert neu herausgegebene Band *Salü, Hermann* von Markus Bundi und Klaus Isele versammelt Essays, Nachrufe und Erinnerungen, aber auch kurze, literarische Hommages und fiktionalen Fortschreibungen von u.a. Urs Mannhart, Iso Camartin, Erika Burkhardt, Dieter Bachmann und Adolf Muschg (vgl. Bundi, Markus/ Isele, Klaus (Hrsg.): *Salü, Hermann*. In memoriam Hermann Burger, Eggingen 2009). 1996 unternimmt Claudia Storz den ambitionierten Versuch, Burgers Lebensgeschichte aus Erinnerungen, realitätswirksamen Selbstaussagen und autofiktionalen Textpassagen zu rekonstruieren (vgl. Storz, Claudia: *Burgers Kindheiten*, Zürich 1996). Interessanterweise artikuliert die Schweizer Schriftstellerin Ruth Schweikert in ihrem Nachwort zum dritten Band der Burger-Werkausgabe ein ganz ähnlich obsessives Verhältnis zu Hermann Burger, wie dieser wiederum zu Bernhard und versuchte ebenfalls, den verehrten Autor zu besuchen. (vgl. Schweikert, Ruth: Nachwort (in 10 Halbsätzen) (=ders.: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: *Erzählungen II*, München 2014, S. 367–378.)) Eine eher ungewöhnliche Form der Rezeption findet sich möglicherweise im Projekt *GötterfunkenTV* des YouTubers Daniel Beuthner: Auf seinem Kanal veröffentlicht Beuthner eine kleine Reihe Videos, in denen er vor einem prall gefüllten Bücherregal primär Zigarren testet und dabei abschweifend und detailliert über bildungsbürgerliche Genuss- und Kulturprodukte referiert (vgl. Beuthner, Daniel: YouTube-Kanal »GötterfunkenTV«, online: <https://www.youtube.com/channel/UCFcbW9F3X6DiESrgwXfobg> (abgerufen: 10.06.2021)) Die Nähe

kurz nach Bernhard. Und auch das Medium der Fotografie, über das *Auslöschung* und *Brunslieben* reflektiert hatten, bekommt im Kontext von Burgers Lebensende als Mittel der erzählten Inszenierung und Selbstdarstellung eine zentrale Bedeutung:

Für ihren Fotoband *Das gespiegelte Ich* ging Yvonne Böhler verschiedenen Autoren nach, um sie in ihrer typischen Haltung und der ihnen entsprechenden Umgebung zu fotografieren. [...] [Burger] bat sie, ihn doch dreimal – jeweils im Abstand von einigen Tagen – zu porträtieren. Beim ersten Mal ging es um die Aufnahme seiner ganzen Person, von Kopf bis Fuss, beim zweiten Mal [...] sollte es nur noch ein Brustbild werden; als Yvonne Böhler zum dritten Mal erschien, war Hermann Burger tot; er hatte gebeten, ihr mitzuteilen, den besagten Ort auf Schloss Brunegg ohne ihn abzulichten. Auf diese Weise zauberte er sich mit Hilfe des Fotoapparates und der vorhergehenden Inszenierung gleich selber weg, als die eigene Leerstelle im gewählten Tryptichon, so wie er es vor Jahren schon vorausgesagt hatte.²⁷³

So steht auch Burgers letzter, realitätswirksamer Auftritt im Dienste der Selbstinszenierung, sein Tod wird ganz sichtbar Teil seines Werkes und seiner Wirkung. Muraus Kommentar über die Beerdigung seiner Eltern könnte so auch als Motto über diesem finalen Akt des Burger'schen ›Lebens-Werkes‹ stehen: »Aufgeführt wird ein Begräbnis, dachte ich [...].« (Au 592)

dieser online-Persona zu Hermann Arbogast Brenner ist auffällig, sodass hier durchaus von einer Form der transmedialen, transfiktionalen Rezeption ausgegangen werden kann.

273 Bloch: Familie und/oder Künstlertum, S. 249. Bemerkenswerterweise findet sich im 1990 veröffentlichten Bildband jedoch eine andere, nämlich die ursprüngliche, auch von Bloch erwähnte Fotografie von Burger mit Zigarre in seinem Ferrari. (vgl. Böhler, Yvonne: *Das gespiegelte Ich*. Deutschschweizer Schriftstellerinnen und Schriftsteller unserer Zeit in Wort und Bild, Zürich 1990, S. 40–43).

II.4. Andreas Maier

Zusätzlich zu allen Apostrophierungen antizipiert Hermann Burger in seinem Nachruf auf Thomas Bernhard eine umtriebige kreative und wissenschaftliche Rezeption seiner Texte:

Mit seinem umfangreichen Werk [...] werden sich nun noch ausgeprägter die Germanisten beschäftigen und sie werden nicht um die paradoxe Feststellung herumkommen, dass der exzentrische Einzelgänger eine Schule hinterlässt. Ein so wichtiges Werk wie E.Y. Meyers *In Trubschachen* wäre ohne das thematisierte Vorbild Bernhard nicht denkbar, in Jürg Laederachs Prosa lassen sich Stilelemente des Österreichers nachweisen, von vielen wird er schamlos imitiert, die der irrigen Meinung sind, ein bestimmter Duktus könne die Obsession durch den »einzigsten Gedanken« ersetzen.¹

Ein weiterer Autor, der eindeutig als Mitglied der ›Bernhard'schen Schule‹ betrachtet werden sollte, steht im Fokus der nun folgenden Ausführungen. Anders als in Burgers Einschätzung handelt es sich hier jedoch nicht um eine von Burger so bezeichnete ›schamlose Imitation‹ von Bernhards Sprache. Dennoch ist die Bernhard-Rezeption ein elementarer Bestandteil der Poetik sowie der Autoren-Persona Andreas Maiers. Auch er setzt sich auf kreativer und literarischer sowie metatextueller, vermeintlich wissenschaftlicher Ebene mit Bernhard, dessen Werk und dessen Einfluss auseinander. Wie Burger präsentiert sich also auch Maier als ein Autor, der sich des Einflusses dichterischer Vorväter sehr wohl bewusst ist: In seinen Frankfurter Poetikvorlesungen macht er literarischen Einfluss im Allgemeinen zu einem zentralen Thema; 2004 promovierte er zudem an der Universität Frankfurt zu Thomas Bernhards Prosa. Anders als im Falle Burgers wird der Einfluss anderer Autoren bei Maier jedoch nicht als unberechenbarer, aber zu Kreativität anleitender Stimulus durch einen bewunderten Vorgängerautor beschrieben. Maiers Blick insbesondere auf Bernhard und seine Wirkung auf das eigene Schreiben scheint stattdessen von offener Abneigung geprägt zu sein: So polemisiert Maier in seinen Meta- und Epitexten gegen Bernhard. Insbesondere seine unter dem Titel *Die Verführung* veröffentlichte Dissertation lässt sich als Dokument von Einflussangst

1 Burger: Ein abgründiger Mathematiker der Finsternis, o.P.

und »so etwas wie Maiers ›Vatermord‹² am Dichtervater lesen. Die in nichtliterarischen Äußerungen stattfindende mehrfache, öffentliche Destruktion erscheint paradox, lässt sich doch eine Nähe von Maiers Werk zu Bernhards Texten kaum von der Hand weisen: Erstens applizieren Maiers fiktionale Texte auf struktur- und sprachstilistischer Ebene diverse Stilelemente aus Bernhards Werk. Zweitens bedient sich Maier transfiktionaler Inszenierungsstrategien zur Konturierung seiner Autoren-Persona, die denen Bernhards ähneln.³ Drittens lässt sich Maiers epitextuell vorgetragene Ästhetik der radikalen Verweigerung in der Tradition des Österreicherers lesen. Bei genauerer Betrachtung löst sich diese ostentative Abneigung jedoch in eine vorgebliche auf; Maiers Werk in seiner Gesamtheit ist auf sprachlicher, aber insbesondere auf struktureller Ebene durchaus von einer affirmativen Nähe zu Bernhard geprägt.

Die erste Phase von Maiers literarischen Veröffentlichungen umfasst die fiktionalen Texte *Wäldchestag* (2000) und *Klausen* (2002) sowie *Kirillow* (2005) und – das primär fiktionale Schaffen vorerst abschließend – *Sanssouci* (2009). Die zweite, autofiktional-autobiographische Phase beginnt parallel dazu mit dem gemeinsam mit Christine Büchner, seiner Ehefrau, verfassten *Bullau. Versuch über Natur* (2006). Hauptbestandteil dieser Werkphase ist allerdings Maiers umfangreiches, autobiographisches Romanprojekt, aktuell bestehend aus *Das Zimmer* (2010), *Das Haus* (2011), *Die Straße* (2013), *Der Ort* (2015), *Der Kreis* (2016), *Die Universität* (2018), *Die Familie* (2019), *Die Städte* (2021) sowie *Die Heimat* (2023). Ebenso sind die Veröffentlichung seiner gesammelten Kolumnen unter dem Titel *Onkel J. Heimatkunde* (veröffentlicht 2010) sowie *Mein Jahr ohne Udo Jürgens* (2015) zu dieser autofiktionalen Phase zu zählen. Dieses zusammenhängende autofiktionale Projekt stellt einen zentralen Baustein in Maiers literarischem Werk dar, verfolgt allerdings »wie Verlag und Autor selbst [...] verkünden [...] ein[en] neue[n] Erzählansatz«.⁴ Zwar lassen diese Texte als autobiographische Selbstaussagen ebenfalls Rückschlüsse auf das fiktionale Schaffen ihres Autors zu, da aber die kreative Bernhard-Rezeption im Fokus dieses Kapitels steht, soll diese zweite, bis dato nicht abgeschlossene Werkphase nicht zentral berücksichtigt werden. *Die Verführung* (2004) wiederum steht als zentraler Übergangstext an der Schwelle von fiktionaler Prosa und autofiktionalen Selbstzeugnissen.

II.4.1. Poetik: Gesellschaftliche und literarische Wahrheit

In seinen 2006 unter dem Titel *Ich* veröffentlichten Frankfurter Poetikvorlesungen präsentiert Maier sein dichterisches Selbstverständnis und damit einhergehende, mögliche Deutungsansätze seines Werkes. Abgesehen von ihrer Funktion als Präsentationsfläche für Maiers mögliche Autorintention bieten die fünf Vorlesungen eine Bühne für

2 Meissner, Thomas: Auch ohne Wände steht das Haus, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (09.12.2004), online: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/auch-ohne-waende-steht-das-haus-1197728-p2.html> (abger.: 30.04.2021); vgl. ebenfalls Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 137.

3 Vgl. hierzu auch die Ausführungen ab S. 349 dieses Buches.

4 Rohde, Carsten: Der liebe Gott und das Nichts. Andreas Maier und der postmoderne Wahrheitsdiskurs, in: *Euphorion* 108 (2014), S. 85–103, hier S. 90.

seine gesteuerte transfiktionale Selbstinszenierung: Nicht der empirische Autor spricht hier, sondern eine gleichnamige Kunstfigur, die an der Gesellschaft und dem Einfluss Bernhards leidet und gegen beides ankämpft. Die poetologischen Ausführungen in dieser Vorlesung bestehen aus einer Abfolge von Auflistungen vermeintlicher literarischer Einflüsse, Herausstellung seiner Einflussangst und öffentlicher Selbsterniedrigung bei gleichzeitiger Verweigerung gegenüber dem gesellschaftlichen ›Mainstream‹.

Zentral für Maiers Literatur wie auch seine paradoxe Kritik und Imitation des Bernhard'schen Stils ist in diesem Kontext sein Literatur-, Gesellschafts- und Sprachverständnis. Dies wiederum ist eng verknüpft mit Maiers Wahrheitsbegriff. Carsten Rohde stellt hierzu fest: »Es gibt eine falsche, eine schlechte Wahrheit (die Wahrheit der Masse, das wahrheitsvergessene Leben der Menge), und es gibt eine richtige, eine gute Wahrheit (das gottgefällige Leben gemäß dem Matthäus-Evangelium).«⁵ Somit ist Maiers Begriff der ›Wahrheit‹ dichotom. Einerseits bezeichnet er die individuelle ›Wahrheit‹:

Diese Wahrheit, für die Maier auch den Begriff ›Gott‹ benutzt, kenne im Grunde jeder individuelle Mensch, sei jedem in seinem individuellen Gewissen gegeben. Die Begriffe ›Wahrheit‹, ›Gott‹, ›Gewissen‹ werden bei Maier mehr oder weniger gleichbedeutend.⁶

Andererseits bezeichnet ›Wahrheit‹ das durch eine fehlgeleitete Sprache erzeugte Weltbild der Gesellschaft. Diese Wahrheit des sozialen ›Geredes‹ ist eine konstruierte:

Eine normativ fixierbare, definierbare Wahrheit gibt es dort nämlich nicht. Sie ist anti-gesellschaftlich, insofern auch gesellschaftlich nicht zu verwirklichen. Sie ist Sache des Einzelnen und immer nur temporär, ephemer-epiphanisch einholbar, insofern intentional unverfügbar.⁷

Maier negiert, dass die zwischenmenschliche Kommunikation die Möglichkeit hat, Wahrheit zu vermitteln: »Wahrheit hat mit Sprache nichts zu tun, und Menschen können einander nicht verstehen [...]«, denn »verstanden werden kann man nur von Gott« (MI 109). Durch permanente Reproduktion von falschen Aussagen und fehlgeleitetem Dialog erzeugt das Sprechen performativ eine neue, falsche Wirklichkeit.

5 Rohde: Der liebe Gott und das Nichts, S. 96.

6 Harbers, Henk: »Reden könne jeder«. Nihilistische Thematik im Werk von Andreas Maier, in: Weimarer Beiträge 56,2 (2010), S. 193–212, hier S. 196. Dieser Gottesbegriff erscheint diffus: »Wenn Maier mit provokativer Schlichtheit kundtut: *Gott ist die Wahrheit* [...], dann handelt es sich dabei nicht um die naiven Bekenntnisse eines Frömmers, sondern diese Aussage ist an komplizierte Voraussetzungen und Implikationen gebunden. *Gott* oder vielmehr *das Wort Gott* [...] vertritt hier so etwas wie einen imaginären Punkt, eine ideale, allwissende – eben: göttliche – Beobachterstelle, von der aus das menschliche Dasein überblickt und im Wortsinne aufgehoben wird: die die Einzelstimmen und Einzelwillen im polyphonen Menschenchor werden im Gesamtzusammenhang gleichermaßen legitimiert, relativiert und sistiert. ›Wahrheit‹ ist hier also so etwas wie die von Gott oder einem anderen höheren Wesen oder auch nur der Evolution geschaffene Gesamtsumme des menschlichen Daseins.« (Rohde: Der liebe Gott und das Nichts, S. 97)

7 Rohde: Der liebe Gott und das Nichts, S. 98.

Menschen erscheinen Maier folglich als »Handlungsautomaten« (MI 15), die sich an festen sozialen und kommunikativen Regeln entlanghangeln, ohne jemals die ›Wahrheit‹ auszusprechen zu können oder aussprechen zu wollen (vgl. MI 18). Es ist nicht möglich, das ›Ich‹ des Gegenübers über Sprache zu kennenzulernen: »Die anderen Menschen werden vom Ich nur als funktionierende Teile einer geregelten Gesellschaft mit einer geregelten Sprache wahrgenommen.«⁸ Maier ist hierin »von den Theorien Carlo Michelstaedters beeinflusst«⁹ und positioniert sich somit beispielsweise auch gegen Ferdinand Ebners Sprachphilosophie:

Maier sieht als Michelstaedters Kernthese, daß unsere Sprache, auch die Sprache der Wissenschaft, nicht als Mittel zur Wahrheit funktioniert, sondern als Rhetorik, in der es nur um das Erreichen und Erhalten von Positionen von Macht geht. Dabei würden wir fortwährend unser beruhigendes Weltbild bestätigen[...]. Gerade dieses beruhigende Bewußtsein will Maier als das falsche darstellen. Denn der normale gesellschaftliche Verkehr bedeutet nach Maier in unserer Zivilisation nicht nur eine auf die Erhaltung von Macht gerichtete Sprache, sondern auch die Bestätigung einer konsumierenden Lebensweise, die letzten Endes die Erde zugrunde richtet. \Gesellschaftliches Funktionieren bedeutet also notwendigerweise ein falsches Leben. Nur ein Ich, das sich einigermassen dem Treiben der Gesellschaft entziehen kann, ist zu fundamental wahrer Einsicht fähig.¹⁰

Das in *Ich* formulierte Literaturkonzept ist in Konsequenz dieses Gesellschafts- und Kommunikationsverständnisses positivistisch und konstruktivistisch. Das Bild einer sozial und sprachlich erzeugten Welt mit festen kommunikativen Ritualen steht im engen Zusammenhang mit Maiers Literatur-, Lektüre- und Autorschaftsverständnis: Ein:e Autor:in müsse mit dem ›Willen zur Wahrheit‹ schreiben, denn die Literatur ist für Maier der Weg, zur ›Wahrheit‹ und somit zu ›Gottes Wort‹ zu gelangen:

Ich wüßte nichts anderes, als daß die Literatur den Zweck hat [...], die Wahrheit zu sagen, nicht explizit, sondern anders. Auch wenn die explizite Wahrheit vielleicht im Schweigen liegt und vielleicht sogar darin, daß ich immer nur erkenne, daß sie so niemand richtig sagen kann, und vor allem ich nicht. (MI 91f.)

Die literarische Wahrheit kann zumindest zeitweise eine dritte, vermittelnde Position neben erstens individueller und zweitens gesellschaftlicher Wahrheit einnehmen – wenn der:die Autor:in denn mit dem Willen zur Wahrheit schreibe. Die so entstehende ›wahrhaftige‹ Literatur ermöglicht wiederum, was die ›falsche‹ zwischenmenschliche Kommunikation nicht vermag: ein ›anderes Ich‹ wahrnehmbar zu machen (vgl. MI 27).

Die andere für Maiers Poetik maßgebliche Annahme ist, dass Autor:in und Werk – durch den Anspruch zur ›Wahrheit‹ bedingt – ineinander aufgehen. Der junge Maier identifiziert sich mit den Protagonisten seiner Lieblingsbücher (vgl. MI 23), die wiederum mit ihren jeweiligen Autor:innen (vgl. MI 27). Diese naive Lektürehaltung überträgt

8 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 196.

9 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 196.

10 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 196.

er auch auf andere Leser:innen und die Literaturwissenschaft (vgl. MI 84). Das gleiche identifikatorische Literaturverständnis postuliert Maier (provokant) auch für seine eigenen Texte: »Alle Figuren sind ja immer ich, [...] und selbst wenn Adolf Hitler bei mir auftreten würde, [...] so wäre ich das auch.« (MI 44)

Maier konstruiert in seiner Poetikvorlesung so jedoch primär seine Autoren-Persona. Er stellt sich – in einem Akt autoaggressiver, poetologischer Selbsterniedrigung¹¹ – wiederholt als talentloser und an literarischen Traditionen oder formalen Erfordernissen desinteressierter Schriftsteller dar: Überhaupt »interessiere« er sich »für garnichts« (MI 71) und habe folglich auch »nichts zu sagen [...] außer einfachen Dingen und nichts zu erzählen« (MI 78). Maier stellt hier die erste Stufe seiner Einflussangst und die damit einhergehende *kenosis* aus. Den Einfluss anderer Schriftsteller:innen negiert er dabei jedoch keineswegs. Im Gegenteil habe er die ihn inspirierenden Autor:innen in sein Ich absorbiert (vgl. MI 124), seine Texte seien folglich »Bastarde« (MI 45) diverser Einflüsse.¹² Wie er als Kind »[z]uhause im Keller« (MI 19) Modellbausätze nach Anleitung zusammengebaut habe, schreibe er auch als Autor »aus einer Art Nachmachen« (MI 36), mit »keinerlei Selbstständigkeit« (MI 21) und schaffe so »nur Vorgefertigtes« (MI 21).¹³ An diesem Punkt ist die erste Phase eines Einflusskonfliktes auszumachen: Er sieht sein Schreiben »in einer Art von Meßbarkeitsverhältnis« zu seinen dichterischen Vorvätern, in dem er »immer nachmessen« kann, »wie klein und schlecht ich bin« (MI 86). Die Beschreibung dieser Dynamik erinnert in den verwendeten Bildern und Begriffen an Blooms *kenosis*, was nahelegt, dass Maier sich der Theorie der Einflussangst und/oder der dahinterstehenden Psychodynamik bewusst ist: »Sich selbst zu sagen, man habe nicht soviel Talent wie andere, heißt nichts anderes, als deren [...] Leistung zu mindern, kurzum, schmälern zu wollen.« (MI 82) Dennoch fühle Maier den Drang zu schreiben – und orientiert sich dabei erneut an Blooms Wortwahl: Er schreibe anfangs zwanghaft, »um nicht vor den verstorbenen Autoren jedes Recht zu verlieren, sie zu lesen« (MI 78). Literarisches Schaffen konturiert Maier somit als Versuch, sich durch die stilistische Nähe an literarische Vorväter anzunähern und so ihre »Anerkennung« zu verdienen. Er sei sich jedoch ebenfalls bewusst, dass es sich bei seiner Lesart der Vorgängertexte um eine subjektive Interpretation und Selektion handelt.¹⁴

11 Dieser psychische Prozess scheint Maier ebenfalls bewusst zu sein (vgl. MI 143).

12 Maier nennt hier – neben Gott – Lukrez, Horaz, Fjodor Dostojewski, Lew Tolstoi, Wolfram von Eschenbach, Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, Thomas Mann, Wilhelm Raabe und Wolf Schmidt (vgl. MI 94–117), weiterhin auch »Stadler, und Kurzeck, und [...] und Marcel Proust, und Hamsun, [...] auch de[n] Massenmörder Julius Cäsar« (MI 127).

13 Dabei fühlt er sich von der Kleinbürger-Seifenoper *Die Firma Hesselbach* ebenso inspiriert wie von Dostojewski (vgl. MI 117–121); in der Frühphase seines Schaffens kopiert er nach dem »Bauplan« (MI 39) von Thomas Mann (vgl. MI 37–39) oder Alfred Andersch (vgl. MI 39–47).

14 So behauptet er beispielsweise, beim Verfassen einer Andersch-Kopie selektiert zu haben, »was [ihm] an ihm einnahm und was [ihm] völlig egal an ihm war« (MI 39).

II.4.2. Der ›wirre Autor‹ Thomas Bernhard

In seinen anfängliche Versuchen, andere Autor:innen zu imitieren und auf dieser Basis neue Literatur zu schaffen, scheitert Maier jedoch: Der junge Schriftsteller misst sich vorgeblich an seinen Idolen, kommt »aus einem Mangel an Talent« (MI 36) in seinen Schreibetüden nicht über erste Sätze hinaus und gerät mehrfach in Schreibblockaden. Der Moment der Lösung tritt erst spät ein, mit einem ersten fertiggestellten Text:

Mit fünfundzwanzig habe ich wieder angefangen, zu schreiben, und plötzlich hat etwas funktioniert. Es wurde sofort ein Text, der viel länger war als alles, was ich zuvor geschrieben hatte [...]. Die Erzählung war insgesamt wieder völliger Mist, aber dennoch versammelten sich plötzlich wie von selbst Dinge in ihr, an die ich später automatisch anknüpfte. Es ging um einen Wetterauer, also einen Mann aus der Landschaft, in die ich selbst hineingeboren worden bin [...]. Dieser Wetterauer war Jurist, vielleicht auch Notar [...]. Er hatte eine persische Frau, fragen Sie nicht warum, ich weiß es nicht. Die Frau hat [...] ihren Mann gerade für drei Tage verlassen, um Verwandte zu besuchen. Sie kommt nach Hause, ich glaube, nach Bruchenbrücken [...] und findet dort ihren Mann nicht vor, sondern nur eine Anzahl Ginflaschen. (MI 66f.)

Soweit der Beginn und die Grundanlage von Maiers erster, zusammenhängender Erzählung, die er pathetisch als »Anfang [s]eines Schreibens, die erste Zelle, aus der das spätere entstand« (MI 68) bezeichnet. Maiers Beteuerung »fragen Sie nicht, warum, ich weiß es nicht« wirkt in diesem Zusammenhang kurios: Sie hebt ex negativo die Quelle des Geschriebenen hervor und negiert Maiers kreative Autonomie als Schriftsteller. Schließlich weist dieser erste fertige Text einige Strukturmerkmale auf, die sich unschwer auf Bernhards Einfluss zurückführen lassen können: Wie in *Ja* (1978) werden ein Notar und eine »persische Frau« (MI 66) zu zentralen Figuren einer über drei Tage verlaufenden »erzählte[n] Erzählung« (MI 69) eines distanzierten Ich-Erzählers, mit einem »recht philosophisch[en]« (MI 67), »sehr tristen Monolog« über »Lebensuntauglichkeit« (MI 68).

Die Kontrafaktur eines Bernhard-Textes mag die Lösung von Maiers Schreibblockade hervorgebracht und weiteres Schaffen ermöglicht haben, sie scheint aber ebenso der Auslöser für einen weiteren Einflusskonflikt zu sein: Nun imitiert Maier nicht mehr selbst gewähltes, ihn begeisternde Autor:innen. Er steht im Einfluss und der schöpferischen ›Schuld‹ eines gerade wenig respektierten Autors, der zu produktiver Kreativität anleitet und so zum eigentlichen ›Dichtervater‹ wird. Maier begegnet Bernhards Einfluss mit Negation und Destruktion. Obwohl Bernhard als Impulsgeber für Maiers Schreiben fungierte, wird er in *Ich* nur kurz erwähnt: als »wirrer Autor« (MI 114) und mit Abneigung belegtes Negativbeispiel. Diese offen vorgetragene Abneigung ist aus zweierlei Gründen bemerkenswert:

Erstens veröffentlichte Maier noch im Jahre 2003 mit *Es gab eine Zeit, da habe ich Thomas Bernhard gemocht* einen kurzen Essay, in dem er Bernhard als lebens- und stilprägenden Autor bezeichnete, gegen den »andere Literatur [...] regelrecht peinlich, schlecht« (MZ 143) erscheint:

Es gab eine Zeit, da habe ich Thomas Bernhard gemocht. Seine Literatur rührte mich, sie erschütterte mich auch. [...] Die Menschen, die seine Prosa besiedelten, waren immer am Ende, in ihrem Gescheitertsein steckte Größe, das schien mir geradezu notwendig. So habe ich das damals gelesen, ich war etwa zwanzig Jahre alt. Es gab damals viele Autoren, mit denen ich lebte. Bernhard gehörte unbedingt dazu. Dostojewski, Hamsun, Thomas Mann, Proust. [...] Ich erinnere mich an einen Monat, den ich in einem piemontesischen Dorf verbracht hatte. Ich wollte mich unbedingt umbringen und war allein aus diesem Grund dort hingereist. [...] Ich hatte nur ein Buch dabei, *Der Untergeher*. [...] Ich [...] las den *Untergeher* und bewunderte, glaube ich, vor allem den Stil. [...] Wenn es ein literarisches Brot gab, das mich noch in meinen allererbärmlichsten Zuständen genährt hat, dann war es Dostojewski. Bernhard war es nicht. Und dennoch hatte ich ihn damals mitgenommen. (MZ 143, Hervorh. i. Orig.)

Auf diesen Essay soll am Ende des Kapitels noch eingegangen werden. Es bleibt jedoch die Feststellung, dass Maiers Abneigung und Bernhards weitestgehende Abwesenheit in der Poetikvorlesung unter allen anderen, ihn inspirierenden Autor:innen zumindest merkwürdig erscheint – zu insbesondere zu diesem Zeitpunkt und mit Blick auf seine weiteren Texte

Zweitens ist Maiers Schreiben – auch ohne seine fiktionale Prosa bisher betrachtet zu haben – von Bernhards Werk beeinflusst. Bereits der apodiktische, radikale Ton und Inhalt der Poetikvorlesung und die Verweigerung des Geniegedankens erinnern an Bernhards seltene, stilisierte poetologische Selbstaussagen. Auch Maiers öffentlich inszenierte Persona weist offenkundige Parallelen zum abgelehnten Dichtervater auf: Dies beschränkt sich nicht auf die paradoxe Ablehnung des Literaturbetriebs bei gleichzeitigem Profitieren von Honoraren, Stipendien und Preisen. Maier inszeniert sich nicht weniger selbst als Bernhard – und nutzt dabei Strategien und Topoi, an denen sich auch der Österreicher bediente: Er konstruiert bereits zu Beginn seiner Vorlesung eine ähnliche familiäre ›Urszene‹ seiner Poetik (vgl. MI 7) wie Bernhard in seinen autobiographischen Texten; ähnlich wie sein Vorgänger beansprucht Maier die Musik als sein eigentliches »Hauptlerngebiet«, die Literatur nur als »Nebenfach« (MI 51). Wie Bernhard konstatiert Maier bereits frühkindliche Suizidgedanken (vgl. MI 17) und Gesellschaftsverweigerung (vgl. MI 9) als bestimmende Merkmale seiner Persönlichkeit;¹⁵ von seiner Umwelt fühlt sich Maier durch eine »unüberbrückbare Kluft« (MI 22) getrennt. Bernhard wiederum gibt an, sich in der Gemischtwarenhandlung des Podlaha zum ersten Mal unter wahren Menschen und gut aufgehoben gefühlt zu haben; folglich benennt er den zweiten Band seiner Autobiographie nach dem Ort, in dem sich der Laden befindet: *Der Keller*.¹⁶ Maier wiederum sucht »[z]uhause im Keller« (MI 19) Zuflucht vor der Welt – und verweist damit somit einerseits auf seine Außenseiterrolle, andererseits auf seine

15 Ebenso berichtet Maier, dass er Stimmen höre und – anders als Bernhard – seit seiner Jugend mehrfach in psychologischer bzw. psychiatrischer Behandlung gewesen sei (vgl. MI 12–14).

16 Auch die Titel von Maiers autobiographischen Texten ähneln denen Bernhards: Heißen die des Österreichers *Die Ursache. Eine Andeutung, Der Keller. Eine Entziehung, Der Atem. Eine Entscheidung, Die Kälte. Eine Isolation sowie Ein Kind*, betitelt der Frankfurter seine mit *Das Zimmer, Das Haus, Die Straße, Der Ort, Der Kreis, Die Universität und Die Familie*.

Flucht in Bernhards Literatur. In diesem Lichte scheint auch Maiers Vorwurf »Der Bernhard der *Ursache* ist lediglich ein immerfort an den Umständen seiner Umwelt leidender Bernhard.« (MV 101) zumindest (selbst-)ironisch: Nichts anderes ist schließlich auch der Andreas Maier aus *Ich*.

Zusätzlich lassen sich auch in dieser Poetikvorlesung einige Marker ausmachen, die die Literarizität und Autofiktionalität des Vorgetragenen herausstellen: Der in Maiers fiktionalen Romanen häufige, auch im Schriftbild auffällige »Maierismus« »etcetera«¹⁷ findet sich insgesamt zwölf Mal im Text der Vorlesungen. Zweimal verwendet Maier hier zudem den markanten Bernhardismus »das ist die Wahrheit« (MI 45, 73). Hierüber verweist Maier erstens allgemein auf Bernhards Prosa, ihre markanten, wiederholten Redewendungen und ihren Einfluss auf seine Texte. Zweitens verweist er auf die Wirkung dieses Stillkischees: Die übermäßige Wiederholung dieser Phrase negiert eher den Wahrheitsgehalt des Gesagten, als dass sie ihn untermauert. Wenn Maier diese Phrase und ihre Funktionalisierung nun in seiner Poetikvorlesung zitiert, wird hervorgehoben, dass es sich auch bei dem Gesagten weniger um »Wahrheit«, als eher um Aussagen einer bernhardbeeinflussten Kunstfigur handelt.

II.4.2.1. *Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa: Vermeintliche Destruktion*

Im Jahr 2004 veröffentlicht Maier bei Wallstein in Göttingen *Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa*. Grundlage dieser Veröffentlichung ist seine Dissertation im Fach Germanistik an der Universität Frankfurt. Die Verlagswahl und weitere Paratexte weisen das Buch als wissenschaftliche Arbeit aus, sodass hier zunächst davon auszugehen ist, dass Maier mindestens »zugleich als literarischer Schriftsteller und als literaturwissenschaftlicher Schreiber spricht«.¹⁸ Allerdings geht es dem Autor um »keine vollständige Metamorphose« von Schriftsteller in Literaturwissenschaftler, sondern um »lediglich eine partikulare Pfropfung«¹⁹ von Literatur auf Wissenschaft, über die eine bestimmte Botschaft formuliert wird. Grundsätzlich ist *Die Verführung* somit auf (mindestens) viererlei Arten lesbar: Mit Blick auf die Wirkung von Bernhards Werk handelt es sich um (I) einen wissenschaftlichen Metatext über Bernhard und (II) ein Dokument von schriftstellerischer Einflussangst sowie ein Mittel der Destruktion des literarischen Vorgängers. Mit Blick auf Maiers eigenes Schaffen handelt es sich bei *Die Verführung* um (III) einen poetologischen Text, der eine zusätzliche Perspektive auf das Werk des »Epheben« wie auch des »Dichtervaters« eröffnet. *Die Verführung* ist allerdings gerade kein *unbewusstes* »Missverständnis«, wie Jan Süsselbeck sie in seinem gleichnamigen Aufsatz²⁰ bezeichnet, sondern auch (IV) ein Vehikel der schriftstellerischen Selbstinszenierung: Die Aussagen in *Die Verführung* werden von einer bernhardkritischen Kunstfigur getätigt, erschaffen von einem Autor, der

17 MI 9, 24, 27, 40, 57, 65, 69, 80, 97, darüber hinaus zweimal auf S. 77, sowie einmal als »etcetera etcetera« auf S. 95, Hervorh. i. Orig. Vgl. hierzu auch die Ausführungen zum »etcetera« in Maiers Prosa ab S. 290 dieses Buches.

18 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 136, Hervorh. i. Orig. getilgt.

19 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 129.

20 Vgl. Süsselbeck, Jan: Das Missverständnis. Zu Andreas Maiers Rezeption der Prosa Thomas Bernhards, in: Thomas-Bernhard-Privatstiftung (Hrsg.): Thomas-Bernhard-Jahrbuch 2005/06, Wien u.a. 2006, S. 191–201.

als »inniger Liebhaber und intimer Kenner der Werke Bernhards«²¹ deren Stilmerkmale selbst anwendet – und vor allem auch weiterentwickelt. Stärker noch als in der Poetikvorlesung verschwimmen in *Die Verführung* somit die Grenzen von Authentizität und Inszenierung sowie von Faktualität und Fiktionalität. Gleiches gilt auch für Bernhards Einfluss: Auf der Ebene des Wortsinns polemisiert Maier hier gegen Bernhard und würdigt dessen Schreiben im Zuge seiner Analyse herab. Mit Blick auf die Struktur und Ästhetik des Textes wird jedoch deutlich, dass Maier Bernhards Schreibweise und Stil affirmiert, imitiert und transformiert. Dies wiederum steht in Einklang mit Maiers fiktionaler Prosa und der dort manifesten Bernhard-Rezeption. Aus dieser Perspektive betrachtet kann *Die Verführung* sogar als verdeckter Ausdruck der Wertschätzung von Bernhards Werk betrachtet werden.

Die Verführung als destruktiver Metatext. Trotz ihrer Länge ist die Dissertation ein eher essayistischer Metatext über Bernhard und seine Texte, der von Invektiven gegen den Autor und die Bernhard-Forschung durchzogen ist. Wie Süselbeck feststellt, verfolgt Maier in *Die Verführung* das »merkwürdige Ziel[], ihrem Untersuchungsgegenstand permanente Stilisierung, Unlogik und gar mangelnde Realitätstreue [...] vorzuwerfen«:²² Der Schriftsteller erscheint aus dieser Perspektive als »Blender«, der »peinlich genau Inhalte meide[]« (MV 70) und »Namedropping« betreibe, um Bedeutung zu suggerieren, wo keine sei. Maier nimmt hierbei Setzungen vor, die aus seiner subjektiven und etablierten Deutungsansätzen diametral entgegengesetzten Bernhard-Lesart resultieren.

Bereits in den Frankfurter Poetikvorlesungen artikuliert Maier seine Abneigung gegen als »hoch« verklärte Autor:innen sowie die sie verklärenden Leser:innen und die Literaturwissenschaft (vgl. u.a. MI 29, 50). Der Leser

konsumiert, aber er gewinnt dem Text gegenüber nicht dieselbe Augenhöhe. Er lässt sich unterhalten oder nicht, aber er liest nicht, was da gemacht ist, das Gemachte erkennt er gar nicht. Das trifft auf Literaturwissenschaftler [...] ebenso zu, und bei ihnen nimmt es sich so aus, daß sie den Autor immer möglichst heben, intelligent machen, ihn verklären, sich in ihn verlieben, ein Dienerverhältnis zu ihm entwickeln oder zu dem, was sie sich unter dem Autor vorstellen, und andere Autoren, die nicht ihre Lieb-linge sind, kanzeln sie dagegen ab [...]. (MI 84)

Maiers Spott trifft bereits hier explizit »Thomas Bernhard und seine phantastischen Erforscher«, die Forschung betrieben, »als gäbe es da überhaupt was zu erforschen« (MI 84). Maiers Invektiven gegen Bernhard scheinen zunächst gleichermaßen in seinem Verständnis von Literaturwissenschaft wie auch seiner (ödipal konturierten) Abneigung gegen den Dichtervater begründet zu sein: »Die Wissenschaft« mache »Autoren und Texte gerne intelligent«, nur um »sich selbst begründen« (MI 50) zu können. Allerdings betätigt sich Maier selbst als Literaturwissenschaftler – und geht dabei »in die entgegengesetzte Richtung« vor: *Die Verführung* erscheint zunächst wie der Versuch, Bernhard herabzuwürdigen, um das eigene Schreiben von Bernhards Einfluss unberührt erscheinen zu lassen.

21 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 136.

22 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 192.

Während Maier Dostojewskis Einfluss in der Poetikvorlesung anerkennt (vgl. u.a. MI 109), ist sein Verhältnis zu Thomas Bernhard eins der permanenten Opposition. Die Abneigung gegenüber Bernhard und dem Bernhard'schen Stil in *Die Verführung* ist bereits auf den ersten Seiten offensichtlich – selbst die wenig schmeichelhafte, den jungen Bernhard zeigende Fotografie auf dem Titelbild kann als im Dienste von Maiers Bernhard-Destruktion stehend betrachtet werden.

In seiner »Analyse« von Bernhards »Prosa« kommt Maier zu dem immergleichen Ergebnis:

Wir sollen angeleitet werden, den Texten zu *glauben* und bei bestimmten Punkten nicht nachzufragen. [...] Man hat stets das Gefühl, etwas sehr Tiefes, etwas sehr Bedeutungsvolles werde in diesen Texten verhandelt. [...] Man kann diese »Tiefe«, diese »Bedeutsamkeit« der Texte nicht wirklich fassen. Wo auch immer man genauer hinschaut, löst sich jede Bedeutung sofort in ein Meer verschiedenster Verstehensmöglichkeiten auf. Bernhards Prosa ist nämlich eine der Bedeutungsvermeidung. (MI 7, Hervorh. i. Orig.)

Dies macht Maier vor allem an der Sprache der Bernhard'schen Figuren und Erzähler fest:

Die Sprache ist uns ungewohnt, »tiefe« und »existentielle« Inhalte werden behauptet (zumindest wird ständig eine Semantik verwendet, die auf diese Inhalte verweist), aber was gemeint ist, kann man nicht sagen, es sei denn, der Leser schließt von undeutlichen Inhalten auf eine metaphorische Sprachverwendung und beginnt, einzelne Bedeutungen selbst herzustellen. Und selbst wenn man die (vermeintliche) Metaphorik einzelner Ausdrücke (mehr oder minder beliebig) aufgelöst hat, bleibt immer noch die komplexe und oft verwirrende, mitunter sogar widersprüchliche Satzstruktur übrig. (MV 14)

Der verächtliche Ton und der »trotzig-apodiktische Aussagegestus«²³ des Textes sind auffällig: Maier bezeichnet die Frage, ob Bernhard einen der vielen, in seinen Werken referenzierten Philosophen gelesen habe, als »die größte Spaßfrage der gesamten Bernhardforschung« (MV 227). Bernhard posiert für Maier in den »Masken« des »Aufklärer[s]« oder »Selbstaufklärer[s]« (MV 189); sein »doch eher redundantes Textmaterial« (MV 66) transportiere aus Selbstschutz nur »die totale inhaltliche Abstinenz« (MV 268): »Das ist immer der Kern seiner Fortifikationsleistung: Wo nichts ist, kann auch auf nichts ein Angriff erfolgen.« (MV 268)

Zwar setzt sich Maier auch mit der fiktionalen Prosa Bernhards auseinander, *Die Verführung* ist aber vorrangig als Metatext zu dessen autobiographischen Texten konzipiert. Der bereits in Maiers Poetikvorlesung *Ich* behauptete naiv-positivistische Zugang zu Literatur schlägt sich auch in dieser wissenschaftlichen Analyse nieder: Maier konstatiert mehrfach, über »das Ich im Text« (MV 143) zu schreiben und nicht »die autobiographischen Texte mit Bernhards »wahrem« Leben vergleichen« (MV 75) zu wollen, stellt aber in diesen Werken eine »Lust am Lügen und Fälschen« (MV 160) fest:

23 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 137.

Bernhard habe »es sich sowohl beim Schreiben wie beim ›Denken‹ vergleichsweise leicht gemacht« (MV 8), täusche »fast dreist« (MV 153) die Leser:innen »mithilfe notdürftiger Konstruktionen« (MV 151) und »recht beliebig[er] Sätze« (MV 36). Um zu diesem Schluss zu kommen, analysiert Maier »einige Sätze im Frühwerk«, die »Sprechsituation in den ersten Werken« sowie »den Begriff der Studie in *Das Kalkwerk*« und »Roithamers Korrekturkonzept« (MV 9). Er selektiert und isoliert in seinem »eher exzentrische[n] Zugriff auf die Texte«²⁴ also einzelne, kurze Passagen und Strukturelemente, analysiert diese auf ihre semiotischen Referenzen und semantische, logische Schlüssigkeit hin. Anschließend verallgemeinert Maier diese Befunde auf das Gesamtwerk: Was für einzelne Sätze gilt, gilt somit auch für alle anderen Sätze. So kommt Maier bereits auf den ersten Seiten der Dissertation zu dem Schluss:

Bernhard legt in seiner frühen Prosa den Menschen Sätze in den Mund, die uns in ihrer Bedeutung unklar scheinen oder vielfältige Interpretationen zulassen. Wenn jemand unklar oder vieldeutig spricht, dann weiß der Hörer nicht genau, was der Sprecher meint, und muß, sofern er am Gesagten interessiert ist, nachfragen, um es zu verstehen. Insofern reden die Sprecher der [...] Sätze also so, daß ihre Aussagen einer Erklärung bedürfen. Sie scheinen ziemlich weitgehende »Dinge« über Krankheit, Leben, über das Denken (Gehirn) *etcetera* zu äußern, aber dennoch weiß man bei näherem Hinschauen nicht, was sie sagen. Dieser Effekt, nämlich daß der Leser nicht genau bzw. gar nicht weiß, was gemeint ist, ist vom Autor offensichtlich beabsichtigt. (MV 16)

Die Verführung »entspricht« damit, wie auch Süselbeck anmerkt, »einem aus der Literaturgeschichte altbekannten Grundmuster schriftstellerischer Beerbung großer Vorbilder«:²⁵ Anders als im Falle seiner Poetikvorlesung geht es Maier hier jedoch nicht mehr um Selbsterniedrigung, *kenosis*, vor verehrten Autor:innen, sondern um die Destruktion Bernhards – oder, in Blooms Worten, um *Dämonisierung* und *tessera*:

In diesem Sinn [...] repräsentiert die *tessera* den Versuch eines jeden späteren Dichters sich (und uns) zu überzeugen, daß das Wort des Vorläufers abgenutzt wäre, wenn es nicht als von neuem erfülltes und erweitertes Wort des Epheben erlöst werden würde.²⁶

Das Verfassen der Dissertation fällt in den Zeitraum, in dem Maiers erste große und vielbeachtete Romanveröffentlichung *Wäldchestag* bevorstand (vgl. MI 80). *Die Verführung* markiert somit auch den realitätswirksam verbürgten Endpunkt der von Maier als prägend bezeichneten Schreibblockade und Einflusskrise. Die öffentliche, kritische Auseinandersetzung mit Bernhard ist also positivistisch als Befreiungsschlag gegen gerade denjenigen literarischen Vater zu lesen, der Maiers erste schriftstellerische Krise und Blockade beendet hatte.

24 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 193.

25 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 192.

26 Bloom: Einfluss-Angst, S. 60.

Maier betont mehrfach das eigene Unverständnis von Bernhards Literatur.²⁷ Grundsätzlich macht er in seiner Analyse zunächst auch keine direkt falschen Beobachtungen: Bernhards Texte sind durchaus von Widersprüchen, vermeintlichen Ungenauigkeiten sowie teils unauflösbaren Sprachbildern durchzogen. Maier ignoriert jedoch sowohl die mögliche hermetische Konzeption der frühen Prosa Bernhards als auch die Literarizität poetischer Sprache im Allgemeinen. Er ignoriert somit das Ästhetische und »Gemachte« (MI 84) von Bernhards Texten – obwohl er selbst widersprüchlich anmerkt, dass Bernhards »Sätze wie lyrikartiges Sprechen« eine Wirkung entfalten könnten und nicht zwangsläufig »einen diskursiven Gehalt« (MV 11) enthalten müssten.²⁸

Maier bezeichnet sich selbst als *ehemals* naiven Bernhardleser (vgl. MV 198), legt aber auch in *Die Verführung* ein positivistisches Literatur- und Lektürekonzept an Bernhard Werk und Persona an. So erscheinen einige seiner Deutungen »zunächst einmal [...] völlig unklar« und aus literaturwissenschaftlicher Perspektive »[p]roblematisch«.²⁹ Maier differenziert weder zwischen dem empirischen Autor, dem impliziten Autor, dem »Text-Ich« (MV 157) der Autobiographie und Bernhards sonstigen Figuren. Somit »nivelliert das von Maier implementierte literaturtheoretische Konzept die Differenz zwischen den Meinungen fiktiver Sprecherinstanzen und der Meinung des realen Autors«.³⁰

Er will, ausgehend von den Aussagen fiktiver Sprecherinstanzen (Bernhards Protagonisten) über nicht-fiktive Phänomene (andere Autoren, Kunstwerke, bzw. Philosophien), auf den Eindruck schließen, den die Leser von den Ansichten des realen Autors (Bernhard) über nicht-fiktive Phänomene (andere Autoren, Kunstwerke, bzw. Philosophien) bekommen.³¹

Ebenso unterscheidet Maier nicht zwischen sich selbst als Autor, privatem Leser und Literaturwissenschaftler, schließlich »verallgemeinert« er »eigene Leseerfahrungen«.³² Er schreibt auch dem Publikum die Unfähigkeit zu, über die Differenz von Literatur und Realität zu reflektieren, und geht davon aus, dass die Leser:innen die im Text getätigten fiktionalen Aussagen unreflektiert als faktuale Äußerungen des Autors betrachten (vgl.

27 Vgl. u.a. MV 13, 20, 253, 261, 269, 290.

28 Bernhards variierte Wiederholungen beispielsweise lassen sich als bewusste Stilentscheidungen im Dienste einer konkreten ästhetischen Wirkung lesen, ohne dem Autor Unfähigkeit oder Täuschungsabsicht unterstellen zu müssen. Maier dagegen liest beispielsweise die achronologische und widersprüchliche Schilderung der »Sterbezimmerszene« in Bernhards autobiographischem Band *Der Atem* als effekthascherische, »ziemlich notdürftige Konstruktion« (MV 129, vgl. 117, 156), als Unschlüssigkeit und somit Negation von Bedeutung und Wahrheitsanspruch (vgl. MV 119–129): »Wäre Bernhards autobiographischer Text ein Haus, würde es sofort einstürzen. Nichts trägt, nichts gehört zusammen, alles ist nur Effekt für die einzelne Seite. Es *fügt* sich nicht.« (MV 151, Hervorh. i. Orig.) Gerade das Widersprüchliche und Fragmenthafte des Erzählten lässt sich aber schlicht als Stilmittel lesen, die traumatischen Erlebnisse, den schlechten Geistes- und Gesundheitszustand und das ungeordnete Einströmen der Eindrücke zu versprachlichen.

29 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 136.

30 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 134.

31 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 134.

32 Süsselbeck: Das Missverständnis, S. 193.

u.a. MV 35, 47):³³ Bernhards Namedropping (vgl. MV 226) und seine »totale inhaltliche Indifferenz« (MV 220) würden aus Unkenntnis und Unreflektiertheit vom Publikum als Ausdruck einer die eigenen Fähigkeiten übersteigenden philosophischen Tiefe angesehen. Die »ganze Öffentlichkeit« (MV 170) glaube an Bernhards Lügen und seine »Realitätsverdrehung« (MV 157). Das ist eine provokante These, zumal gerade dieser Positivismus einerseits elementarer Bestandteil von Maiers Autoren-Persona ist und andererseits die positivistische Lesart seiner Epitexte diese Autoren-Persona erst mit hervorbringt. All dies geschieht, obwohl Maier kurz vor Ende der Dissertation selbst anmerkt, dass die autofiktionale Persona Bernhards mit seinen Figuren austauschbar ist (vgl. MV 267f.), weil dieser sich »wie seine Figuren aus demselben Fundus ausstattet« und so selbst »die Statur seiner erfundenen Figuren« (MV 268) gewinnt. Dies habe letztlich drei Konsequenzen für Bernhard und seine Literatur:

Der Autor des Textes erscheint erstens vor seinen gutmeinenden Lesern als philosophischer Autor: Der Text suggeriert, er im ganzen und jeder Satz im einzelnen verhandle auf nicht mehr hintergehbare Weise [...] Wahrheit und Existenz. Inhalt scheint die totale Verhandlung von Sein, Wahrheit und Möglichkeit von Sinn bzw. die totale Abstreitung jeder sinnfälligen Möglichkeit von Gehalt. Zweitens ist der Autor mit der aufgezeigten Methode nahezu total gegen seine Kritiker gewappnet. Drittens hat er mit ihr sein Schreiben klaren und einfachen Prinzipien untergeordnet. (MV 50)

Auf diesem Wege werde Bernhard auch in seiner Autobiographie nicht nur zu einer hoch gebildeten, sondern gar zu einer »heldisch[en]« (MV 140), »fast übermenschlichen Figur« (MV 262) stilisiert. Er könne

über sich und andere und über irgendwelche Situationen und Zustände behaupten, was er will, und wenn der Leser irgendwann entdeckt, daß Bernhard gar nicht die Wahrheit sagt, dann greifen Bernhards eigene Wahrheitsaphorismen dieser Kritik vor und haben sie bereits in sich aufgehoben. Denn es steht ja bei ihm dauernd da, daß er weiß, daß er nicht die Wahrheit sagt. (MV 159)

Darüber hinaus sei der Autor in der Wahrnehmung seines Publikums nun

für keinen dieser Sätze verantwortlich zu machen, da Kunstfiguren die Sprecher sind, und wenn man denen vorwirft, daß sie Unsinn reden, so trifft der Vorwurf nicht den Autor. Der schreibt nur über Kranke. Und daß die, im Stadium der Geisteskrankheit, Unsinn reden, überrascht nicht. (MV 35)

Dieser Grundannahme liegt ein offenkundiger Widerspruch zugrunde, der von Maier aber nicht thematisiert wird: Er erkennt zwar, dass es sich bei der vermeintlich »unsinnigen« Sprache der Bernhard'schen Kunstfiguren um »ein rhetorisches Konstrukt« (MV 269) und eine »Sprache der Krankheit« handelt (vgl. MV 35). Er geht aber nicht darauf ein, wieso diese Sprache nun überhaupt einen Anspruch auf »Wahrhaftigkeit« und »Richtigkeit« erheben müsse. Den Anspruch der Figuren auf Wahrhaftigkeit

33 Vgl. auch Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 135.

macht er lediglich mehrfach an der obsessiven Wiederholung selbst fest. Maier kritisiert, dass Bernhards Figuren schlichtweg »unrealistisch« seien (vgl. MV 60); die absurdistische oder komische Komponente der Texte ignoriert er ebenso.³⁴ Die im Verlauf des Werkes gerdadezu werkkonstitutive Vermischung von Fiktion und Realität bezieht Maier gar auf Bernhards »zunehmende[s] Alter« (MV 208). Maier ignoriert den Modellcharakter und das »formgewordene Strukturmerkmal«³⁵ von Bernhards Literatur wie auch von Literatur im Allgemeinen: »Das Phänomen [...], dass sich Texte einer eindeutigen Bedeutungsfestlegung verweigern« ist schließlich »so etwas wie die Signatur der literarischen Moderne.«³⁶ Maier liest diese Texte stattdessen unter den Vorzeichen einer positivistischen Lektürehaltung und seinem poetischen Konzept der Wahrhaftigkeit, berücksichtigt dabei aber nicht, dass die analysierten Romansätze nicht affirmativ als Aussagen des empirischen Schriftstellers Thomas Bernhard zu lesen sein müssen. Diese Sätze werden schließlich in einer »fiktive[n] Welt des Leidens und der Geisteskrankheit«³⁷ und »von explizit als (nahezu) wahnsinnig erkenntlich gemachten«³⁸ Kunstfiguren in Sprach- und Denkkrisen gesprochen. Maier geht stattdessen davon aus, dass die Texte die eigentlich »geisteskrank[en]« und »sprachkrank[en]« (MV 33) Protagonisten und seinen Autor verklären:

Es ist, als kreise ein jeder Text um ein leeres Zentrum und als werde dem Leser suggeriert, es handle sich bei diesem Zentrum um das Größte, das es geben kann. Dieses Größte hat [...] irgend etwas zu tun mit Krankheit, Denken, Philosophie, Kunst, Wahrheit, Scheitern, Leiden, Wissenschaft. Wer im Zentrum dieser Texte lebte, wäre vermutlich eine Art »wünschenswerter« Mensch. (MV 70)

Über all diese Annahmen erscheint Bernhard als bloß »angebliche[r] Negativkünstler«, der schrieb, »wie er die Welt wollte und sich« (MI 120) und dessen Werke austauschbar seien (vgl. MV 213). So werden Bernhard und Maier zu vermeintlich »einander entgegengesetzte[n] Autoren« (MI 114): Während Maier schreibe, um sein eigenes Ich und die »Wahrheit« abzubilden, erschreibe sich Bernhard eine neue Welt und eine neue Persona und verstieße damit gegen die Prinzipien »wahrhaftigen« Schreibens.

Die Verführung als autofiktionaler, poetologischer Text. Nun lassen sich diese Befunde auf unterschiedliche Ursachen zurückführen: a) Maier ist möglicherweise ein dilettierender Literaturwissenschaftler, der für seine Dissertation einen gängigen akademischen Standards zuwiderlaufenden Zugriff wählt.³⁹ Ebenso ließe sich schließen, dass b) Maier ein von unbewusster, aber immenser Einflussangst geleiteter Schriftsteller ist. Bernhard fungiere somit zunächst ex negativo als Projektionsfläche, Ideenträger und Abgrenzungsobjekt für Maiers eigene Poetik: Erst durch die öffentlich vorgetragene Abneigung und Destruktion kann sich Maier aus dieser Perspektive als eigenständiger

34 Vgl. hierzu Süselbeck: Das Missverständnis, S. 195.

35 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 194.

36 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 133.

37 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 195.

38 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 194.

39 Vgl. Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 134–138.

Schriftsteller positionieren. Darüber hinaus ist es möglich, c) Maier als einen Schriftsteller zu betrachten, der sich – in Jan Süsselbecks Worten – »dumm [...] stellen«⁴⁰ will und Bernhard aus bloßer Abneigung einer »mutwilligen Fehllektüre«⁴¹ unterzieht.

Sieht man jedoch von dieser – auch von Maier immer wieder geforderten und hervorgehobenen – positivistischen Lesart ab, wird *Die Verführung* auch als Bestandteil von Maiers habitueller Selbstinszenierungspraktik lesbar, der nicht den Anspruch neutraler Wissenschaft erhebt. Uwe Wirth stellt in seiner Auseinandersetzung mit *Die Verführung* folgerichtig die Frage, »ob es sich bei [Maiers] Konzept tatsächlich um ein literaturwissenschaftliches handelt«⁴² und ob er »seine Dissertation [...] als literaturwissenschaftlicher Schreiber oder als literarischer Schriftsteller verfasst hat«.⁴³ Er kommt zu dem Schluss, dass »Maier überhaupt kein literaturwissenschaftliches Erkenntnisinteresse«⁴⁴ verfolgt und »nicht im Paradigma der normalen Literaturwissenschaft argumentieren«⁴⁵ will. Auch Süsselbeck kommt am Ende seiner Auseinandersetzung mit *Die Verführung* zu der zurückhaltenden, aber ähnlichen »Prognose«,

dass auch Maiers Dissertation in Zukunft weniger als wissenschaftlicher Beitrag denn als genuiner Teil seines produktiven ›Bernhard-Komplexes‹ gelesen werden dürfte. Maiers Beschreibung dieser intertextuellen »Verführung« ist tatsächlich nur als weitere Folge seines fiktionalen Erzählens über den unüberwindlichen poetischen Einfluss ernst zu nehmen, den sein österreichisches Vorbild auf ihn ausübt – als ein burlesker poetologischer Versuch der ›Überwindung‹ Bernhards, der ihn nur um so fester an den großen Ahnen kettet.⁴⁶

Somit scheint noch eine weitere Möglichkeit auf: Maier verwischt die »»gefühlte[] Grenze« zwischen Literatur und Literaturwissenschaft«⁴⁷ – mehr noch: d) Er inszeniert sich über seine Dissertation als eine Mischung aus a), b) und c) und macht dies zu einem elementaren Baustein seiner Poetik und Persona. Diese Untersuchung kommt weiterhin zu dem Schluss, dass dieser ›Versuch‹ nicht nur als ›gelingen‹ zu betrachten ist, sondern auch, dass Maier in dieser Überwindung und Übernahme einzelner seiner Stilmerkmale bereits in dieser ›Dissertation‹ ein positives Bild von Bernhard zeichnet. *Die Verführung* ist somit – entgegen Maiers oftmals vorgetragenen Wahrheitsanspruch – ein elementarer Epitext zu dessen autofiktionalem wie fiktionalem Werk im Gewand einer wissenschaftlichen Qualifikationsschrift, anhand dessen der Autor seine öffentliche Persona und Poetik fortschreibt. Damit gilt es, die Stimme, die hier ihre Abneigung gegen Thomas Bernhard artikuliert, nicht als die des empirischen Autor Maier zu lesen: Der ›Doktorand Maier‹ der diese ›Dissertation‹ verfasst hat, ist letztlich als autofiktionaler Erzähler zu betrachten. Er ist ebenso (auto-)fiktional wie das »Text-Ich« (MV 157) der Bern-

40 Süsselbeck: Das Missverständnis, S. 194.

41 Süsselbeck: Das Missverständnis, S. 197.

42 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 134.

43 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 133.

44 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 134.

45 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 136.

46 Süsselbeck: Das Missverständnis, S. 199.

47 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 136.

hard'schen Autobiographie, seine kritische, polemische Stimme ist die einer transfiktionalen Kunstfigur.⁴⁸ Gleichzeitig ist *Die Verführung* nicht weniger provokant als Bernhard-Texte wie beispielsweise *Meine Preise*: Schließlich agitiert Maier hier aus Perspektive des Schriftstellers gegen »gewisse[] Standesdünkel« und die »hochnäsige Haltung, [...] es gebe so etwas wie eine ›richtige Literaturwissenschaft‹, die man nur betreiben könne, wenn man den Unterschied zwischen fiktiv, fiktional und fingiert gelernt hat«. ⁴⁹ Für diese Lesart liefert *Die Verführung* im Kontext von Maiers Prosaliteratur gelesen einige Indizien, die im Folgenden genauer betrachtet werden.

Grundlegend kollidieren in *Die Verführung* die »unterschiedlichen Geltungsansprüche literarischer und literaturwissenschaftlicher Aussagen«. ⁵⁰ So weist die Dissertation auf inhaltlicher und stilistischer Ebene einige auffällige Brüche mit den »Professionalitätsstandards« rein wissenschaftlicher Texte und den damit einhergehenden »disziplinäre[n] Regeln, wie man ›fachgerecht‹ zu Ergebnissen kommt«. ⁵¹

Ein offensichtliches Indiz dafür, dass es Maier gar nicht um literaturwissenschaftliche Erkenntnisse im disziplinären Sinne geht, ist, dass er es vermeidet, das gelehrte Instrumentarium trivialer (aber [...] grundlegender) literaturwissenschaftlicher Differenzierungen auf seinen Untersuchungsgegenstand anzuwenden. Das gilt nicht nur hinsichtlich der Übertragbarkeit von Aussagen im Rahmen des fiktionalen Diskurses auf den außerhalb des fiktionalen Diskurs [sic] stehenden, realen Autor – es gilt auch für den zentralen Begriff der Bedeutung, der (übrigens genau wie der Wahrheitsbegriff) an keiner Stelle expliziert wird. ⁵²

Ebenso weist *Die Verführung* – als wissenschaftliche Arbeit betrachtet – einen eher laxen Umgang mit Zitaten und Belegen auf und ignoriert literaturwissenschaftliche

48 Bemerkenswert ist in diesem Kontext, dass Uwe Wirth zwar nicht auf deren Funktion als selbstinszenatorisches Vehikel eingeht, seinen Ausführungen aber ein kurzes, fiktionales Szenario zur Entstehung der Dissertation voranschickt: »Der Held unserer kleinen Geschichte heißt Andreas Maier und ist Promovend der Germanistik in Frankfurt am Main. Er ist fasziniert von Thomas Bernhard [...]«. (Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 129). Auch Wirth kommt somit nicht umhin, den »Verfasser« der Dissertation teilweise im Bereich der Fiktion zu verorten und ihn in einem wissenschaftlichen Text in einer metadiegetischen, fiktionalen Erzählung zu beschreiben. Interessant ist zudem, dass dieser kurze Text zum Ende hin stilistisch teils selbst an einen bernhardesken Text erinnert: »Ein Manuskript, das einer nur in der Schublade habe, existiere gar nicht in der literarischen Welt. Die Schwierigkeiten bestehen ja nicht darin, etwas in der Schublade zu haben, in der Schublade hätten alle das Ungeheuerlichste und zwar bis an ihr Lebensende, sondern die Schwierigkeit sei, dieses Ungeheuerliche aus der Schublade heraus in die literarische Welt zu bringen.« (S. 130)

49 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 136.

50 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 130.

51 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 132.

52 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 134.

Forschungsergebnisse zu Bernhard;⁵³ ein Fazit fehlt zudem.⁵⁴ Trotz des Anspruchs, ›Thomas Bernhards Prosa‹ zu analysieren, werden ebenso diverse, zentrale Prosatexte nicht in die Analyse einbezogen. Auch Veröffentlichungen, die eindeutig die fiktionalen und faktuale Ebene vermischen – wie beispielsweise *Wittgensteins Neffe* oder *Holzfällen* – werden kaum berücksichtigt. Es ist naheliegend, dass diese Werke eine analytische Bernhardsdestruktion (oder destruktive Bernhardanalyse) verunmöglicht hätten: Schließlich weisen diese Texte die Autofiktionalität und literarische Inszenierung realer Begebenheiten als zentrales Merkmal von Bernhards Werk aus und entkräften somit den Vorwurf der ›Täuschung‹ von vornherein. Im Falle des vorrangig fiktionalen *Der Untergeher* fragt sich ›Maier‹ dagegen: »[E]rzählt Bernhard hier seine Autobiographie weiter?« (MV 214) Fast komisch nach mehr als 200 Seiten Dissertation wirkt letztlich die Feststellung: »Man beginnt zu ahnen: Möglicherweise kommt es bei Bernhard überhaupt nicht auf den Unterschied zwischen Realem und Fiktivem an, weil alles von vornherein gleich behandelt wird.« (MV 219) Die geradezu naive Deutung einer offensichtlichen Textstrategie seines Analyseobjekts stößt die Leser:innen von *Die Verführung* darauf, dass Maier die gleiche Strategien nutzt – und damit nicht in kritischer Distanz, sondern affirmativer Nähe zu Bernhard steht. Auch bei Maier verschwimmt »der Unterschied zwischen Realem und Fiktivem«: In diesem Kontext ist auch die häufige Verwendung des Personalpronomens ›ich‹ in der Dissertation auffällig. Erstens markiert diese Stileigentümlichkeit, dass es bei dieser Dissertation weniger auf wissenschaftliche Nüchternheit, sondern auf stilisierte Selbstaussagen ankommt: Maier spricht vorrangig nicht über Bernhard, sondern über sich. Zweitens wird *Die Verführung* hierüber zu einer Erzählung eines autodiegetischen Erzählers in Gestalt der Autoren-Persona ›Andreas Maier‹. Dieser Erzähler, nicht unbedingt der empirische Schriftsteller, präsentiert sich in der Dissertation als von Bernhardhass geleitet und nimmt eine ganze Menge offensichtlicher Fehldeutungen vor – und die Einflussangst ist ein elementares Charaktermerkmal dieser Persona. Wenn ›Maier‹ in seiner Poetikvorlesung die Dissertation selbst als »pseudowissenschaftliche Studie« (MI 87) bezeichnet, mag dies einerseits im maiertypischen Gestus der Selbsterniedrigung geschehen. Diese Aussage weist aber andererseits darauf hin, dass *Die Verführung* nicht als objektive wissenschaftliche Studie zu lesen ist oder dass der Versuch, sich wissenschaftlich mit Bernhard auseinanderzusetzen, auch von ihrem Verfasser selbst als gescheitert betrachtet wird. Über den Begriff der ›Studie‹ konturiert der Autor aber ebenso seine eigene Persona: Maier tritt selbst in der Maske eines bernhardesken, gescheiterten Geistesmenschen mit einem pseudowissenschaftlichen Geistesprojekt auf.

Diese Vermengung der Fiktionsebenen wird auch in *Die Verführung* durch den aus Maiers Prosa bekannten, ursprünglich von Bernhard appropriierten Manierismus ›et cetera‹ deutlich hervorgehoben:

53 Maier verwendet größtenteils zeitgenössische Rezensionen sowie Louis Huguets *Chronologie. Johannes Freumbichler – Thomas Bernhard* (dt. Ausgabe: Weitra 1996), um seine Aussagen zu stützen. Er setzt sich also auch auf der Ebene der verwendeten Sekundärliteratur nicht mit wissenschaftlichen Quellen auseinander, sondern mit solchen, die Bernhards öffentliche Wirkung und Persona besprechen.

54 Der Text endet somit fast bernhardesk abrupt als Non sequitur.

Wenn Jörg Magenau [...] bemerkt, das ausgeschriebene »Etcetera« sei ein »häufig gebrauchter Begriff« bei Maier, der seine Prosa strukturiere [...], so muss man wohl hinzufügen, dass dieses »Etcetera« auch für Bernhard fast so typisch ist wie das berühmte Wort »naturgemäß«. Auffällig ist es nun, dass Maier dieses »Etcetera« auch in seiner Dissertation immer wieder benutzt und damit eine Formel in einen wissenschaftlich auftretenden Text hineinschmuggelt, die im Grunde nur als ironische Anspielung verstanden werden kann – als subversives Augenzwinkern an einer Stelle, an der es nach den strengen Regeln der Zunft überhaupt nichts zu suchen hat.⁵⁵

Bei diesem markierten Bruch handelt es sich nicht ausschließlich um ein »subversives Augenzwinkern«, sondern um ein weiteres transfiktionales Signal: Der wie in Maiers fiktionaler Prosa auffällig kursivierte Ausdruck findet sich insgesamt neunzehn mal im Text der Dissertation.⁵⁶ Auffälligerweise taucht der Begriff ein zwanzigstes Mal in einem Bernhard-Zitat auf: in einer Passage, in der Bernhards autofiktionaler Erzähler über den Willen zur Wahrheitsvermittlung und Lektürehaltung reflektiert. Die Haltung des Erzählers ähnelt wiederum Maiers eigener Poetik und Lektürehaltung:

Die Wahrheit [...] kennt nur der Betroffene, will er sie mitteilen, wird er automatisch zum Lügner. Alles Mitgeteilt kann nur Fälschung und Verfälschung sein, also sind immer nur Fälschungen und Verfälschungen mitgeteilt worden. Der Wille zur Wahrheit ist [...] der rascheste Weg zur Fälschung und zur Verfälschung eines Sachverhalts. [...] Das Beschriebene macht etwas deutlich, das zwar dem *Wahrheitswillen* des Beschreibenden, aber nicht der Wahrheit entspricht, denn die Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar. [...] Immer wieder nichts als die Lüge als Wahrheit, die Wahrheit als Lüge et cetera. Es kommt darauf an, *ob wir lügen wollen oder die Wahrheit sagen und schreiben*, auch wenn es niemals die Wahrheit sein kann, niemals die Wahrheit ist. Ich habe zeitlebens immer die Wahrheit sagen wollen, auch wenn ich jetzt weiß, es war gelogen.⁵⁷

Das »et cetera« fungiert hier als markantes Signal an die Leser:innen. Das Zitat verweist einerseits auf den eigentlichen Ursprung dieses Stilmerkmals: Maier hat Bernhards Stilelemente appropriiert. Das gesamte Zitat wird so auch als Aussage in der literarischen Stimme Andreas Maiers lesbar. So betrachtet formuliert Maier über die Integration dieses Zitates einen Metakommentar über das Verhältnis seiner Dissertation zur Wahrheit: Auch hier ist alles möglicherweise nur »Verfälschung« und autofiktionale »Wahrheit als Lüge«.

Viele der »Fehler«, die der Erzähler bei Bernhard identifiziert und ihm als künstlerische Fehlleistung vorwirft, wendet Maier in seiner Prosa und in seiner Dissertation selbst als Stilmittel an: Wie Bernhard reden, heißt, ohne Inhalt zu reden.⁵⁸

55 Süsselbeck: Das Missverständnis, S. 199. Süsselbeck zitiert hier Magenau, Jörg: Trug und Wahrheit, in: TAZ am Wochenende (26.02.2005), S. 18.

56 Vgl. MV 16, 59, 91, 94, 113, 121, 131, 151, 160, 215, 239, 242, 247, 270, 274, 281, 290 sowie auf 299 zweimal.

57 Bernhard: Der Keller, S. 135f., Hervorh. i. Orig.; vgl. MV 74f.

58 Als zentralen Bezugspunkt dieses Stilmerkmals bezeichnet Maier in seiner Frankfurter Poetikvorlesung dagegen Fjodor Dostojewski: »Es gibt bei Dostojewski nie ein gelingendes Gespräch. Alle

Insbesondere Maiers frühe Texte stellen das soziale ›Gerede‹ und seine performativen, wirklichkeitskonstituierenden Konsequenzen in den Fokus des Erzählten, stehen dabei aber ebenso im Kontext von Maiers Bernhard-Rezeption. Der Erzähler unterstellt Bernhard zudem mehrfach, dass ›seine‹ Aussagen eine »völlige Abwesenheit von Begründungen für die [...] aufgestellten Behauptungen« (MV 42) aufwiesen, eben apodiktisch und letztlich falsch seien:

Diese Äußerungen sind allesamt axiomatisch, werden nicht begründet, nie am Beispiel expliziert, sondern beziehen [...] ihren (scheinbar) philosophischen Impetus immer aus einem Vokabular der Eigentlichkeit. Da wir Thomas Bernhard aber nicht zu einem Philosophen machen wollen, werden wir statt von einer *philosophischen* Sprachkritik besser von einer *taktischen* Sprachkritik sprechen, denn diese Sprachkritik erklärt offensichtlich [...] weniger etwas an der realen Welt als am fiktionalen Text. (MV 42f.)

Gleichzeitig fehlen auch in der Figurenrede in Maiers Prosa, aber auch der Erzählerrede seiner Dissertation Begründungen für die aufgestellten Behauptungen und Schlüsse. Auch die Argumentation des Erzählers ist einerseits so tautologisch wie die seines Analyseobjektes, andererseits nicht weniger widersprüchlich: Während er Bernhards Texte (wahrheitsgemäß) als höchst repetitiv bezeichnet, sind auch seine eigenen Ausführungen von Wiederholungen der immergleichen Thesen durchzogen. Der Vorwurf, die obsessive Wiederholung eines einzelnen, banalen oder falschen Gedankens suggeriere Bedeutsamkeit, lässt sich somit sowohl an Bernhards Texte als auch an Maiers Dissertation richten.⁵⁹

Es zeigt sich, »dass das, was Maier Bernhard vorwirft, ein Spiegelbild seines eigenen fiktionalen Schreibens ist«⁶⁰ und dass seine » literaturwissenschaftliche Prosa [...] den Stilprinzipien von Bernhards literarischer Prosa«⁶¹ folgt. Dass dies jedoch keine unbewusste Fehlleistung darstellt, sondern dieser doppelte Sinn ein elementarer Teil des Konzeptes von *Die Verführung* ist, stellt der Text selbst mehrfach heraus. So lässt sich die Kritik an Bernhards Texten oft als Metakommentar über die Dissertation selbst lesen. Die ausgewählten Bernhardzitate wirken weniger wie Beispiele, die die Analyse stützen, sondern kommentieren umgekehrt den wissenschaftlichen Text. Sie weisen die Leser:innen so auch auf die Konstruiertheit und autofiktional-poetologische Konzeption von *Die Verführung* hin. Im dialogischen Zusammenspiel zwischen Haupttext und rekontextualisierten Zitaten entsteht so die eigentliche (Meta-)Narration. Liest man die Analyse als bewusst fehldeutend, lässt sich beispielsweise das folgende Zitat aus *Das Kalkwerk* in Maiers Dissertation auch als passender Metakommentar betrachten: »Jede Erklärung führe zu einem vollkommen falschen Ergebnis, daran kranke alles, daß alles erklärt werde und in

reden im Grunde dauernd aneinander vorbei, weil alle wie durch einen metaphysischen Graben voneinander getrennt sind, jeder befindet sich in seiner eigenen Welt [...].« (M1 109)

59 Zudem wirkt es ironisch, wenn der Erzähler Bernhards seitenlange Schilderungen der Scherzhauserfeldsiedlung kritisiert, nur um sich anschließend seitenlang mit ebendiesen Passagen auseinanderzusetzen (vgl. MV 91–102).

60 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 197.

61 Wirth: Herr Maier wird Schriftsteller, S. 137.

jedem Fall immer falsch erklärt werde und die Ergebnisse aller Erklärungen immer verkehrte Ergebnisse seien.« (Ka 65f.; vgl. MV 43) Ähnliche, über Bernhardzitate konstruierte Metakommentare finden sich viele. Beispielsweise an dieser Stelle, in der »Maier« auffällt, dass der Erzähler von *Das Kalkwerk*

eine Sentenz hinzu[fügt], in welcher der Text eine wichtige Lektüreeinweisung an den Leser gibt. »[...] was nicht ernst ist, obwohl es doch ernst gemeint sei, sagt Fro, könne letzten Endes doch ernst und von größter Bedeutung sein, es komme nur darauf an, in welchen Köpfen, bei welchen Leuten, wann, wo.« (MV 46)⁶²

Im autofiktionalen Werkkontext gelesen handelt es sich bei dieser Konstruktion ebenfalls um eine ironische »wichtige Lektüreeinweisung an den Leser«, dass auch die Dissertation in gewisser Hinsicht »nicht ernst ist, obwohl es doch ernst gemeint sei«.

Der Erzähler spricht zudem in seiner Analyse oft unbestimmt von »dem Autor«. Auf der ersten Ebene meint er hiermit Thomas Bernhard. So handelt es sich beim folgenden Textauszug vorrangig um eine Kritik an den »ins Groteske übertriebene[n] Kalenderblattweisheiten« (MV 48) der Romanfigur Konrad, die erneut affirmativ mit Aussagen des Autors Bernhard gleichgesetzt werden:

Der Kunstgriff, den der Autor benutzt, ist also, seinen Text genau so zu organisieren, daß der Leser jede Aussage entweder als lächerlichen Unsinn oder als sinnhaft und sogar philosophisch bedeutsam aktualisieren kann. Das Mittel, das er benutzt, liegt darin, möglichst allgemeine, zwar grotesk übertreibende, aber dennoch mit einem wahren Kern versehene Aussagen zu machen und an anderen Stellen ebensolche Sätze, aber mit umgekehrtem Inhalt, hinzuschreiben. Der wahre Kern der Sätze ist übrigens niemals außergewöhnlich, sondern behandelt jedem Leser bekannte Grundwahrheiten. (MV 48)

Auf einer zweiten Ebene lassen sich in diesen Aussagen über »den Autor« letztlich Selbstaussagen der Autoren-Persona Andreas Maier erkennen: Wie Bernhards Figuren in ihren Studien und Monologen wiederholt auch »Maier« selbst »mit einem wahren Kern versehene«, aber genauso »jedem Leser bekannte Grundwahrheiten« über Bernhard. Dessen ist er sich beim Verfassen seiner eigenen »Studie« anscheinend zwar bewusst (MV 160); er präsentiert dies dennoch nicht weniger repetitiv, obsessiv, apodiktisch und widersprüchlich. Und so sind auch die Leser:innen von *Die Verführung* verunsichert, ob es sich auch bei *diesem* repetitiven »Wortschwall voller wütender, apodiktischer Behauptungen« (MV 59) nun um »lächerlichen Unsinn« oder doch einen »sinnhaft[en] und sogar philosophisch bedeutsam[en]« (MV 48) Text handelt.

Viele Aussagen über Bernhards Figuren lassen sich darüber hinaus als Aussagen über die durch die Dissertation kreierte Persona lesen: So führt der Erzähler beispielsweise aus, dass die Aggressivität und Maßlosigkeit Roithamers dem Text Authentizität verleihen solle – und fordert gar, dieser solle zurückhaltender sprechen (vgl. MV 59, 65, 68). Mit dieser aggressiv formulierten Kritik wiederum wird paradoxerweise ein verdecktes poetologisches Lob ausgesprochen: Die Persona Andreas Maier erscheint über ihre eigene

62 Maier zitiert hier Ka 148.

Aggressivität und Maßlosigkeit selbst zwar wie ein unwissenschaftlicher Literaturwissenschaftler, dadurch aber wie ein authentischerer, weil affektgeleiteter Autor.⁶³

Im weiteren Verlauf der ›Erzählung‹ von *Die Verführung* konvergieren die Ähnlichkeiten zwischen der hier konstruierten Autoren-Persona Maier und den literarischen Figuren Bernhards. Wie in seinen Prosatexten hebt Maier die Inhaltsleere der Bernhard'schen Sprache zwar kritisch hervor, affirmiert aber gleichzeitig die Lebensweise und Weltsicht Bernhard'scher Figuren. Auf diese Konvergenz weist auch *Die Verführung* an mindestens einer Stelle explizit hin. So berichtet ›Maier‹ kurz vor Ende der Dissertation über den Arbeitsprozess Rudolfs aus *Beton*:

Mendelssohn Bartholdy ist Rudolfs Lieblingskomponist. Rudolf hat ein Dreivierteljahr viele Bücher über ihn zusammengetragen, viele Bibliotheken aufgesucht und seinen Gegenstand gründlich studiert [...]. [...] Er war auf vielen Forschungsreisen seit über zehn Jahren. [...] In Peiskam richtet er ein Zimmer eigens für diese Schriften und Dokumente ein. [...] Auch im weiteren Verlauf der Erzählung sehen wir Rudolf hin und wieder Notizen machen. (MV 249)

Dieses als obsessiv dargestellte Verhalten aus *Beton* parallelisiert Maier mit seinem eigenen Arbeitsprozess:

Alles das klingt soweit aus dem Arbeitsleben gegriffen und trifft beispielsweise auch auf mich zu, während ich diese Arbeit hier schreibe. Ich bin zwar nicht über Jahre an viele Orte gereist, aber doch immerhin nach Innsbruck und Amras, nach Salzburg und nach Wien; ich habe mir aus verschiedenen Bibliotheken die verschiedensten Bücher kommen lassen, ich habe zwar keine Bernhardt Dokumente gesichtet, aber mit einigen Personen gesprochen, die ihn kannten, ich habe mir immer wieder Notizen gemacht [...]. Und wie auf dem Tisch Rudolf Moscheles, Schubring und Nadson liegen, so auf meinem Huguët, Schmidt-Dengler und Fleischmann. (MV 249f.)

Nicht nur *Die Verführung* wird so auf der Metaebene zu einer bernhardesken Studie: ›Maier‹ selbst rückt in die Nähe eines Bernhardcharakters. Auch wenn die Arbeit kein Fazit im wissenschaftlichen Sinne enthält, lassen sich die beiden letzten Kapitel *Regers Denken* und *Regers Überlegenheit* als Konklusion von Maiers Bernhard-Analyse und -Destruktion lesen. Wenn eine der letzten Bernhardfiguren, die Maier bespricht, gerade der obsessive Kritiker Reger aus *Alte Meister* ist und hierbei insbesondere seine Kunstbetrach-

63 Zudem erwähnt Maier, dass in *Korrektur* »das Moment der großen Ähnlichkeit zwischen Erzähler und Erzähltem erstmals vom Erzähler selbst thematisiert [wird]. Er sagt, es sei ihm klar, »wie anfällig ich den Ideen und Verwirklichungen Roithamers gegenüber immer gewesen bin, denn tatsächlich hatte ich mich zeitweise diesen roithamerschen Ideen und Verwirklichungen vollkommen ausgeliefert gehabt, was Roithamer dachte, war auch mein Denken, was er verwirklichte, glaubte ich verwirklichen zu müssen, [...] lange Perioden meines Lebens [...] hatte ich gar nicht mehr mein eigenes Denken denken können, sondern nur das Denken Roithamers [...]«. (MV 62) Diese Passage über das »völlig mimetische Verhältnis« (MV 62) von Gedankenvater und Nachahmer liest sich auf einer Metaebene wie eine Umschreibung von dichterischer Inspiration und Imitation: Der Ephebe Maier nimmt hier die Funktion des zitierenden Erzählers ein, der Dichtervater Bernhard bekommt die Rolle Roithamers zugeschrieben.

tung und -Zerstörung im Vordergrund stehen, stellt dies erneut die selbstinszenatorische ›Gemachtheit‹ der Dissertation aus. Der Erzähler tituliert Reger als »de[n] inhalts-leerste[n] Kunstschwätzer überhaupt« (MV 296). In ihrer Auseinandersetzung mit Literatur ähneln sich beide allerdings:

Man muß nicht alles lesen, lieber soll man nur eine Kleinigkeit lesen, aber genau und gründlich. Dann kommt er plötzlich auf folgenden Gedanken, der zunächst nur wie eine weitere Ausführung des eben Erwähnten erscheint: Wenn man von einer philosophischen Abhandlung nur ein Detail liest, kommt man, wenn man Glück hat, »auf das Ganze« (MV 249f.)⁶⁴

Der Erzähler imitiert Reger: Auch er fragmentiert seinen Untersuchungsgegenstand, liest nur einzelne, wenige Stellen aus Bernhards Prosa gründlich und extrapoliert von Einzelbefunden auf »das Ganze«. Im Falle dieser ›Analyse‹ zu *Alte Meister* beschränkt sich Maier ostentativ auf einzelne Zitate, die sich auf den Seiten 40–44 des über 300 Seiten langen Romans finden – und richtet sich somit nach Regers Diktum »Wer alles liest, hat nichts begriffen [...]« (AM 40; MV 283). Und wie Reger die ›perfekten‹ Bilder im kunsthistorischen Museum durch obsessive Betrachtung des Immergleichen zu zersetzen versucht, kreist auch die Argumentation in der Dissertation in einem Versuch der Destruktion um das Immergleiche. Beide verfolgen schließlich das gleiche Ziel:

Reger kann über jeden Künstler und über jedes seiner Kunstwerke sprechen, ohne mit ihnen etwas anderes verbinden zu müssen als den immer wiederholten Gedanken, man müsse diese Werke nur lange genug studieren, um den gravierenden Fehler in ihnen und damit das Scheitern des Künstlers aufzudecken. (MV 295, Hervorh. i. Orig. getilgt.)

Auch die Ursache für ihre Abneigung teilen sich ›Maier‹ und Reger:

Offenbar hat nur Reger Probleme mit dieser vermeintlichen Vollkommenheit. Er kann in allen diesen Bildern nur eines sehen: ein Vollkommenes, das er zu einem Fehlerhaften machen muß. Subreptiv ist die Verallgemeinerung: Reger unterstellt der Allgemeinheit, was alleine auf ihn selbst zutrifft. Denn andere Gemälde-Betrachter müssen die Bilder nicht zu etwas Fehlerhaftem machen, weil sie gar nicht in dem Maße etwas Vollkommenes darin sehen. [...] Zwanghaft wendet sich seine Abscheu dagegen, daß man in diesen Bildern etwas ›Vollkommenes‹, oder auch nur ›Großes‹, eben ein ›Meisterwerk‹ sieht. (MV 291f.)

Dieser Vorwurfskomplex, der hier an Bernhard und seine Figuren gerichtet wird, wäre ebenso an den Erzähler der Dissertation selbst zu richten: Auch er befolgt Regers Rat und nimmt durch seine fragmentierende Destruktion eine aggressive Position der ›regerschen Überlegenheit‹ gegenüber der als überragend verkärten ›Bernhardkunst‹ ein. Ironischerweise negiert der Erzähler selbst kurz vor Ende der Arbeit den eigenen Zugriff auf Bernhards Kunstwerke, wenn er über Regers Kunstbetrachtung ausführt: »Es kann

64 Maier zitiert hier AM 41.

keine Kunstfertigkeit und auch keine interpretatorische Qualität darin liegen, nach gravierenden Fehlern zu suchen.« (MV 291) Dass auch die ›Qualität‹ dieser Qualifikationschrift insgesamt eher im selbstinszenatorischen denn im wissenschaftlichen Bereich liegt, wurde zu diesem Zeitpunkt bereits deutlich.

II.4.2.2. *Wäldchestag*, *Klausen* und *Kirillow*: Instrumentale Mimotexte

In *Die Verführung* konstatiert Maier, dass

Bernhards Prosa will, daß ich ihre rhetorischen Strukturen übernehme, daß ich die Welt auf ihre Weise sehe, kurz, daß ich diese Strukturen reproduziere. Aber sie liefert mir in Wahrheit gar keine mögliche Sichtweise der Welt, sie liefert mir immer nur ein rhetorisches Konstrukt, dessen Lebensdauer allein davon abhängt, ob es von mir (und anderen) benutzt wird oder nicht. (MV 269)

Dieser ›Einladung‹ scheint Maier – trotz aller vermeintlichen Abneigung – gefolgt zu sein. Obwohl er Bernhard mit Bezug auf die Ein-Buch-These vorwirft, dass sich dessen Texte allesamt ähnelten, gilt ähnliches auch für seine eigenen Romane:

Seit seinem Romandebüt *Wäldchestag* steht ein Thema und damit verbunden eine spezifische erzählerische Form im Mittelpunkt von Maiers Romanen: das *Gerede* [...]. Ein Erzähler dirigiert in einem bestimmten sozial, geographisch wie zeitlich relativ eng abgesteckten Raum einen polyphonen Chor verschiedener Stimmen, der sich in direkter und indirekter Rede über eine bestimmte Begebenheit, eine bestimmte handlungsbezogene Situation erhebt und auf verschlungen-verwirrende Weise austauscht.⁶⁵

Bereits mit Blick auf seine eigenen werkübergreifenden Stilprinzipien steht Maier also durchaus in der Tradition Bernhards: Einzelne Themen, Motive und Strukturelemente des einen Werkes werden im anderen zitiert und wiederholt. Wenn also Maier

bei Bernhard eine fortlaufende Austauschbarkeit fiktional und autobiographisch auftretender Figuren herstellt [...] um sich damit auf die abgestandene ›Ein-Buch-These‹ zuzubewegen, die insinuiert, Bernhard habe im Grunde nur an einem einzigen großen Roman geschrieben, so wäre diese Perspektive sicherlich auch auf Maiers eigenes Werk anwendbar – und zugleich genauso fragwürdig.⁶⁶

Maier und Bernhard teilen sich jedoch nicht bloß das Prinzip der werkübergreifenden Wiederholung und der transfiktionalen Selbstinszenierung: Während die Poetikvorlesung und die Dissertation als retrospektiver Versuch der Destruktion Bernhards lesbar sind, weisen Maiers fiktionale Prosatexte auch sprach- und strukturstilistisch eine eindeutige Nähe zu dessen Texten auf. Insbesondere in *Wäldchestag* (2000) und *Klausen* (2002) lassen sich eine Vielzahl affirmativer Bezüge zu Bernhard ausmachen:

65 Rohde: Der liebe Gott und das Nichts, S. 90.

66 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 199.

Wenn Maier also an Bernhards Roman *Der Untergeher* (1983) kritisiert, dieser verhalte sich zur Klavierkunst Glenn Goulds »parasitär« [...], so kann man das [...] auch von Maiers stilistischen und poetologischen Anleihen bei Bernhard sagen – übrigens ohne dies unbedingt pejorativ wenden zu müssen.⁶⁷

Auf den ersten Blick erscheinen die Handlung, die Vielzahl der Figuren und die damit einhergehende polyphone Erzählweise in Maiers Texten jedoch kaum bernhardesk:

Anders als bei Bernhard geht es bei Maier [...] nicht um so große historische und politisch relevante Themen wie die österreichische Mitschuld an den Verbrechen des Nationalsozialismus. Vielmehr darf der Leser hier den verworrenen Gesprächen ganz normaler junger Männer folgen, die auf Grillfesten und an Lagerfeuern höheren Blödsinn reden, Unmengen Alkohol konsumieren und sich währenddessen vor allem immer wieder den Kopf darüber zerbrechen, wie man schöne junge Frauen, in die man sich verliebt, am schnellsten und effektivsten für sich gewinnen könne.⁶⁸

Maiers Debütroman *Wäldchestag* ist eine »Satire auf das bundesdeutsche Provinzbürgertum«⁶⁹ und erzählt von einer »dörflichen Antiidylle«⁷⁰ – ohne dabei aber von bernhardesk antiheimatliterarischer Perversion durchzogen zu sein. An die Stelle der alltäglichen Abgründigkeit von Bernhards ersten Erzählungen tritt in Maiers Frühwerk die banale Alltäglichkeit: Um das Begräbnis des Sonderlings Sebastian Adomeits gruppiert sich eine missgünstige, mitleidlose Dorfgemeinschaft, in der jede:r allen alles neidet: »Die Geschehnisse an drei Tagen werden zu einem solchen Brei von Stimmen, Meinungen und Gerede, daß dadurch gerade die Nichtigkeit allen Redens deutlich wird.«⁷¹ Gegenstand des »Geredes« ist einerseits das Erbe, andererseits die Persönlichkeit des Verstorbenen. Die Erzählung endet abrupt (vgl. MWä 315): Adomeits mit Spannung erwartetes Testament ist letztlich unspektakulär (vgl. MWä 258), der im Gerede aufgebaute Skandal bleibt aus. Trotz aller widerstreitenden Meinungen ist die Dorfgemeinschaft in einem Aspekt »aber ziemlich einheitlich: Beschränktheit, Dummheit, Konsum- und Besitzgier sind die hervorstechenden Merkmale.«⁷²

Auch im wenige Jahre später veröffentlichten *Klausen* deutet oberflächlich zunächst wenig auf Bernhards Einfluss hin: Der Text setzt Struktur und Thema von *Wäldchestag* fast bruchlos fort; erneut werden vordergründig die alltäglichen Probleme einer Dorfgemeinschaft geschildert.⁷³ Auch erzählerisch sind beide Texte ähnlich konzipiert: *Klausen*

67 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 198f., Hervorh. i. Orig. Süselbeck zitiert hier MV 238.

68 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 198.

69 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 198.

70 Köppe, Tillmann: Der Konjunktiv in Andreas Maiers Roman *Wäldchestag* und die Theorie der Metafiktionalität, in: Bareis, J. Alexander/ Grub, Frank Thomas (Hrsg.): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Berlin 2010, S. 115–133, hier S. 126.

71 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 197.

72 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 198.

73 Auch Maiers zweiter Roman stellt die Dynamik innerhalb einer Dorfgesellschaft und »die ganze Künstlichkeit dieser Leute« (MKI 32) in den Mittelpunkt. Der Handlungsort wurde zwar von der hessischen Wetterau nach Südtirol verlegt; sowohl Florstadt und Klausen sind gleichermaßen dörflich und provinziell. In *Klausen* präsentiert sich das über das Gerede aufgebaute »Ge-

potenziert das von *Wäldchestag* vorgezeichnete Muster einer sprachkritischen Erzählung und Erzählweise. Die Erzählerrede ist jedoch nicht mehr durchgängig konjunktivisch, der Erzähler selbst ist anonym und heterodiegetisch. Anders als die homodiegetische Erzählinstanz von *Wäldchestag* kann dieser Erzähler durch seine Position außerhalb des dörflichen Geredes freier sprechen, autonom agieren und sich mehrfach kommentierend in die Erzählung einschalten.

Kirillow, Maiers bis dahin umfangreichste Prosaveröffentlichung, bereitet auf sprach- und strukturstilistischer Ebene eine Abkehr vom homogenen Frühwerk vor: Kritik wird diesmal nicht an einer lästernden Dorfgemeinschaft, sondern an hedonistischen Städten geübt. Allerdings nutzt auch *Kirillow* die Sprache, Themen und Topoi der ersten beiden Texte.⁷⁴

Unzweifelhaft erscheint die Textmasse der Maier'schen Romane höchst homogen: Größtenteils spielen die Texte im ländlichen Gebiet; der räumliche Radius der Handlung ist begrenzt. Allen ist gemein, dass sie fortschritts-, gesellschafts- und kulturkritische Themen verhandeln und soziale Gruppierungen und ihre Dynamik in den Blick nehmen. Die Handlung mündet in »entladenden« Massenereignissen wie Dorfversammlungen, Informationsveranstaltungen und Demonstrationen. Sie endet – trotz der bis zum Ende hin aufgebauten Spannung – antiklimaktisch, oftmals mit einem erneuten Todesfall. Einzelne Figuren nehmen in der sozialen Dynamik den Status des Sonderlings ein; die restlichen Mitglieder der betrachteten Gruppierungen präsentieren in der Erzählerrede ausschnittshaft ihre Ansichten über ebendiese Sonderlinge und ihren Blick auf die Welt im Allgemeinen. *Wäldchestag*, *Klausen* und *Kirillow* lassen sich somit als Teil eines zusammenhängenden Werkabschnittes betrachten. Auf den ersten Blick erscheinen diese frühen Texte höchstens subtil von allgemeinen Bernhard-Klischees beeinflusst. Liest man die Texte dieser Phase jedoch unter dem Vorzeichen von Maiers subjektiver Bernhard-Interpretation aus *Die Verführung*, sind die verdeckten Bezüge zum Österreicher offensichtlicher: Maier nutzt Bernhard'sche Stilelemente, aber separiert sie teils von ihrer ursprünglichen Funktion und nutzt sie instrumental im Sinne seiner eigenen Deu-

schehen[]« (MKI 156) zu Beginn als ökoterroristische, spektakuläre Sprengung einer Autobahnbrücke, stellt sich am Ende aber als dilettantische Protestaktion ohne Auswirkungen heraus (vgl. MKI 206–212). Es bleibt offen, wer den Anschlag nun verübte. Für die Dorfgemeinschaft ist aber »nichts [...] erwiesener« (MKI 212), als dass es sich entweder um »Globalisierungsgegner« oder »Terroristen beziehungsweise [...] Umweltschützer« handelt – »man verwendete die Worte je nach Bedarf« (MKI 203f.).

74 In *Kirillow* rückt Maier eine Gruppe Jugendlicher, wie sie bereits in *Wäldchestag* und *Klausen* eine Rolle spielten, in den Mittelpunkt des Erzählten: Sie bereiten sich auf einen Castor-Protest vor; hier fallen somit Massenereignis und Jugendgruppe zusammen. Im »Zentrum« des »Gesprächskreise[s]« befindet sich diesmal Frank Kober, aber, wie der Erzähler anmerkt, »könnte« man »auch jeden anderen dort hineinsetzen« (MKI 29). Auch das soziale Gerede agiert hier in die entgegengesetzte Richtung: Kober wird nach seinem fast schon lächerlicher Unfalltod auf der Demonstration im Gerede positiv zu einem Anführer und Märtyrer erklärt (vgl. MKI 347). Der Tendenz zu einer weniger monolithischen Erzählweise folgend teilt sich der Text in Prolog, Epilog und mehrere, durch Zwischentitel getrennte Kapitel sowie einzelne Binnengeschichten auf. Ebenso wird weitaus mehr diegetisch reale Handlung vermittelt; der Erzähler ist weitaus präsenter als in den Vorgängertexten. Während *Wäldchestag* und *Klausen* Maiers Sprachkritik vorrangig auf der diskursiven Ebene transportieren, wird sie spätestens in *Kirillow* in der Handlung thematisiert.

tung. Andere Elemente erscheinen zudem bewusst und botschaftstragend als affirmative Rückverweise auf Bernhard im Text positioniert. Im Folgenden werden daher diese *discours*- und *histoire*-basierten Bernhardismen, ihre Umwertung sowie die poetologische Kommentierung des Einflusses in Maiers Text betrachtet. Die Veröffentlichung des Romans *Sanssouci* im Jahre 2009 markiert das Ende dieser Werkphase und weist zusätzlich eine abgewandelte Form der Bernhard-Rezeption auf. Es soll daher abschließend gesondert besprochen werden.

Bernhardeske Figuren und Topoi. *Wäldchestag*, um 2000 parallel zu *Die Verführung* entstanden, ist der in *histoire* und *discours* am eindeutigsten von Bernhard beeinflusste Text dieser Werkphase. Einige Handlungsträger wirken wie abgeschwächte oder aktualisierte Varianten Bernhard'scher Strukturlikes: Betrachtet man den Text vor dem Hintergrund einer möglichen Bernhard-Rezeption, erscheint er bevölkert von bernhardesken Figuren: Rückkehrern in die Heimat, Außenseitern mit bewundernden Adlaten, die sich isolieren und wütende Pamphlete gegen »die Gesellschaft« verfassen, einer nihilistischen und selbstmörderischen Jugend sowie nach wie vor nationalsozialistischen Alten.⁷⁵ Ausgangspunkt der berichteten Handlung ist in diesen Texten zudem meist ein Todesfall und das Verwalten und Auslöschen des Erbes (vgl. u.a. MWä 53). Die impliziten Autoren Maier und Bernhard teilen sich zusätzlich eine Vorliebe für Schopenhauer;⁷⁶ in ihren Texten finden sich allgemein »viele Elemente aus der Tradition des literarischen Nihilismus wieder«.⁷⁷ Diese Analogien sind jedoch zunächst vage und implizit und werden erst durch die Analyse auf mögliche Bernhard-Artefakte hin immer deutlicher erkennbar.

Maier appliziert in seinen frühen Texten allerdings zusätzlich eine Vielzahl von konkreten, bernhardesken Strukturelementen und Anspielungen, die sich explizit auf Bernhard beziehen. Die Häufung dieser Bernhardismen lässt zudem darauf schließen, dass es sich insbesondere bei *Wäldchestag* um einen Versuch der Bernhard-Fort- und Umschreibung handelt und der Text auch als solche gelesen werden soll:

Die Liste der konkreten Bernhard-Zitate [...] lässt sich [...] beliebig fortführen. So zitiert etwa der »Südhesse« Benno Götz mit seinem Credo »*alles ist egal*« [...] wortwörtlich den pessimistischen Epilog auf Bernhards *Der Keller* [...]. Das titelgebende hessische Waldfest gemahnt wiederum an die Papierrosen-Anekdote in *Korrektur* (1975) – und der finale, »vermeintliche Amoklauf« des Protagonisten Anton Wiesner an das Ende des Bernhard-Dramas *Vor dem Ruhestand* (1979).⁷⁸

Darüber hinaus heißt die zentrale Figur in *Wäldchestag* eben »Wiesner« und erinnert damit an »Wieser«, eine der Hauptstimmen im *Kalkwerk*; ein Stadtverordneter heißt dagegen wie der Protagonist aus *Beton* Rudolf (vgl. MWä 97). In typischer Bernhardmanier wird von der »Adomeitsche[n] Wohnung« (MWä 41), einem »Götzsche[n]

75 So erscheint die Figur der Tante Lenchen (vgl. MWä 89) als beinahe drollige Figuration der insbesondere in *Auslöschung* thematisierten Familienschuld.

76 Vgl. Rohde: *Der liebe Gott und das Nichts*, S. 93f.

77 Harbers: *Nihilistische Thematik*, S. 195.

78 Süselbeck: *Das Missverständnis*, S. 198, Hervorh. i. Orig. Süselbeck zitiert hier MWä 156 und Bernhard: *Der Keller*, S. 143.

Sohn« (MWä 93) und einem »Wiesnerschen Schwur« (MWä 238) gesprochen; in *Klausen* treten »drei Delazersche[] Pakistaner« (MKl 98) auf. Wiesner spricht an einer Stelle in Anlehnung an die Redeweise Bernhard'scher Figuren »von der *naturwissenschaftliche[n] Unmöglichkeit*« »der Jungfrau Maria« (MWä 285, Hervorh. i. Orig.). Der Anwalt Halberstadt dagegen proklamiert einen »illusionslosen, streng logischen Materialismus«⁷⁹ und steigert sich in eine bernhardesk gesellschaftskritische Tirade über die notwendige Abschaffung von Krankenhäusern und der allgemeinen Moral (vgl. MWä 196f.). Die Form von *Wäldchestag* als Bericht »[z]ur Vorlage an die Kommission zur Bewilligung von Kuren auf Beitragsbasis der hiesigen Kassenstelle« (MWä [5, o.P.]) erinnert insbesondere an *Das Kalkwerk*, das ebenfalls als Bericht eines Lebensversicherungsvertreeters präsentiert wird.⁸⁰ Und wie *Das Kalkwerk* wird auch *Wäldchestag* in seiner polyphonen Beredsamkeit und erzählerischen Unfokussiertheit kaum den Anforderungen einer nüchternen »Antragsprosa« gerecht.

Bereits der Beginn von *Wäldchestag* und somit die ersten von Maier veröffentlichten Sätze erscheinen eindeutig von Bernhard beeinflusst – oder eher, von dem Bild von Bernhards Literatur, das Maier in *Die Verführung* konstruiert:

Es ist, hat Schossau gesagt, als sei allem etwas entzogen worden, wie durch einen chemischen Vorgang, eine Substanz, die *nicht mehr* in den Dingen vorhanden sei, obgleich sie doch eigentlich in ihnen vorhanden sein müsste. Er könne auch überhaupt nicht sagen, wie er auf diesen Gedanken komme. (MWä 7, Hervorh. i. Orig.)

Dieser Erzähleinstieg nutzt eine Form des bernhardesken, indirekten Sprechens sowie eine Häufung von inquit-Formeln und die von Maier postulierte leere Rede. Schossaus Sprechweise entspricht der, die Maier in Texten wie *Amras* identifiziert hat: Dem:der Leser:in wird ein Satz präsentiert, der zwar semantisch korrekt, semiotisch aber inhaltsleer oder kryptisch erscheint. Auch Schossau selbst merkt an:

Eine Substanz in den Dingen könne man nämlich nur dann vermissen, wenn sie vormalig dagewesen sei, es sei aber, genau betrachtet, nichts in den Dingen nachweisbar, was auf eine vormalige Anwesenheit hindeuten würde. Genau betrachtet sei es das Wort *nicht mehr*, welches subreptiv verfahre. Aber es verfahre nicht subreptiv, es beschreibe lediglich, es beschreibe aber nicht Dinge, sondern ein Gefühl. *Meine Gedanken erlegen den Dingen keinerlei Notwendigkeit auf*. Er, Schossau, denke diesen Satz in den letzten Tagen immer wieder. (MWä 7, Hervorh. i. Orig.)

Über diesen Einstieg wird Maiers Text gleichzeitig in der sprachkritischen Tradition Bernhards verortet: Bernhards Protagonisten zerbrechen an ihrer Wahrnehmung und Erinnerung, die von der offiziellen, »staatlichen« Wahrheit divergiert. Schossau wiederum verzweifelt am Auseinanderklaffen von individuell wahrgenommener Realität und der über das soziale Gerede konstruierten Wahrheit:

79 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 201.

80 Dies ähnelt zusätzlich Hermann Burgers Texten, die häufig von subalternen Erzählerfiguren an eine Bewilligungsstelle oder einen Vorgesetzten gerichtet werden.

Er könnte gar nicht mehr sagen, was von dieser ganzen Geschichte tatsächlich passiert sei, was ihm bloß erzählt wurde oder was er möglicherweise im Verlauf des dauernden Nachdenkens ergänzt oder erfunden habe. Es habe nicht mehr zu reden aufgehört in ihm. Alles habe durcheinander geredet. (MWä 8)

Dieser Erzähler wird somit einerseits direkt als höchst unzuverlässig und sich dessen bewusst gekennzeichnet.⁸¹ Er wird durch die ersten Sätze andererseits in *histoire* und *discours* als bernhardesker, denk- und »sprachkrank[er]« (MV 33) Protagonist präsentiert – ein Figurentypus, der sich in vielen Bernhard-Texten, aber auch in Maiers weiteren Prosatexten dieser Werkphase wiederfindet.

Im Zentrum des Geredes in *Wäldchestag* steht allerdings der Tod Sebastian Adomeits – einer abwesenden, ambivalent bewerteten und nicht weniger bernhardesken Hauptfigur:

Er verabscheut den überflüssigen Sportflugplatz, ist gegen die fortwährenden Straßenbauten, geht nicht mehr zur Wahl, baut nicht fortwährend sein Haus um, reist nicht, zahlt in keine Rentenkasse ein, ist nicht in einer Krankenversicherung und weigert sich, eine Lungenentzündung mit »modernen« Mitteln behandeln zu lassen.⁸²

Adomeits Konzeption als bernhardeske Figur besteht nicht lediglich in seiner Ablehnung gesellschaftlicher Trends, der Lungenentzündung und der Verwendung des Bernhardismus »fortwährend«: Er war ein Sonderling, mit »sogenannte[n] Lebensregeln« (MWä 60), »ein Mensch der Bücher, der jeden Tag mit Spaziergehen verbringt« (MWä 48) und der ein nicht näher bezeichnetes »großes und eindrucksvolles Werk in sich erzeugt habe«, das jedoch »nicht in Begriffen vorhanden« (MWä 62) sei. Wie sich Bernhards Protagonisten in der Kunstbetrachtung ergehen, verbringt Adomeit seine Zeit mit obsessiver Naturbeobachtung (vgl. MWä 31). Zudem habe »der alte grantelnde Mann« (MWä 48) »jedes Angestelltenverhältnis [...] verabscheut« (MWä 47), sei aber auch »wirtschaftlich so gut wie unabhängig« (MWä 131) gewesen und habe eine schwierige Beziehung zu seiner Schwester gehabt. Kurz: »der geistige Sebastian Adomeit« (MWä 131) wirkt wie die Fortführung des Bernhard'schen Geistesmenschen. Und wie es Maier Bernhard und seinen Figuren »vorwirft«, wird auch die antisoziale Lebensführung Adomeits von einzelnen Figuren als »Kunstwerk« und »philosophische[s] System« (MWä 61), seine kryptische Redeweise als hochgeistig verklärt:

[D]iese Gesprächswendung, [...] diese plötzliche Kehrwendung mitten im Gedanken, habe Adomeit [...] immer wieder gemacht. Immer wieder, wenn er [...] zu *sehr ins Abstrakte*, manchmal habe er auch gesagt, zu *sehr ins Hohe* abgeglitten sei, habe er sich plötzlich von dem zu Abstrakten und dem zu Hohen abgewendet und sich irgendeinem Ding der Empirie zugewendet. (MWä 61, Hervorh. i. Orig.)

81 Vgl. hierzu auch Köppe: Der Konjunktiv in *Wäldchestag*, S. 129f.

82 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 204.

Henk Harbers zufolge stellt Adomeit »das erwachsene Pendant zu [den jugendlichen Rebell(en)] Benno Götz und Anton Wiesner«⁸³ dar. Er repräsentiert

so etwas wie die Möglichkeit eines Lebens, das dem Nichts des kopflosen ›Geredes‹ und des falschen Konsums entkommt, das sich aber auch nicht durch die Illusion einer streng rationalen [...] Kritik in einen kalten und lieblosen Nihilismus verrennt – und sich gerade so eine kindliche Unschuld bewahrt, die Maier in seinen Poetikvorlesungen als ›Wahrheit‹ andeutet.⁸⁴

Adomeit repräsentiert in Maiers Text somit einen möglichen Weg des Individuums, sich gesellschaftlichen Regeln und Zwängen zu entziehen. Trotz aller epitextuell vorgetragenen Bernhard-Ablehnung ist also eine Figur mit den Zügen eines Bernhard'schen Geistesmenschen eine der wenigen durchweg positiven Figuren in *Wäldchestag*. Während das Sprechen im Stile von Bernhards Figuren bei Maier negativ konnotiert ist, wird der bernhardeske ›Lebensstil‹ zwar ebenfalls kritisch beleuchtet, aber in letzter Konsequenz positiv bewertet.

Ebenso verweist *Wäldchestag* insbesondere im Zusammenhang mit Adomeit auf mehrere Einzeltexte Bernhards: Wenn eine »Schwiegertochter aus Butzbach« dem Geistesmenschen Adomeit »eine Suppe« (MWä 10) bringt, wird der Verweis auf *Der Theatermacher* gleich doppelt markiert. Adomeit selbst nimmt durch die apodiktische, superlativische Sprache seiner Reaktion die Rolle des bernhardesken Grantlers ein: »Fenchelsuppe. Pfui Teufel, habe Adomeit gerufen [...]. Ich habe in meinem ganzen Leben Suppen nur unter großem und größtem Widerwillen hinunterbringen können [...].« (MWä 10f.) Mehr noch als in Bernhards Texten wird dieses Verhalten jedoch bereits intradiegetisch als lächerlich markiert, wehrt sich hier doch ein renitenter Greis dagegen, von seiner Schwiegetochter auf Anraten der Krankenkasse mit Suppe gefüttert zu werden. Die Adomeit angedichteten (Liebes-)Beziehungen referenzieren weiterhin die aus Bernhards Dramen (vgl. MWä 243); England wird wie in vielen Bernhard-Texten zum Gegenbild der Heimat.⁸⁵ Der Leichenschmaus zu Adomeits Beerdigung erinnert wiederum an das »sogenannte künstlerische[] Abendessen« (u.a. Hf 29, Hervorh. i. Orig.) zum Begräbnis der Joana in *Holzfällen*. Zusätzlich spielt *Wäldchestag* auf die räumliche Konzeption von *Holzfällen* an, wenn eine Figur »interessiert von dem Ohrensessel herüber[]schaut« (MWä 125). Hierüber wird ein poetologisches Bild evoziert: Der verdeckt autofiktionale Erzähler von *Holzfällen* – und damit auch Bernhard – wird durch das mit ihm assoziierte Sitzmöbel in der Handlung präsent und beobachtet »interessiert«, wie der Nachfolgeautor mit den von ihm überlassenen Strukturbausteinen verfährt.

Ähnliche Details finden sich auch in Maiers zweitem Text:

83 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 204.

84 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 206.

85 Wenn sich Schossau direkt zu Beginn des Textes auf die »Bank unterhalb des Strauches« (MWä 7) setzt, kann dies als Verweis auf *Drei Tage* oder *Frost* gelesen werden.

Klausen erinnert schon im Titel an typische Bernhard'sche Schauplätze wie Ungenach oder Altensam – ganz zu schweigen davon, dass der Roman ähnlich wie auch Bernhards *Frost* in einem abgelegenen Alpental spielt.⁸⁶

Erneut finden sich diverse weitere konkreten Anspielungen und Zitate im Text: Julian Gasser und seine Freunde aus *Klausen* erscheinen wie vorgeblich zur Wahrheit verpflichtete, aber Unsinniges redende, bernhardeske Schwätzer (vgl. MKl 30). Gassers Beziehung zu seiner Schwester und seine Abneigung gegenüber deren Ehemann erscheint ebenfalls bernhardesk und insbesondere an *Auslöschung* angelehnt (vgl. MKl 31); er verwendet den Bernhardismus »Das ist die Wahrheit« und polemisiert im Bernhardstil, dass »das Kinderkriegen ein ganz und gar theoretisch-ideologischer Akt ist und nicht mit der Natur zu tun hat« (MKl 32). Die Figur Auer bewohnt eine Kammer (vgl. u.a. MKl 66) wie Roithamer in *Korrektur*; Gassers Mutter in ihrem abergläubisch »besessenen« Stuhl (vgl. MKl 30; 153f.) erscheint wiederum wie die weibliche Variante einer bernhardesken Dramenfigur. Die Kneipe »Keller« (MKl 22) verweist gleichermaßen auf Maiers kindliches Modellbau- und Nachahmungshobby wie auf Bernhards autobiographischen Text. Die Hessen- und Südtirolkritik in beiden Texten erscheint im Geiste von Bernhards Österreichkritik verfasst; gleiches gilt für die Kritik am Fortschritt einerseits und dem »konservativen Modernisierungswahn« (vgl. u.a. MWä 34–38) der Dorfgemeinschaft andererseits.

Auch die Protagonisten von *Kirillow* lassen sich als bernhardeske Figuren begreifen: Kober wird in Anlehnung an Bernhards Protagonisten als Suizidant (vgl. u.a. MKi 108f.) und Spazierengeher vorgestellt (vgl. MKi 127). Im Text taucht zudem – in offensichtlicher Anlehnung an das magnum opus von Bernhards *Der Weltverbesserer* – ein »Traktat über den Weltzustand« (MKi 139) auf. Der Verfasser dieses Traktats, der nach einer Dostojewski-Figur benannte Kirillow, tritt in der Erzählung selbst nie auf, erscheint in der Rede seiner Gefolgschaft aber ebenfalls als Bernhardfigur: als solipsistischer Einsiedler, der sich »von allen Verhältnissen abstrahier[t]« (MKi 119); über den viel gesprochen wird und dessen Worte befolgt werden, ohne dass er handelnd in Erscheinung tritt. Zusätzlich wird über diese Figur die gesellschaftliche Bernhard-Rezeption kommentiert, schließlich scheren sich auch seine »Jünger« nicht sonderlich um den eigentlichen Sinn seiner Worte:

Der Nachbar: Das hat dieser Andrej Kirillow geschrieben? Julian: Mann, wir diskutieren das seit drei Tagen, es ist doch inzwischen ganz egal, was er geschrieben hat. [...] Du hättest sehen müssen, wie sich das hier verselbstständigt hat [...]. (MKi 139)

Liest man den Hinweis »wir diskutieren das seit drei Tagen« zudem als Verweis auf Bernhards selbstinszenatorisches Filmportrait *Drei Tage*,⁸⁷ wird diese Passage als Metakommentar lesbar: »Seit *Drei Tage(n)*« hat sich auch Bernhards Persona »verselbstständigt«, bis sie nicht mehr vom Autor kontrolliert wird. Spätestens in seiner posthumen Rezep-

86 Süsselbeck: Das Missverständnis, S. 198, Hervorh. i. Orig.

87 Vgl. hierzu auch die Ausführungen ab S. 354 dieses Buches.

tion scheint »ganz egal, was er geschrieben hat«: Der Inhalt der Werke tritt im Gerede weit hinter die gesellschaftlich konstruierte ›Wahrheit‹ über ihren Verfasser zurück.

Bernhardeskes Sprechen und gesellschaftliches ›Gerede‹. Komplexer als die Nähe der *histoire* zu Bernhard ist jedoch der Einfluss auf die sprachliche Ebene von Maiers Romanen. Der *discours* der Texte weist diverse punktuelle, instrumentale Bernhard-Mimetismen auf. Das wohl ›vorlagentreueste‹ Bernhard-Zitat findet sich in *Kirillow*. Julians Gliederung eines Arbeitsberichts erinnert an die Studie aus *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* oder die ganz ähnlich Auflistung in *Das Kalkwerk*, die Maier auch in seiner Dissertation erwähnt und als »inhaltsleer« bezeichnet (MV 40, vgl. KT 39f., Ka 66):

Erstes Kapitel: Erklärung der folgenden Kapitel. Kapitel zwei: Schlüsse aus dem ersten Kapitel. Kapitel drei: Infragestellen von Kapitel eins und zwei. Kapitel vier. Infragestellen von Kapitel drei. Hahaha. Julian merkte, daß er bereits zuviel getrunken hatte [...]. (MKi 132)

Hier zeigt sich erneut: Nicht die – von Maier so gedeutete – bernhardeske Lebensführung oder Botschaft sind negativ konnotiert, vermeintlich bernhardeske Posen und Sprache dagegen schon. Anders als bei Bernhard nimmt die Erzählinstanz schließlich eine distanzierte Außenperspektive zu diesen Figuren ein, die sich auch auf die Leser:innen überträgt. Die gesteigerte Wiederholungsfrequenz, Rhythmisierung und sprachlichen Akzentuierung markieren – wie im Falle von Julians benebelter *Kalkwerk*-Mimesis – die geistige Unzurechnungsfähigkeit und Verwirrung der Protagonisten: Aussagen in diesem Duktus sind nicht Ernst zu nehmen, nur leere Aggressionen⁸⁸ – Sprechen wie Bernhard bedeutet inhaltsloses Sprechen.

Maiers frühe Texte etablieren in diesem Kontext statt einer konsequenten Bernhard-Imitation das für sein Gesamtwerk charakteristische Prinzip des gesellschaftlichen »Gerede[s]« (MWä 60). Die Gesellschaftsstruktur in diesen Texten ist starr dichotomisiert und kann nur von einzelnen Figuren aufgebrochen werden:

Die etwa vierzig redend oder handelnd auftretenden Romanpersonen [...] lassen sich [...] in zwei Hauptgruppen einteilen: diejenigen, die die bestehende Ordnung vertreten, und diejenigen, die diese in Zweifel ziehen und damit auch mehr oder weniger Außenseiter sind. Die bestehende Ordnung bedeutet Konsum- und Besitzdenken, die unreflektierte Übernahme von traditionellen kleinbürgerlichen Werten.⁸⁹

Dies entspricht Maiers dichotomem Wahrheitsbegriff: Der »Menge, in welcher lauter vereinzelte Egos mit Ellenbogen ein bestimmtes Wahrheits- und Machtziel verfolgen«, stehen die »Sonderlinge, Einzelgänger, Exzentriker, emphatische Sinn- und Wahrheits-sucher«⁹⁰ gegenüber, »Figuren, die mit ihrem anarchischen Eigen-Sinn dem Gerede der

88 Insbesondere Julian spricht in weiteren Momenten von Verwirrung und Überforderung bernhardeske (vgl. MKi 345). Auch die Nazi-Vorwürfe in *Kirillow* erscheinen zunächst bernhardeske formuliert; hierbei handelt es sich aber um die Aussagen eines Betrunknen (MKi 64).

89 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 197.

90 Rohde: Der liebe Gott und das Nichts, S. 95.

Menge kontrastieren«. ⁹¹ Der erzählerische Fokus und somit auch die Macht über die diegetische Wahrheit liegen in *Wäldchestag* und *Klausen* bei der Dorfgesellschaft. ⁹² Dies schlägt sich auch in der erzählerischen Inszenierung der Handlung nieder: Figuren tauchen fließend im Monolog auf, die Sprecher wechseln, teils ist die Sprecherzuordnung unklar, Einzelaussagen gehen ineinander über. Letztlich ist es im Maierschen Gerede ohnehin egal, wer was sagt, schließlich bestehen die Dialoge allesamt aus »völlig leeren Phrasen« (MKl 188) und »ungewissen Formeln« (MKl 190). Anders als bei den meisten, monolithisch konstruierten Reden in Bernhards Texten findet sich bei Maier somit eine Polyphonie von Sprechern und Stimmen. Diese diversen Stimmen wiederum ähneln einander wie die von Adlatus und Geistesvater bei Bernhard. Die Sprache in Maiers Texten ist folglich nicht so »musikalisch« durchrhythmisiert wie die seiner Hypotexte. Sie steht eher im Zeichen einer »teils offenbar assoziativen Gedankenreihung« ⁹³ und einer simulierten, uneigentlichen Mündlichkeit und weniger eines bernhardesken, um Akribie bemühten Duktus. Dennoch finden sich auch auf dieser Ebene Anklänge an Bernhards Texte: *Wäldchestag* wird vor allem über konjunktivische, hypotaktische Sätze mit einer Vielzahl von Einschüben und Verba dicendi erzählt; *Klausen* nutzt dieses Stilmittel – wie erwähnt – weniger strikt; *Kirillow* entfernt sich noch weiter von diesem Prinzip. Die Zitatstruktur ist bernhardesk mehrfach verschachtelt: Eine Figur gibt wieder, was andere Figuren behauptet haben. Bei Bernhard steht dies im Zeichen der absoluten, geistigen Abhängigkeit einzelner Individuen von einem zentralen Vorredner, der seinen Zuhörern seine Weltsicht aufoktroziert. Maier nutzt die gleiche Form, aber füllt sie mit einem anderen Inhalt: Bei Maier zitiert jeder jeden, der genaue Ursprung des Zitierten ist nicht auszumachen, alles basiert auf Hörensagen. Die Rede dieses unablässig daherredenden »Volksmund[es]« (MKl 156) ist teils redundant, teils widersprüchlich, Figuren besprechen »Dinge [...], die schon abgehandelt seien« (MWä 91), verstehen einander nicht, sprechen dennoch unbeirrt weiter. Offenkundig handelt es sich hierbei um

91 Rohde: Der liebe Gott und das Nichts, S. 91. Rohdes Deutung der Figurenkonstellation weicht jedoch in zwei Aspekten von der in dieser Arbeit vertretenen Interpretation ab: Die Gegengruppe zur bürgerlichen Gesellschaft interpretiert er als diejenigen, »die das Prinzip des Sein-lassens, des Durchlässigseins, der Gelassenheit entdeckt haben und dementsprechend ihr Dasein zu gestalten versuchen« (S. 95). Rohde legt damit eine weitaus positivere Deutung an Maiers verzweifelte, zerfasernde, letztlich scheiternde Krisenfiguren an, als es im Text angelegt scheint. Rohde zählt zu dieser Gruppe weiterhin neben »Figuren wie Anton Wiesner und Benno Götz [...], Josef Gasser und Leopold Auer [...], Julian Nagel und Frank Kober« auch »das Zwillingsspaar Arnold und Heike Meurer sowie de[n] Mönch Alexej in *Sanssouci*« (S. 91, Hervorh. i. Orig.). *Sanssouci* verfolgt aber eine gänzlich andere poetische und inhaltliche Zielsetzung als Maiers frühere Texte; gerade Heike und Arnold stehen nicht für eine »anarchische Lebendigkeit, nicht priesterhaftes [...] Arkanwissen« (S. 101), sondern erfüllen als Verführerfiguren und »Racheengel« eine gänzlich andere Funktion als die erbärmlich-mitleiderregenden Außenseiterfiguren aus *Wäldchestag*, *Klausen* und *Kirillow*.

92 *Kirillow* und *Sanssouci* fokussieren dagegen inhaltlich wie erzählerisch auf jugendliche (Widerstands-)Gruppen. In beiden Texten nimmt das gesellschaftliche Gerede eine eher rahmende Funktion ein; der Fokus liegt auf der Schilderung von Individualschicksalen, die dann wieder im konjunktivischen Gerede der Masse untergehen (vgl. u.a. MKl 16–29, 348).

93 Köppe: Der Konjunktiv in *Wäldchestag*, S. 127.

die »pseudomimetische Erzählweise« (MV 22), die Maier auch an Bernhards Prosa kritisiert: ein Alltagsnähe suggerierender Wortstrom ohne Unterbrechung⁹⁴ oder kritisches Nach- und Hinterfragen der Gesprächsteilnehmer.

Durch die Schilderung von Alltäglichem in einem hohen, möglichst komplexen Register entsteht zudem ein geradezu komischer Effekt, der in zweifacher Hinsicht bernhardbeeinflusst ist: Banale Alltäglichkeit und absolute Inhaltsleere werden erstens im »effekthascherischen« Bernhardstil präsentiert und suggerieren so Bedeutung und Wahrheit, wo letztlich keine ist (vgl. u.a. MV 117, 156): Ob nun Immanuel Kant⁹⁵ oder Janis Joplin – diverse Aspekte des Lebens werden im »Ton großer Nachdenklichkeit« (MWä 183) und in der für Bernhard postulierten Manier des inhaltslosen Daherredens verhandelt. Zweitens erinnert die Schilderung des Hin-und-Hers banaler Renovierungsarbeiten im Bernhard-Stil (vgl. MWä 34–37) an Passagen in *In der Höhe* (Hö 33) oder *Auslöschung* (vgl. u.a. Au 111–116).⁹⁶ Die Komik in *Wäldchestag* entsteht somit nicht nur durch die subversive Rekontextualisierung von Bernhards Sprache, sondern – paradoxerweise – auch durch die affirmative Kontrafaktur komischer Szenen.

Das Gerede als Instrument sozialer Macht. Maiers frühe Texte kommentieren auf satirische Weise »die heutige Gesellschaft als eine Ansammlung von leere Worte dreschenden Personen«,⁹⁷ was ihm die von ihm selbst wenig geschätzte Apostrophierung als »Autor der Gerüchte« (MI 134) einbrachte.⁹⁸ Im Folgenden wird die wahrheitskonstituierende Funktion der Gerüchte exemplarisch anhand des »Geredes« über Adomeit in *Wäldchestag* erarbeitet, da die hier verwendeten Strategien der Wahrheitserzeugung nicht nur in enger Verbindung mit Maiers Wahrheitsbegriff und Sprachkritik, sondern auch seinem Bernhard-Bild stehen.⁹⁹

Aus dem Gespräch der Dorfgemeinschaft, die alles im »Bernhard-Ton« des absoluten Wahrheitsanspruches behauptet, bekommen die Leser:innen nur ein äußerst unklares Bild des Verstorbenen vermittelt; vom »Adomeitsche[n] Innenleben« (MWä 30) erfahren

94 *Wäldchestag* ist in drei Großkapitel gegliedert; *Klausen* besteht aus einem Textblock mit lediglich einem Absatz (vgl. MKI 204).

95 »Denken Sie bloß an Kant! Nehmen Sie einen Apfelwein! [...] Ich bin nämlich kantbegeistert, habe der Notar gesagt. Ich maße mir zwar nicht an, ihn zu verstehen, den Kant, aber dennoch bin ich kantbegeistert. Wenn ich ihn lese, verstehe ich, ja, aber ob ich Kant verstehe, ob ich erfasse, was er meinte [...], das weiß ich freilich nicht. Adomeit hat meine Kantbegeisterung immer als etwas sehr Liebenswertes empfunden.« (MWä 61f.)

96 Zudem finden sich insbesondere in *Frost* fortschrittskritische Passagen, die denen Maiers ähneln (vgl. F 97–99, 153, 202f.).

97 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 200.

98 Henk Harbers sieht im Gerede »die Problematik des Nihilismus mit dem Funktionieren der menschlichen Sprache und mit der (klein)bürgerlichen Konsumwelt verbunden« (Harbers: Nihilistische Thematik, S. 195); Tillmann Köppe betrachtet dagegen das Gerede im durchgängigen Konjunktiv allerdings primär als Metafiktionalitätssignal (vgl. Köppe: Der Konjunktiv in *Wäldchestag*). Diese Arbeit wiederum geht davon aus, dass beide Funktionen einander bedingen.

99 Interessanterweise äußert auch der Erzähler in *Amras* seine Abneigung gegen »gemeinnachbarschaftliche Spekulationen« (Am 25); ebenso enthalten *Frost* und *Das Kalkwerk* Abschnitte, deren mehrfach gebrochene Redewiedergabe an Prototypen des Maier'schen Geredes erinnert (vgl. bspw. F 100f.; Ka 55–58, 138f.). – Maier steht somit auch in diesem Kontext durchaus affirmativ in der Nähe Bernhards.

sie nichts. Selbst über die Menge des vermeintlich vererbten, so sehr begehrten Vermögens ist sich die Dorfgemeinschaft unsicher:¹⁰⁰ Adomeit bleibt insgesamt »eine Art Leerstelle«.¹⁰¹ Das Gespräch über Adomeits politische Ausrichtung illustriert die Dynamik des sozialen Geredes, das die tatsächliche Wahrheit nicht ergründen will, sondern stattdessen selbst erst erzeugt. So beginnen die gesellschaftlichen Spekulationen in Maiers Texten häufig mit einer unbegründeten Behauptung, die binnen weniger Sätze in eine weitere umgewandelt wird:

Was habe er gesagt, der Tote sei ein Sozialist gewesen? Karl-Heinz! Karl-Heinz! Hast du das gehört! Adomeit war ein Sozialist. [...] Herr Breitinger habe gesagt, Adomeit sei sogar ein Kommunist gewesen. Nicht, Herr Breitinger, das haben Sie doch gesagt. (MWä 127)

Die Dynamik des Gerüchts ist nicht nur redundant, sondern auch rekursiv. Als Beleg für diese Spekulationen werden jeweils lediglich die Behauptungen anderer Personen angegeben: »[M]an behauptete das, weil jeder davon sprach« (MKI 213). Das Gerede begründet sich selbst, schließlich »mußte doch wenigstens *etwas geschehen sein*, da es ansonsten nämlich überhaupt keinen Anlaß gab, über diese Dinge zu reden« (MKI 157, Hervorh. i. Orig.).

Ohne inhaltliche Auseinandersetzung mit der aufgestellten ›These‹ folgt jedoch direkt die nächste, eigentlich widersprüchliche Behauptung, bis sich selbst die Wahrheit als gesellschaftlicher Konsens auflöst:

Frau Munk: Sie habe immer gedacht, Adomeit sei ein Nazi gewesen. Herr Munk: Wie sie denn darauf komme. Frau Munk: Nun, er habe immer so ausgesehen. Das habe schon ihre Mutter immer gesagt. Wie der Prototyp eines Nationalsozialisten. [...] Im übrigen [sic] sei er verschwiegen gewesen. Wer verschwiegen sei, habe etwas zu verschweigen, und er habe doch genau zu dieser Zeit gelebt, über die alle schwiegen. [...] Mulat: Aber Adomeit sei doch kein Nationalsozialist gewesen, wie komme sie denn darauf? Adomeit sei vielmehr ein streitbarer Demokrat gewesen, er sei immer gegen alle Ideologien gewesen. (MWä 127)

Daraufhin eskaliert das Gespräch in bloßes, erneut begründungsloses Stichwortgeben; das eben erst getätigte Gerede wird rekursiv als Beleg für neues Gerede instrumentalisiert, die Sprecher sind sich ihrer Behauptungen dennoch permanent »ganz sicher« (MWä 294). So entstehen »wie bei einer mathematischen Gleichung« (MKI 125) paradoxerweise »die verrücktesten Theorien« (MWä 291) über den Verstorbenen:

Rudolf: [...] Er glaube nicht, daß Adomeit ein Demokrat gewesen sei. Vielleicht sei er Monarchist gewesen. Rohr: Oder Anarchist. Er habe heute doch das eine, morgen das andere gesagt. [...] Becker: Diese Ansicht könne er gar nicht teilen. Adomeit habe feste

100 Mal war er arbeitslos, dann war er vielleicht »Wissenschaftler« (MWä 148) und unterrichtete »Frankfurter Studenten« »mehr geistig« (MWä 101), mal war er der reiche Besitzer »sagenhafte[r] Apfelbaumplantagen« (MWä 291).

101 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 204.

Ansichten gehabt. Rohr: Welche denn? Breitinger: Viele, die früher Nationalsozialisten gewesen seien, seien später Sozialisten gewesen, das liege nicht weit auseinander. Mulat: Aber was habe denn Hitler mit Marx zu tun? Breitinger: Sehr viel. Solche wie Adomeit wußten genau, was sie wollten, aber nach außen verwischten sie ihre Spuren. [...] Mulat: Wie verwische man denn Spuren? Breitinger: Indem man Spuren nach überallhin legt. Kommunisten seien geschult. Man wisse nie genau, wer Kommunist sei, das sage alles. (MWä 127f.)

Was »solche wie Adomeit« aber überhaupt seien, wird nicht erläutert, doch für die Dorfgemeinschaft ist klar: »Das Gespräch [...] zeige doch ganz eindeutig, wie Adomeit verfahren sei.« (MWä 128) In *Klausen* steht dagegen Gasser im Fokus des Erzählten wie auch der »Nichtgespräche« (MKl 14). Auch über ihn weiß der »Volksmund« diverse, widerstrebende Narrative zu berichten.¹⁰² An diesen und diversen anderen ähnlichen Stellen zeigt sich die performative Dynamik des Geredes: Die Dorfgemeinschaft verwendet die gleichen Strategien wie Maiers »Bernhard« aus *Die Verführung*. Die »Wahrheit« konstituiert sich lediglich über das Gesagte, wird als gegeben akzeptiert und trotz aller Widersprüchlichkeit durch Wiederholung affirmiert.¹⁰³

Damit erfüllt das permanente Gerede – wie auch der zwanghafte »Modernisierungsdrang« der Dörfler – keinen progressiven, sondern lediglich einen konservativen, bestehende Verhältnisse stabilisierenden Zweck. Das gesellschaftliche Reden affirmiert gesellschaftliche Wahrheiten und wird als unausweichliche Konvention betrachtet, die Teilnahme dient dem sozialen Aufstieg (vgl. MKi 74). Schweigen wird dagegen als Zeichen von Unehrllichkeit gedeutet (vgl. u.a. MWä 127; MKl 103). Selbst alltägliche Handlungen werden als Affront gegen die Gesellschaft »sogleich politisch und fast extremistisch ausgelegt« (MKl 19). Durch die Einbindung in das Gerede werden Andersdenkende wörtlich »mundgerecht gemacht« (MKl 156):

Jeder hatte Gasser nun in der Hand, weil jeder plötzlich etwas über ihn *wußte*. Die Details des Geschehens, die Spuren, all das war strittig und zunächst eine Sache der Polizei und der Spurensicherung, also für den Volksmund unverfügbar (es sei denn in Form des Gerüchts), ein handfestes *Wissen* aber war das gefundene psychologische Muster beziehungsweise dessen Anwendung auf Gasser, jedem zugänglich und für alle frei verfügbar. (MKl 156, Hervorh. i. Orig.)

102 Beispielsweise »soll er als Schüler [...] gewisse Theorien über den Kapitalismus entwickelt und zugleich begonnen haben, sich sehr für die *italienische Wirtschaft* zu interessieren. [...] Vor allem seine früheren Mitschüler und Lehrer redeten plötzlich ständig davon, und zwar in so allgemeinen Wendungen wie: [...] Der Gasser habe von Anfang an den Staat ökonomisch betrachtet, und er habe sich auf keinem Gebiet so gut auskannt wie auf dem der italienischen Wirtschaft. Andere sagten, er habe überhaupt keine Ahnung von Ökonomie gehabt, sondern nur deshalb irgend etwas über Wirtschaftsformen dahergeredet, weil er sich [...] als Kommunist habe aufspielen wollen, und folglich habe er das Wort von der *italienischen Wirtschaft* bloß als ideologische Kampfvokabel gebracht, [...] so wie solche Schüler eben immer in völlig leeren Worthülsen reden.« (MKl 15, Hervorh. i. Orig.)

103 Von dieser Dynamik ist keine Figur ausgenommen; auch Wiesner erscheinen beispielsweise »sylogistische[] Gedankengänge[] [...] überaus wissenschaftlich« (MWä 203).

Das Gerede über eine Person macht sie handhabbar; Fremdes und komplexe Sachverhalte werden so vereindeutigt und vereinfacht, aber auch diffamiert: »Wo jemand ins Gerede kommt, werden ihm alsbald auch frei ins Kraut schießende Geschichten über irgendwelche Unzüchtigkeiten angehängt, und zwar von völlig erwachsenen Leuten, die ansonsten nie weiter auffallen.« (MKl 46) Der teils auch bei Bernhard verwendete, durchgängige Konjunktiv wird bei Maier in mehrfacher Hinsicht ein erzählerischer »Unzuverlässigkeitsmarker«.¹⁰⁴ Erstens lässt er keine Differenzierung des Gesagten zu. Alle zitierten Erzähler und verschachtelten Erzählebenen existieren grammatisch so auf der gleichen Ebene, die Sprecherzuordnung ist unklar. Somit können sich auch die Figuren und Erzählinstanzen nicht vom Gesagten distanzieren. Zweitens nivelliert der Konjunktiv den Wahrheitsanspruch des Erzählten: Alle Aussagen im Gerede scheinen für die Leser:innen gleichwertig wahr oder in Zweifel zu ziehen. Das soziale Gerede bekommt auf der sprachlichen Ebene eine absolute Gültigkeit und einen diffusen Wahrheitsgehalt:

[S]o entwirft die fiktive dörfliche Anti-Idylle ein Bild der Gesellschaft, in der auf recht unverantwortliche Weise vermeintliche Wirklichkeiten konstruiert werden, ohne dass jemand von sich behaupten könnte, der Wahrheit nahe genug zu kommen.¹⁰⁵

Einer der wenigen Sätze in *Wäldchestag* im Indikativ thematisiert dies – und wird also nicht über den Modus erzählerisch in Zweifel gezogen:¹⁰⁶

Weißt du, was die Leute gemeinhin für vernünftig halten, [...] ich glaube, sie halten es nicht einmal selbst für vernünftig, ich komme nur darauf, weil die Damen und Herren dort oben jetzt bestimmt herumstehen und meinen, sie redeten weiß Gott was Vernünftiges. Aber sie haben sich darauf geeinigt, daß alle reden, sie haben eine Art von Nichtangriffspakt geschlossen, die ganze Gesellschaft hat diesen Nichtangriffspakt geschlossen, tust du mir nichts, dann tu ich dir nichts, also bin ich freundlich, so daß du auch freundlich bist, und am Ende bleibt nur die Maske, unter der die Menschen so nichtig geworden sind, so leer ... Reiß die Maske herunter, und du siehst – nichts. (MWä 149)

Noch expliziter formuliert es Julian in *Kirillow*. Er nutzt dabei jedoch den »flammenden Ton« (MKi 141) einer bernhardesken Sprache und eine an den Bernhardismus »hunderte und tausende« angelehnte Phrase:

Die Sprache, nein, nicht allein die Sprache, die Welt, so wie sie uns erscheint, ist ein rhetorisches Gebilde, gemacht von Millionen und Millionen von Menschen. Unsere Welt und Sprache sind so wahr, wie diese Millionen und Millionen von Menschen sind, nämlich absolut unwahr, absolut aufgesetzt, immer nur im Hinblick auf die eigene Eitelkeit und die bequemste Ausrede für das eigene Tun gemacht. (MKi 141)

104 Köppe: Der Konjunktiv in *Wäldchestag*, S. 128, Hervorh. i. Orig. getilgt.

105 Köppe: Der Konjunktiv in *Wäldchestag*, S. 130.

106 Ähnlich funktioniert auch der eingeklammerte Einschub des Erzählers in MWä 209.

So entsteht nach außen hin »[d]as Bild einer vollkommen friedlichen und fröhlichen Gesellschaft« (MWä 311), in der die Dynamik schnell gegen die eigenen Mitglieder kippen kann: »Die Republik bewachte sich vor sich selbst.« (MKi 340) In *Kirillow* pervertiert Maier hierfür das Bild des Leviathans (vgl. u.a. MKi 121, 213). Thomas Hobbes staats-theoretisches Werk *Leviathan or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil* (1651) wird Julian ähnlich wichtig wie die Texte Voltaires, Pascals oder Schopenhauers für Bernhard-Protagonisten. Zudem wird der Leviathan bei Maier zu einem gesellschaftskritischen Sinnbild: Nicht im hobbesschen Staat, sondern im Gerede schließt sich die Gesellschaft zu einer wehrhaften Masse zusammen. Passend dazu zeigt das Titelbild von *Kirillow* das Frontispiz zur Erstausgabe des *Leviathan*. Bezeichnenderweise wurde das Bild aber beschnitten: Der Leviathan hält auf dem Cover noch das Schwert in der einen Hand, der Kopf und der andere Arm mit dem Fackelstab sind abgeschnitten – der Maier'sche Leviathan ist eine gott-, vernunft- und kopflose, aber gefährliche Menschenmasse.

Die Sprache verliert im Gerede ihren kommunikativen Gehalt und degeneriert zu einem »Hinundherknurren irgendwelcher Geräusche« (MKl 14). Die hinter der kommunizierten Wahrheit stehende Realität ist ohnehin irrelevant, alles kann behauptet, wiederholt und affirmiert werden und hat den gleichen Wahrheitsanspruch. Sachverhalte und Personen werden paradoxerweise »[b]is zum Zerrbild deutlich« (MKl 137) dargestellt, die Sprecher werden zu »Sprechmaske[n]« (MWä 311).¹⁰⁷ Individualität wird in der Sprache der Gesellschaft in Maiers Texten von vornherein verunmöglicht: Figuren bleiben stellenweise un- oder nur nach ihrer Funktion benannt; die Texte erwähnen beispielsweise einen »Wachtmeister X« (MWä 31), »Nachbar X« (MWä 32), »Professor für X« (MKl 59) oder einen »Herr[n] X aus der Xgasse in Xstadt« (MKi 212). Wenn an anderer Stelle nicht Harald Mohr, sondern explizit »die [...] Stimme Harald Mohrs« (MWä 41) etwas sagt, stellt dies die Rolle des Sprechers nicht als Individuum, sondern als weitere Schallquelle im Gerede heraus. Teils bricht die Rede ab; man »habe irgendwas weitergesprochen« (MWä 50), erneut ist der Inhalt nicht von Relevanz. In *Klausen* merkt der Erzähler nach »spekulative[n] Antworten« und »Mutmaßungen über Mutmaßungen« der Figuren gar an, »es steht jedem frei, hier beliebige Dinge zu erfinden« (MKl 157). Eine ähnliche Markierung für die Irrelevanz und Kontingenz des Gesagten findet sich später auch in *Kirillow*:

Was aus dieser Geschichte noch [...] gemacht wurde, kann man sich denken, man muß nur einzelne Worte aus jenen Sätzen herausnehmen, neu kombinieren und einige ähnlich klingelnde hinzuerfinden, man muß das alles nur mit rechter Redundanz tun, und schon hat man die Gespräche zusammen... (MKi 103)

Die Öffentlichkeit in Maiers Texten fällt somit den gleichen erzählerischen Strategien der Suggestion zum Opfer, wie – im Sinne von *Die Verführung* – vermeintlich Bernhards Lesepublikum: Beide sprechen der Inhaltsleere der *histoire* durch ihre wiederholte und

107 Vgl. hierzu auch das Titelbild zu *Wäldchestag*: die Verwendung von James Ensors *Masks looking at a tortoise* (1894) rückt das Maskenhafte sozialer Kommunikation somit auch paratextuell in den Fokus.

emphatische Inszenierung im *discours* Bedeutung zu. Die Parallelstellung der Bernhardkritik aus *Die Verführung* und der Gesellschaftskritik in seinen Romanen wird in *Klausen* ebenfalls kommentiert. So bemerkt der Erzähler über die Äußerung einer Figur: »Das war freilich eine ebenso geradezu logische wie vollkommen inhaltsleere Satzfolge, die da wer in rhetorischer Emphase in den Raum rief.« (MKL 150). Er zitiert dabei beinahe wörtlich aus der Dissertation seines Autors und parallelisiert das gesellschaftliche Gerede mit Bernhards vermeintlicher Erzählstrategie.

In diesem sprach- und gesellschaftskritischen Kontext steht auch das in Maiers frühen Texten omnipräsente, kursivierte ›*Etcetera*‹. Der Ausdruck wird bereits in *Wäldchetag*¹⁰⁸ zum markanten ›Maierismus‹, findet sich aber auch in allen weiteren Maier-Prosa-texten sowie in seiner Frankfurter Poetikvorlesung und seiner Dissertation. Erneut appropriiert Maier mit dem ›*Etcetera*‹ ein markantes Merkmal Bernhard'scher Prosa, das er rekontextualisiert und als eigenständiges Stilmerkmal absorbiert. Das ›*Etcetera*‹ fungiert bei Maier primär als Platzhalter und erzählerisches Signal. Es konstruiert eine erzählerische Leerstelle und verlagert die Fortsetzung der Handlung in die Imagination der Leser:innen:

Adomeit sei [...] immer dann in das Waldhaus gegangen, wenn die örtliche Parteifraktion des Bürgermeisters dort getagt habe *etcetera* ... Mohr habe irgendwas weitergesprochen [...]. [...] Aber immer, wenn der Bürgermeister sich auf ein Gespräch mit Adomeit eingelassen habe, habe Adomeit ihn [...] nach wenigen Minuten als den dastehen lassen, der er sei, nämlich als einfachen, unbedarften Mann vom Lande, politisch großgeworden in den hiesigen Wirtschaften und Bürgerhäusern [...] und auf den Fortbildungskursen seiner Partei bei Ausflügen in den Schwarzwald oder nach Thüringen und an die Mauer *etcetera*. (MWä 50f.)

Die häufige Verwendung dieser Partikel ist somit die sprachliche Konsequenz einer rigiden Kommunikations- und Gesellschaftsstruktur, in der das Ausgesagte bereits festgeschrieben ist. Der Inhalt des Weitergeredetens muss von der Erzählinstanz nicht mehr wiedergegeben werden, da er entweder zu antizipieren oder schlicht irrelevant ist: »*Blablabla* ist die ideale Übersetzung von *etcetera*.« (MKi 199) Gleichzeitig hält Maier den Leser:innen hier den Spiegel vor: Sie können die fehlenden Elemente der Geschichte von den gegebenen Informationen ausgehend extrapolieren und mit ihrem eigenen Weltwissen oder Vorurteilen füllen. *Klausen*¹⁰⁹ und *Kirillow*¹¹⁰ etablieren das ›*Etcetera*‹ vollständig als eigenständigen ›Maierismus‹. In *Die Verführung* und *Ich* greift Maier diesen Manierismus auf: Hier markiert das ›*Etcetera*‹ die (Auto-)Fiktionalität der eigentlich realitätswirk-

108 Vgl. MWä 13, 15, 30, 32, 46, 50, 51, 55, 66, 79, 112, 144, 180, 187, 191, 204, 224, 271, 296.

109 Vgl. MKL 10, 17, 38, 43, 46, 47, 56, 57, 68, 70, 72, 73, 81, 83, 85, 92, 94, 95, 101, 106, 107, 113, 119, 124, 128, 130, 131, 154, 161, 167, 170, 176, 180, 186, 193, 194, 208, 212. Auf den Seiten 102, 136, 140 und 188 findet sich das ›*etcetera*‹ zweimal, auf S. 207 sogar viermal. Auf S. 182 parodiert Maier seinen eigenen Maierismus mit einem gereimten »*hahaha etcetera*«.

110 Vgl. MKi 11, 16, 19, 21, 25, 59, 79, 89, 104, 119, 120, 129, 136, 153, 168, 172, 180, 181, 199, 212, 214, 229, 232, 233, 238, 249, 260, 283, 307, 325, 333; auf S. 9 direkt zu Beginn dreimal, auf S. 28 und S. 152 zweimal, auf S. 90 erneut dreimal, auf S. 215 viermal.

samen, epitextuellen Äußerungen des Autors. In *Sanssouci*¹¹¹ tritt es dagegen nur noch vereinzelt und in isolierten Passagen gesellschaftlicher Kommunikation auf und markiert auf diese Weise die thematische Abwendung vom sozialen Gerede.

Denk- und Sprachkrisen. Die Sprache und die dadurch erzeugte, dominante gesellschaftliche ›Wahrheit‹ korrespondieren bei Maier nicht mit der ›göttlichen‹, individuellen Wahrheit oder einer externen Realität. Die empirische Realität ist nicht mehr objektiv feststellbar; die Weltsicht wird performativ durch die Masse der Sprechakte hervorgebracht und ist letztlich sozialer Konsens. Diese soziale ›Wahrheit‹ ist fluide, denn das Gerede ist inkohärent und widersprüchlich: »So wurde alles, was gesagt wurde, immer alsbald in sein Gegenteil verdreht, mit fast gesetzmäßiger Notwendigkeit.« (MKl 20) Die Sprache wird so von der empirischen Realität und logischen Schlüssigkeit entkoppelt: »[M]an könnte alles an diesem Gedanken austauschen, jedes Wort könnte man durch ein anderes ersetzen, und doch bliebe sich alles völlig gleich [...].« (MKl 34f.)

Maiers Figuren wie Gasser, Schossau oder Wiesner erkennen die Gesellschaft jedoch als »wie im Theater [...] oder wie bei einer Pantomime, wenn alle versuchen, so ekelhaft und unnormale wie möglich zu sein« (MWä 313). Über die uneindeutige Sprache und konstruierte Wahrheit und den Zwang zur Partizipation am Gerede geraten sie in Lebens- und Sprachkrisen.¹¹² Sie sprechen folglich in einer Weise, die Maier in der Dissertation als bernhardeske Sprache der geistigen Krise konturiert hatte. In diesem Lichte werden auch die ursprünglich ›rätselhaften‹ ersten Gedanken Schossaus in *Wäldchestag* mit sprachkritischer Bedeutung gefüllt. Subjektive Wahrnehmung von Realität erzeugt keine objektive oder gesellschaftliche Realität:

Jeder Wortlaut sei in sein Gegenteil umdrehbar. Meine Gedanken erlegen den Dingen keinerlei Notwendigkeit auf. Alle reden, die ganze Welt sei ein einziges Gerede, und jede Rede sei jederzeit umdrehbar, und irgendwann haben sich die Leute daran gewöhnt. Ein Ja sei dir ein Ja, ein Nein ein Nein. Auch beliebig ersetzbar. Als sei allem die Substanz entzogen. (MWä 111)

In *Kirillow* verzweifelt Julian an der alltäglichen Kommunikation und versprachlicht eine ganz ähnliche Krise. Hierbei wählt er ironischerweise ein narratologisches Vokabular, das erstens auf die Fiktionalität der Diegese hinweist, zweitens das soziale Gerede als Erzählung markiert:

Man weiß nie, was man weiß, und dem kann keiner gerecht werden, nie, nimmermehr auf Erden, [...] auch kein Erzähler, denn das ist das Wesen unserer Geschichten. Man kann nichts einheitlich erzählen, und man kann alles überhaupt nur einheitlich erzählen. Alles Trug und alles Wahrheit! (MKi 221f.)

Figuren wie Schossau, Gasser und Julian wirken in ihrer bernhardesken, fortwährend versprachlichten Sprachverwirrung einerseits komisch und lächerlich.¹¹³ Sie fungieren in ihrer (Sprach-)Verzweiflung über das »leere Reden und Konsumieren der bestehenden

111 Vgl. Maier, Andreas: *Sanssouci*, Frankfurt a.M. 2009, S. 10, 141, 150, 209, 210, 237, 271.

112 Vgl. hierzu auch Harbers: *Nihilistische Thematik*, S. 198–201.

113 Vgl. u.a. Harbers: *Nihilistische Thematik*, S. 200–202.

Gesellschaft«¹¹⁴ aber andererseits als Stellvertreter und Sprachrohre ihres Autors. Sätze wie der folgende aus *Wäldchestag* artikulieren beispielsweise ähnliche Konzepte wie Maier in seiner Poetikvorlesung:

Aber wir reden ja immer alle so unklar. Daher kommt ja alles nur zustande, weil wir alle immerfort so unklar reden! Weil der eine nie weiß, was der andere will, auch wenn er sich sein Leben lang an den Aberglauben gewöhnt, er will wissen, was der andere wolle! Alle halten alles für so einfach, dabei sei alles völlig kompliziert, und wenn das alle einsähen, wenn sie diese Kompliziertheit sähen, die ja nur deshalb da ist, weil alle meinten, es sei alles so einfach, dann, ja dann wäre wirklich alles ganz einfach, denn in Wahrheit gibt es nur die Einfachheit, davon sei er, der Südhesse, schon ganz lange überzeugt. Es ist alles ganz einfach, aber keiner wisse es, weil es jeder schon meine, bevor er es wisse. Nein, das sei nicht zu verstehen. (MWä 155f.)

Die Grenzen zwischen Poetik und Prosa verschwimmen zunehmend, wenn fiktionale Figuren fast wörtlich das Sprachkonzept ihres Autors referieren. So ist auch das Ende der Protagonisten vorbestimmt: Sie zerfasern sich gedanklich, lösen sich in der Gesellschaft auf, bleiben am Ende sprachlos, fliehen in Rausch und Suizidalität. Sie werden auch hierüber als Stellvertreter ihres Autors markiert, der in seiner Poetikvorlesung anführt:

Wie mir heute vorkommt drohten [Maiers Familienmitglieder] geradezu regelmäßig damit, ins Auto zu steigen, um gegen den nächsten Baum zu fahren [...]. Aber sie fuhren nie gegen den Baum, sondern waren bald wieder da und betranken sich dann lediglich ziemlich schnell, ein Verhalten, das ich inzwischen auch übernommen habe und das auch ein paar meiner Romanhelden an den Tag legen, die ja immer negative Helden sind, Schwächlinge und Verweigerer und am Ende einfach Menschen, die gar nichts mehr sagen, weil jedes Wort im Kindergarten sowieso sinnlos wäre. (MI 18)

Poetologische und metafiktionale Kommentare. Maiers Texte erscheinen somit durchaus affirmativ von Bernhard beeinflusst, auch wenn die Performanzen dieses Einflusses durch Umdeutungen modifiziert sind. Durch die Häufigkeit und Markiertheit der Bernhardbezüge liegt der Schluss nahe, dass es sich hierbei um bewusst in den Text integrierte Artefakte handelt. Diese Lesart wird zudem durch viele Strukturelemente gestützt, über die Maier Bernhards Einfluss auf der Metaebene kommentiert.¹¹⁵

So wird beispielsweise die Figur des Adomeit in *Wäldchestag* über einzelne Referenzen auf das Werk und Leben von Bernhard und Maier als Amalgam der beiden Autoren konstruiert. Maier hebt so die Nähe beider Poetiken und Autoren-Personæ hervor: Mit beiden teilt sich der Dorfsonderling die radikale Opposition gegen die Gesellschaft. Von seinen Mitmenschen wird er auf der einen Seite – in einer unverkennbaren Anspielung auf Bernhards Rezeption in Österreich – als »Nestbeschmutzer« (MWä 259) apostrophiert, während man sich über seine eigentliche politische Ausrichtung uneins ist. Auf der anderen Seite präsentiert sich Adomeit als obsessiver Vogelkundler (vgl. MWä 194)

114 Harbers: Nihilistische Thematik, S. 202.

115 Ebenso tritt in *Kirillow* ein Andreas Beyer auf – ironischerweise bietet dieser aber kaum poetologisches Gehalt (vgl. u.a. MKi 66).

mit »[g]anze[n] Dossiers über Vögel« (MWä 194), der »lange Zeit lieber die Gesellschaft der Gräser und der Vögel als die der Florstädter gesucht« (MWä 31) habe. Dies wiederum verweist auf Maiers/ Büchners *Bullau. Versuch über Natur*, »einer Art Seitenstück zu den Frankfurter Poetikvorlesungen, in welchem der Autor gleichermaßen Natur- und Vogelkunde wie auch Naturphilosophie und -ästhetik betreibt«. ¹¹⁶ Adomeit konnte zudem »[a]ls Jugendlicher [...] manche Personen aus dem Dorf *perfekt* nachmachen« (MWä 129, Hervorh. i. Orig.) – während Maier von sich behauptet, als Jugendlicher nach »Bau-plan« (MI 39) Modellbausätze gebaut und später in ähnlicher Weise Autor:innen imitiert zu haben. ¹¹⁷

Eine ähnliche Funktion nehmen auch die beiden Künstlerfiguren Auer und Pareith in *Klausen* ein, die zwei einander entgegengesetzte Kunstkonzepte repräsentieren. Sie lassen sich ebenfalls als Reflexionsfiguren des Autors lesen, anhand derer er einerseits über seine Poetik, andererseits über sein Verhältnis zu Bernhard reflektiert.

Der Landschaftsmaler Pareith beansprucht in einer Diskussion mit Auer technische Perfektion und Realitätsnähe für seine Kunst und fordert, ein Kunstwerk müsse eine »saubere und profunde Arbeit« (MKI 52) mit »eine[m] sehr großen Anspruch« (MKI 51) sein. Sein Gemälde »Stadtansicht Klausens« ist allerdings »das einzige Bild, das Pareith je erfolgreich verkauft habe, er werde nie mehr eines für so viel Geld verkaufen, er werde seine Bilder wie ehemals wieder nur für die billigsten Preise an Idioten verkaufen, für Gaststuben und so weiter«. (MKI 51) Das Gemälde ist beim Publikum jedoch nicht erfolgreich, weil es technisch oder konzeptuell anspruchsvoll gestaltet ist. Es findet gerade gefallen, weil es die Realität verklärt, idealisiert und verkitscht:

Die Stadt hat das Bild einfach deshalb gekauft, weil darauf die Autobahn nicht zu sehen sei. [...] Und die Eisacktaler Straße sei auch nicht zu sehen. [...] Und die Speckwerke sind nicht zu sehen, die Kalkwerke auch nicht, ganz abgesehen vom Staudamm, der sei natürlich auch nicht da. Im übrigen habe er dem Eisack eine grüne Böschung gemalt. (MKI 52f.)

¹¹⁶ Rohde: *Der liebe Gott und das Nichts*, S. 92.

¹¹⁷ Auch die in Sprachkrisen befindliche Schossau und Wiesner sind Verehrer Adomeits. Sie repräsentieren somit auch ein bernhardeskes Verhältnis zwischen Ephebe und Geistesvater, zwischen Maier und Bernhard. Dies bildet sich auch motivisch ab: Adomeit war Vogelforscher, *Wäldchestag* endet mit Wiesners suizidal anmutendem Diebstahl eines Kleinflugzeuges; Schossau berichtet über die Geschichte. Beide Figuren sind zudem über das Fliegen und das Flughafengrundstück verbunden (vgl. MWä 313). Die Fähigkeit zum Fliegen wird in Maiers Poetik mit der Fähigkeit zur Erkenntnis der Wahrheit gleichgesetzt (vgl. hierzu u.a. Rohde: *Der liebe Gott und das Nichts*, S. 95–96). Adomeit als Ornithologe wusste, dieses Bild verfolgend, zwar um die Mechanismen der »Wahrheit der Singvögel« (S. 95), war aber selbst kein Vogel. Wiesners Zusammenbruch und der damit einhergehende Flugversuch am Ende ermöglichen ihm zwar kurzzeitig den Ausbruch aus der Gesellschaft, sind aber nur von kurzer Dauer. Auch Wiesners »Zusammenbruch« und die darauf folgenden »Erleuchtungen« (MWä 307) erscheinen letztlich wie »Spinnereien eines verwirrten und übernächtigten Jugendlichen, der sich in einer Liebes- und Identitätskrise befindet«. (Harbers: *Nihilistische Thematik*, S. 203). Sie werden schließlich nur von dem System ermöglicht, gegen das er aufbegehrt: »Seine Reisepläne und sein Fliegen verkörpern nur eine Scheinfreiheit, bedeuten nur eine etwas andere Art des Konsumierens, wie seine Logik und seine »Konsequenz« nur eine Art des das Wesentliche verdeckenden Redens sind.« (S. 202)

Erstens thematisiert Maier hierüber die Angst, mit seinem Erstling *Wäldchestag* lediglich einen Einzelerfolg erzielt zu haben, der zudem auf dem Missverständnis seiner antiheimatliterarischen, gesellschaftskritischen Botschaft basiert. Der Erfolg der »Stadtansicht Klausens« spielt schließlich zweitens auf eine fehlgeleitete Rezeption von Maiers Texten als heiter-volkstümliche Dorfportraits an: Dieser Lesart folgend präsentierten Maiers Texte lediglich ein paar verschrobene Charaktere in einer amüsanten Dorfsatire, wogegen die in ihnen verhandelte hässliche Realität und die bernhardesk antiheimatliterarischen Anteile, eben die »Kalkwerke«, ignoriert werden.

Diesem (selbst-)gefälligen »Kommerzkünstler« gegenüber positioniert Maier den Dichter Auer. Auch er vereint Züge von Maier und Bernhard in sich.¹¹⁸ Im Gegensatz zu Pareith will Auer »das Wort Künstler für sich nie gelten lassen, eher hätte er Worte wie *Depp* oder *Idiot* oder *Betrüger* für sich gelten lassen, aber nicht das Wort Künstler, das war ihm viel zu heilig« (MKl 170, Hervorh. i. Orig.). In Übereinstimmung mit Maiers Poetikvorlesung merkt die Figur Badowski in einer Diskussion über Auer an, Literatur solle nicht nur für Literaturwissenschaftler geschrieben werden (vgl. MKl 61). Auch er

habe sich anfänglich gefragt, was sollen die Gedichte Auers bedeuten. Dann habe er sie verstanden. Sie bedeuten gar nichts. Aber sie sind doch Gedichte, entgegnete Klein, also müssen sie auch etwas bedeuten. Badowski schlug sich vor Lachen auf die Schenkel [...]. (MKl 63)

Hier greift Maier seinen an Bernhard gerichteten Vorwurf aus *Die Verführung* auf. Badowskis Reaktion liest sich jedoch wie ein Lob über Bernhards Literatur: »Das ist genau die Kunst, rief Badowski, die Kunst ist es, ein Gedicht zu schreiben, das gar nichts bedeutet.« (MKl 63) Auffällig ist, dass diese Aussage im Indikativ formuliert wird, wodurch sie sich vom konjunktivischen Gerede abhebt und als wahr markiert wird. Der unbequeme Auer, der Kunst schafft, die »gar nichts bedeutet«, und der sein Schaffen »behandelt, als sei es nichts« (MKl 62), wird so als Idealbild des Künstlers präsentiert. Mit dem Erreichen dieses künstlerischen Ideals geht aber die Ablehnung durch das Publikum einher. So ist Auer ebenfalls als Zeichner tätig und fertigt Karikaturen seiner Mitmenschen an, »für die viele ihn im nachhinein [sic] am liebsten gesteint und gevierteilt hätten« (MKl 66):

Wann immer die Klausner später von Auer sprachen, erinnerten sie sich an Situationen, in denen Auer vermeintlich solche *pazzi* gezeichnet haben soll [...]. [...] Es wurden Auer später [...] alle möglichen Dinge angehängt, er wurde zu einem Katalysator des Geschehens gemacht, und später [...] hatte man in ihm einen der Hauptschuldigen gesehen [...]. [...] Dabei war Auer eine völlig unschuldige Person [...]. [...] Auer bezweckte mit seinen Servietten nie etwas Böses, er sah sich als Künstler vollkommen unabhängig. (MKl 66f.)

118 Die Nachnamen von Autor und Figur ähneln sich beispielsweise; ähnlich wie Maier selbst veröffentlicht auch Auer Texte in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (vgl. MKl 62).

Zusätzlich wird die Wirkung dieses ›idealen‹ Künstlers mit der Thomas Bernhards parallelisiert:¹¹⁹ Für den »Volksmund« (MKI 156) besteht Auers Kunst zunächst lediglich

aus boshafter Nachrede, auch wenn es für die allermeisten die ausgemachte Wahrheit war. Man hätte Auer damals auch nicht ernstgenommen, sondern ihn für einen gewöhnlichen Dorfblödi an gehalten, wenn er nicht bereits zahlreiche Gedichte in renommierten deutschen Zeitschriften und Zeitungen veröffentlicht hätte [...]. (MKI 67)

Er bleibt wie Bernhard in seiner Rezeption »höchst umstritten« (MKI 68). Seine umfassende Heimatkritik wird posthum – ebenfalls wie die Bernhards – zum ›Heimatkult‹ verklart: »[S]ein bekanntes Gedicht war ein Langgedicht, [...] heute eine Art Nationalhymne der Klausner, selbst der Bürgermeister kann neuerdings daraus zitieren« (MKI 67). Somit kann sich auch der ›echtere‹, unbequeme Künstler Auer nicht der Vereinnahmung durch Verkitschung und Heimatverbundenheit entziehen. Auch Auers Gedichte bewegen sich – wie Bernhards Texte für Maier – im Bereich des »Unverständlichen« (MKI 63). Obwohl man ihn nicht versteht oder er in der Wahrheit des Geredes mit seinen Zeichnungen zuerst »den geistigen und ästhetischen Nährboden« »für den Terror [...] geliefert habe«, wird er in seiner posthumen Rezeption zum »Aushängeschild des Eisacktals« (MKI 67) umgedeutet – er stirbt sogar einen ähnlichen Tod wie Bernhard:

Die meisten bewahrten Auers Verse damals nicht einmal auf, was sie nun für eine philologische Katastrophe halten, denn Auer ist heute sogar dem Einvernehmen des Landeshauptmanns nach der wichtigste und berühmteste Dichter, den das Eisacktal jemals hervorgebracht hat, allerdings ist er freilich auch schon längst verstorben (Leberembolie, offiziell hieß es: wegen verschleppter Gelbsucht). (MKI 68)

II.4.2.3. *Sanssouci und Es gab eine Zeit, da habe ich Thomas Bernhard gemocht: Versöhnung und Emanzipation*

Obwohl »in erzähltechnischer, inhaltlicher und motivischer Hinsicht nicht zu übersehen [ist], dass Maier seine literarische Anlehnung an typischen Bernhard-Topoi seither ungebrochen fortgeführt hat«, ¹²⁰ setzt im weiteren Werk ein Wandel in der Form und Funktionalisierung seiner Bernhard-Rezeption ab. Dieser geht mit der Veröffentlichung der Frankfurter Poetikvorlesung und von *Die Verführung* im Jahre 2004 sowie *Kirillow* im Jahr darauf ein. *Wäldchestag* und *Klausen* stellen Gerücht und Gerede als gesellschaftliche ›Falschheit‹ hervorbringende soziale Phänomene in das Zentrum der Erzählung. Der sprachkritische Grundton setzt sich in *Kirillow* (2005) und *Sanssouci* (2009) zwar fort; die Kritik am Gerede tritt hier aber zunehmend hinter eine allgemeine Gesellschaftskritik zurück. Ebenso verschwinden die damit einhergehenden, sprach- und gesellschaftskritischen Bernhardbezüge in *histoire* und *discours* fast vollständig. In diesem Sinne bereiten

119 Hiervon ausgenommen erscheint der finanzielle Erfolg Bernhards, der den Auers naturgemäß bei weitem übertrifft.

120 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 198.

Kirillow und *Sanssouci* die zweite Phase von Maiers Werk und einen »neue[n] Erzählansatz«¹²¹ vor.

Die Abkehr vom Prinzip des Geredes markiert bereits der Übergang zwischen Prolog und erstem Kapitel von *Kirillow*. Zunächst werden im Prolog die Maier'schen »Grundregeln« sozialer Kommunikation in einer Art Reprise komprimiert abgerufen: Das Gerede über andere fungiert als gemeinschaftsstiftender sozialer Mechanismus (vgl. MKi 16), Zurückhaltung und Nichtpartizipation am Gerede werden zum Marker von Arroganz und Dünkel (vgl. MKi 27), Individualität und Namen sind irrelevant – ob es sich beim gerade Besprochenen nun um einen Herrn »Meiermüller« (MKi 22) oder »Müllermeyer« (MKi 23) handelt, verschwindet in der Unschärfe des Geredes. Die darauffolgenden Kapitel sind jedoch in einem nüchterneren Sprachstil verfasst; ebenso nutzt Maier den noch im Prolog häufige Maierismus »etcetera« nicht mehr.

Der Wechsel von Raum und Milieu, in denen die Erzählungen spielen, bildet im wahrsten Sinne des Wortes das Verlassen der »Landschaft des Vorläufers«¹²² und die Loslösung von Bernhard ab: Florstadt und Klausen lassen sich durchaus als Provinzorte und damit Kulisse einer bernhardesken, antiheimatliterarischen Erzählung erkennen. Frankfurt am Main aus *Kirillow* und Potsdam aus *Sanssouci* sind dagegen räumliche Marker für Maiers fortschreitende stilistische Emanzipation.

Sanssouci (2009). Diese Abkehr von Bernhard setzt sich 2009 in *Sanssouci* auch strukturell und sprachlich fort: Die extensive Mimotextualität weicht in diesem »neue[n] Erzählansatz«¹²³ punktuellen und instrumentalen Mimetismen mit anderer Motivation. Die expliziten Verweise auf Bernhard, die die früheren Texte durchzogen, verschwinden fast vollständig. Gleichzeitig bezieht sich *Sanssouci* strukturell und thematisch auf Maiers vorherige Romane, sodass dieser Text nicht als Teil einer zweiten Werkphase, sondern als Endpunkt der ersten Werkphase zu begreifen ist: Erneut stehen soziale Gruppen, Jugendliche und einzelne Sonderlinge im Fokus. Wie Kober in *Kirillow* (MKi 277) stirbt auch Maja während einer Demonstration (MSa 299), erneut spielt ein Polizist bei diesem Todesfall eine Rolle, erneut ist die fatale Wunde eine Kopfverletzung.

In Maiers Frankfurter Poetikvorlesungen findet sich eine Aussage, die sich als programmatischer Leitsatz für das modifizierte Literatur- und Wahrheitskonzept in *Sanssouci* begreifen lässt: »Die Wahrheit ist, daß wir uns alle als moralische Wesen darstellen, aber faul sind, roh, verschlagen und brutal noch in den unbeachtetsten Momenten. Alles das läßt sich in der Literatur kaum sagen [...].« (MI 92) Dies schlägt sich insbesondere im modifizierten sprachkritischen Impetus des Textes nieder. Während die vorherigen Texte das exzessive Reden und die sprachliche Redundanz erzählerisch und inhaltlich in den Fokus stellen, verhandelt *Sanssouci* gerade über das Verschweigen der Wahrheit: Die Erzähler- und Figurenrede deutet mehrfach »[a]llerlei Unzüchtiges, in die verschiedensten Richtungen« (MSa 53) an. Dieses findet verborgen, im Untergrund des Schlosses Sanssouci und damit im übertragenen Sinne im Privatleben oberflächlich unbescholtener Bürger statt. Diese unmoralischen Ereignisse werden aber nicht ausgesprochen,

121 Rohde: Der liebe Gott und das Nichts, S. 90.

122 Bloom: Einfluss-Angst, S. 89.

123 Rohde: Der liebe Gott und das Nichts, S. 90.

sondern bleiben Leerstellen, die – ähnlich wie das Maier'sche »etcetera« – von den Leser:innen individuell gefüllt werden können. Mit dieser neuen Konzeption einhergehend findet sich in *Sanssouci* auch kein bernhardesker, homodiegetischer Beobachter oder Zitator des gesellschaftlichen Geredes mehr. Stattdessen wird das Geschehen anhand einer heterodiegetischen Erzählinstanz vermittelt. Mit dem »Verstummen« des Geredes in Maiers Werk und der Distanzierung des Erzählers vom Erzählten wird der Sprachstil neutraler, nüchterner und standardsprachlicher.

Dennoch findet sich in einem isolierten Aspekt in *Sanssouci* eine sprachliche Reminiszenz an Bernhard, die diesmal nicht werkübergreifend, sondern nur noch punktuell eingesetzt wird. So schreitet die kurze Passage über Christoph Mais Obsession mit Merle Johansson eine ganze Reihe von Verweisen auf Bernhards Texte ab (vgl. MSa 106–116):

Christoph Mai [...] konnte [...] keinen klaren Gedanken fassen. Seiner ihm vom Notar übertragenen Aufgabe, dem Sichten und Ordnen der Hinterlassenschaft, konnte er in diesem Zustand nicht nachkommen. [...] Er [...] beachtete die Potsdamer nicht, die wie eh und je auf den Trottoirs herumliefen und herumstanden ... genau wie vor drei Jahren. [...] Als er aber durch den Park von Sanssouci fuhr, merkte er auf ... (MSa 106)

Die Erwähnung des »Sichten[s] und Ordnen[s]« verweist wörtlich auf die Aufgabe des Erzählers in *Korrektur* (vgl. u.a. Ko 178). Sie markiert deutlich den Übergang hin zu einer Passage, die in mehrfacher Hinsicht als Bernhard-Mimotext konstruiert ist. Der Eintritt in den Park löst in Mai einen Zustand geistiger Verwirrung aus. Der Sprachstil dieser Gedankenwiedergabe ist fortan in mehrfacher Hinsicht bernhardesk: Der Beginn und das Ende dieser Passage mit seinen separat stehenden, die Sätze fragmentierenden drei Punkten erinnern an die ästhetisierte Sprache und Zeichensetzung von *Amras*. Die dazwischenliegenden Passagen mit ihren Wiederholungen, Konkretisierungen und Selbstbeteuerungen, aber auch Kursivierungen erinnern insbesondere an die inneren Monologe Rudolfs in *Beton*:

Ah, Sanssouci! sagte er sich. Jetzt bist du also wieder in Sanssouci, schau an! [...] Als er an einer Bank vorbeikam, einer ganz bestimmten Parkbank, hielt er an, denn es fiel ihm etwas ein, das mit dieser Parkbank zu tun hatte. Aber er sagte sich: Nein, Christoph, keinesfalls, unter keinen Umständen wirst du jetzt an das denken, was mit dieser Bank zu tun hat. [...] Dann bog er nach links, [...] wurde absurderweise für einen winzigen Augenblick von der Idee angeweht, *vielleicht sei alles normal und er könne mit einem wirklich touristischen Interesse einfach absteigen und sich für mehrere Minuten in den Anblick des vielbesuchten Palais vertiefen* ... aber dann fuhr er einfach [...] aus dem Park heraus [...]. (MSa 106f., Hervorh. i. Orig.)

Anders als im Falle Rudolfs und anderer Bernhard-Protagonisten legt der Text nahe, dass Mais »Verwirrung« eher in unerfüllter sexueller Lust begründet liegt, die durch die Erinnerung an seine Liaison mit Merle Johansson hervorgerufen wird. Diese unerfüllte Lust wiederum steigert sich in einen bernhardesken Ekel vor dem Weiblichen (vgl. MSa 108). Zur Vermeidung dieser »traumatischen« Lust verfällt Mai zudem auf ganz ähnliche Strategien, wie Bernhards Geistesmenschen. Erneut erinnert die Wortwahl und Ausgestal-

tung der Gedankenwiedergabe vor allem an den von seinen Krankheiten besessenen Rudolf:

Was in seinem Kopf vorhanden war, hätte man schwerlich als Gedanken bezeichnen können. [...] Du mußt dich disziplinieren, sagte die Stimme in seinem Kopf, hörst du? Du mußt dich disziplinieren! Du hast in der letzten Viertelstunde einen Anfall gehabt. Es war ein Anfall! [...] Du mußt dich vor diesen Anfällen schützen, unter allen Umständen. (MSa 107f.)

Dies steht nun – noch deutlicher als das soziale Gerede – im Lichte von Maiers Interpretation der bernhardesken Sprache: Christoph Mais sexuelle Obsession mit Merle Johansson manifestiert in einer bernhardesken Sprechweise, deren hypotaktische, repetitive Satzstruktur aus dem sonst geradezu parataktischen Stil von *Sanssouci* heraussticht.

Das Bernhardeske in dieser Passage beschränkt sich jedoch nicht auf Mai und seine Gedanken, sondern greift auch auf andere Figuren aus: So nutzt Mai bernhardeske Phrasen, wenn er beispielsweise darüber nachdenkt, ob Merles Eltern »weiterhin die Wohnung für sie hielten, [...] zur ewigen Sicherheit der von den Gefahren des Lebens bedrohten Tochter.« (MSa 108, Hervorh. i. Orig.) Dies erinnert an ähnliche Phrasen aus *Korrektur*: Merles Wohnung wird somit inhaltlich und sprachlich als ein von ihren Eltern errichtetes Gefängnis dargestellt, das sie einsperrt, wie Roithamers »Wohnkegel« (Ko 18), den er »seiner Schwester zu ihrem höchsten Glück [...] als Wohnung« (Ko 53) gebaut hatte.

Bernhards Sprach- und Strukturstil wird hier, wie es bereits Kirillow über das betrunkene und verwirrte Bernhardisieren vorgezeichnet hatte, zum Marker für Geisteskrankheit. Nach Phasen vermeintlicher Ablehnung und und eigentlich kreativer Modifikation des Bernhard'schen Sprachstils nutzt Maier ihn in *Sanssouci* schließlich als instrumentales, affirmatives Stilmittel, ganz im Sinne Bernhards. Im gesamten Text bleiben diese affirmativen Stilzitate jedoch auf die Darstellung von Mais Erinnerungen beschränkt. Diese punktuelle Imitation wirkt somit wie eine abschließende Reprise, die die vorherige, extensive Nähe zu Bernhard vor Ende der Werkphase noch einmal in Erinnerung ruft, ihre Funktionalisierung in Maiers Texten verdeutlicht und seinen Blick auf die Sprache des Vorgängers konturiert.

***Es gab eine Zeit, da habe ich Thomas Bernhard gemocht* (2003/11).** Maiers kurzer Essay *Es gab eine Zeit, da habe ich Thomas Bernhard gemocht* ist erstens als ein wichtiger Baustein und Schlüsseltext seiner Bernhard-Rezeption lesbar. Er ist zweitens anders als seine anderen, hier betrachteten poetologische Schriften und Reden von einer überraschenden Zuneigung zum Dichtervater geprägt.

Entstanden ist der Text augenscheinlich parallel zu *Die Verführung*: Unter dem Titel *Ein Totalbeherrscher der jeweiligen Situation*¹²⁴ wurde er 2003 als vermeintliche »auszugsweise Vorabpublikation seiner Dissertation in der österreichischen Literaturzeitung *Volltext* lanciert[]«, ¹²⁵ wobei sich die publizierte Dissertation von dieser »Vorschau« stark unterscheidet. 2011 wurde der Essay unter dem Titel *Es gab eine Zeit, da habe ich Thomas*

124 Vgl. Maier, Andreas: Ein Totalbeherrscher der jeweiligen Situation, in: *Volltext* 6 (2003), S. 31–32.

125 Süselbeck: Das Missverständnis, S. 193.

Bernhard gemocht (vgl. MZ 143–147) in Joachim Knapes und Olaf Kramers Sammelband *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard* erneut unverändert publiziert.

Die Vergangenheitsform suggeriert, dass sich Maiers Blick auf Bernhard ins Negative gewandelt hat. Grundsätzlich wiederholt Maier hier zunächst auch seine bereits bekannte Kritik: Er bemerkt bei Bernhard prall gefüllte, aber »inhaltsleere[] Namenskataloge«, »Bildungserlebnisse und [...] geistige[] Drahtseilakte« auf vermeintlichem »Höchstniveau«, die ihm jedoch »stets vorgespielt« (MZ 145) erscheinen. Er merkt an, dass Bernhard sich in seiner Autobiographie »ständig selbst ans Kreuz nagelt« (MZ 146) und fragt sich, »ob die Pose seiner Literatur nicht auch die seines Lebens gewesen ist« (MZ 145).

Markant ist hier jedoch, dass Maier Bernhards Literatur eine Strategie der Einflussverneinung unterstellt und so erneut seine eigene Umsetzung dieses Stilmerkmals hervorhebt:

Ärgerlich ist es, wenn [...] behauptet wird, Kant schrumpfe für den, der ihn studiert hat, [...] auf eine ganz und gar vage Welt aus Nacht und Nebel zusammen. Das ist völliger Blödsinn. [...] Bernhard musste Kant zwanghaft vereinnahmen und schrumpfen, vielleicht war das für ihn der einzig mögliche Umgang mit solchen Größen. Bernhard musste Kant zu einer Person machen, die sich in ihrem Scheitern von einer beliebigen Bernhardfigur nicht unterscheidet. Voilà. Damit haben wir, fast ohne es zu bemerken, die Bernhardfigur auf denselben Rang wie Immanuel Kant gehoben[.] (MZ 146)

Erneut lässt sich dies auf Maiers »Bernhard-Komplex« und seine Auseinandersetzung mit und Inszenierung von Einflussangst übertragen: Er vereinnahmt Bernhards Stil, lässt ihn selbst »schrumpfen«, macht ihn zu einer inhaltslos schwätzenden Maierfigur und zusätzlich seine eigenen Protagonisten zu Bernhardfiguren. Bernhards Prosa und Topoi werden für Maier beherrschbar – und damit Maier selbst zu einem dem Dichtervater ebenbürtigen Schriftsteller.

Maier kommt letztlich zu dem Schluss: »Aber man darf nicht zu sehr hinschauen. Das Phänomen Bernhard löst sich irgendwann in seinen eigenen Absichten auf, und dann ist man als Leser ein wenig verstimmt, man hat einen Kater.« (MZ 147) Anders als in seiner Dissertation liefert Maier in diesem Essay somit eine Begründung für seinen eigenen, als »wissenschaftliche« Auseinandersetzung präsentierten »Bernhard-Kater«: Lebenswelt und Weltsicht der Bernhard'schen Figuren erscheinen Maier zu Beginn seiner Lektüre zunächst als »gemachtes Bett« (MZ 144). Die eigene Situation und die von Bernhards Protagonisten gehen identifikatorisch ineinander auf:

Wenn ich die Welt durch die Bernhardbrille sah (anders als etwa durch die Dostojewskibrille!), dann war alles zum einen sehr einfach, und zum anderen musste man sich eigentlich um nichts mehr bemühen, weil die eigene Bemühung durch die eigene Verzweiflung ja irgendwie schon a priori bewiesen war. (MZ 144)

Dies also ist »die Zeit«, in der Maier dem Titel zufolge Bernhard »mochte«. Bernhard wird über die in seine Texte projizierte Nähe zur eigenen Lebenswelt zudem zu demjenigen Autor, der Maier bei einem geplanten Suizid »begleiten« sollte – ein Indiz für den zwar

pathosbesetzten, aber hohen Stellenwert, den er in Maiers Leben zu diesem Zeitpunkt einnahm:

Ich erinnere mich an einen Monat, den ich in einem piemontesischen Dorf verbracht hatte. Ich wollte mich unbedingt umbringen und war allein aus diesem Grund dort hingereist. [...] Ich hatte nur ein Buch dabei, *Der Untergeher*. (MZ 143, Hervorh. i. Orig.)

Maiers identifikatorische Lektüre scheitert bei diesem Buch jedoch. Im Angesichte der in jedwedem Extrem übersteigerten Bernhardfiguren wirken die zuerst in sie hineinprojizierten, eigenen Lebensprobleme unverhältnismäßig und irrelevant:

Das eigene »Leiden« wird klein gegen das eines Bernharthelden! Der leidet universal. Ich litt eher partiell, an dies und dem, manchmal auch an allem [...], aber deutlich sagen konnte ich es nicht, im Gegensatz zu Bernhards Helden, die sagten es auf jeder Seite [...]. [...] Dass man im Gegensatz zu Bernhards Protagonisten aber kein Werk und auch kein wirkliches Scheitern (etwa an einer großartigen Studie) vorzuweisen hatte, blieb ein gewisses Problem. Bernhards Protagonisten waren ja immer beim Letzten und Äußersten angekommen, man selbst aber war dort nicht angekommen, zumindest nicht von selbst, weil ja Bernhard erst dieses Letzte und Äußerste vorgeführt hat. Man stand an der Hand Bernhards am Abgrund des Seins. Aber hatte man seine Berechtigung dazu? (MZ 143f.)

Man muss Maier nun nicht zwangsläufig unterstellen, dass er seine ambivalent lesbare Dissertation absichtlich als bernhardeskes »Scheitern [...] an einer großartigen Studie« konzipiert und seine öffentliche Persona so in eine Bernhardfigur zu »verwandeln« versucht hat. Auf jeden Fall findet sich aber im Zusammenspiel seiner identifikatorischen Lektürehaltung, seiner Enttäuschung und der Unmöglichkeit, die »Größe« und das »Letzte und Äußerste« der Bernhard-Protagonisten zu erreichen, eine mögliche Begründung für die später vorgetragene, inszenierte Abneigung.

Anders als *Die Verführung* oder *Ich* lässt dieser Essay allerdings die Schärfe und Verächtlichkeit gegenüber Bernhard und seinen Texten vermissen. Am Ende wirkt der Tonfall des Essays – insbesondere verglichen mit dem der Dissertation – geradezu apologetisch:

Ich will damit nicht sagen: Bernhard schreibt in seinen Autobiographien Unwahres. Nein, ich möchte etwas anderes sagen: Auch bei bloß textimmanenter Betrachtung stürzt das Gebäude in sich zusammen. Bernhards Wille war m.E. nie der zur Wahrheit, sondern der zum Effekt. \Heute sehe ich Bernhard als einen Autor, der mich auf jeder Seite von etwas zu überzeugen sucht, das ich für recht unerquicklich und sehr bequem halte. Er ist ein Autor mit großer Verve, aber er ist ein unwahrhaftiger Autor, ein Tuschenspieler, wenn auch nicht ganz einfach zu durchschauen. [...] Ich will es Bernhard nicht vorwerfen. (MZ 147)

Der versöhnliche Ton kontrastiert mit der offenen Abneigung in *Die Verführung*, aber auch mit der Verschwiegenheit in *Ich*. Wertschätzend erkennt Maier Bernhard zu, dass dieser »vor allen Dingen ein rhetorischer Autor« (MZ 146) sei. Er schließt seinen Essay mit

einem geradezu euphorischen Lob von Bernhards stilistischer Finesse, wo er in seiner Dissertation nur Polemik gegen vermeintliche Inhaltsleere artikuliert:

Er hat eine große Kunst aus seiner Suggestion gemacht. Stilistisch bin ich nach wie vor von Bernhard beeindruckt. Texte auf ein solches Tempo zu bringen, eine solche Text-Einheitlichkeit an der materialen Oberfläche seiner Prosa zu erzeugen, da kann man nur den Hut ziehen. Bernhard ist ja auch ein stimmungsvoller Autor [...], wer könnte das je vergessen. [...] Nochmal: Bernhards Kunst ist auf ihre Weise beeindruckend, aber er hat dafür einen hohen Preis gezahlt. Für mich einen zu hohen. (MZ 147)

Diese Aussagen über Bernhard erscheinen mit Blick auf Maiers sonstige Epitexte zumindest kurios und widersprüchlich. *Es gab eine Zeit, da habe ich Thomas Bernhard gemocht* lässt sich aber ebenfalls als Baustein von Maiers Inszenierung seiner Bernhard-Einflussangst verorten: Bereits zur Erstveröffentlichung 2003 scheint Maier erkannt zu haben, dass Bernhards Kunstfertigkeit und Breitenwirkung nicht im Wahrheitswillen, sondern dem rhetorischen und stilistischen Effekt seiner Texte begründet liegt – eine Erkenntnis, die er in seiner Dissertation aber verschweigt. Mag man – im Sinne Blooms – eine bewusste oder unbewusste Schuldigkeit Maiers gegenüber Bernhard postulieren, wirkt die Publikation im Jahre 2003 wie eine Entschuldigung und Rechtfertigung des Epheben für die Geringschätzung des Dichtervaters. Daraus folgt: Maier scheint Bernhard eben doch wertschätzen zu können. Schließlich tut er diese Wertschätzung hier kund – und das parallel zu den polemischen Invektiven seiner Dissertation. Dies belegt letztlich, dass es sich bei Maiers aggressiv vorgetragener Abneigung gegen Bernhard zumindest teilweise um eine bewusst eingenommene Pose handelt und *Die Verführung* und andere Epitexte primär an Maiers Persona mitschreiben. Die Neuveröffentlichung 2011 untermauert diese Annahme: So erscheint es für sich genommen bereits ungewöhnlich, dass ein acht Jahre alter Zeitungsartikel eines Schriftstellers in einer wissenschaftlichen Publikation erneut veröffentlicht wird. Im weiteren Werkkontext betrachtet, ergibt diese Neuauflage jedoch durchaus poetologischen Sinn: Die Planung und Konzeption des Bandes müsste ungefähr in den Zeitraum fallen, in dem auch *Sanssouci* veröffentlicht wurde. Beide Texte zusammen zeichnen somit das von Bloom postulierte »Muster der rettenden Versöhnung«¹²⁶ nach und markieren Maiers Abkehr von bernhardbeeinflussten fiktionalen Texten hin zum »neue[n] Erzählansatz«¹²⁷ des autobiographischen Projektes.¹²⁸

126 Bloom: Einfluss-Angst, S. 59.

127 Rohde: Der liebe Gott und das Nichts, S. 90.

128 Passenderweise findet sich der Maierismus »etcetera« nur einmal auf den vier Seiten des Textes; noch dazu ungewöhnlicherweise recte (vgl. MZ 144).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2 Betz/ Mittermayer: Wirkung, S. 514.

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

4 Betz/ Mittermayer: Wirkung, S. 514.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dies setzt sich ein wenig später fort:

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

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

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

Die Speise bleibt Thema, nachdem sie aufgetischt wurde:

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

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

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

Bernhardeske Kritik am österreichischen Literaturbetrieb und seinen Klischees.

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

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

8 Alle Hervorhebungen in den Zitaten im Original.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17 Adorno: Engagement, S. 424.

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

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

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

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

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

19 Betz/ Mittermayer: Wirkung, S. 514.

20 Betz/ Mittermayer: Wirkung, S. 514.

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

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

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

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

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

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

III. Bernhard schreiben: Transfiktionale und allofiktionale Rezeption

III.1. Theoretische Vorbemerkungen

Die Rezeption, Adaption und Transformation eines literarischen Werkes kann sich über mehrere Ebenen hinweg vollziehen: Geht ein Prätext in einem Hypertext auf, handelt es sich um eine intertextuelle Transformationen. Wird ein Werk in einem Medium zur Grundlage eines Werkes in einem anderen Medium, spricht man allgemein von ›Intermedialität‹. Eine dritte, diffusere und komplexere Form der Grenzüberschreitung lässt sich nach Richard Saint-Gelais als ›Transfiktionalität‹ umschreiben:

Transfiktionalität liegt vor, wenn sich zwei oder mehr Texte fiktionale Elemente ›teilen‹ (d.h. gemeinsam auf sie verweisen), seien es Figuren, (Ereignis-)Sequenzen oder fiktionale Welten; bei ›Texten‹ kann es sich sowohl um Texte im engeren Sinne handeln (Romane, Kurzgeschichten, in manchen Fällen aber auch Essays) als auch um Filme, Comics, Fernsehserien, usw.¹

Die letztgenannte, Mediengrenzen überschreitende Form der Transfiktionalität kann gemeinhin auch als ›Transmedialität‹ gefasst werden:

Der Begriff Transfiktionalität bezieht sich auf die ›Wanderung‹ fiktionaler Größen durch verschiedene Texte, wobei diese Texte aber durchweg zum gleichen Medium gehören. Üblicherweise handelt es sich dabei um geschriebene, fiktionale Erzählliteratur. Transmediales Erzählen kann man als Sonderfall der Transfiktionalität ansehen:

1 Übersetzung RMA. Das französischsprachige Originalzitat lautet: »Il y a transfictionnalité lorsque deux textes ou davantage ›partagent‹ des éléments fictifs (c'est-à-dire, y font conjointement référence), que ces éléments soient des personnages, des (séquences d') événements ou des mondes fictifs ; quant aux ›textes‹, il peut s'agir aussi bien de textes au sens strict (romans, nouvelles, mais aussi essais dans certains cas) que de films, bandes dessinées, épisodes télé, etc.« (Saint-Gelais, Richard/ Wagner, Frank: *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Interview, in: *Vox Poetica*, online: <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStGelais.html> (abger.: 21.08.2020)) Saint-Gelais' Studie *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux* (2011), auf die sich das Interview bezieht, liegt bisher nicht in deutscher Übersetzung vor. Vgl. ebenfalls Mittermayer, Thiago/ Capanema, Letícia X. L.: *Transfictionality and Transmedia Storytelling: A Conceptual Distinction*, in: Kurosu, Masaaki (Hrsg.): *Human-Computer Interaction. Perspectives on Design*, Cham 2019, S. 550–559, hier S. 555.

als eine Transfunktionalität, die über viele verschiedene Medien hinweg aufgebaut wird.²

Da es im Kontext dieser Arbeit vorrangig auf die Fiktions- und weniger auf die Mediengrenzen ankommt, soll dem Begriff der Transfunktionalität aber der Vorrang gegeben werden. Insbesondere in der Gegenwartsliteratur findet sich eine Vielzahl zumeist öffentlichkeitswirksamer Spiele mit den unterschiedlichen Fiktionsebenen. Die künstlerischen Praktiken transmedialen und transfunktionalen Erzählens fallen dabei durchaus unterschiedlich aus: Mal treten eindeutig fiktive Romanfiguren in realen Zeitungen oder Sendungen als Interviewpartner auf,³ mal erscheinen unter Pseudonym verfasste Sach- oder Epitexte als Supplement zu fiktionalen Erzähltexten; mal sind auch paratextuelle Autoreninformation oder Herausgeberberichte Teil der Erzählung; mal wird auch die Materialität des gedruckten Buches in die Narration mit einbezogen oder durch fingierte Fußnoten, fiktionale Notizen, eingelegte Zettel, Fotografien oder Postkarten⁴ erweitert. Insbesondere im Internet konvergieren Literaturproduktion, -rezeption und -vermarktung, was zu einer medialen wie ökonomischen Entgrenzung des Erzählens führt. So entsteht in den letzten Jahren im digitalen Raum eine Vielzahl von zunehmend komplexer werdenden transmedialen und transfunktionalen Erzählweisen, wobei das Spektrum von autographen Supplementtexten und allographer *Fanfiction*⁵ über reale Autor:innen-

- 2 Ryan, Marie-Laure: Transmediales Storytelling und Transfunktionalität, in: Renner, Karl N./ von Hoff, Dagmar/ Krings, Matthias (Hrsg.): Medien – Erzählen – Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz, Berlin 2013, S. 88–117, hier S. 92.
- 3 2007 trat beispielsweise die Figur »Hildegund von Mythenmetz« aus Walter Moers' *Der Schrecksenmeister, Ensel und Krete* und weiteren Romanen als »realer« Interviewpartner in der ZDF-Sendung »aspekte« auf. Diese öffentlichkeitswirksame Aktion wurde ohne Markierung als solche in das Programm der Kultursendung integriert – sieht man davon ab, dass es sich bei dem interviewten »Mythenmetz« um eine Drachenhandpuppe handelte. Vgl. hierzu Zeilmann, Achim/ Moers, Walter: Drachengespräche (aspekte, Folge vom 05.09.07); vgl. ebenfalls Irsigler, Ingo: »Ein Meister des Versteckspiels«. Schriftstellerische Inszenierung bei Walter Moers, in: Lembke, Gerrit (Hrsg.): Walter Moers' Zamonien-Romane, Göttingen 2011, S. 59–72, insbes. S. 68–70.
- 4 Die Leser:innen von Sebastian Fitzeks Roman *Der Seelenbrecher* (München 2008) finden beispielsweise einen in das Buch eingelegten Klebezettel, über den die Rätselerzählung des gedruckten Textes auf eine Internetrecherche und somit eine »augmented reality«-Erzählung ausweitete. Der Roman S. – *Das Schiff des Theseus* (Köln 2013) von Doug Dorst und J. J. Abrams präsentiert sich dagegen als vermeintlich »gebrauchtes« Buch voller handschriftlicher Notizen oder eingelegter Karten, Zeitungsausschnitte und anderer Ephemera, die Teil der Narration werden. Ebenso finden sich im Internet mehrere »tie-in«-Blogs und -Podcasts, die Hintergrundinformationen oder weitere Elemente der Narration bereitstellen.
- 5 *Fanfictions* sind eine kreative Form der Appropriation, die als »von einem oder mehreren Fans erstellte Fortsetzung, Fortschreibung eines fiktionalen Originalwerks, besonders eines Romans, Films oder Computerspiels« (Art. »Fan Fiction«, online: https://www.duden.de/rechtschreibung/Fan_Fiction (abger.: 02.08.2020)) begriffen werden. Allerdings kennt die Fanforschung noch diverse weitere Spielarten, in denen die ursprünglichen Rezipient:innen ein Werk intertextuell oder transfunktional um- oder fortschreiben (vgl. hierzu u.a. Cuntz-Leng, Vera (Hrsg.): *Creative Crowds. Perspektiven der Fanforschung im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt 2014).

blogs und fiktionale Artikel bis hin zu interaktiven Webseiten, Memes, Videospielen und anderen ›tie-ins‹⁶ reicht.

Die Verbindung von fiktionalen Werken und alltagswirksamen Praktiken ist dabei jedoch kein ›neues‹ Phänomen: In der deutschen Literatur- und Kunstgeschichte finden sich bereits früh unterschiedliche Formen des publikumswirksamen Einbezugs außertextlicher Phänomene und Praktiken. Einige der fruchtbarsten, wenngleich subtilsten und komplexesten Phänomene der Transfiktionalität sind jedoch diejenigen, in denen nicht bloß narrative oder diegetische Ebenen, sondern zusätzlich die Grenzen zwischen Realität und Fiktion wenn schon nicht aufgelöst, so zumindest aufgeweicht werden: die autofiktionale Selbstinszenierung von Autor:innen sowie ihre allofktionale Fortschreibung durch andere Autor:innen. Diese beiden Phänomene stehen im Fokus des folgenden Kapitels.

In *Fiktion und Diktion* führt Gérard Genette über das »unendlich komplexe[] Verfahren«⁷ metaleptischer Realitätsbezüge in fiktionalen Texte aus:

[E]s ist klar, daß im fiktionalen Text [...] zumindest Inseln der Nicht-Fiktionalität oder Unentscheidbarkeit geschaffen werden können [...]. Das [...] gilt für zahllose Aussagen historischen oder geographischen Typs, die durch ihre Einfügung in einen fiktionalen Kontext und ihre Unterordnung unter fiktionale Zwecke nicht unbedingt ihren Wahrheitswert verlieren. [...] Schließlich können die am typischsten fiktionalen Referenten, Anna Karenina oder Sherlock Holmes, durchaus an die Stelle realer Vorbilder, die für sie »Modell gestanden« haben [...] getreten sein [...]. [...] [Z]umindest bleibt festzuhalten, daß der »Fiktionsdiskurs« ein *patchwork* ist, ein mehr oder weniger homogenisiertes Amalgam von heterokliten, zumeist der Realität entnommenen Elementen.⁸

Eine dieser für die Literaturwissenschaft nicht irrelevanten »Inseln der Nicht-Fiktionalität« ist die Literarisierung realer Personen unter ihrem tatsächlichen Namen. In diesem Feld ist – durch ihr poetologisches wie symbolisches Potenzial – insbesondere die Literarisierung von Schriftsteller:innen von Interesse. In seiner 1988 erschienenen Dissertation zur Literarisierung Robert Walsers bemängelt Walter Keutel den Stand der Forschung zu fiktionalisierten Dichter-Figuren:

Das Gebiet der produktiven literarischen Autorenrezeption [...] liegt weitestgehend brach. Der Versuch, einen Überblick über die vorhandenen Untersuchungen zu geben, würde deswegen bald ins Leere führen. Rezeptionsforschung und Rezeptionsästhetik sind nahezu ausschließlich an dem Wirkungsprozeß Autor – Text – Leser interessiert; die Wechselwirkung zwischen diesen drei Anteilen der Rezeption kann durchaus in

6 Gemeinhin versteht man unter ›tie-in‹ »ein fiktionales oder anderes Produkt – etwa ein Film, eine Fernsehserie, ein Spiel oder ein literarisches Werk –, das auf einem anderen medialen Werk wie etwa einem Film, einer Fernsehserie, einem Spiel oder einem literarischen Werk basiert und vom Rechteinhaber dieses Werks lizenziert ist. Ein Tie-in-Werk adaptiert etwa ein filmisches Werk zu einer Romanfassung oder erzählt alternativ eine neue Geschichte innerhalb der fiktiven Welt des Ursprungswerks.« (Art. ›Tie-in‹, online: <https://de.wikipedia.org/wiki/Tie-in> (bearb.: 22.04.2021, abger.: 20.07.2021).

7 Genette, Gérard: Die Fiktionsakte, in: ders.: *Fiktion und Diktion*, München 1992, S. 41–64, hier S. 60.

8 Genette: *Die Fiktionsakte*, S. 59f., Hervorh. i. Orig.

den unterschiedlichsten Formen bestimmt werden, der Prozeß jedoch, der uns für den Fall Walser exemplarisch interessiert, bleibt unberücksichtigt. Es handelt sich um das potenzierte Produkt der Wirklichkeit eines Autors, der in der interpretativen »Konkretisation« eines Lesers zum Text geworden ist [...].⁹

Ähnliches scheint auch über 30 Jahre später noch zu gelten, auch wenn die ubiquitäre »Grenzüberschreitung zwischen Text und Leben«¹⁰ von jeher Teil der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung ist: Die wissenschaftliche Literatur verzeichnet zwar eine Vielzahl von Positionen und Analysen zur produktiven Rezeption, Intertextualität, Autofiktionalität, Selbstinszenierungspraktiken und verwandten Phänomenen. Die Forschung zu demjenigen Phänomen, das Keutel betrachtet und das auch im Kontext dieser Arbeit als »Allofktion« bezeichnet werden soll, erscheint dagegen relativ unbestimmt und diffus: Die Forschungsliteratur beschäftigt sich zwar mit der fiktionalen Fortschreibung realer (Schriftsteller:innen-)Figuren über die ältere wie neuere deutsche Literaturgeschichte verteilt.¹¹ Eine allgemeine, konzise begriffliche oder theoretische Erfassung dieses Phänomens ist jedoch (bisher) nicht auszumachen. Daher soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, diese Lücke zu schließen und das transfiktionale und transmediale Zusammenspiel von Autofiktion, öffentlichem Bild und allofiktionaler Fortschreibung zu erfassen und zu typologisieren. Als Ausgangspunkt dieser Überlegungen und Bausteine dieses Modells dienen die Studien von Caroline John-Wenndorf, *Der öffentliche Autor* (2014), und Innokentij Kreknin, *Poetiken des Selbst* (ebenfalls 2014) sowie Walter Keutels *Der Autor als Fiktion* (1988). Auf Basis dieses Fundaments wird ein grundlegender Zugriff zur Autofiktion wie auch zum öffentlichen Bild des Autors umrissen, der anschließend mit narratologischen Analyse Kriterien kombiniert und um die Perspektive der allofiktionalen Fortschreibung ergänzt wird.

III.1.1. Autofiktion und der öffentliche Autor

Die Selbstinszenierung von Autor:innen ist von vornherein als integraler Bestandteil ihres Werkes zu betrachten. Dabei erscheint der Habitus des Schriftstellers zunächst durch die psychische Konstitution des Schreibenden bedingt: Autor:innen »verlegen« Caroline John-Wenndorf zufolge in einer Form therapeutischer Triebsublimation »ihren inneren Schauplatz bereitwillig nach außen, in die kulturelle Öffentlichkeit«.¹² Die Rolle des Schriftstellers sei dabei Mittel der Selbsttherapie:

Die Neigung zur wirksamen Selbstdarstellung entspringt [...] zwar zunächst einem persönlichen Impuls des Schriftstellers, kanalisiert sich jedoch [...] in gesellschaftlich anerkannten Formen des individuellen Künstlerhabitus. – Als Habitus definiere ich jene

9 Keutel: *Der Autor als Fiktion*, S. 13.

10 Keutel: *Der Autor als Fiktion*, S. 10.

11 Vgl. bspw. Zimmermann, Christian von (Hrsg.): *Fakten und Fiktionen. Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellungen in Roman, Drama und Film seit 1970*, Tübingen 2000.

12 John-Wenndorf: *Der öffentliche Autor*, S. 13.

markante Subjektivierung, die an der Oberfläche die Deformationen des Inwendigen fortsetzt und die sozial sichtbare Form der Identität begründet.¹³

Die bewusst eingesetzte Zurschaustellung des Inneren beeinflusst wiederum nicht nur die Wahrnehmung des einzelnen, individuellen Schriftstellers. Sie formt die öffentliche Wahrnehmung des Berufs und der Rolle ›Schriftsteller‹ mit; das *individuell* »öffentlich generierte Image« der Schriftstellerin oder des Schriftstellers wird zu einem *kollektiven* »kulturellen Muster oder Typus«. ¹⁴ Teils gesamtgesellschaftlich negativ sanktionierte Verhaltensweisen werden mit dem Rahmen ›Schriftsteller:in‹ versehen wiederum sozial akzeptiert. Mehr noch: Vermeintliches Fehlverhalten sei in diesem Rahmen sogar öffentlichkeitswirksam und in gewisser Hinsicht auch erwünscht und erwartet. Kurz: Ein:e Schriftsteller:in ohne ›verschrobenes‹ Auftreten, intime, kontroverse Beichten, verbale oder ideologische Entgleisungen oder den einen oder anderen Literaturskandal ist in der öffentlichen Wahrnehmung kein:e ›typische:r‹ Schriftsteller:in.¹⁵

Nun müssen nicht allen Autor:innen generalisierend psychische »Deformationen«¹⁶ oder die »Unfähigkeit zur Verdrängung von körperlich und emotional Durchlebtem«¹⁷ zugeschrieben werden, wie es John-Wenndorfs Ausführungen implizieren. Schreiben ist nicht ausschließlich Selbstverwirklichung oder Sublimation, sondern auch Beruf und Handwerk. Schließlich »nutzen die Schriftsteller die aus ihrem jeweiligen Habitus entspringenden Möglichkeiten und Strategien, um ihren eigenen Mythos, ihr Image zu kreieren«.¹⁸ Die Öffentlichkeitswirksamkeit dieser Praktiken erscheint unbestritten – ein:e wenig öffentlichkeitswirksame:r Schriftsteller:in ist ein:e wenig verkaufte:r Schriftsteller:in. Das vielfältige Instrumentarium der ›Auto(r)inszenierung‹ wird von Literat:innen wie auch vom Literaturmarkt bewusst, routiniert und immer feiner ausdifferenziert bedient: John-Wenndorf stellt in ihrer Studie einen Katalog zwölf schriftstellerischer Inszenierungspraktiken zusammen, die die vermeintliche Alterität des Schriftstellers innerhalb der ihn umgebenden Gesellschaft markieren und gleichzeitig hervorbringen. Dies »erfolgt [...] in drei grundlegenden Modi: der *Ikonographie*, der *Sprachlichkeit* und der *Performanz*«.¹⁹ John-Wenndorf fasst beispielsweise Praktiken der Täuschung und Ironisierung, metafiktionale Spiele mit Paratexten und Epitexten, Interviews, aber auch Selbstzeugnisse wie offene Briefe und Fotografien sowie die Assoziation von Schriftsteller:innen in Dichterzirkeln als explizite Formen der Selbstinszenierung des Dichters.²⁰

13 John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 14.

14 John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 17.

15 Dies ist natürlich auch für den Literaturmarkt von Interesse: Der Autor und seine Persona können durch möglichst öffentlichkeitswirksames Verhalten vom Feuilleton in die allgemeinen Nachrichten diffundieren und werden so zu einem lukrativen Wirtschaftsfaktor für Verlage und Managements.

16 John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 14.

17 John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 15.

18 John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 15.

19 John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 16.

20 Insgesamt umfassen diese, im einzelnen weiter untergliederten textuellen wie extratextuellen Praktiken: ›Täuschen‹, ›Authentizität hypostasieren‹, ›Ironisieren‹, ›Demontieren‹, ›Peritextuell verführen‹, ›Selbstzeugnisse publizieren‹, ›Offene Briefe‹, ›Lesungen‹, ›Website, Twitter, Blogs & Co.‹, ›Film- und Fernsehauftritte‹, ›Symbolisieren‹, ›Enttabuisieren‹, ›Moralisieren, politisieren &

Der Habitus und das Werk von Autor:innen gehen somit einerseits Hand in Hand, gehen aber andererseits auch ineinander auf: Die öffentliche Autorenfigur wird »erzählt« und gehört so selbst immer ein Stück weit zur Sphäre der Fiktion.

John-Wenndorf nutzt für dieses öffentliche Autoren-Bild den von Roland Barthes entlehnten Begriff des »Mythos«.²¹ Der Mythos meint hier die außersprachliche Nachwirkung einzelner performativer (Sprech-)Akte und der daraus resultierenden Aussagen.²² Diese Aussagen, Gesten und Botschaften sind permanenten Rückkopplungen unterworfen, sodass der Mythos als »Wechselspiel zwischen latentem Sinn und manifester Form« erscheint, »das einer Art Kipp-Figur gleicht«.²³ Der Mythos »Schriftsteller« setzt sich folglich zusammen aus literarischen oder öffentlichen Äußerungen einzelner Autor:innen: »Der Mythos ist weder eine Lüge noch ein Geständnis, er ist [...] eine Wirkung. Wenn die individuellen Schriftsteller-Mythen anständig konstruiert und inszeniert sind, funktionieren sie wie ein komplexer Text, wie ein feinmaschiges Netz.«²⁴ Die einzelnen, diesen Mythos konstituierenden Äußerungen lassen sich wie ein Text lesen und deuten, formulieren sie doch durch einzelne Aussagen, Gesten und Zeichen eine Botschaft:

Sie ist deshalb (nach Roland Barthes) mythologisch zu nennen, weil sie sich durch kommunikative Latenz auszeichnet. In dieser Latenz, dem noch in Teilen verborgenen, doch sich gleichzeitig in verbalen und paraverbalen Details ankündigenden Mythos, im Moment dieser Andeutungen und Verweise gleichen die schriftstellerischen Darstellungspraktiken einem prosaischen Text. Somit ist für die Analyse von folgender Prämisse auszugehen: »Der Mythos ist eine Sprache.« Das Deuten dieser Sprache ähnelt dabei dem »Versuch, ein Manuskript zu lesen [...], das fremdartig, verblasst, unvollständig, voll von Widersprüchen, fragwürdigen Verbesserungen und tendenziösen Kommentaren ist, aber nicht in konventionellen Lautzeichen, sondern in vergänglichen Beispielen geformten Verhaltens geschrieben ist.«²⁵

In Abgrenzung von Barthes und John-Wenndorf soll in dieser Arbeit jedoch nicht vom »Mythos« gesprochen werden: Das im Folgenden umrissene Begriffsrepertoire und die dahinterstehenden Konzepte berühren zwar diejenigen von John-Wenndorf; sie verfolgen aber eine andere Zielsetzung und Methodik und fokussieren unterschiedliche Gesichtspunkte der schriftstellerischen Selbstinszenierung.

ideologisieren«, »Allianzen bilden« sowie »Öffentliche Geständnisse« (vgl. John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 141–428.) Eine ähnliche Blickrichtung lässt sich nicht nur auf Fotografien von Dichter:innen in ihren Räumen, sondern auch auf die Dichterwohnungen an sich übertragen. Darüber hinaus erscheinen auch literarische wie echte Testamente als Mittel der literarischen Selbstinszenierung, die sich posthum fortsetzen kann (vgl. hierzu bspw. Bach, Ulrich: Das Testament als literarische Form, Düsseldorf 1977). Dies gilt insbesondere im Falle von Thomas Bernhards Testament und der darin enthaltenen, kontrovers diskutierten Verbotsverfügung.

21 Vgl. John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 33–42.

22 Vgl. zur Veranschaulichung Abbildung 3 in John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 37.

23 John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 42.

24 John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 40.

25 John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 16f. Das erste Zitat entstammt Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt a.M. 2003, S. 7; das zweite Zitat entstammt Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a.M. 1987, S. 15.

Die öffentliche Autoren-Persona. In Übereinstimmung mit John-Wenndorf ist jedoch zu konstatieren, dass ein:e ›Autor:in A‹ durch die Vielzahl möglicher autofiktionaler wie alltagswirklicher Selbstinszenierungspraktiken, Gesten und Aussagen eine öffentliche Repräsentation von sich generiert. Im Kontext dieser Arbeit soll jedoch noch weiter ausdifferenziert werden: So ist zwischen der durch Autor:in A inszenierten öffentlichen Persona und dem von den Rezipient:innen auf Basis dieses Potenzials gemachten Bild zu unterscheiden.

Der Begriff ›Persona‹ wird in Anlehnung an C.G. Jungs psychoanalytische Konzeption der Persona als öffentliche Rolle verwendet:

Die Persona ist ein kompliziertes Beziehungssystem zwischen dem individuellen Bewußtsein und der Sozietät, passenderweise eine Art Maske, welche einerseits darauf berechnet ist, einen bestimmten Eindruck auf die anderen zu machen, andererseits die wahre Natur des Individuums zu verdecken.²⁶

Die Metapher der Persona als ›Maske‹ verweist bereits auf den für diese Untersuchung zentralen Unterschied zwischen privater Realität und öffentlicher Darstellung von Dichter:innen: Die Persona ist allgemein eine öffentliche »Hülle«²⁷ des Individuums, die auf Basis von »äußeren Zeichen«²⁸ konstruiert wird. Sie ist »nicht identisch [...] mit der Individualität«,²⁹ weicht also von der dahinterstehenden Privatperson ab. Wie im Falle der jungschen Persona erzeugt auch die öffentliche Autoren-Persona »eine sekundäre Wirklichkeit«,³⁰ in der »alles sichtbar und deutlich«³¹ erscheint, während die primäre Wirklichkeit, das eigentliche Individuum, im Privaten verborgen bleibt. Sie ist somit ebenfalls »eine Maske, die Individualität vortäuscht«.³² Öffentliche Rollen und somit Personae sind nicht festgeschrieben, sondern fluide; sie können angenommen und abgelegt oder modifiziert werden: »A person makes himself known, felt, taken in by others, through his particular roles and their functions. Some of his personae – his masks – are readily detachable and put aside, but others become fused with his skin and bone.«³³ Die Persona ist für Jung zudem »ein Funktionskomplex, der aus Gründen der Anpassung oder der notwendigen Bequemlichkeit zustande gekommen«.³⁴ Sie ist in das soziale Gefüge, in dem sich das Individuum bewegt, eingebunden, gleichzeitig aber auch Rückkopplungen mit der ›Seele‹ und dem ›Charakter‹ des Individuums unterworfen:

Durch seine mehr oder weniger vollständige Identifikation mit der jeweiligen Einstellung täuscht er mindestens die andern, oft auch sich selbst, über seinen wirklichen

-
- 26 Jung, C.G.: Die Individuation, in: ders.: Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten, Olten/ Freiburg i.Br. 1971, S. 63–138, hier S. 85–86.
 - 27 Jung, C.G.: Die Wirkungen des Unbewussten auf das Bewusstsein, in: ders.: Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten, Olten/ Freiburg i.Br. 1971, S. 13–62, hier S. 38.
 - 28 Jung: Die Wirkungen des Unbewussten auf das Bewusstsein, S. 38.
 - 29 Jung, C.G.: Definitionen, in: ders.: Typologie, Olten/ Freiburg i.Br. 1972, S. 105–189, hier S. 166.
 - 30 Jung: Die Wirkungen des Unbewussten auf das Bewusstsein, S. 47.
 - 31 Jung: Die Individuation, S. 92.
 - 32 Jung: Die Wirkungen des Unbewussten auf das Bewusstsein, S. 47, Hervorh. i. Orig. getilgt.
 - 33 Perlman, Helen Harriet: Persona. Social Role and Personality, Chicago 1968, S. 4, Hervorh. i. Orig.
 - 34 Jung: Definitionen, S. 166.

Charakter; er nimmt eine *Maske* vor, von der er weiß, daß sie einerseits seinen Absichten, andererseits den Ansprüchen und Meinungen seiner Umgebung entspricht, wobei bald das eine, bald das andere Moment überwiegt. Diese Maske, nämlich die ad hoc vorgenommene Einstellung, nenne ich *Persona*. Mit diesem Begriff wurde die Maske des antiken Schauspielers bezeichnet.³⁵

Die öffentliche Autoren-Persona stellt sich in Analogie zu Jungs Ausführungen ebenfalls als Bündel diverser weiterer Ansprüche und Meinungen, also Merkmale oder Narrativstränge dar, die ihr zu-, ein- und fortgeschrieben werden. Auf Basis dieses Narrativbündels der Autoren-Persona wiederum können einzelne Narrativstränge vom Kollektiv selektiert und zu von der Persona divergierenden Bildern weitergeschrieben werden. Während die öffentliche Persona und Selbstdarstellung von Schriftsteller:innen relativ fluide sind, von diesem gesteuert werden (können) und sich je nach Werkphase wandeln können,³⁶ sind die kollektiven Bilder als überindividuelles Rezeptionsphänomen starrer und entziehen sich dem direkten Einfluss der realen Schriftsteller:innen. Wichtig anzumerken ist hierbei jedoch im Umkehrschluss, dass ein:e reale:r Schriftsteller:in nicht nur in einem *einzelnen* öffentlichen Bild gefasst und nicht nur *gleichgerichteten* öffentlichen Narrativen unterworfen sein kann. Ebenso ist es möglich, dass einzelne Narrativstränge oder ganze Dichter-Bilder ambivalent, widersprüchlich oder gar untereinander unvereinbar erscheinen, aber parallel existieren. Viele dieser öffentlichen Dichter-Bilder sind in ihrer Funktion vorerst weitestgehend neutral und absichtslos: Sie basieren auf den Lektüreindrücken, Interpretationen und dem Wissenshorizont der Rezipient:innen,³⁷ aktuellen Forschungstendenzen oder akademischen Diskursmoden. Andere Bilder können dagegen bewusst gesteuert, lanciert und ideologisch überformt werden, wie es beispielsweise bei der propagandistischen Rezeption vermeintlicher »Nationalautoren« wie Goethe im Dritten Reich der Fall war.

Einschreibung, Fortschreibung und Zuschreibung. Innokentij Kreknin unterscheidet in seiner Studie zur Autofiktionalität zwei Modi der »Subjektivierung«³⁸ des Autors, also zwei Prozesse der Persona- und Bilderzeugung.

35 Jung: Definitionen, S. 166.

36 Ein Beispiel hierfür findet sich bei Christian Kracht: Krachts öffentliche Persona findet sich einerseits in den autofiktionalen Protagonisten seiner frühen literarischen Texten wieder. Andererseits passt sich auch Krachts äussere Erscheinung und somit seine öffentliche Persona den Protagonisten seiner Werke an: Der junge Popliterat zu Zeiten von *Faserland* (1995) zeigt sich glattrasiert mit zurückgegelten Haaren in teurem Anzug. Der Autor der Flucht-, Reise- oder Aussteiger-Romane *Imperium* (2012) oder *Die Toten* (2016) präsentiert sich in Pressefotos dagegen mit ungepflegtem Bart, wildem Blick und wirrem Haar. In seinen Frankfurter Poetikvorlesungen (2018) trägt Kracht die gleiche Kleidung wie in den Pressefotos (grüne Wachsjacke, kariertes Schal). Haar und Bart erscheinen diesmal aber gepflegt. Hier präsentiert er sich somit als – dem Rahmen einer universitären Vorlesung vermeintlich angemessen – »seriöse« Variante seiner medialen Schriftsteller-Persona.

37 Vgl. hierzu auch Booth: *The Rhetoric of fiction*, S. 74f.

38 Anders als John-Wenndorf vermeidet Kreknin den Begriff der Inszenierung, da er »immer auf einer unterstellten Intention« (Kreknin: *Poetiken des Selbst*, S. 32, Fußnote 82) des Schriftstellers basiere.

Der erste Prozess ist der der ›Einschreibung‹:

Eine *Einschreibung* ist dann gegeben, wenn eine Figur identifizierbar wird, die sich (1.) einer autopoietischen Subjektivationsrhetorik bedient: ›Ich denke ...‹, ›Ich fühle ...‹, ›Ich empfinde ...‹ etc., und die (2.) eine Autor-Figur darstellt. Das betrifft sowohl alle Autobiographien im engeren Sinne, als auch jene Texte, in denen eine Figur als Alter-Ego des Autors auftritt. Als fiktional ist eine solche Einschreibung zu werten, wenn der Text als fiktionale Textsorte [...] gelesen wird. Alltagswirklich ist die Einschreibung, wenn der entsprechende Text so rezipiert wird, dass die darin vermittelten Elemente, die auf den Autor referieren, als Bestandteile operativer Fiktionen wirksam werden können, wie dies üblicherweise bei Interviews geschieht.³⁹

Die von John-Wenndorf umrissenen Inszenierungspraktiken lassen sich trotz divergierender Terminologie und Fokussierung ebenso als Praktiken der alltagswirklichen oder fiktionalen Einschreibung fassen; sie entsprechen dem Prozess der Erzeugung der öffentlichen Persona des Dichters. Anders als John-Wenndorf bezieht Kreknin jedoch – wenn auch knapp – die fremde ›Fortschreibung‹ als zweite Form und Kehrseite der Einschreibung in seine Überlegungen mit ein: »Für *Fortschreibungen* gelten dieselben Prinzipien wie für Einschreibungen – mit dem einzigen Unterschied, dass hier die Texte nicht von denjenigen Autoren organisiert werden, die darin als Subjekte beobachtbar gemacht werden.«⁴⁰ Kreknin subsumiert hierunter vor allem »Rezensionen, Polemiken in der Presse und insbesondere auch [...] sekundärwissenschaftliche[] germanistische[] Texte«;⁴¹ letztlich also nichtliterarische Metatexte,⁴² die die:den Autor:in und sein:ihr Werk rezipieren und kommentieren und so sein:ihr öffentliches Bild fortschreiben.

Kreknins zwei Modi der Subjektivierung sollen nun als Basis für eine weitere Differenzierung dienen. Die öffentliche Schriftsteller-Persona wird noch durch weitere Instanzen, Phänomene, Techniken und Praktiken mitgeformt und fortgeschrieben, die einen weiteren Skopus der Kategorisierung nötig machen: So ist die öffentliche Persona nicht nur in ein Netz eigener und fremder, sondern auch rekursiver und variabler Zuschreibungen eingebunden. Grundlegend lassen sich somit vier Arten von Bild- und Personakonstituierung, also von Selbst- und Fremdzuschreibungen unterscheiden.⁴³

Zuerst sind die von Schriftsteller:innen selbst kreierten Ein- bzw. Zuschreibungen zu nennen, die Autonarrative kreieren und ihre öffentliche Persona bedingen. Diese auto- und transfiktionalen Praktiken und die dadurch hervorgebrachten Selbstnarrative sind wiederum Ursprung und Grundbedingung öffentlicher Dichter-Bilder und -narrative:

(I) Außerliterarische Selbstzuschreibungen. Hierunter fällt die Wirkung eben jener Praktiken der Selbstinszenierung, in denen Autor:in A in seiner:ihrer Persona öffentlich auftritt und Äußerungen tätigt. (a) Grundsätzlich betrifft dies also schriftliche und

39 Kreknin: *Poetiken des Selbst*, S. 32, Hervorh. i. Orig.

40 Kreknin: *Poetiken des Selbst*, S. 32, Hervorh. i. Orig.

41 Kreknin: *Poetiken des Selbst*, S. 32, Hervorh. i. Orig.

42 Vgl. Genette: *Palimpseste*, S. 13.

43 Die Kategorie der Fremdzuschreibung entspricht in ihren Grundzügen der ›Fortschreibung‹ Kreknins; die Selbstzuschreibung lässt sich mit der ›Einschreibung‹ vergleichen.

mündliche Epitexte:⁴⁴ beispielsweise die Aussagen und das Verhalten in Interviews, Talkshowauftritten, Lesungen oder Poetikvorlesungen. (b) Hierunter sind allerdings nicht nur öffentliche Aussagen und Handlungen, sondern auch nonverbale Kommunikationsformen und Praktiken, beispielsweise auch das äußere Erscheinungsbild von Schriftsteller:innen zu fassen. Durch derartige alltagswirklichen Praktiken und Epitexte konturieren Schriftsteller:innen ihre öffentliche Persona sowie ihr vermeintliches Selbstverständnis als Autor:innen. (Beispiele: »Ich schreibe, um gesellschaftlichen Wandel anzustoßen«, »Ich schreibe aus einem inneren Drang«, »Ich gebe keine Interviews«, »Ich lasse mich in Denkerpose in meinem Arbeitszimmer fotografieren«, »Ich habe eine Fehde mit Reich-Ranicki«, usw.)

(II) Innerliterarische Selbstzuschreibungen. Demgegenüber steht die Inszenierung von Schriftsteller:innen in ihren eigentlichen literarischen Werken. Hierbei handelt es sich um die Kategorie mit den unschärfsten Grenzen:

- Diese Inszenierungspraktiken umfassen erstens vermeintlich faktuale Selbstzeugnisse, die die Alltagswirklichkeit berühren, also allen voran Autobiographien, Tagebücher, Briefe, o.ä.
- Zweitens lassen sich hierzu Essays, Poetiken oder andere, explizit auf die Darstellung der namensgleichen Autoren-Persona gerichtete Epitexte zählen. Gemeinsam ist diesen Werken, dass Schriftsteller:innen »sich in eine Metaposition zu ihrem Werk und ihren Figuren setzen«.⁴⁵ Die Grenzziehung zwischen Erschaffenem und Erschaffer:in wird so zumindest vorgeblich aufrecht erhalten.
- Andererseits zählen hierzu auch Werke, in denen diese Grenzziehung aufgelöst wird und Alltagswirklichkeit und Fiktion zur expliziten Autofiktion zusammenfallen, also »diejenigen literarischen Werke, [...] in denen Figuren erscheinen, die den Namen des Autors tragen«.⁴⁶ Kreknin konstatiert, »dass eben dieses Fehlen der Metaposition das kennzeichnende Kriterium für autofiktionale Schreibweisen darstellt«.⁴⁷
- Letztlich umfasst diese Kategorie aber nicht nur ausgewiesene autofiktionale Texte, sondern auch allgemeiner alle anderen fiktionalen Werke, die auf den ersten Blick nicht den:die Autor:in selbst thematisieren oder in den in ihnen auftretenden Figuren an seine:ihre Lebensumstände angelehnt sind. Die Protagonist:innen sind mit ihren Schöpfer:innen nicht identisch. Handlung, Thematik oder Ästhetik literarischer Texte sind jedoch – zumindest teilweise – Konsequenz der Lebensrealität und Biographie ihrer Verfasser:innen. Sie sind ebenso teilweise das Ergebnis der Überlegungen, was für ein Werk er:sie präsentieren will und wie es entstehen soll. (Beispiele: »Ich schreibe Texte über meinen Alltag/ Texte für Kinder/ Texte, die unterhalten sollen/ Texte, die mir Zugestoßenes verarbeiten/ Texte über ein bestimmtes Thema/

44 Vgl. zur Funktion von Epitexten die Kapitel »Der öffentliche Epitext« sowie »Der private Epitext« in Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1989, S. 328–353 bzw. 354–384.

45 Kreknin: *Poetiken des Selbst*, S. 31.

46 Kreknin: *Poetiken des Selbst*, S. 31.

47 Kreknin: *Poetiken des Selbst*, S. 31.

in einem bestimmten Genre und Stil«, »Ich will die Wiederholung meiner alten Werke vermeiden«, »Ich will nicht als Epigone erscheinen«, »Ich werde in berauschem Zustand schreiben«, usw.)

Den von Autor:innen gemachten Selbstzuschreibungen stehen die Fremdzuschreibungen gegenüber. Sie partizipieren an den Bildern, die von Schriftsteller:innen im Allgemeinen sowie einer:m bestimmten Autor:in A in den Alltagstheorien der Leser:innen, der gesellschaftlichen Wahrnehmung und im kulturellen Gedächtnis existieren:

(III) Kollektive Fremdzuschreibungen. Der »Schriftsteller« ist wie erwähnt längst zum »kulturellen Muster oder Typus« geworden.⁴⁸ Es besteht somit eine Vielzahl, teils historisch und je nach Bezugsgruppe (Leser:innen, Verlag, Feuilleton, Wissenschaft, o.ä.) variabler, kultureller Konzepte von Autorschaft und Autor:innen, die die kollektive Rolle und das Berufsbild »Schriftsteller« festschreiben. (Beispiele: »Ein Schriftsteller verfasst literarische, fiktionale Texte mit künstlerischem Anspruch«, »Eine Dichterin ist keine Sachbuchautorin«, »Ihre Texte werden in einem Literaturverlag veröffentlicht«, »Schriftsteller:innen stehe als Künstlertypus außerhalb der Gesellschaft«, »Sie sind der Sphäre der Intellektuellen zuzuordnen und üben aus dieser Stellung Gesellschaftskritik«, u.v.m.) Diesem allgemeinen Rollenbild hat ein:e individuelle:r Autor:in zu entsprechen, um überhaupt als Schriftsteller:in erscheinen zu können. Ähnlich formuliert es auch C.G. Jung in seinen allgemeinen Überlegungen zur Persona:

Die Sozietät erwartet, ja muß von jedem Individuum erwarten, daß es die ihm zuge dachte Rolle möglichst vollkommen spielt, daß also mithin einer, der Pfarrer ist, nicht nur objektiv seine Amtsfunktionen ausführe, sondern auch sonst zu allen Zeiten und unter allen Umständen die Rolle des Pfarrers anstandslos spiele. Die Sozietät verlangt dies als eine Art von Sicherheit; jeder muß an seinem Platz stehen, der eine ist Schuhmacher, der andere Poet.⁴⁹

(IV) Individuelle Fremdzuschreibungen. Fremdzuschreibungen sind nicht nur an die Personengruppe der »Autor:innen«, sondern auch an den:die jeweilige:n, individuelle:n Schriftsteller:in geknüpft. So sind mit dem Werk einer Schriftstellerin oder eines Schriftstellers zumeist bestimmte Erwartungen und Klischees verbunden. Sie basieren teils auf Kollektivzuschreibungen, teils auf dem bisher veröffentlichten Werk sowie auf der öffentlichen Selbstinszenierung des Schriftstellers oder der Schriftstellerin. Sie lassen sich also als Rückkopplung seines:ihrer öffentlichen Images und seiner:ihrer Persona verstehen und greifen auf öffentliche, wissenschaftliche oder kreative Rezeption seines Werkes aus. (Beispiele: »Kafkas Texte präsentieren einen orientierungslosen Protagonisten, eingebunden in unüberschaubare, starre, autoritäre Strukturen«, »Manns Erzählungen lassen die latente Homosexualität ihres Verfassers durchscheinen«, »Ein Werk von W.G. Sebald enthält lange Sätze«, »Ein Werk von Goethe ist literarisch hochwertiger als das eines Dan Brown«, u.v.m.) Ebenso betreffen diese Zuschreibungen nicht nur die Werke,

48 John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 17.

49 Jung: Die Individuation, S. 86.

sondern auch das Verhalten von Autor:innen in der Öffentlichkeit (Beispiele: »Diese Autorin ist eine unbequeme Interviewpartnerin«, »Sie lebt von der Öffentlichkeit zurückgezogen«, »Er inszeniert sich als Dandy«, usw.)⁵⁰

Abb. 26: Kategorien der Fremd- und Selbstzuschreibungen

Selbst- zuschreibungen	(I) ausserliterarisch (a) Interviews, Talkshowauftritte, Lesungen, etc. (b) Kleidung, Aussehn, etc.	(II) innerliterarisch (a) autobiographische Selbstzeugnisse (b) Essays, Poetiken (c) autofiktionale Texte (d) fiktionale Texte
	(III) kollektiv Gesellschaftliche Konzepte von Autorschaft, Publikumserwartungen, Verlagspflichten	(IV) individuell Öffentliche Autorenbilder, Werkklischees

Selbsterstellt

Die Grenzen dieser vier Kategorien der Zuschreibung (vgl. Abb. 26) sind fließend und keineswegs erschöpfend. Zwischen den einzelnen Formen der Zuschreibung kann es weiterhin zu »Interferenz[en] von Einschreibung und Fortschreibung«⁵¹ kommen:

Immer wieder werden [...] Elemente, die als fiktionale Einschreibung begonnen haben, unter einer Konfiguration fortgeschrieben, die als alltagswirklich zu bezeichnen ist. Das Augenmerk richtet sich dabei auch auf diejenigen Elemente und die kolportierten Legenden, die zunächst keinerlei direkte Referenz auf die Autoren aufgewiesen haben (z.B. die Eigenschaft einer fiktiven literarischen Figur), die aber im Zuge der Fortschreibungen einen direkten Bezug auf die Autoren bekommen und so mit dafür sorgen, dass diese zu alltagswirklichen Personen transformiert werden.⁵²

Dies betrifft natürlich nicht nur die öffentliche »Legendenbildung«, sondern auch andere Transgressionen der Fiktionsgrenzen: Eigentliche Fremdzuschreibungen können beispielsweise von Schriftsteller:innen wieder aufgegriffen und bewusst eingesetzt, unterwandert oder potenziert und so zu Selbstzuschreibungen werden (wie es im Falle Thomas Bernhards beispielsweise der Fall war).

Besonderes Augenmerk ist auf diejenigen Momente zu richten, in denen biographische Fakten, Personæ und Bilder voneinander abweichen. So »erwarte« die Gesellschaft auch C.G. Jung zufolge, dass das Individuum einerseits in seiner Persona aufgehe, andererseits aber auch lediglich *eine* öffentliche Persona exklusiv wahrnimmt und somit

50 In diesem Kontext lohnt sich auch ein Blick in die »kleine Dichtertypologie«, die John-Wenndorf ihrer Analyse anhängt: Sie unterscheidet – zugegeben etwas reduktionistisch wie polemisch – zwischen dem »Archivar«, der »wachsamen Wortakrobatin«, dem »sehnsuchtsvollen Empathiker«, der »obsessiven Nihilistin«, dem »charismatischen Guru«, dem »scheuen Ironiker«, der »Diva«, dem »sendungsbewussten Pop-Dandy«, dem »ungehemmten Alpha-Mädchen«, dem »Cockel«, dem »unermüdlichen Aufklärer«, dem »Denkmal-Zwicker« und dem »Talent-Sucher« (vgl. John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 431–441).

51 Krekin: Poetiken des Selbst, S. 33.

52 Krekin: Poetiken des Selbst, S. 33.

»widerspruchsfrei« und authentisch erscheint. Passenderweise exemplifiziert Jung dies mit dem Verweis auf die Rolle des »Schriftstellers«: »[D]er Verdacht der Unzuverlässigkeit und Unzulänglichkeit fiele auf ihn, denn die Sozietät ist überzeugt, daß nur der Schuhmacher, der kein Poet dazu ist, fachmännisch richtige Schuhe liefert.«⁵³ Jung geht weiterhin von einer die öffentliche Persona kompensierenden, ihr diametral entgegengesetzten Privatperson⁵⁴ aus. In diesen beiden Aspekten und den dahinterstehenden psychischen Prozessen begründet sich möglicherweise auch der oft an polarisierende oder erfolgreiche Autor:innen herangetragene Vorwurf der Heuchelei und Maskerade. Ebenso mag hierin das teils voyeuristische Interesse der Öffentlichkeit an »schonungslosen« Enthüllungen, Biographien, Anekdoten oder anderen Artefakten aus dem Leben berühmter Schriftsteller:innen begründet liegen. Derartige Texte präsentieren – oft an der Grenze zwischen Faktizität und Fiktion – die »andere Seite« berühmter, »genialisch« verklärter Schriftsteller, die dem öffentlichen Bild widerspricht: Der »asexuelle Frauenfeind« Bernhard hatte diverse Affären; der »humorlose Nihilist« Kafka hatte Lachanfälle, Spielschulden oder eine Pornosammlung.⁵⁵ Dass der auratische »Dichterstürm« Goethe in seinen Texten auch obszön oder polemisch sein konnte, ist einerseits ein spannendes Forschungsfeld, andererseits ein öffentlichkeitswirksames Verkaufsargument.⁵⁶ Durch diese Divergenznarrative werden die durch ihre öffentlichen Bilder verklärten Dichter:innen wieder profanisiert, erscheinen die Schriftsteller:innen hinter ihrer Persona durchschnittlicher, »normaler«. Derartige Narrative und Bildkonflikte sind für die Literaturwissenschaft und Wirkungs- und Rezeptionsforschung ebenfalls von Interesse.

Diese Annahmen führen zusammenfassend zu folgenden Beobachtungen und Konsequenzen:

- Grundsätzlich partizipieren Autofiktionen am öffentlichen Autoren-Bild, das nicht nur auf die Literatur beschränkt bleibt, sondern das auch auf die textexterne Realität ausgreift: kombiniert mit Interviews, Talkshowauftritten, Zeitungsartikeln, Poetikvorlesungen und anderen Selbstzeugnissen entsteht so eine öffentliche Autoren-Persona als Mosaik von Handlungen und Aussagen.
- Diese öffentliche Autoren-Persona unterscheidet sich vom dem:der privaten Schriftsteller:in, also der hinter der Selbstdarstellung verborgenen, empirischen Einzelperson. Die reale Privatperson verschwindet in der öffentlichen Wahrnehmung hinter der Vielzahl von Praktiken der Fremd- und Selbstinszenierung und ist – da nicht in ihrer Gänze der Öffentlichkeit und Wissenschaft zugänglich – nicht abschließend erfassbar.⁵⁷

53 Jung: Die Individuation, S. 86.

54 Vgl. Jung: Die Individuation, S. 87.

55 Vgl. hierzu bspw. Hawes, James: *Excavating Kafka. The truth behind the myth*, London 2008 oder Stach, Reiner: *Ist das Kafka? 99 Fundstücke*, Frankfurt a.M. 2012.

56 Vgl. hierzu bspw. Ammer, Andreas: *Lust und *** und Literatur. Zur Ökonomie und Verstümmelung von Goethes »Erotischem Werk«*, in: Goethe, Johann Wolfgang von: *Erotische Gedichte. Gedichte, Skizzen und Fragmente*, Hrsg. v. Andreas Ammer, Frankfurt a.M./Leipzig 1995, S. 235–244.

57 Auch Biographien, die Wissenschaftlichkeit, Authentizität und Faktualität suggerieren, liefern ein inszeniertes, wenn auch auf recherchierten Fakten basierendes Fremdbild.

- Persona und Habitus einer Schriftstellerin oder eines Schriftstellers sind somit Teil des Gesamtwerkes und nicht notwendigerweise vom textuellen Werk zu trennen. Sie beeinflussen darüber hinaus als Teil des Wissenshorizontes der Leser:innen bewusst oder unbewusst die Rezeption eines Textes; gleichzeitig beeinflusst die Rezeption des Textes die Wahrnehmung von Schriftsteller:innen und formt ihr öffentliches Bild mit.
- Sie konstituieren damit einhergehend eine eigene Ebene der Erzählung, die nicht rein textuell ist, sondern auch extratextuelle Gesten mit einbezieht. Diese Erzählung kann einzelne Werkphasen betreffen oder aber das gesamte »Lebensbuch«⁵⁸ eines Dichters oder einer Dichterin umfassen.

III.1.2. Allofiktion und Fortschreibung

Die zusätzliche diegetische, extratextuelle Ebene der Persona kann ebenfalls in die textuelle Fiktion importiert werden: »Manchmal haben Personennamen, wie beim klassischen Theater, die Wertigkeit romanhafter Zeichen.«⁵⁹ Dies gilt nicht nur für fiktive sprechende Personennamen oder Typenbezeichnungen: An den Namen einer Autorin oder eines Autors sind diverse Konnotationen und Assoziationen mit Persona und Werk geknüpft. Auch der Autor:innenname kann somit in Realität und Fiktion als Zeichen fungieren, das eine Reihe von Bedeutungen abrufte. Der:die Autor:in wird semiotisiert, sein:ihr Name kann innerliterarisch eine kommunikative Funktion übernehmen und eine Botschaft mittransportieren. Man denke hier beispielsweise an den »Strom[] der Empfindungen«, den Lottes Ausruf »Klopstock!«⁶⁰ im jungen Werther entfaltet, oder aber auch Begriffe wie »kafkaesk«, das als Adjektiv eine eigene lexikalische Bedeutung transportiert: So ruft die Bezeichnung einer Situation als »kafkaesk« einen Katalog unterschiedlicher Merkmale ab, die sich »längst von ihrem Namensgeber abgelöst«⁶¹ haben:

Der Ausdruck »kafkaesk« ist im Laufe der Zeit weltweit zum Ausdruck eines Lebensgefühls avanciert, das über Kafkas Werk hinaus verweist. Man bezeichnet damit eine Situation, in der die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen, Menschen in ihrer Wahrnehmung verunsichert werden und sich von anonymen Mächten so sehr bedroht fühlen, dass sie unfähig werden, ihr Leben selbstbestimmt zu führen.⁶²

58 Vgl. Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 11.

59 Genette, Gérard: Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung, in: ders.: Fiktion und Diktion, München 1992, S. 65–94, hier S. 90.

60 Brief vom 16. Junius, in: Goethe, Johann Wolfgang von: Die Leiden des jungen Werther, in: ders.: Goethes Werke (= Hamburger Ausgabe). Band VI: Romane und Novellen I. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, 13., durchgesehene und erweiterte Auflage, München 1993, S. 7–124, hier S. 27.

61 Kraft, Helga: Kafka in Comics. Unter besonderer Berücksichtigung von Moritz Stettens Das Urteil, in: Colloquia Germanica 48,4 (2015) S. 293–316, hier S. 293.

62 Kraft: Kafka in Comics, S. 293.

Ein öffentliche Autoren-Persona oder einzelne, diese Persona konstituierende Narrativstränge können allerdings auch von anderen Autor:innen aufgegriffen, dekonstruiert und in neuen Texten in unterschiedliche Richtungen fortgeschrieben werden: Der empirische Autor⁶³ tritt als Figur *gleichen* Namens in einer *fremden* Fiktion auf, ohne dass dabei zwangsläufig – wie im Falle eines transfiktionalen Mimetismus – sein Stil imitiert werden muss. Das *autofiktional* konstruierte Selbstbild, die Persona, setzt sich also in einem *allofiktionalen*, fremd fortgeschriebenen Bild fort. So werden wiederum der Autoren-Persona neue Narrativstränge eingeschrieben, die öffentliche Wahrnehmung des Autors oder der Autorin weiter geprägt.

Allofktionen sind somit eine Spielart der produktiven, literarischen Rezeption eines Künstlers und seines Werkes, die sich gerade das Potenzial der Zeichenhaftigkeit des fremden Autorennamens im fiktionalen Text zunutze macht. Somit sind allofktionale Dichter-Portraits grundlegend zwischen mindestens zwei Polen aufgespannt: dem »rezipierten, transponierten Autor« A und dem »rezipierenden, produktiven Autor«⁶⁴ Z. Zwischen A und Z können noch weitere Instanzen liegen, sodass die allofktionale Fortschreibung und ›Legendenbildung‹ durch die Übernahme bereits literarisierter oder alltagswirklicher Narrative noch weiter potenziert werden kann.

Bei Allofktionen handelt es sich um literarische Fortschreibungen einer (auto-)fiktional oder alltagswirklich eingeschriebenen Autoren-Persona, die neue, fiktionale Texte und Bilder hervorbringen. Der Begriff der Allofiktionalität versucht als Neologismus ebenfalls Begriffsunklarheiten aus dem Weg zu gehen: Er soll das hier umschriebene Konzept einerseits möglichst trennscharf von verwandten, aber zu engen Konzepten oder unpassenden Begriffen abgrenzen.

Diese Form der Transfiktionalität ist keine (post-)moderne Erfindung; das Vorgehen, real existierende Figuren in literarischen Fiktionen auftreten zu lassen, ist ebenfalls keineswegs neu: Die antike Rhetorik kennt beispielsweise rednerische Mittel wie die Personifikation bzw. ›Ethopöie‹, ›Prosopopöie‹ oder ›Eidolopöie‹.⁶⁵ Die Literaturwis-

63 Natürlich beschränken sich Fiktionalisierungen nicht nur auf reale Autor:innen: Auch jede andere reale Person kann fiktionalisiert werden; Autorenfiktionalisierungen sind aufgrund ihres poetologischen wie symbolischen Potenzials für die Literaturwissenschaft allerdings von besonderem Interesse.

64 Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 16.

65 So wurde die fiktionalisierte Rede realer Personen in der Antike vor Gericht als rhetorisches Mittel und »a means of persuasion« (Devries, William Levering: The practical value of Ethopoiia in Oratory, in: ders.: Ethopoiia. A rhetorical study of the types of character in the orations of Lysias, Baltimore 1892, S. 12–14, hier S. 12) genutzt: »The Person had to be a ›real‹ individual, either historical or mythological, but statements put into his or her mouth were invented« (o.A. Art. ›Ethopoiia‹, in: Alexander P. Kazhdan u.a. (Hrsg.): The Oxford Dictionary of Byzantium. Band 2. New York/ Oxford 1991, S. 734–735, hier S. 735) Die genaue Begriffsbestimmung ist jedoch diffus und unterscheidet sich je nach Zugang: »Ethopoiia is dramatic delineation of character, especially as displayed in speeches written for court by a logographer, who has studied and depicted in the thought, language and synthesis of the oration, the personality of the client who delivers the speech. It differs from *προσωποποιία*, or personification, in that the latter is the feigned speech of an absent party, or of an inanimate object treated as a person. [...] Or, following Aphthonius, we may define ἡθοποιία as the portrayal of the character of a known and living being, *εἰδωλοποιία* as the dramatic representation of a known but dead person, and *προσωποποιία* as the personification of a person or object

senschaft kennt dagegen Konzepte und Gattungen wie die »biographische Metafiktion«, »Allobiographie« oder »Pseudobiographie«. ⁶⁶ Weiter gefasst berühren auch auf anderen Ebenen angesiedelte Phänomene wie die »Parodie« ⁶⁷ oder das filmische »Cameo«, ⁶⁸ aber auch der Schlüsselroman ⁶⁹ allofiktionalen Schreibweisen. Gleichzeitig ermöglicht dieser Begriff aber einen weiten, neutraleren Skopus, der diese verwandten Formen als Unterkategorien umschließen kann. Das griechischstämmige Präfix »allo-« meint dabei

entirely fictitious and non-existent. [...] *μίμησις*, Latin *imitatio*, *figuratio*, *expressio*, is another word often used as synonymous with *ἠθοποιία* [...].« (Devries: Definition of *Ethopoia*, S. 9, Hervorh. i. Orig.) Schon Platon kombinierte in Anlehnung an Sokrates in seinen Dialogen (*Nomoi*, *Politeia*, *Symposium* u.v.m.) faktuale Gesprächspassagen mit fiktiven, literarischen Fortschreibungen. »Allofiktion« ist dagegen explizit fiktional und macht die fiktionalisierte Figur nicht zwangsläufig zum Advokaten oder Antagonisten der eigenen Position.

- 66 Der Begriff der »Biographie« erscheint hier insgesamt unpassend, da diese Textsorte umfangreiche und vermeintlich authentische Lebensbeschreibungen zum Gegenstand hat. Begriffe wie »Fiktional-«, »Allo-«, »Pseudo-« oder »Metabiographie« schränken diese Authentizität zwar ein, implizieren aber ebenso die umfängliche Schilderung von Lebensereignissen eines Protagonisten. Allofktionale Elemente können allerdings auch bloß punktuell im Text aufscheinen und nur einzelne Ereignisse umfassen: Ein fiktionaler Text, in dem Thomas Bernhard beispielsweise lediglich als »Statist« im Ohrensessel im Hintergrund sitzt und Wein trinkt, ist zwar eindeutig allofiktional, kann aber durch den geringen Umfang kaum als »Pseudobiographie« o.ä. bezeichnet werden.
- 67 Auch wenn allofktionale Texte häufig als »Parodien« bezeichnet werden und Allofktionen durchaus parodistischer Natur sein können, ist der Begriff in diesem Kontext problematisch und trifft auf die im Folgenden besprochenen Texte nicht immer zu: Allgemein bezeichnet der Begriff eine »Nachahmung, die einen Originaltext imitiert und dabei das Werk, den Autor oder dessen Meinung verspottet« und »in dem eine Inkongruenz zwischen Form und Inhalt herrscht« (Kuester, Martin: Parodie, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart/ Weimar 2013, S. 585–586, hier S. 585) Im Sinne Genettes bezeichnet die Parodie dagegen die nicht-satirische, aber »spielerische« Transformation eines Hypotextes (vgl. Genette: Palimpseste, S. 40–47). Hinzu kommt die ungenaue und von diesen Konzepten abweichende umgangssprachliche Verwendung des Parodiebegriffs. Diese Definitionen schließen jedoch lediglich die satirisch-humorvolle intertextuelle Imitation eines konkreten Textes ein; die neutralere, literarische, eindeutig (trans-)fiktionalen Verarbeitung und Nachahmung realer Personen lassen sie außer Acht.
- 68 Auf den ersten Blick erscheinen literarische Allofktionen mit filmischen »Cameos« vergleichbar: In beiden Fällen tritt eine reale Figur des öffentlichen Lebens »als sie selbst« in einem fiktionalen Werk auf. Dieser Bruch der vierten Wand ist in dieser Unmittelbarkeit in einer textuellen Erzählung durch den medienspezifisch gänzlich anderen Vermittlungsmodus nicht möglich: Im Film ist es möglich, »sich selbst« zu spielen und vor die Kamera zu treten, ohne eine *andere* Rolle als die eigene vorzuspielen. Da die monomediale Textliteratur jedoch einen von vornherein gebrochenen, sprachlich vermittelten Wirklichkeitszugriff hat und sich anstelle von Kamerabildern eben des textuellen Wortes bedient, ist ein Cameo im Medium des Textes unmöglich. Auf die reale Person kann nur durch das geschriebene Wort verwiesen werden. Ein Christian Kracht kann in einem Film beispielsweise durchaus als »er selbst« durch den Hintergrund einer Szene laufen, er kann aber nie als »er selbst« in einem fremden Text auftreten.
- 69 Der Schlüsselroman negiert die Faktualität des Erzählten vorgeblich und suggeriert stattdessen Fiktionalität. Über die Entschlüsselung der verzerrten Realitätsbezüge kann die Faktualität der Erzählung aber rekonstruiert werden. Die Allofiktion als Komplementärform suggeriert dagegen vorerst Faktualität, präsentiert aber fiktionale Ereignisse: Bernhards Ehepaar Auersberger und Jeannie Billroth sind Figuren des Schlüsselromans *Holzfällen*, Glenn Gould aus *Auslöschung* ist dagegen eine allofktionale Figur.

›fremd, verschieden‹ als Antonym zu ›auto-‹, griech. ›selbst‹. ›Autofiktion‹ und ›Allofiktion‹ stehen somit in einem ähnlichen semantischen Verhältnis wie beispielsweise die Adjektive ›autograph‹ (›von eigener Hand‹) und ›allograph‹ (›von fremder Hand‹).⁷⁰

Grundsätzlich bildet der Begriff ›Allofiktion‹ also das Gegenstück zur Autofiktion: ›Autofiktion‹ bezeichnet die Fiktionalisierung der *eigenen* Person innerhalb literarischer Texte durch eine:n Autor:in A. ›Allofiktion‹ ist somit die Fiktionalisierung realer Autor:innen A durch *andere* Autor:innen Z.⁷¹

Allofiktion ist somit ein transfiktionales Phänomen und ein metaleptisches Verfahren. Metalepse meint – der Terminologie von Genette folgend – den »Übergang von einer narrativen Ebene zur anderen«; beispielsweise das Eindringen von Figuren einer Binnenerzählung in eine übergeordnete Rahmenerzählung.⁷² Genette stellt die Grenzziehung zwischen Realität und Fiktion zumindest hypothetisch in Frage.⁷³

Alle diese Spiele bezeugen durch die Intensität ihrer Wirkungen die Bedeutung der Grenze, die sie mit allen Mitteln und selbst um den Preis der Unglaubwürdigkeit überschreiten möchten, und *die nichts anderes ist als die Narration [...] selber*; eine bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird. Von daher die Unruhe, die Borges so richtig benannt hat: »Solche Spiegelungen legen die Vermutung nahe, daß, sofern die Figuren einer Fiktion auch Leser und Zuschauer sein können, wir, ihre Leser und Zuschauer fiktiv sein können«. Das Verwirrendste an der Metalepse liegt sicherlich in dieser inakzeptablen

-
- 70 Ein ähnliches Konzept umschreibt der amerikanische Literaturtheoretiker und Autor Ronald Sukenick in Anlehnung an Serge Doubrovsky als ›heterofiction‹: »Doubrovsky responds in a letter by calling my practice of putting other writers into my writing ›cross-fiction‹. [...] [H]e writes [...] It's as if, [...] I could hardly tolerate to see my self transported or deported from auto to heterofiction!« (Sukenick, Ronald: After the fact, in: ders.: Mosaic Man, Illinois 1999, S. 181–200, hier S. 192) In diesem Falle erscheint das Präfix ›hetero-‹ allerdings lexikalisch unpassend, bezeichnet es doch in Abgrenzung zu ›homo-‹ (›gleich-‹) und ›auto-‹ (›selbst-‹) lediglich ›anders-‹, aber nicht ›fremd-‹.
- 71 Auch die eingangs umrissenen, vier Kategorien der Zuschreibung berühren die Allofiktion: So ist es natürlich auch möglich, dass ein:e Autor:in Z literaturtheoretische/-kritische Essays über Autor:in A verfasst oder die Abgrenzung von Autor:in A zum expliziten poetischen Prinzip macht (wie es bspw. im Falle von Hermann Burgers, Andreas Maiers und W.G. Sebalds Bernhard-Rezeption oder Thomas Manns Auseinandersetzung mit Adelbert von Chamisso der Fall ist).
- 72 Genette, Gérard: Metalepsen, in: ders.: Die Erzählung, S. 167–169, hier S. 167.
- 73 Genette führt diverse Beispiele für Transgressionen der intratextuellen Realitätsebenen an: »Ein [...] Beispiel sind die drastischen Ebenenwechsel bei Robbe-Grillet: Man denke an die Personen, die plötzlich einem Gemälde, einem Buch, einem Zeitungsausschnitt, einer Photographie, einem Traum, einer Erinnerung, einem Phantasma, usw. entspringen.« (Genette: Metalepsen, S. 168) Genette beschreibt darüber hinaus eine Vielzahl von Werken, in denen sich diegetische Ebenen vermischen oder in denen der Erzähler den:die Leser:in in die eigene Erzählung involviert: »Cortazar erzählt die Geschichte eines Mannes, der von einer der Personen des Romans ermordet wird, den er gerade liest: das ist eine umgekehrte (und extreme) Form jener narrativen Figur, die die Klassiker die *Metalepse des Autors* nannten [...]. [...] Sterne ging [...] so weit, den Leser aufzufordern, doch bitte die Tür zu schließen oder Mister Shandy ins Bett zu bringen, aber das Prinzip ist daselbe: Jedes Eindringen des extradiegetischen Erzählers oder narrativen Adressaten ins diegetische Universum (bzw. diegetischer Figuren in ein metadiegetisches Universum usw.) oder auch, wie bei Cortazar, das Umgekehrte, zeitigt eine bizarre Wirkung, die mal komisch ist [...], mal phantastisch.« (S. 167f., Hervorh. i. Orig.)

und doch so schwer abweisbaren Hypothese, wonach das Extradiegetische vielleicht immer schon diegetisch ist und der Erzähler und seine narrativen Adressaten [...] vielleicht auch noch zu irgendeiner Erzählung gehören.⁷⁴

Auto- oder gar allofktionale Dichter-Figuren werden von Genette hier allerdings nicht gesondert berücksichtigt,⁷⁵ obwohl auch ihre Integration in die Erzählung die in ihr formulierte Botschaft mitformen kann. Begreift man die Autoren-Persona jedoch als Erzählung und expliziten Teil des Werkes, findet eine ähnliche Transgression auch im Falle der Allofktion statt: Eine Persona oder ein Bild als Teil der extradiegetischen, extratextuellen, alltagswirklichen »Erzählung« dringt in die intratextuelle, fiktionale Ebene ein.

Dimensionen der Allofktion. Ohne diesen Begriff zu verwenden, setzt sich Walter Keutel in seiner Dissertation *Der Autor als Fiktion* zur literarischen Rezeption Robert Walsers mit allofktionalen Texten und der Wechselbeziehung zwischen Produktion und Rezeption auseinander:⁷⁶

Das Objekt Autor wird seinen Realitätszusammenhängen entrissen und der Weltperspektive eines Zweitautors einverleibt; der dabei entstehende Text dient als Brücke, auf der diese Begegnung exerziert wird. [...] Ein Gegenpol zu diesem Vorgehen ist dort zu suchen, wo nicht mehr mit dokumentarischen Versatzstücken an einer Fiktion gearbeitet wird, sondern wo die Fiktion das erste Recht beansprucht und der dokumentarische Rahmen lediglich als Nebenprodukt des fiktionalen Prozesses entsteht.⁷⁷

Er entwirft in seiner Studie folglich ein Konzept, wie es auch für Bernhard-Fiktionalisierungen nutzbar ist, und nimmt allofktionale »Rezeptionsmuster«⁷⁸ der »Grenzüberschreitung zwischen Text und Leben«⁷⁹ in den Fokus. Walsers und Bernhards Werke ste-

74 Genette: *Metalepsen*, S. 167–169, hier S. 168, Hervorh. i. Orig. Genette zitiert Borges, Jorge Luis: *Befragungen*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 5.II, München/Wien 1981, S. 57; vgl. ebenfalls Keutel: *Der Autor als Fiktion*, S. 8.

75 In *Fiktion und Diktion* geht Genette darüber hinaus mehrfach kurz, aber immer nur zur Abgrenzung und ebenso wenig deutend oder kategorisierend auf die Integration realer Elemente oder Personen in literarische Fiktionen ein (vgl. bspw. Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*, in: ders.: *Fiktion und Diktion*, München 1992, S. 11–40, hier S. 36–38 sowie Genette: *Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung*, S. 83–85).

76 Keutel stellt seiner Arbeit eine etwas polemische Leitfrage voran: »Was ist aus dem Schriftsteller geworden, der als literarische Figur außerhalb seiner imaginierten Wirklichkeit in fremden Phantasiebezirken auftaucht; der wie aus zweiter Hand durch die Literaturgeschichte zu spuken beginnt und in den Köpfen anderer außer Rand und Band geraten ist?« (Keutel: *Der Autor als Fiktion*, S. 14) Wie John-Wenndorf nimmt Keutel dabei einen therapeutischen Effekt der Autofiktion an: »Der Autor, der sich ohnehin schon als Mittelpunkt seiner künstlichen Welt zu verstehen versucht ist, erlebt sich selber als seine eigene Erzählung, als seine eigene Künstlichkeit, in der jede Veränderung denkbar und realisierbar ist, zum vermeintlich Besseren wie zum befürchtet Schlechteren.« (S. 14) Diese Selbstvertextlichung führt zu einer »beliebige[n] Wiederholbarkeit und Abrufbarkeit einer vertexteten Existenz« (S. 10) die autofiktionale Einschreibung ermöglicht also auch bei Keutel die allofktionale Fortschreibung.

77 Keutel: *Der Autor als Fiktion*, S. 29f.

78 Keutel: *Der Autor als Fiktion*, S. 27.

79 Keutel: *Der Autor als Fiktion*, S. 10.

hen in einer gemeinsamen Traditionslinie, doch auch in ihrer Rezeption erscheinen die beiden Autoren einander nicht unähnlich:

Der Robert Walser, von dem hier die Rede ist, erscheint nur noch als fiktive Gestalt, deren Leben [...] immer wieder neu geschrieben und gelesen wird. Es interessiert hier nicht der »wahre« Walser, der ohnehin auch nur als biographische, als literaturwissenschaftliche Fiktion konstruierbar wäre [...].⁸⁰

Auf Basis von Keutels Ausführungen lassen sich zwei Achsen der Funktionalisierung ausmachen und drei weitere ergänzen, die als die grundlegenden Beschreibungskategorien zur Analyse allofiktionaler Texte dienen sollen.⁸¹

Die erste Achse ist die des *Verhältnisses* von Autor:in Z zu Autor:in A, auf dem sich allofaktionale Texte ähnlich wie auch Mimotexte bewegen können:

Soviel sollte deutlich geworden sein, daß es in jedem einzelnen Fall darauf ankommt, das Interesse und das Bedürfnis des Rezeptionsprozesses und der kreativen Umsetzung abzuwägen und zu ermitteln, an welchem Punkt auf der langen Linie zwischen Identifikationsbedürfnis und Abgrenzungszwang, zwischen Assimilation und Distanzierung die jeweilige Aktualisierung ihre Wirklichkeit formiert.⁸²

Ergänzend können auf dieser Achse beispielsweise auch vermeintlich neutrale Biographien oder kritische Parodien verzeichnet werden, sodass sie von Identifikation über Neutralität hin zu Distanzierung und offener Verspottung reicht. Weiterhin ist hier nicht nur der Blick des Textes auf Autor:in A, sondern auch mögliche, widerstreitende Figurenbewertungen und -perspektiven zu berücksichtigen.

Die zweite Achse betrifft dagegen die *Konzeption*, die dem allofiktionalen Dichter-Portrait zugrunde liegt. Autor:innen, ihre Personæ und ihr Werk fungieren in Allofaktionen nicht als bloße Personen von Interesse, deren Leben literarisch nachgezeichnet oder erweitert werden soll. Stattdessen sind Allofaktionen auch Ausdruck des dichterischen Selbstverständnisses eines rezipierenden Autors oder einer rezipierenden Autorin Z:

Der Zielfaktor wird erlebbar als das Objekt eines Bedürfnisses auf seiten [sic] des rezipierenden, dokumentierenden Autors. Die Dokumentation, bei der es scheinbar um die Existenzrechtfertigung des Gegenübers geht, dient in erster Linie der Absicherung eines Selbstverständnisses, das in der Projektion ein Eigenporträt sucht.⁸³

Die literarische Auseinandersetzung von Autor:in Z mit Dichter-Bildern erfolgt immer auch selbstbezüglich auf das eigene Schaffen gerichtet. Somit ist es

80 Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 9.

81 Teils können diese Achsen einander überschneiden; die Reihenfolge der Analyse ist variabel und hängt – wie auch ihr Ausmaß – vor allem vom Konzept des jeweils betrachteten Werkes ab.

82 Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 49.

83 Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 29.

[e]benso [...] wichtig zu ermitteln, wo der Schwerpunkt in der jeweiligen Zeichnung des Autoren-Bildes liegt, ob es sich nämlich um die Personifizierung eines poetologischen Entwurfs handelt oder um den Nachvollzug einer modellhaften Persönlichkeit.⁸⁴

Die dritte, zusätzliche Achse der allofiktionalen Fortschreibung betrifft ihren *Vorlagen-* bzw. *Wirklichkeitsbezug*: Wo weicht die Allofktion von der alltagswirklichen, historischen Realität ab? Welche Parallelen lassen sich ausmachen? Werden einzelne Lebensstationen, Werkphasen, Aufzeichnungen, Anekdoten, o.ä. aus dem Leben von Autor:in A fokussiert? Sind diese selbst bereits autofiktional überformt? Greift Autor:in Z auf bestimmte, bestehende Rezeptionslinien zurück und schreibt diese fort oder begründet er:sie eine eigene?

Die vierte, damit in Verbindung stehende Achse betrifft nicht den Bezug zur historischen Wirklichkeit, sondern die *empirische Möglichkeit* der präsentierten Allofktion. Sind die geschilderten allofiktionalen Ereignisse zwar spekulativ, aber historisch wahrscheinlich (wie es beispielsweise in Walsers *Ein liebender Mann* der Fall ist) oder sind sie per se unglaublich oder gar aller Wahrscheinlichkeit nach unmöglich (wie es beispielsweise in Falkners *Alte Helden* der Fall ist)? Die bloße Integration eines Autors oder einer Autorin in eine an sich höchst unglaubliche Situation kann dabei selbst schon als Fiktionalitätsmarker fungieren und auf die Modellhaftigkeit der Erzählung verweisen.

Die fünfte und somit letzte Achse ist die des *Ausmaßes*. Allofiktionalität kann einen literarischen Text als Ganzes umfassen: Die fiktionalisierte, historische Person kann im Zentrum der Erzählung stehen, sodass es sich um extensive pseudobiographische Texte handelt.⁸⁵ Ebenso können einzelne oder mehrere reale Figuren punktuell oder nur singular im Text auftreten.

III.1.3. Exkurs: Dichterst und Teufelsgeiger

Kaum ein (erfolgreicher) Künstler kommt ohne die eine oder andere Form der Selbststilisierung aus; Walser wurde bereits genannt, auch Bernhard betrieb die Inszenierung seiner Person exzessiv. Die Autor:innen der Popliteratur dagegen machen die autofiktionale Selbstdarstellung gar zu einem konstitutiven Stilmerkmal, das, wie beispielsweise im Falle Rainald Goetz', bis ins Körperliche ausgreifen kann. Doch ein Beispiel, das die Dynamik zwischen Autofiktion und Allofktion hervorhebt, findet sich bereits viel früher: im Leben und Werk Johann Wolfgang von Goethes. Ob nun durch seine treffend betitelte Autobiographie *Dichtung und Wahrheit*,⁸⁶ durch die öffentliche Parallelisierung seiner

84 Keutel: Der Autor als Fiktion, S. 49.

85 Hier von »Biographien« im Sinne der Textsorte »Biographie« zu sprechen erscheint jedoch nicht treffend. Vgl. zu einigen Beispielen dieser Spielart der Allofktion bspw. von Zimmermann: Fakten und Fiktionen; Schabert, Ina: In Quest of the Other Person. Fiction as Biography, Tübingen 1990. Der Fokus dieser Bände liegt auf Werken, die reale Dichter (oder deren Zeitgenossen) zum Zentrum eindeutig fiktionaler biographischer Erzählungen machen.

86 Vgl. u.a. Haas, Stefanie: Text und Leben. Goethes Spiel mit der inner- und außerliterarischen Wirklichkeit in *Dichtung und Wahrheit*, Berlin 2006.

eigenen Person mit der des Werthers⁸⁷ oder gar durch die Darstellung im Werther-Kostüm durch Johann Heinrich Wilhelm Tischbein:⁸⁸ »Goethe« wird selbst zur Persona, zur Figur des eigenen Werkes.

Das so kreierte Bild des Dichterfürsten wird zu einem gleichermaßen häufig weitergezeichneten wie bestürmten. Die Fortschreibung von fremder Hand beginnt bereits früh: Bereits kurz nach Goethes Tod partizipiert die Literatur an Goethes »Monumentalisierung«;⁸⁹ es erscheinen authentische oder »sich authentisch gebende Darstellungen«⁹⁰ wie beispielsweise Bettina von Arnims *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (1835) oder die *Gespräche mit Eckermann* (1836).⁹¹

Die allofktionale Fortschreibung des Goethebildes setzt sich beispielsweise in Thomas Manns *Lotte in Weimar* (1939) oder Martin Walsers *Ein liebender Mann* (2008) fort; über die Jahrhunderte verteilt erscheinen diverse kleineren Goethe-Parodien und -Polemiken.⁹² Auch Bernhard lässt den Dichterfürsten in *Über allen Gipfeln ist Ruh* (1981) einerseits leicht chiffriert und in *Goethe schtirbt* (2010, posthum) andererseits unverhüllt auftreten. Auch diese Texte, obwohl fiktional-literarisch, partizipieren am Narrativ und dem Bild »Goethe«, die in ihnen getätigten Aussagen werden somit wieder alltagswirklich. Goethe wiederum ließ im allofktional-parodistischen Dramolett *Götter, Helden und Wieland* beispielsweise den gleichnamigen Dichter der Aufklärung als feige und verschlafen auf seine wenig begeisterten Dramenfiguren treffen.⁹³

Das Werk und Wirken eines Zeitgenossen Goethes illustriert das Zusammenspiel von Fiktion, Selbstinszenierung und Publikumswirkung noch deutlicher: Die Persona und das öffentliche Bild des »Teufelsgeigers« Niccolò Paganini (1782–1840) waren schon

87 In *Die Leiden des jungen Werthers* verarbeitet der junge Goethe bekanntermaßen unter anderem seine eigene, unglückliche Liebe. Der Status des *Werther* als scheinbarer Schlüsselroman erschien auch den teilweisen Vorbildern der Romanfiguren, Johann Christian Kestner (Albert) und Charlotte Buff (Lotte), offenkundig. Goethe selbst machte kurz nach Erscheinen des Textes ebenfalls kein Geheimnis aus dem biographischen Einfluss auf den fiktionalen *Werther*-Stoff. So schrieb er beispielsweise am 16. Juni 1774 an die inzwischen verheiratete Charlotte Kestner: »Adieu, liebe Lotte, ich schick' Euch ehstens einen Freund, der viel Ähnliches mit mir hat, und hoffe, Ihr sollt ihn gut aufnehmen – er heißt Werther...« (Brief Goethes an Charlotte Kestner vom 16. Juni 1774, in: Quellen und Daten, in: Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke (= Hamburger Ausgabe). Bd. VI: Romane und Novellen I. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, 13., durchgesehene und erweiterte Auflage, München 1993, S. 517–541, hier S. 526; vgl. ebenfalls u.a. Trunz, Erich: *Die Leiden des jungen Werther*. Nachwort, in: Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke (= Hamburger Ausgabe). Bd. VI: Romane und Novellen I. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, 13., durchgesehene und erweiterte Auflage, München 1993, S. 542–565, hier S. 562–564)

88 Vgl. Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: *Goethe in Werther-Tracht am Golf von Neapel* (1787), Museo di San Martino, Neapel.

89 Keutel: *Der Autor als Fiktion*, S. 40.

90 Keutel: *Der Autor als Fiktion*, S. 39.

91 Vgl. zur Partizipation dieser Texte am zeitgenössischen Goethe-Bild auch Keutel: *Der Autor als Fiktion*, S. 39–44.

92 Vgl. hierzu bspw. Wende, Waltraud: *Goethe-Parodien. Zur Wirkungsgeschichte eines Klassikers*, Stuttgart 1995.

93 Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: *Götter, Helden und Wieland*, in: ders.: *Goethes Werke* (= Hamburger Ausgabe). Bd. IV: Dramatische Dichtungen II. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Wolfgang Kayser, 12. neubearbeitete und erweiterte Auflage, München 1990, S. 203–215.

zeitlebens von Selbstfiktionalisierung und -mythisierung durchzogen. Der reale Paganini erscheint dabei für das ihm zugeschriebene Teufelsbündner-Narrativ prädestiniert: »Der historische Paganini regte die Fantasie des Publikums durch seinen großen Erfolg, sein merkwürdiges Aussehen, sein exzentrisches Benehmen, seine unklare Herkunft und die Besessenheit seiner Kunstausbübung an.«⁹⁴ Der Violinenvirtuose hatte unbändigen Erfolg einerseits bei seinen Zuschauern, andererseits »eine besondere Wirkung auf das weibliche Publikum«⁹⁵ – und das, obwohl er der Öffentlichkeit als »häßlich, zahnlos und gespenstisch«,⁹⁶ gar von »leichenähnliche[m] oder teuflische[m], wenn nicht gar marionettenhafte[m] Aussehen«⁹⁷ erschien. Mehr noch:

Paganini, der kreuz und quer durch Europa reiste und Konzerte gab, wurde überall mit Spannung erwartet. Sein Ruf eilte ihm voraus. Und dieser war nicht der Beste, was die Spannung deutlich erhöhte. Der Geigenvirtuose wurde zeitweise sogar des Mordes bezichtigt. Einer, der die Geige spielte wie er, musste ja mit dem Teufel im Bunde stehen.⁹⁸

Gerade dieses Ineinanderfallen von Talent und Erfolg beim anderen Geschlecht mag in einem unbewussten, kollektiven Unbehagen resultieren. Paganini bricht schließlich mit den sozialen »Regeln«, die C.G. Jung für die Persona im sozialen Gefüge postuliert: »[D]er der Sozietät einzig bekannte Durchschnittsmensch muß den Kopf schon bei *einer* Sache haben, um etwas Tüchtiges leisten zu können, deren zwei wären für ihn zu viel.«⁹⁹ Auf künstlerischer wie amouröser Ebene ist Paganini somit keineswegs ein Durchschnittsmensch – optisch ist er dagegen zu alldem auch noch überdurchschnittlich hässlich, was dem Bild eines verführerisch-attraktiven Casanova oder Don Juan widerspricht. Gesellschaftlich existieren somit mehrere, nicht miteinander zu vereinende Narrative, die letztlich dazu führen, dass das öffentliche Bild Paganinis im Bereich des Mythischen angesiedelt wird. Diese Legendenbildung greift jedoch nicht nur auf seine öffentliche Wahrnehmung, sondern auch auf die Wirkung seiner Bühnenpräsenz aus.¹⁰⁰ So verla-

94 Herwig, Henriette: Musik, Bild, Tanz und Literatur in Heines »Florentinischen Nächten«, in: dies./Kalisch, Volker/ Kortländer, Bernd/ Kruse, Joseph A./ Witte, Bernd (Hrsg.): Übergänge zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann, Stuttgart/ Weimar 2007, S. 183–194, hier S. 188, Fußnote 15. Herwig bezieht sich hier auch auf Mittenzwei, Johannes: Das Musikalische in der Literatur, Halle an der Saale 1962, S. 242.

95 Neill, Edward: Niccolò Paganini, aus dem Italienischen von Cornelia Panzachi, München 1990, S. 39.

96 Neill: Paganini, S. 124.

97 Neill: Paganini, S. 235.

98 Hellwig-Unruh, Renate: Der Teufelsgeiger, in: Deutschlandradio Kultur Kalenderblatt von 27.10.2007, online: https://www.deutschlandfunkkultur.de/der-teufelsgeiger.932.de.html?dram:article_id=129872 (abger.: 14.01.2020)

99 Jung: Die Individuation, S. 86.

100 Camilla Bork erwähnt weiterhin die folgenden Berichte über Paganinis Spielweise: »Kaum eine Anekdote über Paganini findet bis heute so weite Verbreitung wie die über seine ungewöhnlich klingende G-Saite. [...] [D]er eine Anekdotentyp gibt an, »dass er seine Seele dem Bösen verschrieben und dass jene vierte Saite [...] der Darm seines Weibes sei, das er eigenhändig erwürgt habe«. So referiert z.B. Franz Liszt in seinem Nekrolog auf Paganini die Anekdoten. Der andere Typ hingegen erklärt Paganinis Fähigkeiten auf der G-Saite dadurch, »dass dieser Musiker aus Eifersucht

gern sich auch Anekdoten und Berichte über seine Konzerte in den Bereich des Phantastischen:

[Paganini] sah, wie die faszinierten Zuhörer ihn fassungslos anstarrten, er hörte Leute aufschreien wie vor furchtbaren Erscheinungen. Frauen fielen in Ohnmacht – manche vor Furcht, andere vor Wollust. Die überempfindlichen glaubten an seiner Seite den Teufel zu erblicken [...]. Die seltsamsten und berückendsten [sic] Melodien und Harmonien, Sphärenklänge und Schreckenslaute ertönten, und die Menge im Saal bemerkte schauernd, wie Flammen und Rauch aus der Geige aufstiegen.¹⁰¹

Auch zeitgenössische Kritiker und Rezensenten seiner Auftritte verbinden Leben und Werk, geben diesem Bild von Paganini so auch wissenschaftliche Legitimation. So schreibt beispielsweise der Rezensent und Librettist Heinrich F. L. Rellstab in einer Konzertkritik am Narrativ vom Teufelsbündner Paganini mit und verortet es allofiktional in das Reich der Fiktion:

Sein Eindruck auf mich, auch durch sein Äußeres, war nicht angenehm. Es ist etwas Dämonisches an ihm. Vielleicht hätte Goethes Mephisto die Violine so gespielt, wie er es tut. Alle großen Violinisten, die ich hörte, besitzen einen persönlichen Stil [...] Paganini ist ganz anders, er ist die Verkörperung des Schmerzes. Mit der Violine verleiht er seinen Gefühlen Ausdruck, doch die Stimmungen, die er erzeugt, zerstört er durch seine Bogenführung, die alles andere als vorbildlich ist... Seine Kompositionen sind weder zufällig noch geplant, sondern Folge eines unordentlichen Lebens, ein Vorwand, um seinen Gefühlen freien Lauf zu lassen; danach bricht er vollkommen zusammen.¹⁰²

seine Geliebte, eine Sängerin, ermordet und deßhalb lange Jahre im Gefängnis zugebracht habe. Keine andere Gunst suchte er bei den Behörden nach, als ihm zu gestatten, die Violine als Trösterin mit in die Einsamkeit zu nehmen. [...]« (Bork, Camilla: Zwischen Literarisierung und Reklame. Paganini im Spiegel der Anekdote, in: Unseld, Melanie/ von Zimmermann, Christian (Hrsg.): Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten, Köln/ Weimar/ Wien 2013, S. 105–123, hier S. 112f.). Das erste Zitat entstammt Liszt, Franz: Paganini. Aus Anlaß seines Todes, in: ders.: Sämtliche Schriften 1, hrsg. von Reiner Kleinertz, Wiesbaden/ Leipzig/ Paris 2000, S. 385–390, hier S. 385; das zweite Zitat stammt aus Schottky, Julius: Paganinis Leben und Treiben als Künstler und Mensch mit unparteiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und Gegner, Prag 1830, S. 360).

101 Armando, Walter G.: Paganini. Eine Biographie, Hamburg 1960, S. 10.

102 Rezension eines Auftritts von Paganini durch Heinrich F. L. Rellstab, zit. n. Neill: Paganini, S. 216. Goethe selbst schien den häufigen Vergleichen zwischen Paganini und Mephisto jedoch nicht zustimmen zu wollen. Gegenüber Eckermann äußert er sich positiv über Paganinis kreative Fähigkeiten: »[D]er Mephistopheles ist ein viel zu negatives Wesen; das Dämonische aber äußert sich in einer durchaus positiven Tatkraft. \[Unter den Künstlern [...] findet es sich mehr bei Musikern, weniger bei Malern. Bei Paganini zeigt es sich im hohen Grade, wodurch er denn auch so große Wirkungen hervorbringt.« (Goethe am 2. März 1831 im Gespräch mit Johann Peter Eckermann, in: Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, in: Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche (= Frankfurter Ausgabe). II. Abteilung, Band 12: Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hrsg. v. Karl Eibl u.a., Frankfurt a.M. 1999, S. 455–456, hier S. 456)

Dieses fremdzugeschriebene Narrativ vom »Teufelsgeiger« schlägt sich noch in einer Vielzahl von zeitgenössischen Rezensionen und Analysen nieder, die von »ständigen Verweise auf sein Äußeres, als ob dieses notwendigerweise Abbild seiner musikalischen Persönlichkeit sei«,¹⁰³ durchzogen sind; zeitgenössische Karikaturen stellen den Geiger darüber hinaus mit Hexen und Dämonen im Bunde dar. Dieses Narrativ schafft beim Publikum neben der technischen wie kompositorischen Virtuosität des Musikers einen weiteren Reiz, seinen Konzerten beizuwohnen:

Es fällt auf, daß diese [...] Zeugnisse ausgebildeter Musikkritiker von professionellem Niveau [...] nicht nur eine Beurteilung musikalischen Charakters vornehmen, sondern sich auch mit der Gestalt und dem Aussehen Paganinis befassen; dies zeigt, wie sehr der Musiker das Publikum beeindruckte, indem er es mit einer Haltung und einem Verhalten konfrontierte, die für einen Virtuosen der damaligen Zeit ungewöhnlich waren.¹⁰⁴

Paganinis Persona ist somit nicht nur unheimlich, sondern auch werbewirksam. Carl Friedrich Zelter empfiehlt Goethe ein Konzert Paganinis, nutzt dabei aber ausschließlich das Narrativ vom »teuflischen« Musiker, um das Interesse seines Freundes zu wecken: »Ich [...] [habe] nichts von ihm gehört als sein Porträt gesehen, das einem Hexensohne ähnlich ist«.¹⁰⁵ Heinrich Heine wiederum integriert die Beschreibung eines Paganini-Konzertes in seine Novelle *Florentinische Nächte* (1836). Obwohl Heines »dritter Erzählversuch«¹⁰⁶ ein eindeutig fiktionaler Text ist, ist die erzählte Handlung biographisch inspiriert; der Erzähler »Maximilian erweist sich« insbesondere in seinen Kunstschilderungen »als Sprachrohr des Autors«.¹⁰⁷

Ebenso liegt dieser Passage ein von Heine besuchtes, somit reales Paganini-Konzert in Hamburg am 12. oder 16. Juni 1830 zugrunde.¹⁰⁸ Heine schreibt ebenfalls allofiktional am öffentlichen Paganini-Bild mit, wenn er dessen »schauerlich bizarre Erscheinung« (HFN 216) und sein »blasse[s], leichenartige[s] Gesicht« hervorhebt, »worauf Kummer, Genie und Hölle ihre unverwüsthlichen Zeichen eingegraben hatten« (HFN 215). Anschließend beschreibt er ebenfalls den reizvoll-dämonischen Effekt seiner Bühnen-

103 Neill: Paganini, S. 217. Vgl. hierzu u.a. den Abbildungsteil in diesem Text.

104 Neill: Paganini, S. 217.

105 Brief Carl Friedrich Zelters an Johann Wolfgang von Goethe vom 5. Mai 1829, zit. n. Neill: Paganini, S. 221.

106 Herwig: Musik, Bild, Tanz und Literatur in Heines »Florentinischen Nächten«, S. 183.

107 Herwig: Musik, Bild, Tanz und Literatur in Heines »Florentinischen Nächten«, S. 188.

108 Vgl. hierzu v.a. die Analyse der von Heine beschriebenen und von Paganini tatsächlich aufgeführten Musik in Kalisch, Volker: Verwandlungen. Schreiben im Medium der Musik, in: Kortländer, Bernd: »was die Zeit fühlt und denkt und bedarf«. Die Welt des 19. Jahrhunderts im Werk Heinrich Heines, Bielefeld 2014, S. 175–219.

persona¹⁰⁹ und geht dabei aber auch auf die bewusst gewählten Mittel und Medien der Selbstinszenierung – Habitus, Pose, Körperlichkeit und Kleidung – ein:

Endlich aber, auf der Bühne, kam eine dunkle Gestalt zum Vorschein, die der Unterwelt entstieg zu seyn schien. Das war Paganini in seiner schwarzen Galla. Der schwarze Frack und die schwarze Weste von einem entsetzlichen Zuschnitt, wie er vielleicht am Hofe Proserpinens von der höllischen Etikette vorgeschrieben ist. Die schwarzen Hosen ängstlich schlotternd um die dünnen Beine. Die langen Arme schienen noch verlängert [...]. In den eckigen Krümmungen seines Leibes lag eine schauerliche Hölzernheit und zugleich etwas närrisch Thierisches, daß uns bey diesen Verbeugungen eine sonderbare Lachlust anwandeln mußte; aber sein Gesicht, das durch die grelle Orchesterbeleuchtung noch leichenartig weißer erschien, hatte alsdann so etwas Flehendes, so etwas blödsinnig Demüthiges, daß ein grauenhaftes Mitleid unsere Lachlust niederdrückte. Hat er diese Komplimente einem Automaten abgelernt oder einem Hunde? (HFN 216)¹¹⁰

Der Erzähler »ruft« somit ebenfalls »die Legenden ab, die sich um das Leben des virtuosen ›Teufelsgeigers‹ ranken«.¹¹¹ Weiterhin schildert Heine, wie sich auch die Kulisse durch das Spiel des Geigers auf phantastische Weise verändert, während die Darstellung Paganinis auf der realen wie auch dieser »imaginären Bühne«¹¹² zwischen diabolischer und verführerischer Persona changiert.¹¹³ Auf Basis des realen Konzertes, der dort dargebotenen Musik und seiner Persona entsteht somit ein gleichermaßen allofktionales wie »synästhetisches Paganini-Portrait«.¹¹⁴

109 Interessanterweise sind auch die *Florentinischen Nächte* in gewisser Hinsicht ein Dokument des Auseinanderklaffens auch von Heinrich Heines privater Person und öffentlicher Autoren-Persona: »Die Entstehung des Textes fällt nicht nur in die Zeit seiner ersten Verliebtheit in Mathilde [Augustine Crescence Mirat], sondern auch in die der politischen Grabesruhe nach dem Bundestagsbeschluss vom Dezember 1835 gegen das Junge Deutschland. Das Verbot seiner sämtlichen Schriften in Preußen kam einem Berufsverbot gleich. Es stellt die Existenz Heinrich Heines als deutschsprachiger Schriftsteller und kritischer Publizist in Frage. Wenn er in den *Florentinischen Nächten* Geschichten gegen den Tod erzählt und damit an die lange Tradition des lebensrettenden Erzählens [...] anknüpft, dann muss die symbolische Existenzvernichtung [...] als biographischer Hintergrund mitgedacht werden: der drohende Tod des Autors, nicht der Person Heinrich Heine.« (Herwig: Musik, Bild, Tanz und Literatur in Heines ›Florentinischen Nächten‹, S. 183)

110 Vgl. auch Neill: Paganini, S. 234–236.

111 Herwig: Musik, Bild, Tanz und Literatur in Heines ›Florentinischen Nächten‹, S. 188.

112 Herwig: Musik, Bild, Tanz und Literatur in Heines ›Florentinischen Nächten‹, S. 188.

113 Heine schreibt weiter: »Solche Fragen kreuzten sich in unserem Kopfe, während Paganini seine unaufhörlichen Complimente schnitt; aber alle dergleichen Gedanken mußten straks verstummen, als der wunderbare Meister [...] zu spielen begann. [...] Schon bey seinem ersten Bogenstrich hatten sich die Kulissen um ihn her verändert; er stand mit seinem Musikpult plötzlich in einem heiteren Zimmer, welches lustig unordentlich dekorirt [...]. Paganinis Aeüßeres hatte sich ebenfalls, und zwar aufs allervortheilhafteste, verändert: er trug kurze Beinkleider von lilafarbigem Atlas, eine silbergestickte, weiße Weste, einen Rock von hellblauem Sammet mit goldumspunnenen Knöpfen; und die sorgsam in kleinen Löckchen frisirten Haare umspielten sein Gesicht, das ganz jung und rosig blühte, und von süßer Zärtlichkeit erglänzte, wenn er nach dem hübschen Dämchen hinaügelte, das neben ihm am Notenpult stand [...].« (HFN 216f.; vgl. ebenso Neill: Paganini, S. 234–236)

114 Herwig: Musik, Bild, Tanz und Literatur in Heines ›Florentinischen Nächten‹, S. 189.

Der diabolische Effekt mag einerseits aus der kränklichen Physis des Musikers resultieren.¹¹⁵ Er erscheint aber andererseits als vom »gute[n] Schauspieler«¹¹⁶ und »gute[n] Geschäftsmann«¹¹⁷ Paganini durch sein Auftreten auf der Bühne und in der Öffentlichkeit bewusst gesteuert und gezielt genutzt: »Und so kam es, daß er der einzige Künstler war, der absichtlich die Leute glauben machte, daß seine unvergleichliche Kunst von der Hölle käme und nicht ein Gottesgeschenk sei.«¹¹⁸ Die Dichotomie zwischen Person und Persona des Künstlers wird in Paganini somit offenkundig, gleichzeitig aber auch integraler Teil seines Lebens: »Was zuerst nur Podiumseffekt gewesen war, wurde ihm später zur zweiten Natur.«¹¹⁹ Auch Paganinis Biograph Edward Neill bemerkt eine die öffentliche Rezeption beeinflussende, bewusste Aufspaltung Paganinis in Privatmensch und Persona:

Es bestehen also in Paganini nebeneinander eine »private« und eine »öffentliche« Persönlichkeit, schon deshalb, weil Niccolò selbst dazu tendiert, zwischen diesen beiden Momenten zu unterscheiden, indem er in der Öffentlichkeit eine Form des Auftretes pflegt, die, so gespenstisch sie auch erscheinen mag, bewirkt, daß die Phantasie des Publikums seine Bravour mit eigenen Visionen vermischt. Es ist fast so, als ob die Erscheinung mit der Musik vermengt würde und so ihre Wirkung beeinflusst. Dieser Ansicht war [...] auch Heine. Zumindest im Falle Paganinis muß aber zwischen dem sogenannten »diabolischen« Aspekt und dem rein pragmatischen Aspekt des Einsatzes der Hände unterschieden werden. Die romantische Projektion vermischt die beiden Seiten der Persönlichkeit Paganinis miteinander und erschafft einen Paganini, den es in Wirklichkeit gar nicht gab.¹²⁰

Paganinis Persona hält in die produktive, literarische Rezeption Einzug und wird auch in der Literatur fortgeschrieben; Echos dieses Paganini-Bildes finden sich beispielsweise bei Hoffmann, Grillparzer, Lyser, de la Motte Fouqué und Kinkel.¹²¹ Heine verbleibt in seinen Paganini-Schilderungen jedoch nicht auf der Ebene der idealisierenden oder affirmativen Projektion, sondern äußert zugleich Misstrauen gegenüber der Authentizität der auf der Bühne präsentierten Persona. So setzt er nicht nur das Narrativ von Paganini als Teufelsbündner fort, sondern schreibt ihm ebenfalls – den später betrachteten Bernhard-Bildern nicht unähnlich – ein hohes Maß an Profitdenken und Geschäftssinn zu:

Ist dieser bittende Blick der eines Todtkranken, oder lauert dahinter der Spott eines schlaun Geitzhalses? Ist das ein Lebender, der im Verscheiden begriffen ist und der das Publikum in der Kunstarena, wie ein sterbender Fechter, mit seinen Zuckungen ergötzen soll? Oder ist es ein Todter, der aus dem Grabe gestiegen, ein Vampir mit der

115 Vgl. hierzu bspw. die Schilderungen von Paganinis Arzt und Freund Francesco Bennati: Physiologische Anmerkungen über Niccolò Paganini, in: Neill: Paganini, S. 361–371.

116 Armando: Paganini, S. 8.

117 Hellwig-Unruh: Der Teufelsgeiger (online).

118 Armando: Paganini, S. 8.

119 Armando: Paganini, S. 10.

120 Neill: Paganini, S. 190f.

121 Vgl. Bork: Paganini im Spiegel der Anekdote, S. 117.

Violine, der uns, wo nicht das Blut aus den Herzen, doch auf jeden Fall das Geld aus den Taschen saugt? (HFN 216)¹²²

So entsteht noch zu Lebzeiten ein Divergenznarrativ über Paganini, das jedoch nur einen Seitenstrang im kollektiven Paganinibild ausmacht. Ähnlich unterstellt auch Walter G. Armando dem Musiker in seiner Paganini-Biographie »Gewinnsucht« und »Gier nach Geld«.¹²³ Der Legende vom Teufelsgeiger tun diese Nüchternheit und Skepsis keinen Abbruch: Paganini wird posthum über die Jahrzehnte und Jahrhunderte immer wieder zum Zentrum allofiktionaler Texte,¹²⁴ Bühnenwerke und Filme, die am Narrativ vom Teufelsbündner und Frauenhelden mitschreiben. 2013 setzt sich der Kreislauf der publikumswirksamen Selbstinszenierung letztlich auf einer weiteren Ebene fort: Im Film *Der Teufelsgeiger* spielt der deutsche Pop-Violinist David Garrett (*1980) die Hauptrolle des fiktionalisierten Niccolò Paganini und inszeniert sich somit in der öffentlichen Wahrnehmung als Nachfolger seines teuflisch-verführerischen Vorgängers.¹²⁵

Paganini selbst brachten sein teuflisches Auftreten und die dadurch kreierte unheimliche Persona letztlich nicht nur positive Nachwirkungen ein:

Obwohl Niccolò Paganini zeitweise dem Glücksspiel verfallen und in zahlreiche Frauen-Affären verwickelt war, konnte er sich mit der Geige ein Vermögen erspielen. Sein Lebenswandel und vor allem sein schlechter Ruf waren dann allerdings der Grund dafür, dass man ihm nach seinem Tod am 27. Mai 1840 ein kirchliches Begräbnis verwehrte. Präpariert und einbalsamiert wurde sein Leichnam über Jahrzehnte in diversen Kellerräumen aufbewahrt.¹²⁶

122 Vgl. auch Neill: Paganini, S. 234–236.

123 Armando: Paganini, S. 9.

124 Vgl. u.a. Vgl. Bork: Paganini im Spiegel der Anekdote; Ploch, Daniela: Zur funktionalen Differenz von Adolf-Arthur Kuhnerts Roman Paganini (1929) und dem Hörspiel Das Spiel vom Teufel und dem Geiger Paganini. Eine Ballade um Nicolo Paganini (1932), verfasst von Adolf-Arthur Kuhnert und Günter Eich, in: Szewczyk, Grazyna Barbara/ Jelitto-Piechulik, Gabriela (Hrsg.): Die Romantik aus heutiger Sicht. Studien und Aufsätze, Dresden 2017, S. 225–240.

125 Vgl. Rose, Bernard: Der Teufelsgeiger, D/ AT/ IT 2013; Garrett veröffentlichte zeitgleich ebenfalls das Album *Garrett vs. Paganini*, auf dem er unter anderem Kompositionen Paganinis spielt.

126 Hellwig-Unruh: Der Teufelsgeiger (online).

III.2. Der Hypotext: Bernhard als Kunstfigur

III.2.1. Innerliterarische Selbstzuschreibungen: Autofiktion und Selbstliterarisierung

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

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

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

1 Armando: Paganini, S. 9.

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

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

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

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

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

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

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

6 »[D]er, der hier erzählt« wird als »der Herr Gerichtsberichterstatte« (Hö, Einband) vorgestellt, identifiziert sich selbst als Schriftsteller (vgl. Hö 71) und reflektiert über seine Selbst- und Fremdbild als Sänger (vgl. Hö 43), überhöht sich aber auch als Musikprofessor (vgl. Hö 71). Ebenso reflektiert er über sein Honorar (vgl. Hö 79) und verweist damit auf die Realität seines Verhältnisses zum Suhrkamp-Verlag sowie, damit einhergehend, auf ein beherrschendes Thema des *Briefwechsels* mit seinem Verleger Unseld. Stilistisch erinnert die Erzählerrede in der dritten Person auch an ähnliche Passagen im autobiographischen Band *Die Ursache* (Bernhard, Thomas: *Die Ursache*, in: ders.: *Werke*. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 10: *Die Autobiographie*. Hrsg. v. Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2004, S. 7–109, hier S. 9–17). Der Erzähler formuliert darüber hinaus fast die Wirkabsicht der späteren, erfolgreichen Werke: »[I]ch will alle Mittel anwenden: es wird mir gelingen, mich unbeliebt zu machen« (Hö 97).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 Judex/ Mittermayer: Literatur, S. 374.

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

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

III.2.2. Außerliterarische Selbstzuschreibungen: Filmportraits und Interviewfilme

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 Mittermayer: Leben, S. 7.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abb. 28: *Bernhard sitzend in Drei Tage*



Abb. 29: *Bernhard sitzend in Monologe auf Mallorca*



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III.3. Begegnungen und Besuche

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

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

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

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

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

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

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

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

10 Jahraus: Bernhard-Parodien, S. 520

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

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

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

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

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

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

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

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

13 Bernhard: Verehrung, S. 344.

14 Bernhard: Verehrung, S. 344.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zentral für die Demontage des öffentlichen Autoren-Bildes ist in diesem Text jedoch vor allem das Verhältnis Bernhards zur eigenen Kunst: Schreiben ist für den diegetischen Bernhard ein Geschäft, das er souverän zu führen weiß. Er schreibt neue Texte in zwei Wochen und nebenher beim Fernsehen (vgl. u.a. 25. Jänner, HJ 68) und freut sich ausgelassen über den Grimmepreis für *Der Italiener* (vgl. 26. Jänner, HJ 71) – und gibt sich gleichzeitig über die Auszeichnung seiner eigenen Werke polemisch überrascht: »Für jeden Schuß, den ich lasse, bekomme ich schon einen Preis, aber daß du das ja niemand sagst, daß ich das gesagt habe.« (22. September, HJ 400) Bernhard nutzt seine öffentlichkeitswirksame Unfreundlichkeit bewusst: So lehnt er weitere Preise taktisch ab (11. Februar, HJ 110), öffentliche Skandale sind für ihn »was Großartiges« (29. Juli, HJ 289), an dem er sich »weide[n]« (4. August, HJ 303) kann. Er wird so als divenhafter¹⁸ Narziss mit Geltungsdrang präsentiert, der seinen Namen in Lexika sucht (vgl. 3. November, HJ 478, 14. November, HJ 494) und sich dort am liebsten neben Heiligen und Goethe aufgeführt sieht (vgl. 18. März, HJ 215).¹⁹ Vom Literaturbetrieb hat dieser Bernhard ebenfalls keine hohe Meinung. Die Rolle des Autors wird herabgewertet: »Ein Schriftsteller muß einfach aus Luft auch etwas machen können, und die hat jeder und die kostet nichts.« (30. Jänner, HJ 85) Auch für seine Leser:innen hat er wenig freundliche Worte: »Wenn sich jemand für meine Bücher interessiert, soll er sie kaufen.« (14. April, HJ 178) Seiner guten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Literarizität des *Tagebuchs* wird zugunsten einer vermeintlichen Authentizität zudem para- und epitextuell heruntergespielt: Dem Verfasser Hennetmair selbst wird in Vorwort, Klappentext und öffentlichen Auftritten²⁵ schriftstellerisches Laientum attestiert. *Ein Jahr mit Thomas Bernhard* wird als Buch eines »Nichtschriftsteller[s]«²⁶ und »Außenseiter[s]«²⁷ präsentiert, das »ungekürzt, wortmächtig, gewitzt«²⁸ dokumentiert, »was Bernhard tat, wenn er nicht schrieb«. ²⁹ Der Erzähler authentifiziert seine Erzählung, indem er die intime Nähe zu Bernhard, aber auch die Heimlichkeit seines Tagebuchprojektes betont. Die Erzählung dieses Vertrauensbruchs lässt sich als Authentifizierung des Erzählten begreifen:

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

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

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

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

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

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

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

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

28 Klappentext, HJ.

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

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

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

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

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

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

32 Berchtold: Vorwort, S. 16.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

37 Von Matt: Nachwort, S. 313.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III.3.3. Gemma Salem: *Brief an Thomas Bernhard* (1991)

Auch Gemma Salems 1990 zuerst auf französisch als *Lettre à l'hermite autrichien* veröffentlichter, 1991 dann auf deutsch erschienener *Brief an Thomas Bernhard* versteht sich als Besuchsbericht und Auseinandersetzung mit dem österreichischen Schriftsteller – oder eher: mit einem privaten, idealisierten Bild von Thomas Bernhard, das zum Vehikel autofiktionaler Reflexionen wird. Wie im Falle Burgers ist auch das *Œuvre* der türkisch-iranisch-französischen Autorin und Dramatikerin Gemma Salem eng mit Bern-

hards Schaffen verknüpft: Neben einzelnen biographischen Beiträgen veröffentlichte sie 1991 den Bernhard gewidmeten Roman *L'artiste*⁴³ sowie 1993 *Thomas Bernhard et les siens*,⁴⁴ in dem sie Anekdoten und Erinnerungen von Bernhards Mitmenschen versammelt.⁴⁵

Ihr *Brief an Thomas Bernhard* ist dagegen ein autofiktionales und poetologisches Selbstportrait. Wie bei Burger ist Bewunderung die Ursache für einen literarischen Besuch der Autorin⁴⁶: Salems Erzählerin erkundet Bernhards ›Universum‹ in Gmunden und sucht ihn an seinem Wohnort auf – allerdings, ohne ihn überhaupt treffen zu wollen.⁴⁷ Während Burger von einem zufriedenstellenden Besuch berichtet und somit eine produktive literarische Auseinandersetzung vertextlicht, spricht Gemma Salems *Brief* von einer fehlgeschlagenen Annäherung.

Da ein Besuch Salems bei Bernhard – wie im Falle Burgers – tatsächlich stattgefunden hat,⁴⁸ ist die hier erzählte Handlung nicht nur möglich, sondern basiert auch auf einer realen Begebenheit. Dennoch ist auch diese erzählte Handlung keineswegs eine bloße Schilderung der Alltagswirklichkeit, sondern ebenso poetologisch wie fiktional überformt. Der Text partizipiert autofiktional an Salems Persona und allofiktional an gleich mehreren Bernhard-Bildern. Selbstinszenierung, aber auch Selbstverlust sind die beherrschenden Motive des Textes; auf diese mehrfache Selbstbezüglichkeit verweist auch die Erzählerin früh: »[F]ürs Theater interessiere ich mich nicht, entweder langweile ich mich dort, oder ich möchte am liebsten selbst auf die Bühne steigen und die Hauptrolle spielen.« (SB 191) Und auch in ihrem autofiktionalen *Brief* spielt Gemma Salem die eigentliche Hauptrolle: Sie konstruiert eine autofiktionale Erzählerin, die sich »aus dem gleichen Holz« (SB 189) wie Bernhard geschnitzt sieht und sich mit ihm identifiziert. Bernhards autobiographische und autofiktionale Texte dienen ihr als Ausgangspunkt der Parallelisierung und Identifikation sowie als Zielpunkt der Realitätsflucht. Darüber hinaus dient insbesondere *Auslöschung* als selektive, thematische Folie für den *Brief*, ohne aber, dass Handlung und Struktur übernommen werden: Beide Texte lassen sich als Abrechnung mit der eigenen Kindheit und Herkunft lesen; beide thematisieren zentral die Hinwendung zu einer subjektiven Wahrheit (vgl. u.a. Au 75). Salems affirmative Bernhard-Rezeption bewegt sich somit primär auf einer explizit persönlich gefärbten Ebene. Auf Schlüssigkeit, Abbildung der Realität oder Faktengenauigkeit kommt es dieser Erzählerin überhaupt nicht an: »[D]ieser Brief richtet sich an [Thomas Bernhard], und ich

43 Salem, Gemma: *L'artiste*, Paris 1991.

44 Salem, Gemma: *Thomas Bernhard et les siens*, Paris 1993.

45 Beide Werke sind für Salems Bernhard-Rezeption nicht uninteressant; insbesondere das treffend betitelte Vorwort *Les livres et la vie* zu ihrer Erinnerungssammlung ist auf der gleichen vorgeblich faktualen Ebene wie Salems *Brief* angesiedelt und rekurriert immer wieder auf dessen Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte (vgl. dazu Salem, Gemma: *Les livres et la vie*, in: dies: *Thomas Bernhard et les siens*, Paris 1993, S. 7–27, hier S. 13–15). Da beide Texte allerdings bisher nur in französischer Sprache erschienen sind und sich weniger im Bereich der kreativen Rezeption der Person Bernhard bewegen, können und sollen sie hier nur am Rande erwähnt werden.

46 Wird im Folgenden auf die diegetische, allofiktionalen Figur hingewiesen, wird von der Erzählerin gesprochen; wird dagegen von der empirischen Autorin des Textes gesprochen, so wird dies entsprechend angegeben.

47 Vgl. dazu auch Salem: *Les livres et la vie*, S. 12.

48 Ich danke Herrn Dr. Manfred Mittermayer und Herrn Dr. Martin Huber für diese Auskunft.

habe ganz sicher nicht im Sinn, einen wissenschaftlichen Essay zu schreiben.« (SB 14)⁴⁹ Bernhard wird hierüber zu einer narzisstisch belegten Spiegelungs- und Projektionsfläche der Erzählerin. Das Thema des Textes – die Obsession mit einem verehrten Schriftsteller und die Enttäuschung, den dahinterstehenden realen Menschen kennenzulernen – verweist ebenfalls auf die eingangs bereits erwähnte Kurzerzählung *Verehrung* und die Passage aus *Auslöschung* (vgl. Au 616f.).

In *Brief an Thomas Bernhard* vermischt Salem die Rezeption verehrter Vorgängerautor:innen und die Suche nach schriftstellerischer Kreativität mit narzisstischer Bespiegelung und Selbstverlust: Salems Bernhard-Rezeption schwankt zwischen Appropriation und Imitation. Die allgemeine Suche der autofiktionalen Erzählerin nach Nähe und Anerkennung durch ihre Mitmenschen und ihr Publikum zieht sich durch den Text und verlagert sich auf den ihr scheinbar so ähnlichen »Dichtervater«. Der Wunsch nach schriftstellerischer Annäherung an Bernhard wird zum Schreibenanlass des *Briefes* – und das poetische Begehren paart sich bald mit einem erotischen; beides steigert sich letztlich in eine Obsession. Im Folgenden sucht die Erzählerin auch die räumliche Nähe zu Bernhard: Vorgeblich als inspirierende »Schreibkur« geplant (vgl. u.a. SB 120), macht sie sich auf den Weg nach Gmunden, mietet sich dort ein Zimmer und besucht den Vierkanthof, anfänglich noch, ohne Bernhard zu begegnen. Stattdessen kommt sie mit den Bewohnern des Ortes ins Gespräch und freundet sich infolgedessen u.a. mit Bernhards Halbbruder Peter Fabjan und seiner Halbschwester Susanne Kuhn an. Bernhard selbst begegnet sie in der Fiktion mehrfach kurz zufällig und verabredet sich einmal mit ihm.

Letztlich wird die Erzählerin geradezu zu Bernhards Stalkerin: Sie schneidet Fotografien aus Zeitungen aus (vgl. SB 93), imaginiert sich als seine Jugendfreundin,⁵⁰ schleicht um sein Haus herum, will für ihn sogar das Rauchen aufgeben (vgl. SB 145) – letzten Endes wünscht sie sich gar eine Beziehung mit Bernhard (vgl. SB 143f.), ohne ihn überhaupt getroffen zu haben. Das Pathos der im Brief vorgetragenen Liebeserklärungen versprachlicht ihre Obsession, erscheint in seiner Übertriebenheit aber auch wie ein Fiktionssignal:

Ich denke fortwährend an dich. Manchmal denke ich, ich sollte doch einfach bei Dir anklopfen und Dich um eine Verabredung bitten. Ich habe Angst, den falschen Ton zu erwischen, [...] denn eine Beziehung zwischen uns kann nur in absoluter Klangreinheit stattfinden [...]. Wo bist Du? Einsam, wie ich. (SB 143f.)

49 Ironischerweise hebt der Verlag ausgerechnet in einer Fußnote die ostentativ unwissenschaftliche, ungenaue Aneignung von Bernhards Texten hervor: »In diesem Sinne wurden fehlende Passagen in den Zitaten nicht ergänzt.« (SB 14) Eine weitere Fußnote des Verlags verweist auf S. 53 der französischen, S. 57 der deutschen Ausgabe von *Ein Kind* – und damit auf die Überprüfbarkeit und modifizierte Aneignung biographischer Fakten durch Bernhard und Salem (vgl. SB 115).

50 »Ich erinnere mich, Dir geschrieben zu haben, ich hätte dein kleiner Freund Hansi sein wollen, oder der arme Schorsch, der verrückt geworden ist, oder sogar das Mädchen, Hilda, glaube ich, um heute vielleicht zu den Deinen zählen zu können. Nie hätte ich gewagt, Dir zu schreiben, ich hätte *die* Tante sein wollen, Deine Gefährtin, für die Du die zartesten Worte fandest [...].« (SB 145, Hervorh. i. Orig.)

Ihre Tagträume über Bernhard verklärt sie zu »Vision[en]« (SB 123), ihre Verehrung steigert sich bis ins Religiöse: »Wenn Sie Jesus wären, so gehörte ich heute zu der Sorte Leute, aus denen man Jünger macht [...].« (SB 8)

Adressatenbezug und Briefform. So wird auch schnell deutlich, dass es der Erzählerin letztlich nicht um eine Freundschaft oder überhaupt um einen Kontakt mit Bernhard geht: Salem wählt – anders als im Falle von Burgers kurzem Zeitungsartikel – die Form des Briefes. Die Briefform suggeriert einerseits Privatheit und Intimität, schließlich ist die Ansprache vorgeblich direkt und persönlich an Bernhard gerichtet. Andererseits spiegelt diese paratextuelle und architextuelle Zuordnung Salems Rezeptionsweise wider: Die Autorin verfasst hier monologische Rollenprosa, die Erzählerin schreibt einen langen Brief, der Text ist gerade kein dialogischer Briefroman. Der »privaten«, individuellen Projektion auf Bernhard entspricht die monologische, »private« Kommunikationsform: Die Erzählerin spricht nicht *mit* ihm, sondern *über* ihn. Salem legt dem Adressaten (und den Leser:innen) ihren Blick auf Bernhard dar, ohne dass der darauf unmittelbar reagieren könnte – oder sollte: »Natürlich können Sie [auf die Fragen] nicht antworten, und könnten Sie es, so würde ich Ihnen doch nicht glauben, denn meinerseits habe ich unzählige Antworten gefunden [...].« (SB 7) Die Textsorte wechselt im Verlauf der Erzählung zu metadiegetisch integrierten Tagebucheinträgen – und das genau in dem Moment, in dem die Erzählerin über seinen Halbbruder näher an den realen Bernhard rückt (vgl. SB 133). So wird einerseits eine weitere Ebene der Intimität eröffnet: Salem schreibt nun – vorgeblich – nicht mehr *an Bernhard*, sondern vermeintlich *für sich selbst*. Andererseits verschiebt sich der Fokus durch diesen Wechsel noch stärker auf die selbstbespiegelnde Wahrnehmung der Erzählerin und die autofiktionale Selbstdarstellung der Autorin: Salem schreibt nun noch weniger über den *verehrten Schriftsteller*, sondern über *sich selbst*.

Dennoch ist der Brief als Angebot zur dialogischen Kommunikation an den Empfänger lesbar. Dieses Kommunikationsangebot wurde von Salem auch realiter scheinbar mehrfach unterbreitet.⁵¹ Auch ihre Erzählerin schickt Bernhard bereits vor Einsetzen der Erzählung ihre eigenen Bücher (vgl. u.a. SB 137) und schreibt ihm »drei Briefe, auf die [sie] keine Antwort bekam« (SB 90) – auch die Handlungen der realen wie der fiktionalen Gemma Salem zeugen von einem Wunsch nach literarischer Anerkennung durch ihr »verehrtes Idol« (SB 160). Eine Reaktion des realen oder diegetischen Bernhard oder ein Dialog zwischen Salem und Bernhard erfolgte jedoch nicht; die anfänglichen Kommunikationsversuche Salems bleiben – wie es auch schon Burger beschreibt – unbeantwortet:

*[J]’ai écrit à Thomas Bernhard que s’il le voulait bien, il recevrait pour son anniversaire une lettre de moi sous forme de livre. Un mois plus tard, il n’avait toujours pas répondu et on a envoyé la manuscrit à l’imprimerie. L’attente a commencé. Une torture. Qu’est-ce que qui m’attendait après le 9 février?*⁵²

51 So berichtet Salem davon, dass Bernhard noch wenige Stunden vor seinem Tod ein Telegramm von ihr erhielt (vgl. Salem: *Les livres et la vie*, S. 15).

52 Salem: *Les livres et la vie*, S. 12; Übersetzung RMA: »Ich habe an Thomas Bernhard geschrieben, dass er, wenn er gern möchte, einen Brief von mir in Form eines Buches erhalten würde. Einen Mo-

Der Entstehungszeitraum und die Chronologie der Veröffentlichung sind in diesem Kontext nicht uninteressant: Beendet wurde der *Lettre à l'hermite autrichien*⁵³ – als Geburtstagsgeschenk für Bernhard⁵⁴ – laut intradiegetischer Datumsangabe am 1. Mai 1988 (vgl. SB 196), also weniger als ein Jahr vor Bernhards Tod. Eine Rezeption dieses »Briefs« durch den Adressaten erscheint – innerhalb der Diegese – also als durchaus möglich; der Brief ist somit kein »Gesprächsversuch« mit einem Verstorbenen. Laut Salems Vorwort in *Thomas Bernhard et les siens* erreichte das fertig gedruckte Buch Bernhard in der Tat noch kurz vor seinem Tod – also im wahrsten Sinne des Wortes »in hora mortis«:⁵⁵ Bernhard liest das Buch und befindet es für gut, meldet sich aber nicht bei der Autorin.⁵⁶ Veröffentlicht wurde der reale Text allerdings erst kurz nach Bernhards Tod: 1990 auf Französisch bei Les Éditions de la Table Ronde in Paris, 1991 dann in einer deutschen Übersetzung von Sibylle Kurt bei Löcker in Wien.

Bulgakow, der Meister und Margarita. Bernhard und seine Literatur sind nicht die einzigen literarischen Vorbilder, die Salem konstruiert und appropriiert. Das Werk des russischen Schriftstellers Michail Bulgakow ist ein weiterer elementarer intertextueller Bezugspunkt in diesem Brief. Salems literarische, wissenschaftliche und private Auseinandersetzung mit Bulgakow legt ähnliche Fixierungen auch auf andere Autoren und Werke nahe: Salem selbst veröffentlichte 1982 mit *Le Roman de Monsieur Bulgakow* die erste französischsprachige Bulgakow-Biographie.⁵⁷ Auch in ihrem *Brief an Thomas Bernhard* gehört Bulgakow zur »kleinen Wahlfamilie« (u.a. SB 29) der Autorin – neben Franz Schubert (vgl. SB 29, 76), über den sie ebenfalls eine Biographie veröffentlichte.⁵⁸ Bulgakows Roman *Der Meister und Margarita* (entst. ab 1928, fertiggest. um 1940, veröffentl. ab 1966) wird mehrfach exponiert erwähnt:

Damals hieß es, ich sei Schauspielerin, doch [...] spielte ich immer seltener [...] und die Tage zogen trübselig dahin [...]. Bulgakow drang zu mir wie ein wahrer Sonnenstrahl, *Der Meister und Margarita*, das war ein Buch, scharfsinnig, spannend, gescheit, vergnüglich [...]. (SB 11)

Die Erzählerin schildert im Folgenden ein ähnlich obsessives Verhältnis zu dem russischen Autor wie zu Bernhard. Im Laufe der Beschäftigung mit dem Bulgakow und seinem Werk nehmen biographische Fakten erneut eine untergeordnete Rolle ein:

Natürlich wollte ich auch alle anderen Bücher von Bulgakow lesen und wissen, was für ein Leben dieser Mann geführt hatte, aber es gab da weder Biographie noch Mono-

nat später hatte er immer noch nicht geantwortet, und wir haben das Buch in den Druck gegeben. Das Warten hatte begonnen. Eine Tortur. Was erwartet mich nach dem 9. Februar?»

53 So der Titel der französischen Originalausgabe.

54 Vgl. dazu auch Salem: *Les livres et la vie*, S. 14.

55 Bernhards gleichnamigen ersten Gedichtband integriert Salem auch in die Handlung von *Brief an Thomas Bernhard*.

56 Vgl. Salem: *Les livres et la vie*, S. 10.

57 Vgl. Salem, Gemma: *Le Roman de Monsieur Bulgakow*, Paris 1982.

58 Salem, Gemma: Schubert, mit Illustrationen von J.-M. Locatelli, Paris 1994. Eine französisch- und deutschsprachige Neuauflage mit Illustrationen von Sempé erschien 2014 bei Edition Bernest in Wien.

graphie, die meisten seiner ins Französische übersetzten Bücher waren vergriffen, und die vereinzelt Tatsachen, die ich aus Hunderten russischer und nicht-russischer Bücher und Artikel zusammenklaubte, lieferten mir nur ein unvollständiges Bild, das ich schließlich aus lauter Frustration selbst durch Erfindungen vervollständigte. (SB 11f.)

Sie eignet sich obsessiv Bulgakows Werk an und macht es zum eigenen Schreibanlass; er wird letztlich – wie Bernhard – zu einem Gefäß, das die Autorin mit ihren eigenen Interpretationen und Ansichten füllt. Ihre Beschäftigung mit der Veröffentlichung von Bulgakows Biographie wird im *Brief* als das Ergebnis ihrer Obsession inszeniert:

So wurde Bulgakow zum Gegenstand meines ersten Buches und infolgedessen zum Anstifter meines gegenwärtigen Standes[.] [...] Bulgakow, nur diesen Namen führte ich im Mund, in Gedanken an ihn stand ich auf und ging schlafen, ich träumte von ihm, verbrachte meine Zeit damit, die russischen Buchhändler in Paris zu belästigen [...]. Wenn ich auf der Straße Russisch sprechen hörte [...] dann verlangsamte ich meinen Schritt, spitzte die Ohren [...], in mir erwachte die mächtige Lust, diese herrliche Sprache zu beherrschen [...]. (SB 12f.)

Die Erzählerin konstruiert eine ganz ähnliche Dynamik von Selbstzweifeln und Euphorie, wie sie sich auch bei Burger und seinen Künstlerfiguren findet – allerdings mit positivem Ausgang:

An manchen Abenden, entmutigt wegen meiner Dummheit, meines Mangels an Bildung und der Unfähigkeit, mit der Arbeit voranzukommen, begann ich zu trinken, und zwar Wodka, las die schon geschriebenen Seiten nochmals durch, brach in Tränen aus und fand mich großartig. Dann war das vorbei, ich erlebte die Freude, meinen Text in ein Buch verwandelt zu sehen, die Freude, daß es gut aufgenommen wurde, und später die Freude, nach Moskau eingeladen zu werden von einem der damals noch lebenden Freunde Bulgakows, der mir sagte, daß meine Erfindungen gut und richtig waren [...]. Heute hängt Bulgakow immer noch in seinem Tannenholzrahmen an der Wand meines Zimmers, doch er selbst ist fort, zu den Sternen zurückgekehrt, und die Sterne sind ja wirklich das, was er am liebsten hatte. (SB 13)

Letztlich bildet Salem durch diese metadiegetische Passage im Kleinen den Entstehungsprozess und das Konzept von *Brief an Thomas Bernhard* ab: In beiden Fällen geht es um die Abfolge von Interesse, Obsession, Aneignung und letztlich Überwindung literarischer Einflussangst.⁵⁹

Thomas Bernhard in Salems *Brief*. Thomas Bernhard und sein Werk sind auf vier Arten im Text präsent, die in unterschiedlichem Maße auf *discours* und *histoire* ausgreifen und unterschiedliche intertextuelle, intermediale wie reale Bezugspunkte aufweisen:⁶⁰

- 59 Dass die Fixierung der Erzählerin diesmal kurzfristiger und umgrenzter erscheint, mag in einer banalen Tatsache begründet liegen: Während Michail Bulgakow bereits 1940 verstorben ist, lebt Bernhard zur Zeit der Erzählung noch – und ist somit für die Erzählerin im wahrsten Sinne des Wortes erreichbar.
- 60 Bulgakows und Bernhards Romane sind nicht die einzigen Hypo- und Intertexte in Salems *Brief*. Zusätzlich finden sich eine Vielzahl intertextueller wie intermedialer Einzelverweise im Text: Ein

Erstens als Bild, Adressat des Briefs und Projektionsfläche der Autorin; zweitens – damit einhergehend – in Form von Zitaten aus seinen Texten. Drittens berichten andere diegetische Figuren über Bernhard; viertens tritt Bernhard erst über seinen Hof wie letztlich auch als Figur innerhalb der Erzählung auf. Auf diese Weise werden im *Brief* auch mehrere divergierende Bilder von Bernhard entworfen. Auffällig ist, dass die Benennungen der gleichen Person variiert, je nach dem, wer gerade über ihn spricht und welches Bernhard-Bild gerade aufgerufen wird: Die Erzählerin nennt »ihren« Adressaten meist »Thomas Bernhard« oder siezt und duzt ihn, andere Figuren nennen ihn »Herr Bernhard« oder – über die Erzählerin vermittelt – »T. B.«. Der schlussendlich in der Diegese auftretende Bernhard wird von der Erzählerin zumeist als »Er« bezeichnet. Dies sind textuelle Signale dafür, dass »Thomas Bernhard«, der Adressat des Briefes, der öffentliche Schriftsteller, der Dorfbewohner sowie der Privatmensch nicht identisch sind.

Die eigene Literatur ist für die Erzählerin und Autorin vor allem Wunscherfüllung und Ausdruck ihrer eigenen Lebenswelt: »[I]ch schrieb immer nur das, was ich selbst zu lesen wünschte [...].« (SB 14) Auch die von Bernhard konstruierte Persona wird von der Erzählerin aufgegriffen und in einem eigenen, privaten Narrativ weitergeschrieben: Die Erzählerin setzt die Person Thomas Bernhard, »l'homme«, mit seinem literarischen Werk und seiner öffentlichen Selbstdarstellung als Schriftsteller, »l'écrivain«, ⁶¹ gleich. Ihre Zuschreibungen sind dabei apodiktisch und überhöhend: Sie behauptet, seine Bücher transformierten das Leben nicht, sie *seien* das Leben, ⁶² er sei »die Person [seiner] Stücke« (SB 190) – und das, obwohl Bernhards Texte eigentlich hochartifizielle Konstrukte sind. Ironischerweise verkennt die Erzählerin so die Fiktionalität und Literarizität von Bernhards Werk ebenso wie seine Selbstinszenierung: »Sie selbst sind in Ihren Büchern *ganz und gar*, Sie präsentieren sich ganz offen [...].« (SB 104) Salems *Brief* partizipiert wie Burgers *Besuch* am Autonarrativ von Bernhard als »österreichischem Einsiedler«: Bernhard erscheint Salem wie seine Figuren als »l'éternel malade«, ⁶³ als ein talentierter, aber schwerkranker (vgl. SB 190) und eigenbrötlerischer Pessimist, über den mehr geredet wird, als dass er gelesen würde (vgl. SB 17). Ihr Bernhard-Bild parallelisiert die Erzählerin mit dem Eremiten des Tarot (vgl. SB 124), ⁶⁴ auf den auch der Titel der französischen Originalausgabe verweist: »Comme l'Hermite, Thomas Bernhard ne s'intéressait qu'à

Zitat aus Nietzsches *Alle Lust will Ewigkeit* (aus *Also sprach Zarathustra*) dient als Motto des Textes; zusätzlich ist dem Text ein Zitat von Bernhards Großvater Johannes Freumbichler vorangestellt. Die Erzählerin konstatiert Vorliebe für russische und französische Literatur, besonders *Erste Liebe* von Turgenjew (vgl. SB 56), zitiert Diderot (vgl. SB 59), liest *Garten der Qualen* von Octave Mirabeau (vgl. SB 44), lobt Louis-Ferdinand Céline (vgl. SB 119) und zählt den Schriftsteller Lawrence Durrell zu ihren guten Freunden (vgl. u.a. SB 91). Sie fühlt sich beim Anblick der Landschaft Österreichs an »Nicolas de Staëls Bilder[]« (SB 152) erinnert und liebt die Musik von Schubert (vgl. SB 29; 76) Mozart, Michelangeli und Gould (vgl. SB 77). Der Popsong *Voyage, Voyage* von Desireless erscheint der Erzählerin dagegen als »abscheuliche[r], primitive[r] akustischer Brei« (SB 134).

61 Salem: *Les livres et la vie*, S. 22.

62 »[J]e ne trouvais plus étrange que les livres transforment la vie, ils *étaient* la vie.« (Salem: *Les livres et la vie*, S. 23, Hervorh. i. Orig.)

63 Salem: *Les livres et la vie*, S. 10.

64 Vgl. ebenso Salem: *Les livres et la vie*, S. 16.

l'essentiel des choses, d'où son refus de mensonge, et par conséquent, sa solitude.»⁶⁵ Die Attribute, die das Tarot dem Eremiten beigibt, entsprechen dabei Salems verklärtem Bernhard-Bild: Der Stab und die Laterne des Eremiten symbolisieren die Reflexion von Erkenntnissen und das Stützen auf Erfahrungen; sein Mantel steht für die Introversion.⁶⁶ Der Eremit selbst steht – negativ ausgelegt – für Unsicherheit, Eigenbrötelei, Verbitterung und unnötige Isolation. Salems Bernhard-Bild entspricht jedoch eher der positiven Auslegung der Karte: Der Eremit ist einerseits ein »Lehrer und Führer«,⁶⁷ der zur Suche nach dem eigenen Selbst anregt, andererseits

ein Wanderer [...] auf der Suche nach Erleuchtung und ewiger Wahrheit, ein Mensch, der still geworden ist, der lauscht. Einer, der den unerhörten Reichtum des Alleinseins kennt. [...] Einsam in karger Landschaft, sucht der Eremit mit seiner Lampe nach dem Sinn, der hinter allem verborgen liegt.⁶⁸

Der verehrte Bernhard ist für die Erzählerin ein »aufrichtiger, gerechter Mensch« (SB 184), ein »vielbeanspruchter Herr« (SB 34), und sie schämt sich, ihn und sich durch ihren Besuch »lächerlich« (SB 59) zu machen. Bernhards kontroverses Verhalten führe gleichzeitig zu Publikumsaufmerksamkeit und Breitenwirkung: »*Qu'on l'aime ou qu'on le déteste, on s'intéresse à lui.*»⁶⁹ Er dagegen bevorzuge die Einsamkeit gegenüber der »*absurdité du monde*»⁷⁰ und sei aufgrund seiner allumfassenden, übertriebenen Kritik als Misanthrop verkannt. Erneut scheinen die Tiraden Franz-Josef Muraus gegen seine heuchlerischen Eltern und Mitmenschen in *Auslöschung* die vornehmliche Quelle der Inspiration gewesen zu sein:

*Et qu'est-ce qu'il criquait? La politique, la bêtise, le laisser-aller et non le pays, les hommes et les femmes. Les religieux cupides, bornés, fanatiques, et non la foi ou la religion. Les poseurs et les profiteurs qui engluent l'art et le dégradent, et non les arts et les artistes. Il critiquait ce que chacun voudrait bien avoir et culot de critiquer. Il exagérait, certes, pour rire, faire rire, et d'abord pour se donner une chance d'être entendu.*⁷¹

-
- 65 Salem: Les livres et la vie, S. 17; Übersetzung RMA: »Wie der Eremit interessiert sich Thomas Bernhard für nichts als für das Wesentliche der Dinge, daher seine Weigerung zu lügen, und als Konsequenz, seine Einsamkeit.«
- 66 Vgl. u.a. Steiner, Pia: Tarot, Viersen 2010, S. 205.
- 67 Steiner: Tarot, S. 210.
- 68 Bachmann, Yvonne/ Dettwiler, Christa: Tarot, Zürich/ Düsseldorf 1997, S. 77.
- 69 Salem: Les livres et la vie, S. 8; Übersetzung RMA: »Ob man ihn mag oder ob man ihn hasst, man interessiert sich für ihn.«
- 70 Salem: Les livres et la vie, S. 10; Übersetzung RMA: »die Absurdität der Welt«
- 71 Salem: Les livres et la vie, S. 10; Übersetzung RMA: »Und was ist es, was er kritisierte? Die Politik, die Dummheit, die Nachlässigkeit und nicht das Land, die Männer und Frauen. Die gierigen, beschränkten, fanatischen Religiösen, nicht den Glauben oder die Religion. Die Poseure und die Profiteure, die die Kunst verwässern und sie erniedrigen, nicht die Kunst oder die Künstler. Er kritisiert das, was jeder gerne getan hätte, und hatte den Mut, dies zu tun. Er übertreibt, sicher, für das Lachen, um zum Lachen zu bringen, und vor allem, um sich eine Chance zu geben, gehört zu werden.«

Die Erzählerin verklärt dabei auch Bernhards Texte: Sie ähnelten einander strukturell und inhaltlich stark und seien letztlich als ein großes Buch, ein magnum opus lesbar.⁷² Sie alle enthielten die »Quintessenz endloser Überlegungen, Betrachtungen, Analysen«, seien dabei der Wahrheit verpflichtet,⁷³ »vollkommen frei von Anhängseln und überflüssigen Schnörkeln« (SB 178) und drängen dadurch in »bisher sorgfältig gemiedene Urwälder« (SB 113) der menschlichen Psyche vor – sie seien gar voller »bewundernswerte[r] Frauenportraits« (SB 100). Erneut ist dieses Bild sehr subjektiv, selektiv und reduktionistisch: Die Erzählerin meint hier die wenigen positiv und empathisch erzählten, zumeist leidenden Frauenfiguren aus Bernhards Œuvre wie »Joana, Edith, die Perseerin [...] und [...] Wertheimers bedauernswerte [...] Schwester« (SB 102). Sie blendet dagegen die als grotesk dargestellten, als verderblich beschimpften Frauenfiguren aus, da diese mit ihrer erklärend-identifikatorischen Lesart kollidieren würden.

Diese individuellen Fremdzuschreibungen werden allerdings auch zu Selbstzuschreibungen. Salems Selbst- und Bernhard-Bild gehen ineinander auf, wobei sie ihr eigenes Selbst und Schaffen in Gefahr sieht: Über ihre Besessenheit mit dem Schriftsteller beginnen Erzählerin und Autorin, an Schreibunfähigkeit zu leiden. Die Erzählerin konstatiert, Bernhard nähme »einen übertrieben großen Platz« (SB 93) in ihrem Leben ein, sie könne »nur noch durch [Bernhard] [...] leben« (SB 7). Schließlich sieht sie ihn als »Virus«,⁷⁴ der sie »vergiften« (SB 8) könnte. Somit ist dieses Verhältnis kaum mit der positiven Beziehung Hermann Burgers zu seinem »Prosalehrer« (BB 238) vergleichbar: Bernhard ist Salems »Idol« (SB 160) – kein Lehrmeister, der zu eigener Kreativität anleitet, sondern wörtlich ein »εἶδωλον« [*eidolon*], also ein Trugbild. Bernhard wird so zum Objekt der Identifikation, in dem sich die Erzählerin narzisstisch bespiegelt. Die Autorin mit türkischen, iranischen und französischen Wurzeln imaginiert folglich eine Geistesverwandtschaft zwischen sich und dem 12 Jahre älteren österreichischen Schriftsteller:⁷⁵

Und ich trat in Ihr Universum ein mit dem Gefühl, nun für immer etwas uralt Bekanntes gefunden zu haben, eine Heimstätte für Geist und Seele, einen Ort, wo man dieselben Dinge liebt und haßt wie ich, wo man durch dieselben Dinge verletzt und verärgert wird, wo man über dieselben Dinge lacht und wo man viel lacht und gut. (SB 15)

Ausgangspunkt für diese Parallelisierung ist die kindliche Heimatlosigkeit in einem »Durcheinander von Abstammungen« unter »Libanesen, Türken, Syrer[n]« (SB 26) ebenso wie prekäre Lebenssituationen und soziales Außenseitertum:

Gewiß ist er ein Neuerer, sagten die Leute zu mir mit wichtiger Miene, aber [...] er sieht halt einfach die Dinge auf seine Art und ist doch ein Sonderling, nicht wahr? Das Etikett »sonderbar« klebt auch an mir seit meiner Kindheit, so weit meine Erinnerung reicht,

72 »Tous les livres de Thomas Bernhard sont pour moi le même. Là il a mis l'accent sur telle chose, là sur telle autre [...]« (Salem: Les livres et la vie, S. 21); Übersetzung RMA: »Alle Bücher von Thomas Bernhard sind für mich das gleiche. Hier legt er den Akzent auf die eine Sache, dort auf eine andere [...]«

73 Vgl. Salem: Les livres et la vie, S. 9.

74 Vgl. Salem: Les livres et la vie, S. 8.

75 Vgl. hierzu ebenfalls Salem: Les livres et la vie, S. 11f.

hat man mich als »sonderbar« und »verschroben« beurteilt und behandelt, [...] heute gelte ich als schwierig, und [...] als ein bißchen verrückt. (SB 19, vgl. 139)

Die Ausgrenzung durch andere sieht Salem als zentralen, prägenden Bestandteil von ihrer eigenen wie auch Bernhards Biographie: *»Les mots qu'on nous lançait étaient [...] les mêmes, la solitude et ce que nous en faisions, la même.«*⁷⁶ Die Erzählerin vermischt ihre Sicht auf die Realität mit dem Bild der Welt, das sie in Bernhards Literatur vorfindet. Seine Erfahrungen werden so mit ihren eigenen gleichgesetzt. Der Besuch in Thomas Bernhards Kindheitsstadt Salzburg lädt beispielsweise zu Reflexionen über Salems eigene Kindheit ein:

In Salzburg vermengten sich Ihre eigenen Kindheitserinnerungen, die schreckliche Kindheit, [...] mit meinen eigenen, nicht weniger schrecklichen Erinnerungen, an die zu denken ich soweit wie möglich vermeide, auch wenn in den Ländern, in denen ich während des Krieges lebte, keine Hungersnot herrschte und kein Terror und keine Bombenangriffe uns bedrohten. Ich glaube nicht, daß ich je Hunger gelitten noch das Nötigste entbehrt habe seit meiner Geburt in Antiochia im Jahr 1943, und dennoch sind meine schlimmsten Alpträume die, in denen ich mich als Kind wiedererlebe, wieder zuunterst im Abgrund, terrorisiert, ohnmächtig, mit der Last der ganzen Welt über mir, die es anzuheben galt um etwas frische Luft zu atmen. [...] Auch ich war von den Eltern und anderen Erziehern im Stich gelassen worden, ich war zur Seite gestoßen, verspottet, übergangen und gedemütigt worden, von allen, einschließlich der Lehrer und Schüler der Schulen und Internate, [...] aber vor allem mangelte es mir an der Liebe meiner Eltern, und in erster Linie an derjenigen meiner Mutter, so wie es auch Ihnen an Mutterliebe gemangelt hat, einen Vater hatten Sie nicht [...]. (SB 30f.)

Ihre eigene Kindheit schildert sie als einsam, lieblos sowie von Gewalt und Zwängen zu Konformität und Gehorsam geprägt.⁷⁷ Wie der junge Bernhard nahm die Erzählerin Gesangsstunden (vgl. SB 29) und flieht sich »in Landkarten vertieft« in »viele Phantasiereisen« (SB 85); in Bernhards Verwandtschaft erkennt sie Merkmale ihrer eigenen Familienmitglieder (vgl. SB 26f.). Insbesondere Salems Verhältnis zur Mutter ist von »offene[m], wohlbegründete[m] Haß« (SB 45) geprägt: Die Erzählerin »kennt« (SB 101) die Misshandlungen aus Bernhard Biographie, sie kennt sie aber auch aus ihrer eigenen. Bernhards biographische Ausführungen über die verbalen Misshandlungen durch seine Mutter bezieht Salems Erzählerin erneut auf sich und berichtet über darüber hinausgehende, physische Misshandlung. Dementsprechend kombiniert sie Auszüge aus Bernhards Texten mit ihren eigenen Ausführungen:

Du hast mir noch gefehlt, Du hast mein Leben zerstört, Du bist mein Tod, ich schäme mich Deiner, Du bist so ein Nichtsnutz wie Dein Vater, Du bist nichts wert, Du bist mein ganzes Unglück... All diese Worte waren auch für mich bestimmt gewesen, und dazu noch andere, immer dieselben, wie ein Refrain: Ich hasse dich, du bist dick, häßlich, dumm, eine

76 Salem: *Les livres et la vie*, S. 10; Übersetzung RMA: »Die Namen, die man uns gab, waren die selben, die Einsamkeit und das, was wir dort taten, das selbe.«

77 Ein mitgebrachtes Buch wird beispielsweise »kontrolliert, ob es verdächtige Wörter enthielt, [...] ganz besonders das Wort Liebe« (SB 44).

Lügnerin, du ekelst mich an, und schon fiel sie über mich her mit dem nächstbesten Gegenstand, [...] und wieder mit diesem teuflischen Wortschwall, diesen Worten der Ablehnung, [...] mit solcher Leidenschaft, daß ich keine Hemmungen spüre, es Ihnen hier zu erzählen. (SB 33, Hervorh. i. Orig.)⁷⁸

Durch die Lektüre von Texten über Bernhards Verhältnis zu seiner Mutter erfüllt sich die Erzählerin zudem ihre eigenen Wünsche nach mütterlicher Nähe und Bestätigung. Auch die Versöhnung mit und Annäherung an ihre Mutter lebt die Erzählerin durch Reflexionen über seine Biographie aus:

Ihre Mutter war Tänzerin, [...] sie hegte einen bedingungslosen Glauben an ihren Vater, [...] sie war eine elegante Frau, eine begabte Köchin, [...] und sie hatte nicht den Mut, Ihnen ihre schwere Krankheit mitzuteilen, den nahenden Tod [...]. Ich dachte: Sie hatte nicht das Herz, Ihre Not zu vergrößern, [...] denn zu jener Zeit liebte sie Sie, die Schranken zwischen Ihnen waren gefallen, Hunger, Krankheit und Tod hatten daran genagt, und eines Tages konnten Sie ohne Zögern die Hand Ihrer Mutter nehmen, ihr Ihre Gedichte vorlesen und zusammen mit ihr weinen, welch schönes Bild ist das, [...] ein Bild, das umso mehr Bedeutung und Eindringlichkeit enthält, wenn man all die Verwünschungen kennt, die Schläge mit dem Ochsenziemer, die Qual, die es bedeutete, selbst die fünf Mark staatliches Mündelgeld holen zu gehen, *damit du siehst, was du wert bist*. (SB 101, Hervorh. i. Orig.)

Die Ursache für die Vernachlässigung durch die Mutter, die Ausgrenzung durch die Mitmenschen und die selbst gewählte Isolation der Erzählerin ist – anders als Bernhards lebensbedrohliche Lungenkrankheit – jedoch sozialer Natur:

Meine Krankheit war das Dicksein. Natürlich hatte dies keine Sterbeanstalten, Pneumographen und Sanatorien zur Folge, doch mit zwölf Jahren fünfundachtzig Kilo zu wiegen, bedeutete ebensoviel Einsamkeit, ebensoviel krankhafte Empfindlichkeit, ebensoviel Abscheu vor sich selbst, dasselbe Elend. Dicksein bedeutete nicht Todesangst, im Gegenteil, man machte mir meine allzu gute Gesundheit zum Vorwurf, doch wozu leben, wenn man überall verlacht, verstoßen und so unglücklich ist? Mittel gegen das Dicksein nimmt man nicht so ernst wie diejenigen gegen die üblichen Krankheiten [...]. Für den Dicken sind sie doppelte Feinde [...]. Man wirft ihm Schwäche vor, denn sich vollzustopfen ist schändlich, unmoralisch, vulgär, und so sieht sich auch der Dicke selbst [...]. Die Schuldgefühle verlassen ihn nie und prägen ihn tief und für immer, und selbst wenn er sich für den Rest seines Lebens bemüht, seine verachtenswerte Natur zu bessern, selbst wenn er ein Muster an Tugendhaftigkeit wird, gelingt es ihm doch immer wieder, sich schuldig zu fühlen. (SB 191f.)

Gleichzeitig inszeniert die Erzählerin ihr Übergewicht als *Mittel*, nicht als *Ursache*, sich von der Gesellschaft zu isolieren. Bernhard schildert in seiner autobiographischen Erzählung *Der Keller*, dass die Wahl seiner Ausbildungsstelle in der runtergekommenen

78 Das kursivierte Zitat stammt aus Bernhard, Thomas: Ein Kind, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 10: Die Autobiographie. Hrsg. v. Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2004, S. 405–509, hier S. 426f.

Scherzhauserfeldsiedlung den Weg in die freiwillige Isolation und in die Opposition gegen gesellschaftliche Zwänge begründete, in »die entgegengesetzte Richtung«⁷⁹ führte. Salems Erzählerin kann dagegen durch das Nichterfüllen eines Schönheitsideals »in die entgegengesetzte Richtung [...] gehen [...]« (SB 51, Hervorh. i. Orig.):

Und wenn ich unbewußt dick geworden wäre, um der Freiheit willen, einsam zu sein? *Ich weiß nicht, war die Krankheit zuerst da, oder meine plötzliche Abneigung gegen jede Art von Gesellschaft, hatte ich zuerst die Abneigung dagegen und hat sich aus dieser Abneigung meinerseits heraus die Krankheit entwickeln können oder war die Krankheit zuerst und aus dieser Krankheit entwickelte sich meine Abneigung gegenüber dieser Gesellschaft [...].* (SB 193f., Hervorh. i. Orig.)

In diesem Kontext erhöht sich die Erzählerin gar über Bernhard: Der Lungenkranke überlebe vor allem wegen seiner Medikamente, »die Dicke« (SB 46) sei dagegen ausschließlich aufgrund ihrer Disziplin noch am Leben (vgl. SB 194). Prekäre Lebenssituationen und Krankheit begleiten die Autorin auch nach Ende ihrer Jugend (vgl. SB 53); Depressionen und Suizidabsichten ziehen sich durch ihr Leben:⁸⁰

Die für den Selbstmord anfälligsten sind die jungen, die von ihren Erzeugern und anderen Erziehern alleingelassenen Menschen. Sie selbst haben ein erstes Mal mit acht Jahren an Selbstmord gedacht, ich mit zehn, und nicht mit einem Strick, [...] sondern mit Medikamenten der Familienapotheke [...]. Ihr Strick war gerissen, und ich war am anderen Morgen mit leichten Bauchschmerzen aufgewacht, aber immerhin, wir hatten beide den Schritt ins Nichts oder ins Jenseits gewagt und sind später rückfällig geworden [...]. (SB 30f., Hervorh. i. Orig.)

Die Suche nach Anerkennung durch den verehrten Autorenkollegen wird zum Ersatz für die Anerkennung durch die Umwelt, insbesondere die eigene Mutter.⁸¹ Dies führt in Kombination mit der vermeintlich deckungsgleichen Biographie zu Selbstverlust und einer übersteigerten Identifikation mit Bernhard, zur Appropriation seines Werkes und zur Imitation der Manierismen seiner Figuren wie auch seiner Persona: Lausanne wird zu ihrem eigenen, verhassten Salzburg (vgl. SB 65), London und seine Mode dagegen wie für Bernhard und seine Figuren zum positiv besetzten Fluchtort (vgl. SB 86). Sie »impft« sich seine »Wut gegen Österreich« (SB 120) ein und sucht sogar seine Lieblings-Kaffeehäuser auf. Erneut sind es gerade die autofiktionalen Werke Bernhards, die die Erzählerin zur Folie ihrer Wahrnehmung und Handlungen macht – also diejenigen Texte, in denen die Grenzziehung zwischen Fiktion und Realität schon von vornherein aufgeweicht wird: Sie sitzt wie in *Holzfällen* in ihrem »eigenen Ohrensessel« (SB 121) oder trinkt einen Kaffee unter der Wohnung Paul Wittgensteins (vgl. SB 83). Sie läuft nach

79 Bernhard: Der Keller, S. 114, vgl. ebenfalls S. 120–126, Hervorh. i. Orig. getilgt.

80 Dies ändert sich erst nach dem Unfalltod ihres Mannes: »Ich kann sagen, daß das Leben *grauenhaft* geworden war, mehr denn je wünschte ich, ihm ein Ende zu setzen, doch hatte ich nicht mehr das Recht dazu, ich trug die Verantwortung für zwei kleine Lebewesen, die ich liebte, und ich war allein, da war niemand, der ein wenig Freundlichkeit gebracht hätte.« (SB 63, Hervorh. i. Orig.)

81 In diesem Sinne sind auch das Zuschicken der eigenen Literatur und des Telegramms kurz vor Bernhards Tod als Versuche einer narzisstischen Selbsterhöhung lesbar.

dem Besuch einer Aufführung von *Ritter, Dene, Voss* (vgl. SB 80) wie der Erzähler am Ende von *Holzfällen* »stundenlang durch die Straßen« (SB 82), inspiriert, ein eigenes Theaterstück zu schreiben, und leidet dennoch an Schreibhemmungen wie Bernhards Protagonisten (vgl. SB 104): Sie fühlt die »ewige Wertheimersche Neigung, in Pathos und Selbstmitleid zu verfallen« (SB 169) und irrt durch ihr Haus »wie [sein] Konrad, [sein] Rudolf, wie [er] selbst« (SB 104).

Den inhaltlichen Projektionen stehen stilistische Übernahmen aus Bernhards Werk gegenüber. So finden sich im Text exzessiv lange Sätze sowie das ein oder andere »sogenannt[]« (u.a. SB 97).⁸² Bei Salems *Brief* handelt es sich dennoch vorrangig nicht um einen *discours*-fokussierten Bernhard-Mimotext. Vor allem ist der Text durchzogen von Verweisen auf Bernhards Werk: Seine Autobiographie und seine letzte Prosaveröffentlichung *Auslöschung* (1986) liegen als allgemeine, thematische Folie unter dem *Brief*, ohne dass Salem Handlung oder Struktur dieser Prätexte übernimmt. Während Burger sich »dem Zitatverbot unterzieht« (BB 237), integriert Salem immer wieder Zitate – vor allem aus Bernhards Autobiographie – als literarische Manifestation ihrer obsessiven Appropriation in die Erzählerrede:

Du hast mir noch gefehlt, Du hast mein Leben zerstört, Du bist mein Tod, ich schäme mich Deiner, Du bist so ein Nichtsnutz wie Dein Vater, Du bist nichts wert, Du bist mein ganzes Unglück... All diese Worte waren auch für mich bestimmt gewesen, und dazu noch andere, immer dieselben, wie ein Refrain [...]. (SB 33, Hervorh. i. Orig.)

Bernhards Sätze werden von der Erzählerin zunächst aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang losgelöst, neu kontextualisiert und für eigene Aussagen appropriiert: »Ich hatte keinen Großvater noch sonst jemanden, um den Teufel zu schaffen, wo ohne ihn nur der liebe Gott wäre, ein lieber Gott, vor dem man log wie ich, heuchelte wie ich [...]«. (SB 47, Hervorh. i. Orig.) Die Kursivierung markiert den Ursprung des Textmaterials: Sie stößt die Leser:innen somit auch ohne inquit-Formeln oder eine andere sprachliche Sprecherzuordnung visuell auf die Übernahme »fremder« Gedanken – während der Inhalt bruchlos scheint, hebt die äußere Form diesen Bruch gerade hervor. Bernhards überbordende Tiraden treffen trotz einer Vielzahl von Einzelzielen vor allem alles »Österreichische«. Bei Salem wird Bernhards Hass durch dieses Verfahren einerseits verallgemeinert. Andererseits wird er an die Lebenssituation einer Autorin angepasst, deren Biographie sich nicht stärker von der Bernhards unterscheiden könnte. Oft nimmt die Erzählerin ihre eigenen Beobachtungen als Ausgangspunkt, um sie dann mit einer passenden Passage aus Bernhards Werk parallelisieren. Vorerst wird auch hier Bernhards reale Umwelt mit seinem fiktionalen Universum gleichgesetzt; seine Literatur wird so immer mehr zur Folie für die Weltwahrnehmung der Erzählerin. In dieser ersten Phase entspricht die Fiktion nicht bloß der Realität – die vorgefundene Natur in Österreich bildet für die Erzählerin stattdessen die fiktionalisierte Natur der Texte ab:

82 Ebenso verwendet Salem im Vorwort zu *Thomas Bernhard et les siens* ein durch Kursivierung hervorgehobenes »et cetera«, das sich sowohl bei Bernhard, Burger als auch ostentativ exponiert bei Andreas Maier findet (vgl. dazu u.a. Salem: *Les livres et la vie*, S. 11, 23).

Am folgenden Tag verließ ich Sankt Gallen [...], frühstückte rasch in München, und die eigentliche Reise begann. Zuerst [...] stand da das Schild mit der Aufschrift »Traunstein« an der Autobahn, [...] dann kam die besagte Grenze und ihre Männer in altmodischen, beinahe romantischen Uniformen, [...] und dann war da die Landschaft, plötzlich weniger geordnet, viel wilder, und zwischen rot- und gelbleuchtenden Herbstbäumen standen diese berühmten Lärchen, die in allen Ihren Büchern immer wieder auftauchen. Sie behaupten, Sie hätten die Natur nicht gern, und doch ist sie allgegenwärtig in Ihrem Werk, Sie nennen die Bäume und Blumen bei ihren Namen [...] und hier und dort findet sich ein freundliches Wort über eine alte Frau, die die *Blumen* ihres Gartens hegt und pflegt, und sogar ein Lob der Gartenarbeit, von der Sie sagen, sie sei *eine der besten für Kopf und Körper, und in ihr entkomme der Mensch am ehesten und am natürlichsten der Melancholie und dem Überdruß*. Ungefähr einmal im Jahr packt mich eine richtige Gartenwut und läßt mich alles andere vergessen, ganz gegen meinen Willen [...]. (SB 22f., Hervorh. i. Orig.)

Diese Zitierweise verdeutlicht bereits, dass es sich bei diesem »Thomas Bernhard« um einen Stichwortgeber und eine Projektionsfläche für Salems eigene Vorstellungen handelt. Je näher die Erzählerin Bernhard jedoch räumlich kommt, desto weiter klaffen Ideal, Bild, Projektion und Realität – erneut anders als bei Burger – auseinander:

Du bist in Salzburg, sagte ich mir, in Salzburg, dieser Stadt, *die im Grunde die kunst- und geistesfeindlichste ist, die man sich denken kann, ein stumpfsinniges Provinznest mit dummen Menschen, wo man eingeschlossen ist in den Schauprozeß ihrer Weltberühmtheit wie in eine perverse Geld- und Widergeld produzierende Schönheits- als Verlogenheitsmaschine ...* Ich dachte an Ihre Worte, während ich durch die engen Gassen der Altstadt schlenderte, über die romantischen kleinen Plätze und das Ufer der Salzach entlang, umgeben von diesen prachtvollen Bauwerken, immer wieder sagte ich mir: Du bist in Salzburg. (SB 25, Hervorh. i. Orig.)

Der Widerspruch zwischen der Wahrnehmung der Erzählerin und dem Inhalt der Zitate sowie die typographische Hervorhebung zeigen, dass es sich bei Salems kreativer Bernhard-Rezeption zunächst nicht um eine Weiterentwicklung oder Fortschreibung handelt. Stattdessen spricht sie ihm wörtlich nach: Sie eignet sich die Bernhard'schen Phrasen an und reappropriert sie auf ihr eigenes Leben. In späteren Phasen der Erzählung werden die Bernhard-Zitate jedoch immer bruchloser in die Erzählerrede übernommen, Sprecherzuordnungen werden oftmals ausgespart. Durch die Auseinandersetzung Salems mit Bernhard verändert sich somit auch das Verhältnis zwischen dem Zitierenden und dem Zitiertem: Salem geht zwar einerseits in Bernhards Text auf, geht aber nun mit ihrem Vorbild souveräner und eigenständiger um.

Von Bernhard persönlich erfährt die Erzählerin trotz ihrer Obsession wenig. Das meiste wird ihr stattdessen aus zweiter Hand berichtet: zunächst von seinen Nachbarn, später von seinem Halbbruder Peter Fabjan und seiner Halbschwester Susanne Kuhn.⁸³

83 Die Erzählerin baut zu beiden ein freundschaftliches Verhältnis auf. Fabjan nimmt eine Vermittlerposition ein, stellt den Kontakt mit seinem Halbbruder her und überbringt Botschaften. So setzt sich in diesem Brief auch eine mehrfach verschachtelte Erzählsituation fort: Überträgt sich Salems Lesart von Bernhards Texten affirmativ auf ihren Verfasser, ist es nur konsequent, wenn auch

Die literarische Annäherung an die Figur ›Thomas Bernhard‹ geschieht somit auch in diesem *Brief* über seine Lebenswelt und soziale Umgebung. Salems individuellen Zuschreibungen und Projektionen stehen die seiner Mitmenschen gegenüber. Der berühmte ›Herr Bernhard‹ ist für seine Bekannten jedoch kein isolierter, menschenfeindlicher Eremit: »Herr[] Bernhard ist bestimmt in Wien, oder in Spanien, er hat Häuser überall.« (SB 73) Bernhard sei »witzig und unternehmungslustig, [...] großzügig und verschwenderisch« (SB 189), einst gar ein »*homme à femmes*« mit einer »*Freundin*« (SB 181, Hervorh. i. Orig.). Eine Jugendfreundin berichtet über den scheinbaren Lebemann dagegen nicht nur Positives:

T. B. sei ein so bezaubernder Mensch gewesen, so lustig, doch jetzt sei er verrückt geworden, schreibe lauter Dummheiten, und Peter gehorche ihm aufs Wort, [...] dem hätte sie helfen, ihn aus den Klauen des Bruders befreien können, der sie nicht einmal mehr grüßt, sie glaube, er erkenne sie gar nicht mehr. (SB 173)

In Äußerungen anderer Figuren wird dagegen Bernhards Skandalpotenzial parodistisch reflektiert. In der Öffentlichkeit, die der *Brief* konstruiert, wird nach dem *Holzfällen*- und dem *Heldenplatz*-Skandal selbst das alltäglichste (Fehl-)Verhalten des Schriftstellers zum nächsten großen ›Bernhard-Affront‹ stilisiert:

T. B. habe einen ›Skandal‹ provoziert, in einem Stau in Salzburg habe er gehupt wie wahnsinnig, damit man ihn durchließ, und so fort, und einen anderen ›Skandal‹ habe er hier im Parkhotel veranstaltet, wo er einen Salat gegessen hatte, und dann noch einen, und da der Salat sechzig Schilling kostet, habe man ihm eine Rechnung über einhundertzwanzig Schilling präsentiert, worauf er seinen ›Skandal‹ veranstaltet habe. (SB 158)

Die Bilder, die die Öffentlichkeit in Salems *Brief* von Thomas Bernhard zeichnet, sind insgesamt also vielgestaltig und widersprüchlich. Somit partizipiert dieser Text an einem – in späteren Allofktionen noch zentralen – ›Divergenznarrativ‹ über Bernhard:

der Informationsfluss in diesem Text ein Stück weit bernhardesk wird. Der Kontakt zu Fabjan ist gleichzeitig problematisch: Die Erzählerin überträgt ihre Zuneigung zu Bernhard auch auf dessen zugänglicheren und weniger durch die eigenen Erwartungen vorbelasteten Bruder. Fabjan als Figur erfüllt hier dreierlei Funktion: Er verweist auf die alltagswirklichen Ereignisse, die dem Text zugrundeliegen; gleichzeitig ist der Zugang zu Bernhard und seinem Werk über seinen Bruder und Nachlassverwalter möglich. Er erfüllt zudem eine narrative Funktion: Bezeichnenderweise ist es hier gerade Fabjan als Arzt, über den die psychologische Deutung des Verhaltens der Erzählerin in den Text integriert wird: »Ich fühle mich überwältigt von Zuneigung und Dankbarkeit für ihn, habe ihn plötzlich sehr gern, doch sage ich es ihm, so wird er antworten, in der Psychiatrie nenne man dies Übertragung [...]. Ich frage ihn unvermittelt, ob er mein Freund sein wolle, eine dieser impulsiven Fragen, die Verlegenheit hervorrufen, selbst wenn ich den Überschwang dämpfe, indem ich ihm eine geräuschvollen Kuß auf die Hand drücke.« (SB 161) Die Erzählerin will den Rat des Mediziners nicht hören, sondern kann erneut die Antwort vorwegnehmen – Fabjan dient hier bloß als ihr Sprachrohr, dem sie ihre Selbstdiagnose in den Mund legt: Die Ursachen ihres Verhaltens als ›Übertragung‹ ist ihr also bereits bekannt und bewusst.

Der Schriftsteller und seine Persona sind nicht identisch; auch die privaten und öffentlichen, eher nüchternen Bilder weichen von den weichen von den verklärenden Zuschreibungen der Erzählerin ab. Je näher die Erzählerin Bernhard kommt, desto weiter klaffen Realität, Persona und Projektion auseinander – und je mehr sich die Erzählerin über ihre Annäherung dieser Divergenz bewusst wird, desto mehr verliert sie das Interesse am echten Menschen hinter den Texten und beginnt, ihm sogar aus dem Weg zu gehen.

Salems Text agiert somit komplementär zu Burgers *Besuchs*-Erzählung. Am Ende bildet der *Brief* die Dynamik zwischen Autor und Publikum aus *Auslöschung* und *Verehrung* ab: Der idealisierte Schriftsteller und sein Wohnort sind für die Erzählerin eine Enttäuschung. Auch die räumliche Bewegung in seiner Lebenswelt und die literarische Spurensuche in Bernhards Nähe verdeutlichen die Identifikation und Immersion der Erzählerin: »[W]ir sahen unzweifelhaft denselben Teil der Ebene, dieselben Hügel, dieselbe Papierfabrik.« (SB 127) Die Erzählerin erkennt in ihrer Absteige »das Gasthaus [...] von Frost« (SB 126) und in der dazugehörigen Wirtin die »schmutzige[] Frau« (u.a. SB 143, Hervorh. i. Orig.); die Lebensgeschichte, die ihr von einer anderen Figur erzählt wird, »gleicht ein wenig der von Ja« (SB 181, Hervorh. i. Orig.). Die Erzählerin betrachtet – anders als Burgers Erzähler – Bernhards Mitmenschen jedoch als »personnages de papier«⁸⁴ und gibt somit der Fiktion Primat vor der Realität.

Doch das reale Ohlsdorf ist nicht die Bernhard'sche »Fundgrube für Brutalität und Schwachsinn, für Unzucht und Größenwahn, für Meineid und Totschlag, für systematisches Absterben« (F 163) in der »alles morbid« (F 162) ist und in der alle Bewohner »aufgeweicht von ihren Krankheiten« (F 73) sind: Das Leben ist hier »so friedlich wie in einem Bilderbuch« (SB 155). Die Erzählerin sucht nach einer ersten Annäherung im Dorf wie Burger den Vierkanthof auf, ohne dabei direkt zu Bernhard vordringen zu können: Sie schleicht »in vorsichtiger Distanz« (SB 71) über das Grundstück und schaut dabei zu Boden. Sie schämt sich, ihn und sich »lächerlich« (SB 59) zu machen und schleicht »in vorsichtiger Distanz« (SB 71) über das Grundstück. Der vielbeschäftigte Schriftsteller ist jedoch gar nicht zuhause und die Realität entspricht erneut nicht den Erwartungen der Erzählerin: Das Haus aus *Ja* ist nicht auffindbar (vgl. SB 137); der Vierkanthof ist keine »grauenhafte[] Privathölle« (V 26), sondern »riesengroß, schön und schmucklos« (SB 71). Die Fenster von Bernhards Wohnort zieren »nicht bloß Gitterstäbe«, sondern derer »nur ganz wenige« (SB 71). Vor dem Haus befindet sich gar eine »hölzerne Bank, [...] auf der jedermann Platz nehmen kann« (SB 147) – eine enttäuschend einladende Atmosphäre. Selbst die Vegetation ist – genau wie das »Bilderbuchdorf« – gar nicht bernhardesk: »Es scheint mir, es gäbe hier mehr Tannen als Lärchen, das Unterholz ist dicht und duftend, hier könnte man einen Rotkäppchenfilm drehen.« (SB 140)

Die allofiktionale Figur ›Thomas Bernhard‹, der die Erzählerin im weiteren Verlauf begegnet, entspricht ebenfalls nicht Salems *eidolon* vom österreichischen Einsiedler. Sie entspricht allerdings auch nicht dem des geselligen ›Herrn Bernhard‹ seiner Mitmenschen. Der »echte«, private Bernhard bleibt größtenteils eine Leerstelle. Die vorausgeahnte Enttäuschung äußert sich früh in einem proleptischen Tagtraum:

84 Salem: *Les livres et la vie*, S. 23.

Ich nahm ein zweites Glas österreichischen Sekt und, da ich schon hier war, ein Stück Sachertorte. Enttäuschend war sie [...]. In meiner Phantasie sah ich, wie all diese Leute um mich her plötzlich verstummten, sich dem Eingang des Salons zuwandten und flüsterten: Thomas Bernhard, Thomas Bernhard ... Ein Mann in Lodenmantel und Tirolerhut trat ein, er hatte einen Boxerhund bei sich und sah den unscharfen Zeitungsbildern gar nicht ähnlich, doch alle schauten ihn weiterhin an und flüsterten ihr Thomas Bernhard, ich sah mich NEIN! Sagen, dieser Mann ist nicht Thomas Bernhard, und man schaute mich verächtlich an [...]. (SB 74)

Wie die Erzählerin irritiert ist, dass der Vierkanthof geradezu einladend erscheint, ist sie in diesem Traum und auch in der folgenden Handlung von der »echten« Person Bernhard ernüchtert, die nicht mit ihren Erwartungen übereinstimmt – wie auch die Sachertorte hier letztlich ein Produkt ist, dessen vorausseilender Ruf nicht mit der Realität mithalten kann.

Die knappen Berichte der Erzählerin über die Treffen mit Bernhard selbst stehen auf den ersten Blick im Widerspruch zu ihrer Obsession. Sie begegnet Bernhard dreimal: einmal zufällig im Bus, einmal geplant bei einer Verabredung im Café, ein letztes Mal erneut zufällig erst auf der Straße sowie anschließend von weitem in einem Restaurant. Für die Erzählerin ist Bernhard der »Eremit« des Tarot; über die Zahl Drei ist die Erzählerin weiterhin mit den Karten der »Herrscherin« und ihrer Botschaft einer Synthese von These und Antithese verknüpft.⁸⁵ Diese Dreischrittigkeit spiegelt sich auch in den drei Begegnungen mit Bernhard wider: auf die Annäherung folgt die Enttäuschung, darauf die Ablösung. Bereits die Erzählung der ersten Begegnung ist symbolisch aufgeladen:

Und stellen Sie sich nun meine Bestürzung vor, wie ich [...] Sie erblickte, groß, schlank, [...] mit einem in Packpapier eingewickelten Bild unter dem Arm. Der Straßenbahnsteig schien unter mir zu schwanken [...]. [...] Mein Herz schlug wie verrückt, die Beine zitterten [...]. (SB 123)

Das verpackte Gemälde repräsentiert einerseits die häufigen Kunst- und Möbelkäufe des wohlhabenden Privatmenschen Bernhard. Es verweist andererseits auf die mehrfach verhüllte und künstlerisch überformte Bild der Person Bernhard. Und auch in dem Moment, in dem die Erzählerin auf den diegetisch »realen« Bernhard trifft, orientiert sie sich an fiktionalen Konzepten:

Sie wichen ein klein wenig zurück, und ich sagte: Guten Tag, ich bin Gemma Salem, Sie nahmen meine Hand, ohne ein Wort zu sagen, mit der Andeutung eines schwachen Lächelns, und ich konnte die angeborene Ängstlichkeit in Ihren grauen Augen sehen. [...] Er gleicht dem Eremiten, sagte ich mir vier- oder fünfmal, er ist der Eremit, das neunte große Arkanum des Tarot. Etwas anderes dachte ich nicht. (SB 124)

Eine Auseinandersetzung mit Bernhard als Person findet seitens der Erzählerin nicht statt. An ihre Stelle tritt eine Reflexion über Bernhards Ähnlichkeit mit dem Eremiten des Tarot – erneut also mit einer stark stilisierten und vor allem fiktionalen Figur und

85 Vgl. u.a. Steiner, Pia: Tarot, Viersen 2010, S. 121.

dem dahinterstehenden Konzept. In der ersten Phase ist Bernhards Freundlichkeit und Zugänglichkeit jedoch ernüchternd:

An einer [...] Haltestelle stiegen alle aus, auch Sie, Sie jedoch lächelten mir zu, ein echtes Lächeln war es, und sagten liebenswürdig *bonjour*, [...] ich nickte und fragte: Kann man hier den Bus nehmen? Worauf Sie wieder unmerklich zurückwichen und kühl antworteten: *Not today*. Hätten Sie mir statt dessen die Zunge herausgestreckt [...] so hätte es mich nicht schmerzlicher getroffen. (SB 124f., Hervorh. i. Orig.)

Dieses erste Treffen ist für die Erzählerin bereits eine Enttäuschung; die zweite für sie so wichtige private Verabredung führt zur totalen Ernüchterung. Das Treffen in einem Café wird knapp auf nicht mal drei Buchseiten abgehandelt (vgl. SB 160–162). Der allofiktionale Bernhard ist selbstsicher, freundlich, aber die Unterwürfigkeit der Erzählerin ist ihm unangenehm. Er merkt ihre »aufdringliche Art« (SB 161) an und »ist ein wenig steif, es ist ihm nicht wohl in seiner Stellung als verehrtes Idol« (SB 160). Sie wiederum nimmt in der Unterhaltung Bernhards Antworten mit Wissen aus seinen Büchern vorweg: »*I don't like Paris*, das sagten Sie zu mir im Café Rathaus, und ich antwortete, ja, ich weiß, *you don't like Paris*, das steht in einem Ihrer Bücher.« (SB 89, Hervorh. i. Orig.) Dennoch verläuft das Treffen größtenteils harmonisch:

Laut frage ich mich, ob ich träume, und doch weiß ich, ich träume nicht, und es gibt nichts Natürlicheres als dies, T. B. und ich auf der Bank eines Cafés, und wir plaudern und lachen [...] (besonders als wir von der *schmutzigen Frau* sprechen, die er übrigens mag, denn sie ist gescheit). (SB 162, Hervorh. i. Orig.)

Anders als bei Burger verunmöglichen aber gerade Bernhards unerwartete Freundlichkeit und die humorvolle Seite von Werk und Person eine weitere reale wie poetische Annäherung: Gerade das »[P]laudern und [L]achen« (SB 162) mit Bernhard lässt die Erzählerin erkennen, dass sie die quasi-religiöse Verklärung des »österreichischen Einsiedlers« nicht fortsetzen kann. Sie gibt ihre Annäherungsversuche auf und belässt ihr Bernhard-Bild auf der Ebene ihrer ausgeschnittenen »unscharfen Zeitungsbilder[]« (SB 74): einer willkürlichen, persönlich gefärbten Collage von Repräsentationen und Interpretationen der Persona und Literatur des Autors. Entsprechend wechselt auch die Textform von der Tagebuch- zur Briefform zurück (vgl. SB 189).

Das letzte ›Treffen‹ führt diese Ablösung weiter vor. Es verdeutlicht auf symbolischer Ebene auch eine zentrale These des Textes. Bernhard fährt nun zufällig an ihr vorbei:

Es war jetzt etwa acht Uhr, nur wenige Autos fuhren jetzt auf dieser Straße, einmal wandte ich mich um, ohne Grund, und wumm! begegnete ich den Augen von T. B., der in einem dunklen Jeep vorbeifuhr. Er fuhr weiter. Ich stelle mir vor, daß es ihn nervös macht, überall auf meine ungewohnte Gestalt zu treffen [...]. Als ich zum Franz-Josef-Platz zurückkam, sah ich den Jeep auf der Esplanade stehen, ich trat näher und sagte mir: Jetzt wirst du die Antwort bekommen, ohne genau zu wissen, um welche Antwort es ging, doch sollte sie mir etwas über *ihn* und *mich* mitteilen. (SB 179, Hervorh. i. Orig.)

Später sieht sie sein geparktes Auto:

Wie ich den Jeep erreichte, schien mein Herz zu zerspringen, in meinem Kopf dröhnte es, mehr um dieser Antwort willen als aus Angst, T. B. könnte mich schon wieder um sich herumschleichen sehen [...]. Auf dem Vordersitz lag ein Paar schwarze, sehr elegante Lederhandschuhe, und da war noch ein kleines, altmodisch gebundenes Buch: *In hora mortis*, seine erste Gedichtsammlung. (SB 179f., Hervorh. i. Orig.)

Wie bei ihren ersten Kontaktversuchen zeigt die Erzählerin eine nervöse, körperliche Reaktion auf die möglicherweise bevorstehende Begegnung mit Bernhard, ihre Sprache erscheint unsicher. *In hora mortis*, eine der frühesten Veröffentlichungen Bernhards, bildet den Gegenpol zu *Auslöschung*, seinem letzten Prosawerk, und schließt den literarischen Bezugsrahmen wie auch die Erzählung. Der Nennung des Titels verweist ebenfalls darauf, dass Bernhard Salems Telegramm noch »in der Stunde des Todes« las, wie sie in *Les livres et la vie* schildert.⁸⁶ Diese Passage spiegelt als Parallelstelle aber primär die erste Begegnung mit dem verpackten »Bernhard-Bild«. Nun ist diese »Verpackung« jedoch geöffnet: Die Person »Thomas Bernhard« ist abwesend, bleibt ungreifbar und spaltet sich stattdessen über ihre Artefakte in zwei Teile auf, die beide »von der Hand« Thomas Bernhards stammen: Der wohlhabende »Herr Bernhard« ist durch die teuren »elegante[n] Lederhandschuhe« (SB 180) anwesend. Die verehrte Schriftsteller-Persona ist dagegen durch den Gedichtband präsent. Dies greift erneut auf ein Muster voraus, das in weiteren Werken zu einem zentralen Narrativ und Topos wird: Der Privatmensch, die öffentliche Autoren-Persona und das literarische Werk divergieren im Falle Bernhards stark voneinander. Der Privatmensch selbst sitzt hier unbeteiligt in einem Restaurant »mit zwei Paaren an einem Tisch« (SB 180); die Erzählerin nimmt keinen Kontakt mehr zu ihm auf, die reale Person bleibt für sie gleichermaßen unerreichbar wie uninteressant. Die Erwartungen der Erzählerin – wie auch der Leser:innen – werden nicht erfüllt: Diese Erzählung über Obsession verläuft sich letztens – hier wieder ganz bernhardesk – im Non sequitur. Bernhard und sein Werk werden der Erzählerin jedoch zumindest nicht »abstoßend«⁸⁷ wie der verehrte Schriftsteller in *Verehrung*. Salems Erzählerin findet letztlich zu sich selbst zurück: Sie fixiert sich im Folgenden auf ihre Zuneigung zu dem Bernhard, den sie »in [sich] eingeschlossen« (SB 189) hat – also ihre eigene Projektion.

86 Vgl. dazu Salems: *Les livres et la vie*, S. 15.

87 Vgl. Bernhard: *Verehrung*, S. 344.

III.4. Posthume Allofktionen

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 verfüigten ›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 faktualen 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 interessanterweise 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 Fettebmolie 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 Hennesmairs *Tagebuch* wird von späteren Allofktionen 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 Hennesmair: »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 Hennesmair festhält, sollen sich – in der Realität und in der Literatur – bewahrheiten: Bernhards Tod und sein Testament prägen seine posthume 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 Deutungshoheit über Bernhards Texte und Bernhards literarischen Epigonen schreiben seinen Stil fort. Letztere üben gleichzeitig über allofktionale 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 Geschichtzerstörer* (2008),⁴ *Meine Übertreibungskunst* (2008)⁵ oder *Bernhard für Boshafte* (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. Fellingner, Raimund (Hrsg.): »Ich bin ein Geschichtzerstörer«. Acht unerhörte Begebenheiten, Frankfurt a.M. 2008.

5 Vgl. Fellingner, Raimund (Hrsg.): *Meine Übertreibungskunst*. Ein Kompendium, Frankfurt a.M. 2008.

6 Vgl. Fellingner, Raimund (Hrsg.): *Thomas Bernhard für Boshafte*. 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 faktualer 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/ Köppe, 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 solange 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 Unselds 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 fortschreiben und satirisch übersteigern. Ob nun lebend oder tot, Bernhard erscheint in diesen Fiktionen zumeist als talentierter Autor, aber auch als konsumvernarrender Hedonist: Er fährt hochpreisige Autos und trägt maßgeschneiderte Anzüge, teure Sonnenbrillen oder Luxusuhren. Mal hat er Affären mit reichen Erbinen, 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 Verschwörungthriller 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 Die Ex-Frau eines anderen Bernhard-Forschers, gleichzeitig langjährige Freundin und Geliebte der Erzählerin, wird tot im Schermberger 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 Schermberg 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 Stolz 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 setzten 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 Individuums, also mit Tod und Leben, Liebe und Geld, Verbrechen und Strafe, Fremde und Vertrautheit.« (MC [241, o.P.]) Inzwischen scheint das Literaturprogramm von Stolz 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 Stolz 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 erstickten 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 Pastiche 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 Henetmair angelehnt – und damit an einen Autor, der ein von gängigen Narrativen und Bildern divergierenden 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 humorgratigem »Übertreibungskünstler und Scheltredner« (MC 61) wurde ihm durch die Verharmlosung und Umdeutung von der »österreichischen Staatsgermanistik« (MC 79) aufoktroiert: 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 posthume 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 prangert 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 [...], Ohrensesseln 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 ernstzunehmend 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 verfügbarem 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 Unsel 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 zusammenzusitzen 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 welcher maßlosen Übertreibung sich da der Bernhard wieder zeige, denn mit der Wirklichkeit habe das nichts zu tun.« (MC 61f.)

16 Vgl. u.a. Unsel, Siegfried: Reisebericht Salzburg, Samstag, 28. Januar 1989, unter Anm. 1 abgedruckt in: ders./ Bernhard: Briefwechsel, S. 806–813, hier S. 809f.

17 Unsel, 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 Ernstesten, 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 erklärte 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 Hennemairs *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 Allofktion, 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-Rezipienten. 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 transfiktionale 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 vorgeschaltete 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 mitgekriegt 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 Relativsätzen 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 Betttuch gekauft, in das er pisse 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 Dramolette 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 autofiktionalsten 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 Hennetmairs *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 »Mallorca-texte« 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 Gmündner 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. Gschäftlhubernde Festspielpräsidenten, schwächelnde Schauspieler und Diven, mediengeile 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 Mimoto-texten 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 Markt-smüller 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 ›Mallorcatexte‹, 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 Bernhardbuch [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 Hennesmairs ›Bernhard-Tagebuch‹. Auch Hennesmair 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 [...]. (H) 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 Erinnerungschale 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 umsatteln 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 untersuche »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 führe 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 allofikcionalen Inszenierung vollständig auf; der echte Bernhard bleibt auch in diesem Text in jeder Hinsicht abwesend. Dennoch inszeniert der Text ein allofiktionales 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 »möglicherweise 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 Gudrun 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 Hennenmair angelegt.³⁰ Doch auch Ennet-Miró ist in der Diegese nur eine erfundene Figur. Auch der reale Hennenmair wird über diese Analogie somit der »Bernhard-Fälschung« schuldig bezichtigt: Der private Bernhard im Schlosseranzug, der in dieser Fiktion und in Hennenmairs *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 Hennenmair 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 einzig 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 Allofktionen 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 Hennenmair 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, Hervorh. 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; spätere, 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 »Bauarbeitergestus 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 Schmelztiiegels 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 verkaterter 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 – »*dont 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 Niedermem, Körperliches mit Geistigem ebenso wie Bizarr-Komisches mit Abgründig-Tragischem. *Die Murau Identität* präsentiert sich so ebenfalls als »Schmelztiiegel« 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-Allofktionen 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 Diegeese, 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 Genreklichees 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 Architekt. *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 architekturelle 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 bernhardeske Philosophennamedropping 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 Genrebezüge 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 Selbstoptimierungswahn. Die fiktiven Aufzeichnungen Unselds 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, zum meist 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 Selbstportrait 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 Luxurnarrativ auf die Spitze: 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 relativierte.« (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.

Unsel, Bernhard und der ›hochliterarische‹ Architekt. 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 Unselds einen weit aus größeren Raum in der Erzählung ein. Unselds 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 neomodischen 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, / Krekin: Christian Kracht.

57 Eine dritte Figur wird ebenfalls allofikional 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 Anistricherlinge von Tomasica*« (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 Unselds 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 Unselds 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-Allofktion, 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 Idiolekts 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 Ebene botschaftsformend modifiziert werden.

Auf der Ebene des *discours* enthält der Text nur vereinzelte, an Bernhards Sprachklichs angelehnte Phrasen.⁶¹ Einerseits verringern die Bernhardismen die Distanz des Textes zu Bernhards Erzählungen, ohne den Stil komplett zu imitieren. Der Erzähler diskutiert beispielsweise in einer Szene mit seiner Gespielin über Bernhards *Holzfällen* und verwendet dabei einzelne Bernhardismen wie »so meine Gefährtin« (SMI 142) oder »naturgemäß« (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 Selbstporträt 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 Kulturjournalisten 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 Markierung 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), »naturgemäß« (u.a. SMI 143, 183), »sogenannte« (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 »verdrüßserzeugende 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 metafikционаler 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 einzig desolate Landschaft im Text ist die, die sich Siegfried Unselnd zum Surfen aussucht. Sie dient hier aber nur der Unterhaltung und stimmungsvollen Untermauerung 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 popliterarisch erscheinenden Stilelemente sind als abstrahierte Rekonfigurationen bernhardesker Stil- und Strukturelemente erkennbar: Die poptypischen, einsamen Figuren in ihren Villen mit »*lebenslange[m] Wohnrecht*« (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 ausschaltbare 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 suicidalen 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 Fogosch« (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 »*Ánima 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 Dreiundachtzigjährigen 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-Landeshauptmanns verkauft. Als groteske Parodie des realen, bizarren patriotischen Personenkultes 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 herabblitzte« – 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 Deprimierende.« (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 *Geschichtenzerstörer*, von irgendwelchen Begriffen also, die Bernhard irgendwann einmal so dahergesagt oder dahingesagt hatte, möglicherweise [...] bereits in betrunkenem Zustand, 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 rezipierender 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 eingepugelt 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 vermarktbareren, 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. Unselds 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 Gegenteil 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 Geschichtsvergessenheit 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 Reisetil der *Zeit* besprochen werden. Die Söhne der Henker werden Animateure. Sargtischler 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 Zentrum der *pulsierenden Metropole* leben zu können« (SMI 107). Dieses Spanien ist ebenso bevölkert von »afrikanische Straßenhuren [...], in Hemdchen und Hotpants aus Baumwolle [...], 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 – Steyermühl« (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 – Manhattan« (SMI 171–189).

72 Vgl. hierzu bspw. die Anmerkung 2 zu Bernhards Brief an Siegfried Unseld vom 26.11.1979, in: Unseld/ Bernhard: Briefwechsel, S. 580–582, hier S. 581.

73 In einer Szene trifft der Erzähler auf klischeehafte Grenzkontrollbeamte mit »Fuck Islam«-Aufklebern auf ihren Rechnern (vgl. SMI 44). Anschließend wird er – in Anspielung auf den Abu-Ghuraib-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 Senkrechtbegrabenen, 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 starben 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 begnadigten 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 »Übersetzer 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 Unselds 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 allofiktionale 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 Asiatika, 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. 169f.; 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 immergleicher Topoi unterstellt. Auf beides lassen sich Unselds 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 überschwänglich [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 Unselds auf Hennetmair jedoch anders deuten: Unselds ebenfalls auf ein bestimmtes Bernhard-Bild bedachte Aufzeichnungen treten bei Schimmelbusch in Konkurrenz zu den »Enthüllungen« von Bernhards Freund und Vertrauten. 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 Triviale 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 Hennenmairs *Tagebuch* oder den Unseld-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. Gleiches 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 Übertreibung 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 einzig 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 Pöpliteratur, die er ebenfalls mit Bernhards Texten parallelisiert. In Bernhards Literatur hallt das Echo des Zweiten Weltkrieges und des Holocausts nach. Die Pöpliteratur der 1990er Jahre steht dagegen im Lichte der Wende, des andauernden Kalten Krieges und der daraus resultierenden Zukunftsunsicherheit; 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 Pöpliteratur 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.

III.5. Exkurs: Der Lebensabend und Tod des Autors

Auch Bernhards Lebensabend und Lebensende werden auf unterschiedliche Weise als poetologische oder kritische Ausdrucksmittel genutzt. Die im Folgenden besprochenen Texte sind im Gegensatz zu den bisher betrachteten Werken keine Prosaerzählungen, die Bernhard ins Zentrum des Geschehens setzen: Werner Kofler lässt in seinem referenzialistischen Roman *Alpensagen* (1988) in einer Szene Bernhard vom Berggipfel stürzen und artikuliert so poetologische ›Vatermordsphantasien‹. Gerhard Falkner nutzt die Figur Thomas Bernhard stattdessen auf eine andere Art – diesmal allerdings nicht den Prosaautor, sondern den Dramatiker: In seinem Bühnenstück *Alte Helden. Deklamatorische Farce* (1998) sitzt der inzwischen hochaltrige Bernhard im Altenheim in den Alpen und schaut der untergehenden Sonne nach – zusammen mit Samuel Beckett.¹ Diese beiden Texte sollen im Folgenden in einem Exkurs betrachtet werden, da sie trotz formaler Unterschiede zu den bisher betrachteten Werken ebenfalls unterschiedliche Bernhard-Narrative aufgreifen und an unterschiedlichen Bernhard-Bildern mitschreiben.

III.5.1. Gerhard Falkner: *Alte Helden. Deklamatorische Farce* (1998)

Falkners Bühnenstück *Alte Helden* bewegt sich offensichtlich in der Sphäre des Unmöglichen: Auch wenn sich Samuel Beckett einmal nach seinem österreichischen Kollegen Bernhard erkundigte, waren sie persönlich wohl nicht miteinander bekannt.² Erst recht verbrachten Beckett und ›Alpen-Beckett‹ ihren Lebensabend nicht gemeinsam in einem Altenheim in den Alpen.³ Bei Falkner vertreiben sich ›Thom‹ und ›Sam‹⁴ dagegen die Zeit

1 Die Divergenz zwischen Bernhards Prosa- und Dramenstil schlägt sich auch in der kreativen Rezeption seiner Werke nieder: Die Prosa rezipiert meistens Bernhards Prosa, das Drama rezipiert meistens Bernhards Dramen.

2 Ich danke Herrn Dr. Martin Huber für diese Auskunft.

3 Anzumerken ist dennoch, dass beide zumindest im gleichen Jahr starben: Bernhard am 12. Februar, Beckett am 22. Dezember 1989.

4 Samuel Beckett und Thomas Bernhard werden in *Alte Helden* bei ihren Kurznamen ›Sam‹ und ›Thom‹ genannt. Diese Namen werden in den folgenden Ausführungen genutzt, um auf Falkners

damit, ihre Untergebenen Reuschl und Knock zu foltern, über das Theater zu philosophieren und zwar nicht auf Godot, dafür auf einen »neuen Helden« (FAH 8) zu warten.

Formal ist das Drama geradlinig und symmetrisch aufgebaut: Es ist in zwei Akte mit je zwei Szenen eingeteilt; die Akte beginnen jeweils mit zwei ähnlichen, leitmotivischen Äußerungen der beiden Bühnenfiguren:

Thom: Sam, machs Licht aus! [...] \Wir brauchen kein Licht!

Sam: Wir hatten lange genug Licht!

Thom: Mehr Licht, als uns lieb war. (FAH 7)⁵

Die Abfolge der Auftritte und Dialoge ist über die beiden Akte ebenfalls symmetrisch verteilt: Je zweimal treten Sam und Thom miteinander in Dialog, je einmal traktiert Thom seinen Reuschl, traktiert Sam seinen Knock, dazwischen treten einzelne Nebenfiguren auf.

Trotz der vergleichsweise simplen Struktur und Handlung bietet Falkners Bühnenstück *Alte Helden* mehrere Deutungen an. Erstens konstruieren die Werkbezüge eine ambivalente Hommage an die beiden, für das westliche moderne Theater essentiellen nihilistischen Dramatiker: Die absurde Konzeption von *Alte Helden* mit seinem minimalistischen Bühnenpersonal, den misshandelten Pflegerfiguren und den unbeweglichen, eingeschlossenen, monologisierenden Hauptfiguren erinnert gleichermaßen an die Dramen Bernhards und Becketts. Zweitens ist Falkners »*deklamatorische Farce*« über zwei ehemalige, nun passive Künstler, die ihren Lebensabend einsam und vergessen im Altersheim verbringen, auch als Alterstext lesbar. Drittens verknüpft sich beides erneut zu einem poetologischen und theaterkritischen Text.

Hommage, Kritik und Werkbezüge. Die Figurenkonstellation des Dramas bildet die poetische Nähe von Beckett und Bernhard ab und verweist auf die Funktions- und Wirkungsweise öffentlicher Dichter-Bilder: Bernhard wurde bereits früh und nicht ohne Grund als »Alpen-Beckett« bezeichnet.⁶ Die Nähe von insbesondere den frühen Bühnenstücken Bernhards zum absurden Theater beckettscher Couleur ist zweifellos evident.⁷ Diese Apostrophierung verweist auf ein bestimmtes Beckett- und Bernhard-Bild: Bei beiden handelt es sich um Autoren mit einem verhältnismäßig uniformen Werk, das in seinen Klischees und Stilmitteln leicht erkennbar scheint. Beide Autoren orientieren sich in ihren Texten an musikanalogen Strukturen;⁸ beide beschäftigte »[d]as intellektuelle

allofktionale Bühnenfiguren zu verweisen. Ist von »Beckett« und »Bernhard« die Rede, sind damit die realen Personen bzw. Autoren gemeint.

5 Ähnlich auch FAH 33, 54. Die Äußerung verweist zudem auf den Lebensabend eines weiteren Dichters: Goethes letzte Worte lauteten angeblich »Mehr Licht«.

6 Vgl. Rumler: Alpen-Beckett und Menschenfeind, S. 98.

7 Vgl. hierzu u.a. Koch, Tine: Das Leben ein Spiel, die Welt ein Theater? Spielformen des Welttheaters in den dramatischen Werken Samuel Becketts und Thomas Bernhards, Heidelberg 2012; Winkler, Jean-Marie: Aspekte moderner Anti-Dramatik. Vergleichende Betrachtungen zu Samuel Becketts »Endspiel« und Thomas Bernhards »Ein Fest für Boris«, in: Turk, Horst (Hrsg.): Konventionen und Konventionsbruch. Wechselwirkungen deutscher und französischer Dramatik, 17.-20. Jahrhundert, Bern 1992, S. 220–235.

8 Vgl. Simon, Alfred: Beckett, Frankfurt a.M. 1991, S. 254.

Thema des Selbstmordes«, ⁹ beide teilen sich eine Vorliebe für Schopenhauer¹⁰ und eine öffentlich zur Schau gestellte Abneigung gegenüber ihren Heimatländern.¹¹ Ähnlich wie im Falle Bernhards konvergieren Becketts Werk und Biographie früh: »[S]ein Leben wird zu einem Mimodram, in dem das Werk sich selbst spielt, noch bevor es existiert.«¹² Auch öffentlichkeitswirksame Auslieferungs- und Aufführungsverbote¹³ und die medienwirksame Isolation in der Abgeschiedenheit haben Beckett mit seiner ›Maison du Godot‹¹⁴ in Ussy und Bernhard mit seinem Vierkanthof in Gmunden gemeinsam. Somit erscheint ›Samuel Beckett‹ ebenfalls für allofktionale Fortschreibungen prädestiniert: Auch in seinem Falle konvergieren öffentliches Verhalten und literarisches Schaffen zu einer öffentlichen Autoren-Persona, an die bestimmte Assoziationen und Konnotationen geknüpft sind, die wiederum fiktional aufgegriffen und reinszeniert werden können. Die Bezeichnung Bernhards als ›Alpen-Beckett‹ wird ihrerseits zum Ausdruck der Rezeption von Bernhards Dramen, die so als gleichermaßen absurd wie genuin österreichisch kategorisiert werden.

Auch bei Falkner erscheinen die beiden Autoren vorerst als Summe ihrer Werke, was auch von Sam kommentiert wird: »Aus keiner Figur, in die man einmal geschlüpft ist, gibt es ein wirkliches Entkommen. Man wird unweigerlich der Mensch, den man spielt, und nie wieder der, der ihn nur zu spielen meint.« (FAH 13) Falkner erteilt dieser Deutung jedoch gleich wieder eine Absage und lässt seine zweite Hauptfigur Zweifel an naiv-biographisierenden Autoren-Bildern äußern:

Thom: Aber das würde ja heißen, ich wäre der Nörgler, der Ignorant, der in die infamsten Beschimpfungen verstrickte Österreicher, der umständliche, verbohrt, monoman geschlechtslose Eiferer, der blinde Wissenschaftlichkeitsbewunderer und Maulheld gegen die Kultur – Maulheld gegen die Österreicher, Maulheld gegen die Abendländer... (FAH 13)

Bereits hier zeigen sich erste Unterschiede zwischen den beiden anfangs so ähnlichen Bühnenfiguren und den dahinter stehenden Autorenpersonæ. Im Falle Thom Bernhards spielt Falkner auf die Divergenz von Werk, Persona und Person an und präsentiert den Österreicher somit dem Narrativ entsprechend vorerst als harmlosen Übertreibungskünstler. Das Werk seines Sam Beckett basiert jedoch auf Beobachtung seiner Umwelt; es ist ein Mittel der Selbstkonstitution und Selbstvergewisserung eines identitätslosen Schriftstellers:

Sam: Ich habe ganz Dublin durchkämmt, ich habe ganz London durchkämmt, ganz Paris, um diese nichtigen, trostlosen und armseligen Giganten der Lausigkeit aufzu-

9 Simon: Beckett, S. 178.

10 Vgl. Simon: Beckett, S. 179.

11 Vgl. Simon: Beckett, S. 192.

12 Simon: Beckett, S. 174.

13 Vgl. Simon: Beckett, S. 209.

14 Vgl. Simon: Beckett, S. 203.

stöbern, wie sie von meiner Art über die ganze Welt verstreut sind, bis ich endlich ein Bild von mir zusammen hatte. (FAH 13)

Falkner nutzt in *Alte Helden* trotz aller Anspielungen auf reale Personen und ihre Personae allerdings kaum biographische Details, um die allofiktionalen Figuren Sam und Thom an die außertextliche Realität anzubinden. Darauf verweist auch die Vorrede des Stücks: »Die Helden dieses Stücks sind die Stimmen. Die Stimmen wurden ausschließlich entwickelt aus den Sprachen der beiden Protagonisten, Beckett und Bernhard. Das Stück ist daher nicht biographisch, sondern fiktiv.« (FAH, o. P., Vorrede) Bei *Alte Helden* handelt es sich somit um einen allofiktionalen Mimotext: Die beiden Bühnenfiguren sind fast ausschließlich aus Struktur- und Stilelementen sowie Werkklischees der ihnen zugrundeliegenden Autoren konstruiert.¹⁵ Thom und Sam ähneln jenen ziellos »Wartenden« und »Eingeschlossenen«, die sich in der Prosa und in den Dramen sowohl von Beckett als auch Bernhard finden.¹⁶ Anders als im Falle der beckettischen Protagonisten á la Wladimir und Estragon ist bei Falkner jedoch klar, worauf gewartet wird:

Sam: Ich mache mich auf die Suche

Thom: Auf die Suche wonach?

Sam: Ich suche meinen neuen Helden. \ [...] Knock fordert morgen früh seinen neuen Helden! [sic] \ [...] Erst gestern bin ich ihm wieder begegnet. [...] Als ich an ihn herantrat, machte er eine einladende Atembewegung. (FAH 8)

Während Sam – wie Becketts Protagonisten – somit täglich sucht und absurd wartet, befindet sich Thom – wie Bernhards Dramenfiguren – in einem Zustand des stagnierenden Wartens ohne genau umrissenes Ziel. Die psychische Eingeschlossenheit der Beckett- und Bernhard-Protagonisten spiegelt sich in ihrer physischen Entstellung und räumlichen Unbeweglichkeit. Das freiwillige und unfreiwillige Sitzen wird zum dominanten Motiv: Bei Beckett sitzt Murphy in einem »rocking-chair«,¹⁷ Pozzo im Klappstuhl,¹⁸ Hamm im Rollstuhl,¹⁹ die Protagonisten von *Happy Days* sind dagegen bis zur Hüfte eingegraben.²⁰ Ähnlich verhält es sich auch bei Bernhards Dramenfiguren, beispielsweise den Beinlosen aus *Ein Fest für Boris*,²¹ Herrenstein im Rollstuhl in *Elisabeth*

15 Eine Ausnahme bildet bspw. der Verweis auf Thoms Tätigkeit als Gerichtsreporter, die auch der reale Bernhard in seiner Jugend ausübte (vgl. FAH 30; zu Bernhard als Gerichtsreporter u.a. Mittermayer: Thomas Bernhard. Eine Biographie, S. 90–96; Höller, Hans: Das Handwerk des Lebens und des Schreibens. Die Lehrzeit in den fünfziger Jahren, in: ders.: Thomas Bernhard, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 49–67 sowie Dittmar, Jens (Hrsg.): Aus dem Gerichtssaal. Thomas Bernhards Salzburg in den 50er Jahren, Wien 1992).

16 Im Falle Becketts werden hierunter auch die Figuren seiner Radiostücke und Hörspiele gefasst.

17 Beckett, Samuel: Murphy, London 1957, S. 1.

18 Vgl. Beckett, Samuel: Waiting for Godot, in: ders.: The complete dramatic works, London 1990, S. 7–88.

19 Vgl. Beckett, Samuel: Endgame, in: ders.: The complete dramatic works, London 1990, S. 89–134.

20 Vgl. Beckett, Samuel: Happy Days, in: ders.: The complete dramatic works, London 1990, S. 135–168.

21 Vgl. Bernhard, Thomas: Ein Fest für Boris, in: ders.: Stücke 1. Ein Fest für Boris, Der Ignorant und der Wahnsinnige, Die Jagdgesellschaft, Die Macht der Gewohnheit, Frankfurt a.M. 1988, S. 115–190.

II²² oder dem Weltverbesserer in seinem Sessel.²³ Während Falkner das Altenheim als isolierenden Ort inszeniert, übernimmt diese Funktion in Becketts *Murphy* oder *Watt* eine Irrenanstalt. In Bernhards *Ein Fest für Boris* ist es ein »Krüppelasyl«,²⁴ in dem die Protagonisten eingeschlossen sind; Immanuel Kant wird im gleichnamigen Stück²⁵ »von den Ärzten und Pflegern eines New Yorker Irrenhauses empfangen«;²⁶ in *Ritter, Dene, Voss* zählt der Aufenthalt in Steinhof zur Vorgeschichte einer Figur²⁷ – und in Bernhards Prosa sind die »lebenslänglichen Kerker« (V 161) omnipräsent. Oftmals verbindet Becketts »[v]erfluchte Wanderer« und »verdammte[n] Kriecher«²⁸ eine unlösbare, obsessive, meist auch sadistisch-missbräuchliche Paarkonstellationen (*Waiting for Godot*, *Endgame*, *Catastrophe*, *Happy Days* und diverse andere). Ähnlich konzipiert Bernhard seine Dramenfiguren. Er ersetzt den bei Beckett durchscheinenden »homosexuellen Sadismus« der männlichen »Pseudo-Paar[e]«²⁹ allerdings durch entweder asexuelle oder inzestuöse Beziehungsgeflechte, die von patriarchaler Macht durchwirkt sind; ähnliche Konstellationen finden sich auch in Bernhards Prosa. Falkner übernimmt diese Paarkonstellationen und das eingeschlossene Warten für Thom und Sam, das sadistische »Verhältnis zwischen Schinder und Opfer«³⁰ dagegen für die Beziehung zwischen den Dramatikern und ihren »Objekten« Reuschl und Knock.³¹

Die Bühnenfiguren fungieren in *Alte Helden* primär als Aktanden von Falkners poetologischen Reflexionen. Viele von Bernhards Dramen sind ebenfalls Metatheaterstücke, diverse Figuren lassen sich poetologisch lesen (insbesondere die Künstler- und Schauspielerfiguren in *Die Jagdgesellschaft*, *Die Macht der Gewohnheit*, *Die Berühmten*, *Am Ziel*, *Einfach kompliziert*). Die Semiotisierung der dramatis personae tritt bei Beckett noch weitaus deutlicher zutage, beispielsweise in *Words and Music* oder *Ohio Impromptu*.

-
- 22 Vgl. Bernhard, Thomas: *Ritter, Dene, Voss*, in: ders.: *Stücke 4. Der Theatremacher*, Ritter, Dene, Voss, *Einfach kompliziert*, Elisabeth II., Frankfurt a.M. 1988, S. 275–356.
 - 23 Vgl. Bernhard, Thomas: *Der Weltverbesserer*, in: ders.: *Stücke 3. Vor dem Ruhestand, Der Weltverbesserer, Über allen Gipfeln ist Ruh, Am Ziel, Der Schein trägt*, Frankfurt a.M. 1988, S. 115–190.
 - 24 Bernhard: *Ein Fest für Boris*, dramatis personae, S. 10.
 - 25 Vgl. Bernhard, Thomas: *Immanuel Kant*, in: ders.: *Stücke 2. Der Präsident, Die Berühmten, Minetti*, Immanuel Kant, Frankfurt a.M. 1988, S. 251–340.
 - 26 Schößler, Franziska/Villinger, Ingeborg: *Immanuel Kant. Komödie*, in: Huber, Martin/Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2018, S. 226–227.
 - 27 Vgl. Bernhard, Thomas: *Ritter, Dene, Voss*, in: ders.: *Stücke 4. Der Theatremacher*, Ritter, Dene, Voss, *Einfach kompliziert*, Elisabeth II., Frankfurt a.M. 1988, S. 117–227.
 - 28 Simon: Beckett, S. 239.
 - 29 Simon: Beckett, S. 271.
 - 30 Simon: Beckett, S. 270.
 - 31 Die Namen »Reuschl« und »Knock« wiederum können als Anspielung auf die Figuren »Nell« und »Hamm« aus Becketts *Endgame* verstanden werden: Klanglich ähnelt »Nell« dem englischen Wort »nail«, während »Hamm« an »hammer« erinnert; die Namen transportieren die Hierarchie zwischen den beiden Figuren. Ähnlich sind auch die Namen der beiden Figuren bei Falkner hierarchisiert: Englisch »knock« bedeutet »klopfen«, »Reuschl« erinnert dagegen an »Geräusch«. Eine Regieanweisung verweist ironischerweise gerade darauf, dass »Knock« nicht englisch ausgesprochen werden soll (vgl. FAH 24).

Regieanweisungen finden sich in den ›Textpartituren‹ Becketts³² und Bernhards selten.³³ Falkner verzichtet größtenteils ebenfalls auf Anweisungen zur Bühnendarstellung; auch »[d]ie Requisiten sind in jedem Fall distanziert einzusetzen« (FAH, o.P., Vorrede). Auf der Bühne findet folglich kaum physische Handlung statt. Bei Falkner, aber auch bei Beckett und Bernhard wird die Botschaft der Stücke fast ausschließlich durch die Worte und die Sprechweise der Protagonisten vermittelt – auch hier handelt es sich somit um ›deklamatorische Farcen‹.

Durch die paratextuelle Einordnung des Textes als ›deklamatorische Farce‹ formuliert Falkner gleichzeitig sein ambivalentes Verhältnis zu Beckett und Bernhard. Die Kategorisierung als ›Farce‹ kann sowohl in der literaturgeschichtlichen als auch in der umgangssprachlichen Bedeutung des Wortes interpretiert werden:: Ursprünglich bezeichnet ›Farce‹ eine »aus gehacktem Fleisch, Fisch, Gemüse, Ei, Gewürzen u. a. hergestellte Füllung bei Fleisch- und Fischspeisen«. ³⁴ Die Verwendung des Begriffs ›Farce‹ als ›Füllung‹ setzt sich fort als Bezeichnung für »volkstümliche, spottende Einlage[n] im französischen Mirakelspiel«. ³⁵ Dies wiederum mündet in der gängigen gattungspoetischen Verwendung des Begriffs als »kürzeres, derbkomisches Lustspiel« oder schlicht ›Posse‹. ³⁶ Die umgangssprachliche Verwendung des Begriffes setzt ›Farce‹ und ›Posse‹ dagegen als »Angelegenheit, bei der die vorgegebene Absicht, das vorgegebene Ziel nicht mehr ernst zu nehmen ist (und nur noch lächerlich gemacht, verhöhnt wird)« oder als »lächerliche Karikatur [...] auf ein bestimmtes Ereignis« ³⁷ gleich. Ähnlich mehrdeutig ist auch der zweite Teil des Untertitels: Das Adjektiv ›deklamatorisch‹ bezeichnet ursprünglich neutral eine ausdrucksvolle Vortragsweise. ³⁸ Es kann es ebenso die pejorative Bedeutung »übertrieben im Ausdruck« annehmen oder eine Sprechweise oder einen Sachverhalt umschreiben, der »auf Wirksamkeit, nicht auf reale Verwirklichung bedacht, dabei oft auch pathetisch wirkend« ³⁹ erscheint. Die Kombinationsmöglichkeiten dieser Bedeutungen lassen sich wiederum auf *Alte Helden* und die vermengten, sprachlichen Verweise auf Beckett und Bernhard beziehen. Ebenso handelt es sich bei *Alte Helden* nicht um ein zentrales Stück in Falkners Werk, es kann durchaus als eine ›kleinere Füllarbeit‹ verstanden werden. Die Bezeichnung als ›deklamatorische Farce‹ lässt sich aber ebenso auf Becketts und Bernhards Stücke selbst beziehen: Nicht nur, dass die Botschaft dieser ›Farcen‹ eine ›deklamatorisch‹ erzeugte, also eine vor allem durch die Wirkung der Sprache hervorgerufene ist; Bernhards und Becketts Dramen werden weiterhin gleichermaßen als meisterhaft zubereitete, mit Genuss zu konsumierende Bühnenkunstwerke oder aber effekthascherische, inhaltsleere possenhafte Unterhaltungswerke dargestellt.

32 Vgl. Simon: Beckett, S. 269.

33 Der Satz und das äußere Erscheinungsbild des Haupttextes von *Alte Helden* erinnert interessanterweise nicht an die von Zeilenumbrüchen und Atempausen durchzogenen Bühnentexte Bernhards und Becketts; Falkners Figurenrede ist größtenteils ungebrochen gesetzt.

34 Art. ›Farce‹, online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Farce> (abger.: 10.12.2019).

35 Art. ›Farce‹ (online).

36 Art. ›Farce‹ (online).

37 Art. ›Farce‹ (online).

38 Vgl. Art. ›deklamatorisch‹, online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/deklamatorisch> (abger.: 10.12.2019).

39 Art. ›deklamatorisch‹ (online).

Auch die inner- wie außerliterarische Selbstinszenierung der beiden Autoren lässt sich als ›deklamatorische Farce‹ beschreiben: Ihr öffentliches Bild entsteht schließlich vor allem über literarische Werke und Selbstinszenierung, also über Gesagtes, sprachliche Zeichen. Dieses Bild wiederum kann durch ein zu hohes Maß an autofiktionaler Fortschreibung zu ›lächerlichen Karikaturen‹ ihrer ursprünglichen Dichter-Personae führen.

Alte Helden als Alterstext. Der offenkundigste Paratext, der eigentliche Titel des Stückes, verweist auf *Alte Meister*, eines von Bernhards letzten Prosawerken. So, wie sich auch der Titel ›*Alte Meister*‹ auf das Altern des Protagonisten Reger und nicht nur auf die von ihm betrachteten Kunstwerke beziehen lässt,⁴⁰ lässt sich auch der Titel ›*Alte Helden*‹ auf Beckett und Bernhard und nicht nur auf die von ihnen gesuchten ›neuen Helden‹ beziehen. Den gefeierten ›Helden‹ wird durch die Abwandlung des Titels die künstlerische ›Meister‹-schaft zumindest ein Stück weit abgesprochen: Sie sind eben keine Könner, sondern vor allem Idole ihres Faches. Auch vom Titel losgelöst handelt es sich bei *Alte Helden* um einen Alterstext: Sam und Thom befinden sich nicht, wie Becketts Protagonisten, auf einer ziellosen räumlichen wie inneren »Irrfahrt«⁴¹ durch eine menschenleere, postapokalyptisch erscheinende Ödnis. Thom und Sam sind – zumindest räumlich – ›angekommen‹. Hierin ähneln die beiden Bernhards gealterten Bühnenfiguren, die zwar ebenfalls innerlich getrieben und räumlich eingekerkert sind, aber kurz vor ihrem Lebensende keinen Anlass sehen, ihren Lebenskerker zu verlassen. So bleibt bei Falkner den beiden ›alten Helden‹ des absurden Theaters nur das becketteske Warten auf den ›neuen Helden‹ im Altenheim, »während ein Alpenglühen langsam erlischt« (FAH 7, Regieanweisung). Dieser Zustand ist für die Bühnenfiguren kaum angenehm: Besonders Thom leidet unter seiner »grausigen Vergreistheit« (FAH 12) und »altersbedingten Verstandesminderung« (FAH 11), beiden werden »senile Bettflucht« (FAH 16) und diverse Alterskrankheiten attestiert.

Metatheater und Theaterkritik. Ein Drama, das zwei der prominentesten Theatermacher der Nachkriegszeit auf die Bühne bringt, ist natürlich auch als poetologisches Stück lesbar. Bereits der Ort der Handlung ist von poetologischer Relevanz: Es handelt sich hier nicht um eine Fiktionalisierung der Realität wie beispielsweise Burgers Ohlsdorf oder Schimmelbuschs Barcelona, sondern um eine artifizielle Modellwelt, wie sie sich auch in Bernhards und Becketts Dramen wiederfindet. In dieser Allofktion ist es unerheblich, ob und wo Bernhard und Beckett leben. Das diegetische Altersheim und die reale Bühne werden zu einem Nichtort, an dem die beiden Dramatiker isoliert von der Öffentlichkeit und losgelöst von Zeit und Raum existieren. Begreift man Sam und Thom als Stellvertreterfiguren des Theaters nach 1945 und seiner Stoffe, erscheinen auch die anderen zentralen Bühnenfiguren poetologisch und metareflexiv aufgeladen. Die beiden ›Studienobjekte‹ Reuschl und Knock stehen dabei für zwei unterschiedliche Arten des Theaterpublikums: Reuschl erscheint seinem ›Schinder‹ Thom als »Stupiditätsstipendiat« (FAH 35), hinter dem dennoch »der österreichische Gewaltmensch« (FAH 24) verborgen bleibt. Nach außen bleibt Reuschl aber »ein[] x-beliebige[r], [...] volksgesundheitliche[r] Durchschnittsösterreicher« (FAH 22), ohne geistigen Tiefgang oder existen-

40 Vgl. Aust: Nicolas Mahlers Literaturadaptionen, S. 47.

41 Simon: Beckett, S. 239.

zielle Probleme.⁴² Er steht für ein unbedarftes Theaterpublikum, das im Theater lediglich Unterhaltung sucht – und deswegen bei Thoms wie auch Bernhards Wort-»Folter« einschläft (vgl. FAH 29): »Ohne Unruhe, Angst und Reizbarkeit sind Sie für die destabilisierenden Eindrücke der Sprache nicht erreichbar.« (FAH 21) Dabei ist es aus Thoms Perspektive gerade die Eindrücklichkeit der Sprache, nicht eine aufregende Bühnenhandlung oder eine imposante Inszenierung, die die Wirkung »seiner« Stücke hervorruft:

Thom: Wozu glauben Sie eigentlich, habe ich meine Sprache, wenn nicht, um mit ihr in ein Gehör einzudringen und, einmal in dieses Gehör eingedrungen, dort auch Gehör zu finden und diesem dort gefundenen Gehör einfach auszurichten, was diese Sprache zu bestellen hat. (FAH 22)

Die »Folter« Reuschls durch Thom findet auf der Ebene der Sprache statt und ist weitgehend asexuell in Szene gesetzt. Bei Sam und seinem »Opfer« Knock kommt jedoch die Komponente gewalttätiger Sexualität ins Spiel: Knock ist »in einen Schaukelstuhl gefesselt und mit einer Binde geknebelt, aber nicht nackt, sondern mit einer schwarzen Strumpfhose bekleidet« (FAH 18); im Hintergrund seiner Szene hängen »an einer Wand [...] ein Paar Requisiten aus der S&M-Szene, ein drehbares Andreaskreuz aus schwarzen Balken mit Lederschlaufen [...], Ruten, Peitschen und Gummimasken« (FAH 24, Regieanweisung). Auch Knock selbst ist als Gegenteil zum »Durchschnittsmenschen« Reuschl konzipiert: Er erscheint als »Jammergestalt« (FAH 49) voller »Versündigungsgedanken« (FAH 26), die sich »wie Dreck« (FAH 31) fühlt und deren »Bereitschaft, auf der Welt zu sein, fast zum Erliegen gebracht« (FAH 28) wurde. Wie Thom anmerkt, ist dies jedoch »adressiert« (FAH 29), nicht angeboren, sondern der Effekt des Literaturkonsums: Knocks anfänglich »lange und wilde Unscheinbarkeit« wandelt sich erst durch den »Kontakt« mit Beckett und seinem Werk zu einem »traurigen Anblick« (FAH 29). Dieser Theaterbesucher findet seine Lebenssituation folglich in den Bühnenstücken wieder und identifiziert sich mit den Protagonisten:

Knock: Wir gehören zusammen! Wir haben die gleichen Wurzeln, wir essen das gleiche Tiermehl, wir gehen mal nach links, mal nach rechts, wie gute Geschwister. Wir sind beide zu stupide, um Finnegans Wake zu kapieren. [...] Wir blicken mal hierhin, mal dahin, aber mangels jeglicher Einsicht wiederholen wir das immer wieder. (FAH 48)

Gleichzeitig wünscht sich dieser Zuschauertypus immer extremere Formen der Bühnendarstellung. Das Theater, das immer doch nur ein Modell des Realen bleibt, kann diesen Wunsch nach echtem Leid jedoch nicht erfüllen: »Und mir reicht die Qual nicht, die Sie mir zufügen, mir genügt es nicht, ein Schreibtischopfer zu sein, ich will endlich eine echte, schmerzvolle Erniedrigung oder wenigstens kalten, grausamen Sex...« (FAH 48) So fordert Knock von Sam den »neuen Helden« und härtere Misshandlung: »Ohne einen neuen Helden wird er den Glauben an Sie verlieren, und damit verliert er für Sie als Opfer

42 Er hat sich »nie etwas zuschulden kommen lassen« und ist »glücklich verheiratet« (FAH 19), hatte eine »sehr glückliche Kindheit« (FAH 20), ernährt sich gar gesund und raucht nicht (vgl. FAH 22).

jede Bedeutung.« (FAH 43) Durch Identifikation motiviert und zugleich abgestumpft, erwartet das Publikum immer weitere, ihm ähnelnde Protagonisten und immer extremere Bühnensituationen. Diese Erwartungen kann der Autor jedoch nicht befriedigen: Sams »neuer« ist letztlich doch nur ein »alter Held«, auch er ist nur ein Beckettklischee.⁴³ Somit ist kein Wandel im Publikum möglich, weder bei Reuschl noch bei Knock:

Thom: Mit dem gleichen Klugscheißerkopf, mit dem sie ins Theater hineinkommen, mit dem gleichen Klugscheißerkopf sieht man sie zwei Stunden später aus der Aufführung wieder herauskommen, den verkopften Klugscheißer, der über zuwenig Verkopftheit klagt [d.h.: Knock], und den unverkopften Klugscheißer, der über zuviel Verkopftheit [d.h.: Reuschl] klagt. (FAH 55)

Überhaupt spricht Falkner diesem Theater die Möglichkeit zu tiefgreifender Veränderung des Zuschauers ab. Selbst bei Sam folgt auf die Gewalt doch nur der Genuss, die Rückkehr vom Aufwühlenden ins Angenehme:

Thom: Aber im Heimvertrag steht, Sie dürfen ihn nicht beschädigen!

Sam: Wenn er Schläge kriegt, bekommt er anschließend Tee und Kekse. Quid pro quo! (FAH 14)

Sam und Thom, Reuschl und Knock sind jedoch nicht die einzigen Bühnenfiguren in *Alte Helden*, die Instanzen des Theaterbetriebs repräsentieren. Der Altenheimdirektor, »Prof. von Ehrensberg«, ist beispielsweise unschwer als Figuration eines Theaterleiters lesbar: »Literatur, Krankheit und Alter sind die Defekte, mit denen er Geld verdient« (FAH 18). Als Herr über Sams und Thoms Alltag wird er zum »Dreh- und Angelpunkt« (FAH 52) der Kunstschaffenden und hinterlässt so erst die »unsterblichen Exkremente« (FAH 56) des Theaterkanons. Dabei ist Ehrensberg nicht an den Krankheiten seiner Untergebenen interessiert, ist die Theaterleitung nicht an der Krise ihrer Stoffe interessiert: Während sich Sam und Thom über Erstickungsgefühle und Atemnot beklagen, kümmert sich von Ehrensberg um oberflächliche Beschwerden (vgl. u. a. FAH 16f.). Während das Theater laut Falkner also an der Überalterung seiner Autor:innen und Stoffe zugrundegeht, wird es durch die Leitung lediglich über die Modernisierung der Inszenierung oberflächlich aktuell gehalten.

Die Nebenfigur »Ewald« repräsentiert dagegen eine andere Instanz des Theaterbetriebs:

43 So basiert auch für Sam und Thom jeder »Held« auf den Gedanken und der Biographie seines Schöpfers (vgl. u. a. FAH 10). Sams Beschreibung seines neuen Helden liest sich wie ein Amalgam von Beckett und seinen Protagonisten: »Die Gestalt wirkt morsch, der Gang hat etwas Abgesägtes, die Augen bewegen sich [...] wie ausgeleiert, die Hautfarbe ist [...] ungesund. [...] Es ist ein sogenannter Ire, er ist im übertragenen Sinne männlich, und er hat jede sogenannte Selbstachtung verloren ... aus Versehen, [...] aber verloren. Was er überhaupt noch ist, das ist er notgedrungen, aber dieses Notgedrungene verkörpert er vollkommen. Das Leben wurde ihm von seiner Mutter aufgezwungen [...]. [...] Es gibt nichts Ergreifenderes, als ihn auf seinen eierschalenfarbenen Beinen im Mondlicht stehen zu sehen. Diese Beine sehen aus, als hätten sie jahrhundertlang über dem Abfall der Seelen getanz!« (FAH 35f.)

Sam: Für mich ist er der Transporteur von Knock, sonst nichts. Ewald bringt Knock, Ewald geht. Ist Ewald gegangen, so ist es als wäre Ewald nie gewesen. [...] Ewald tritt ein mit seinem Krankenpflegertablett und seinen Altenpflegechemikalien und mit seinen aufmunternden Gemeinheiten [...]. (FAH 38)

Diese Instanz bringt das Publikum ins Theater, ist mal pflegend, mal beleidigend tätig – Ewald steht somit für das Feuilleton und die Literaturkritik. Gleichzeitig schützen sie das Publikum vor tiefergehenden Verletzungen: In dem Moment, in dem Sam seinen Knock nicht mehr nur mit Worten erniedrigt, sondern »mit dem Hammer gegen Knocks Knie-scheibe« (FAH 49) schlägt, greift Ewald ein. Falkners Aussage ähnelt Marketsmüllers und Schimmelbuschs Sicht auf die Bernhard-Rezeption: Die Literaturkritik und das Feuilleton verharmlosen die unmittelbare und dadurch »schmerzhaft« Wirkung der Literatur.

Dürrenmatt als Bezugspunkt. *Alte Helden* bezieht sich jedoch nicht nur auf Beckett und Bernhard, sondern noch auf einen dritten zentralen Nachkriegsdramatiker.⁴⁴ Dieser tritt nicht als Figur in Erscheinung, sondern liegt im Subtext und in der poetologischen Deutung des Stückes verborgen: Friedrich Dürrenmatt und seine Reflexionen über das Theater werden für die Botschaft von *Alte Helden* sogar wichtigere Bezugspunkte, als es Beckett und Bernhard sind. Die Personæ und Werke der beiden Dramatiker des Absurden drängen sich zwar oberflächlich in den Vordergrund, ihre Werke bleiben jedoch nur anhand einzelner Versatzstücke und Klischees im Bewusstsein des Publikums präsent. Ihre Personæ überlagern zudem die ursprüngliche Botschaft ihrer eigenen Stücke. Dürrenmatts Theaterstücke und seine Poetik dagegen bleiben unscheinbar, aber beständig im Hintergrund wirksam – möglicherweise weil Dürrenmatt für das deutschsprachige Nachkriegstheater zwar ebenso prägend war, seine eigene Dichter-Persona aber nicht zu einem gewichtigen Teil seines Werkes machte.

So erscheint *Alte Helden* strukturell als Hypertext zu Friedrich Dürrenmatts Tragikomödie *Die Physiker* (1962/80): Beide Stücke sind Zweiakter; der Handlungsort, »ein[] luxuriöse[s] Seniorenwohnheim plus Kurklinik im Schweizer Stil« (FAH 7) verweist auf die »etwas verlotterte[] Villa des Privatsanatoriums ›Les Cerisiers‹«⁴⁵ in Dürrenmatts Drama. Selbst die dramatis personae, Heimbewohner-, Pfleger- und Ärztefiguren ähneln sich: Die Hauptfiguren Sam und Thom tragen wie Einstein, Möbius und Newton die Namen realer Figuren, sind ebenfalls Bewohner einer Pflegeinstitution, die sie nicht verlassen können, und werden in einen Mordfall verwickelt. Die Konzeption und Figurenzeichnung des Heimdirektors Prof. von Ehrensberg (vgl. u.a. FAH 15, 50) erinnert an die Irrenärztin Frau Dr. h.c. Dr. med. Mathilde von Zahnd.⁴⁶ Beide beuten die Werke ihrer Insassen zur eigenen Profitmaximierung aus. Während die Handlung der Dürrenmatt-Tragikomödie als Parabel auf die Verantwortung des Einzelnen und die Dialektik des

44 Darüber hinaus findet sich in *Alte Helden* ein Seitenhieb auf eine vierte Dramatikerin: »Thom: Ach hörns doch auf mit der Pavliczek. Dieser Sexdreck! Die Stücke sind ein solcher Mist, daß man sie selbst Österreich nicht an den Hals wünscht. Wer heute auch nur eine Zeile über Sex schreibt, schreibt nur für die Hosenscheißer!« (FAH 41) – Name und Herkunft der Autorin sowie das Thema ihrer Texte lassen sich als Verweis auf Elfriede Jelinek lesen.

45 Dürrenmatt, Friedrich: *Die Physiker*. Eine Komödie in zwei Akten. Neufassung von 1980 (= Werk-
ausgabe in 37 Bänden, Band 7) Zürich 1998, S. 11.

46 Vgl. u.a. Dürrenmatt: *Die Physiker*, S. 12, Regieanweisung.

Fortschritts angelegt ist, ist Falkners Bühnenstück vor allem ein poetologisches Metatheaterstück.

Falkners zentrale Aussage in *Alte Helden* lässt sich ebenfalls auf Dürrenmatts Poetik beziehen. 1954 beschreibt Friedrich Dürrenmatt in seiner Rede *Theaterprobleme* das zeitgenössische Theater als ein »Museum der Stoffe«:

Ich habe gezeigt, daß heute das Theater zu einem Teil ein Museum ist, [...] und zum andern Teil ein Feld für Experimente [...]. [...] Das Museum überwiegt. Das Theater, die Kultur leben von den Zinsen des gut angelegten Geistes, dem nichts mehr passieren kann und dem man nicht einmal mehr Tantiemen zu zahlen braucht. Mit dem Bewußtsein, einen Goethe, einen Schiller, einen Sophokles auf seiner Seite zu haben, nimmt man die modernen Stücke entgegen. Am liebsten nur zur Uraufführung. [...] So ist es gleichgültig, ob Neues hinzukommt, ob Neues geschrieben wird.⁴⁷

Dürrenmatts Bild des Theaters als Museum wandelt sich bei Falkner in die Metapher des Altenheims: *Alte Helden* ist ein Text über zwei ehemalige, nun zur Passivität verdamnte Theatermacher, die von Zeit und Raum abgeschottet ihren ewigen Lebensabend in einem Altersheim verbringen.⁴⁸ Auch die Autoren selbst existieren lange nach ihrem realen Ableben in Form ihrer Personæ, Manierismen und Werkklischees weiter – zum Teil auf Wunsch des Publikums: »Sam: Seine Augen fordern es. Seine Augen fordern eine Fortsetzung meiner Primärgestalt und meines Vorlebens noch im Stallgestank des Altenheims«; (FAH 12) tiefergehende Inhalte und die hinter dem Werk stehenden realen Personen geraten dagegen in Vergessenheit. Der Sinn des Aufgeführten geht so im Kreislauf von Inszenierung und Reinszenierung verloren. Auch das »Experimentelle«, das Dürrenmatt 1954 fordert, zu dem unzweifelhaft auch Becketts dramatisches Werk ab Mitte der 1940er Jahre zählt und an das sich auch Bernhard anschließt, ist bei Falkner nun seinerseits musealisiert: Bernhard und Beckett sind 1998 selbst längst Klassiker des Theaterkanons und damit Teil der kulturellen und theaterpraktischen Stagnation. Auch zynische Nihilisten und skandalträchtige Theaterautoren werden so harmlose Greise, wenn sie im »Altersheim Theater« künstlich am Leben gehalten werden. Wie das Publikum warten auch Werk und Autor auf irgendeine künstlerische Veränderung, nicht auf eine künstliche Lebenserhaltung, Wiederbelebung oder Reinszenierung, sondern auf den »neuen Helden« und also neue Impulse. Während Dürrenmatt jedoch fordert, dass die aufwühlende Kunst im Trivialen verborgen liegen müsste,⁴⁹ bringt Falkner eine radikale Verkürzung dieses Wartens auf die Bühne: Der Leiter des Altenheims wird am Ende von

47 Dürrenmatt, Friedrich: *Theaterprobleme*, in: ders.: *Werkausgabe in dreißig Bänden*, Band 24: *Theater. Essays, Gedichte und Reden*, Zürich 1980, S. 31–72, hier S. 70f.

48 Film und Bühne stehen bei Dürrenmatt, aber auch noch bei Falkner in Konkurrenz: Während Dürrenmatt davon ausgeht, dass der Film das Hoftheater ersetzt und somit neue, theatrale Ausdrucksformen nötig sind (vgl. Dürrenmatt: *Theaterprobleme*, S. 39), thematisiert Falkner, dass das Theater durch den Versuch in eine Krise gerät, mit dem Fernsehen zu konkurrieren und seine Darstellungsformen zu übernehmen: »Thom: Das Theater ist dem Fernseher nur durch seine praktisch vernachlässigbare Wirkung überlegen. Und indem es mit seinem Aufwand dem Fernsehen nachempfiehlt, vernichtet es sich selbst. Gottseidank!« (FAH 21)

49 Vgl. Dürrenmatt: *Theaterprobleme*, S. 71f.

Knock getötet, während Sam und Thom noch diskutieren (vgl. FAH 56). Der Theaterbetrieb müsste also vom Publikum abgeschafft werden, ehemals revolutionär erscheinende Theaterautoren sind dazu nicht in der Lage.

III.5.2. Werner Kofler: *Am Schreibtisch* (1988)

Mit Werner Koflers exzessiv referenzialistischer Erzählung *Am Schreibtisch* (1988) sei an dieser Stelle ein letzter Text genannt, der den Kreislauf der allofunktionalen Bernhard-Inszenierung abschließt. Nach Texten über den auf eigenen Wunsch getöteten, inkognito weiterlebenden, tatsächlich toten oder vermeintlich wiederbelebten Schriftsteller macht Kofler die Tötung Bernhards zum Bestandteil der erzählten Handlung. Die Bernhard-Allofktion ist nur eine kurze Episode von vielen in einem Text, der in seiner komplexen Verweisstruktur immer wieder auf unterschiedlichen Ebenen auf Bernhards Persona und sein Werk rekurriert: Der Erzähler, zu diesem Zeitpunkt ein Bergführer namens Köll, moniert sich durchgängig über »Papst Thomas Bernhard de[n] Zweiten« (KS 130), diesen »Kasper aus Ohlsdorf« (KS 46) und seine »immergleichen gehässigen Tiraden« (KS 82) – ironischerweise in einem bernhardesken Sprachstil. Dabei ist der fiktionale Bergführer Sprachrohr seines Autors; er formuliert somit auch Koflers inhaltliche Abgrenzung von seinem sprachlichen Vorbild. Bernhards Literatur steht bei Kofler für den Ausverkauf der Österreichischen Identität sowie für die medienwirksame Inszenierung von Geisteskrankheit: Wer als »der größte private oberösterreichische Obsessionseigentümer« bezeichnet werden, »in seinem privaten Narrenhaus« (KS 67) sitzen und dabei Literatur produzieren kann, befindet sich aus Perspektive des Erzählers nicht in den Klauen eines (Schreib-)Wahns, sondern hat die eigenen öffentlichkeitswirksamen Manierismen und die profitable Persona im Griff.

Im Verlauf dieser Passage trifft der Bergführer auf einen Touristen, der sich als Thomas Bernhard vorstellt. Die beiden geraten über den Ausverkauf der österreichischen Landschaft in Streit – der Bergführer entledigt sich seiner schnell:

Heimisch an unseren Stauseen – der Eisvogel! ruft der Fremde. Dieser sogenannte Regierungschef steht, wie wir alle, am Abgrund, und anstatt zurückzuwei
Abgrund ist mein Stichwort. Auf die Seilsicherung wollte der Fremde verzichten [...].
Ich werde ins Tal steigen und die Bergung veranlassen. (KS 18f., Hervorh. i. Orig.)

Der letzte Satz des Touristen bricht mitten im Wort ab. Hierauf folgt zunächst der Seitenwechsel – zwischen seinen letzten Worten und der vom Bergführer nachgelieferten Begründung liegt die Schlucht der Buchfalz. Schriftbild, Medialität und Topographie des gedruckten Textes stützen die Botschaft der Erzählung: Das ungewohnte Bild eines abbrechenden Satzes am Seitenende ohne jegliche Markierung fördert gleichzeitig Immersion wie auch Irritation der Leser:innen.

In Koflers Texten stürzen häufig Figuren in Abgründe, auch *Am Schreibtisch* inszeniert dieses Motiv gleich mehrfach. Natürlich handelt es sich hier weder um die Schilderung faktualer oder möglicher Ereignisse noch um die Versprachlichung von Mordphantasien des realen Schriftstellers Werner Kofler. Die Erzählung über das Ende des Bergstei-

gers Thomas Bernhard ist poetologisch wie selbstinszenatorisch konzipiert: Wie der vermessene Tourist Bernhard ohne Seilsicherung den Halt verliert, verliert der Autor Bernhard auf der Höhe seines Erfolgs, mit zunehmender Popularität und Selbstreproduktion die Herrschaft über die von ihm etablierten Idiome, Motive und Muster, letztlich auch über seine eigene, öffentliche Persona. Diese kann von anderen Autor:innen appropriiert, kommerzialisiert oder parodiert werden, wie auch die österreichische Landschaft vom Bergführer souverän und gewinnbringend genutzt wird. Kofler und Köll erhalten dank ihrer Text- bzw. Ortskenntnis die Oberhand im (Intertextualitäts-)Gebirge. Über diesen poetologischen Mord wird auch Koflers schriftstellerisches Selbstbild und sein Blick auf seine eigene Bernhard-Rezeption deutlich: Der Autor Bernhard wird vom Autor Kofler vom Thron gestoßen.

IV. Fazit

Im Zuges dieser Untersuchung hat sich für die Bernhard-Rezeption bestätigt, was gleich mehrere Bernhardfiguren schon fünfzig Jahre zuvor über die sie umgebende Welt und ihre Sprache feststellten: »Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert« (G 22, Hervorh. i. Orig.). Doch anders als der Fürst Saurau ist sein Autor Bernhard alles andere als ein »ganz und gar zitatenfeindlicher Mensch«, Bernhards Diegesen sind »ein fortwährendes Zitieren, das die Welt ist« (V 140, Hervorh. i. Orig.). In Bernhards Texten selbst sind diese »Zitate« nicht immer wörtliche: Erzählerfiguren zitieren was andere Figuren ihnen erzählt haben, doch auch Strukturelemente oder ganze Erzählungen verweisen aufeinander, sodass Bernhards Texte thematisch, stilistisch und strukturell auf vorherigen aufbauen. Themen, Topoi und Figurentypen treten an unterschiedlichen Stellen und auf unterschiedlichen Ebenen von Bernhards Werk erneut auf. Auch die Realität wird »zitiert«, wenn Bernhard reale Personen in seinen Prosatexten literarisiert oder eigene Biographeme autofiktional inszeniert. Seine öffentliche Autoren-Persona wiederum konstruiert Bernhard nicht nur durch mediale Inszenierungspraktiken. Er nutzt zusätzlich Zitate aus seinen fiktionalen Texten, um sein öffentliches Bild in Analogie zu seinen Figuren zu zeichnen. So verläuft auch sein Werk – entsprechend dem von Bernhard in *Der Keller* formulierten Lebensprinzip – »in die entgegengesetzte Richtung«:¹ Elemente fiktionaler Literatur diffundieren in die Realität.

Bernhards Stil hat trotz aller offensichtlichen Invarianz und Wiedererkennbarkeit einige markante Entwicklungen durchgemacht und ist so – im Einklang mit der werkübergreifenden Ästhetik des Dichotomen – gleichermaßen konstant wie dynamisch: Der bernhardeske Stil existiert genau genommen nicht. Bernhards Gesamtwerk umfasst unterschiedliche Stilparadigmen und Themenkomplexe, die variiert und modifiziert werden. Die sich im mittleren Werk konsolidierenden Stilmerkmale werden im Spätwerk vom Autor zusätzlich selbstironisch kommentiert. Die hervorhebende Wiederholung einzelner Stilklišees im mittleren Werk und ihre Ironisierung im späten Werk subvertieren diejenigen Lesarten, die Bernhards Prosa als ausschließlich ernsthaft und abgründig verstehen.

Die thematische und inhaltliche Ambivalenz von Bernhards Texten ermöglicht schließlich eine Vielzahl unterschiedlicher Lesarten und je nach Rezipient:in verschiedene Deutungen und Fortschreibungen. Noch variantenreicher ist folglich die

1 Bernhard: *Der Keller*, S. 114, Hervorh. i. Orig. getilgt.

Rezeption dieser Texte: Die Deutungsvielfalt begründet teilweise Bernhards kontroverse öffentliche und feuilletonistische Rezeption ebenso wie das ungebrochene Interesse der Literaturwissenschaft. Diese Polyvalenz der Lesarten ist gleichermaßen Voraussetzung wie Thema der kreativen Rezeption in der Literatur: Bernhards Texte selbst werden, obwohl sie über ihre monolithische Konzeption zunächst eindeutig scheinen, zu Projektionsflächen, Ideenträgern und Vehikeln gänzlich unterschiedlicher Konzepte.

Auch in den Bernhard rezipierenden Texten ist in gewisser Hinsicht »alles, was gesagt wird, zitiert« (G 22). Die »Ideenausschlachter« (Ko 212), die Roithamer in *Korrektur* kritisierte, sind schließlich auch mehr als 30 Jahre nach Bernhards Tod umtriebig und zitieren Bernhards Werke, Stil und Persona. Die Botschaften, die über die Transformation von Bernhards Texten, in seiner Stimme oder vermittels seiner Persona formuliert werden, sind jedoch äußerst vielfältig. Gleiches gilt auch für die Transformationsmechanismen, vermittels derer die Hypertexte hervorgebracht werden.

Neben den hier betrachteten, vorrangig deutschsprachigen Texten ist die Bernhard-Rezeption ein gleichermaßen intermediales wie internationales Phänomen geworden: Die Zahl der internationalen Autor:innen, die von Thomas Bernhards Werk beeinflusst worden sind oder die seine Texte reinszenieren oder appropriieren, ist umfangreich und steigt nach wie vor stetig an.

So ist auch am Abschluss dieser umfangreichen Arbeit offensichtlich, dass die hier detailliert behandelten Texte ein repräsentativer Ausschnitt eines weiten Feldes und Beispiele äußerst vielgestaltiger Rezeptionsphänomene sind. In den ersten beiden Texten, die in dieser Arbeit untersucht wurden, dominiert die Übernahme und Modifikation prätextueller Strukturen. Josipovicis *Moo Pak* und Markovićs *Ausgehen* basieren auf dem gleichen Prätext: Thomas Bernhards *Gehen*. Auf den ersten Blick erzählen die drei Texte jedoch gänzlich unterschiedliche Geschichten, die als Resultat diegetischer Transpositionen in divergenten Kulturkreisen, sozialen Milieus und historischen Kontexten spielen. Allerdings sind diese Hypertexte keine bloßen Aktualisierungen oder parodistische Rekontextualisierungen. Unter der Handlungsoberfläche ist in allen drei Texten ein gemeinsames Thema auszumachen: Die Protagonisten bei Bernhard, Marković und Josipovici versuchen, ihre jeweilige bedrückende Realität zu bewältigen, und fliehen in eskapistische Alltagsrituale.

Gehen und *Ausgehen* erzählen von den Traumata zweier Kriegsgenerationen. Die Traumatisierung äußert sich in unterschiedlichen Symptomen, hat jedoch die gleiche Ursache: Die Realität Wiens und Belgrads nach der Zerstörung durch brutale Kriege ist unbegreiflich, weder gedanklich noch sprachlich zu umfassen. Sowohl obsessives Spazierengehen als auch manisches Feierngehen werden als Verdrängungsmechanismen und Mittel zur Realitätsflucht erkennbar; die *signifiants* unterscheiden sich, doch die *signifiés* bleiben die gleichen. Auch *Moo Pak* erzählt von Eskapismus. Der Protagonist dieses Textes flieht jedoch nicht aus einer vom Krieg zerstörten Welt: Er versucht, in der sich stetig beschleunigenden, für ihn zunehmend nicht mehr beherrschbaren Realität der Postmoderne die Kontrolle über sein Leben zu behalten, indem er seinen Alltag obsessiv durchstrukturiert. Seine Fixierung auf Spaziergänge in englischen Parks und die Auseinandersetzung mit der ›hohen‹ Literatur sind ebenfalls Manifestationen einer Flucht aus der überlasteten Alltagskultur und stellen den Versuch dar, in eine vergangene, vermeintlich beherrschbarere, ›ästhetischere‹ Ersatzrealität zurückzukehren.

Alle drei Texte thematisieren somit umfangreiche psychische (Ver-)Störungen, die unter der Erzählung über die skurrilen Beschäftigungen der Flaneure, Ästheten oder ›Clubber‹ verborgen liegen. Diese Verstörungen sind den Protagonisten nicht bewusst und äußern sich erst in ihrer Sprache und ihrem Verhalten. Sie bleiben folglich auch in der Handlung Leerstellen und werden erst auf der diskursiven Ebene sichtbar. Beide Hypertexte stehen somit in der Tradition der bernhardesken Sprachkrise, die sich in einem paradoxen ›wortreichen Verschweigen‹ äußert. Das tragische Thema und die sprachkritische Botschaft von *Gehen* sind über den Transformationsprozess auch in die Hypertexte übergegangen, werden allerdings erst durch die Analyse von Analogie und Differenz zwischen Vorlage und Transform in ihrer Gesamtheit lesbar.

Zudem reflektieren die Autor:innen beider *Gehen*-Hypertexte auf der poetologischen Ebene über postmoderne Schreibweisen: Marković tut dies in *Ausgehen* implizit über das popkulturelle Konzept des ›Remix‹, das sie auf einen Text der Hochkultur anwendet. Auch die in den Text integrierten intermedialen Verweise stehen im thematischen wie ästhetischen Kontext postmoderner und popliterarischer Texte. Josipovici wiederum reflektiert in *Moo Pak* anhand der mise-en-abyme-Struktur des Textes und der Vielzahl von Zitaten, Anspielungen und Referenzen über das narrative Potenzial intertextueller Verweise und metafiktionaler Schreibweisen. Intertextualität und Referenzialität sowie Schreibpraktiken und Autorschaft werden so selbst zu weiteren dominanten Themen der Erzählung.

Die Untersuchungen zu Andreas Maier und Hermann Burger im zweiten Kapitel dieser Arbeit zeigen: Nicht nur die hypertextuell formulierten Botschaften, sondern auch die Perspektiven rezipierender Autor:innen auf Bernhard sind vielfältig. Sein Einfluss wird bei beiden zum *primum movens* des Schreibens; die Auseinandersetzung mit diesem Einfluss ist elementarer Teil ihrer schriftstellerischen Personæ. Im Zuge der Analyse ließen sich im Werk beider Autoren zwei grundverschiedene Einflussdynamiken herausarbeiten: Auf den ersten Blick nehmen Maier und Burger diametral entgegengesetzte Positionen zu Bernhard und seinem Werk ein. Für den einen wird er zum ›Prosa-lehrer‹, dem es nachzueifern gilt. Der andere inszeniert Bernhard polemisch als ungeliebten ›Dichtervater‹. Das divergente Verhältnis der beiden Autoren zu Bernhard liegt in ihrem künstlerischen Selbstbild und ihrem Literaturverständnis begründet: Maiers Poetik der Wahrhaftigkeit kontrastiert mit Burgers Poetik der Täuschung. Maier fordert eine ›wahrhaftige‹ Literatur: Er bezeichnet Bernhards von Wiederholungen und Widersprüchen geprägten, uneigentlichen Stil als Sprache der Lüge und positioniert sich öffentlich in Opposition zu dem vermeintlich ›wirren Autor‹. Hermann Burger wiederum macht gerade die Täuschung und Imitation zu einem poetischen Prinzip: Er imitiert neben Bernhard eine Vielzahl anderer Autor:innen und macht den sprachlichen und inhaltlichen Referenzialismus zu einem elementaren Merkmal seiner Prosa.

Dennoch appropriieren beide Autoren Bernhards Stilmerkmale und machen sie zur Basis eigenständiger Texte. In ihren Werken stehen bernhardeske Außenseiterfiguren im Zentrum einer bernhardesken Handlung, die in einer bernhardesken Sprache erzählt wird. Die genaue Konturierung des ›Bernhardesken‹ unterscheidet sich bei beiden jedoch stark und basiert auf der jeweiligen subjektiven Deutung von Bernhards Stil: Burger versprachlicht den verzerrten, aber herablassenden Blick vom Leben geschlagener Sonderlinge auf die Welt. Die überbordend referenzialistische Sprache ist das Mittel des

Individuums, sich erzählend von der Gesellschaft abzugrenzen und sich über sie zu erheben. In Maiers Texten kehrt sich dieser Blick um: Hier ist es das gesellschaftliche Kollektiv, das den Einzelnen sprachlich wie realiter auszugrenzen vermag. Das unablässige »Gerede« der Gemeinschaft bringt die mehrheitsgesellschaftlich akzeptierte Wahrheit erst hervor und legt so soziale Grenzen fest. Wie im Falle von Bernhards monologisierenden Geistesmenschen haben also auch bei Burger und Maier die Sprechenden »das Sagen« – sowohl auf sprachlicher als auch auf sozialer Ebene.

Burger verhüllt den Einfluss Bernhards keineswegs. Er hebt die zentrale Rolle, die der »Prosalehrer« in seinem Werk einnimmt, nicht nur implizit durch sprachliche, strukturelle und thematische Analogien in Texten wie *Schiltén* hervor. In seinen späteren Texten häufen sich auch minimal chiffrierte Anspielungen, wörtliche Zitate und unverhüllte Namensnennungen, die offensichtlich auf Bernhards Texte verweisen. Die zunehmend ostentative Thematisierung des Einfluss Bernhards und anderer Autor:innen gehört zu Burgers paradoxer Strategie, die eigene schriftstellerische Autonomie durch einen markanten Individualstil zu betonen, in dem die Imitation das beherrschende Stilprinzip ist.

Anders verhält es sich bei Maier: Seine Invektiven gegen Bernhard in *Die Verführung* erscheinen – durch die Brille Harold Blooms betrachtet – zunächst wie ein aus Einflussangst begangener, realitätswirksamer Vatermord. Die Abwertung der bernhardesken Sprache wirkt zunächst subversiv und die Vorlage verspottend, täuscht allerdings darüber hinweg, dass auch Maier Bernhards Werk auf struktureller Ebene affirmativ imitiert. Diese Art der Mimesis betrifft einerseits seine frühen Texte *Wäldchestag*, *Klausen* und *Kirillow*, die auf der Ebene der *histoire* viele Bernhard-Topoi zitieren und auf struktureller Ebene Metakommentare über das Werk des Österreichers formulieren. Andererseits affirmiert Maier auch in *Die Verführung* Bernhards Werk: Die Dissertation ist selbst als bernhardeske Studie lesbar; Maier inszeniert seine Persona hier in der Pose eines Geistesmenschen und hebt dies durch metafiktionale Signale hervor. Auch hier wird die Botschaft über das Zusammenspiel von Vorlage und Transform formuliert: Das zitierte Textmaterial und Maiers analytische Ausführungen konvergieren zu einer gemeinsamen Erzählerrede. In Kombination mit seiner vermeintlichen Abneigung bei gleichzeitiger Appropriation entsteht so eine werkübergreifende, transfiktionale Erzählung über Bernhard sowie über einen Autor namens Andreas Maier, der mit dessen Einfluss ringt.

Im weiteren Verlauf entfernen sich die Texte beider Autoren stilistisch von ihrem Vorbild. Trotzdem bleibt Bernhards Werk in ihrem Werk präsent: Bernhards Stil wird von Maier und Burger transformiert und absorbiert, sodass sich auch in späteren, eigenständigeren Werken eindeutige Anklänge an Bernhard finden lassen. Maier zitiert Bernhards Sprachstil nur noch punktuell und instrumental als Sprechweise geistig verwirrter Figuren. In Burgers Spätwerk nimmt Bernhard dagegen eine neue, wichtige Rolle ein: Das Bild, das Burger sich von Bernhard und seinem Werk macht, wird in seinen späten Texten zum Strategiegeber in psychischen Krisenzuständen stilisiert. Dies wiederum manifestiert sich in einer zunehmenden literarischen Annäherung an Bernhard: Burgers letzter Text *Brunnsleben* ist eine offenkundige Kontrafaktur von Bernhards letztem Text *Auslöschung*. Auch die Suizidalität nimmt im Werk beider Autoren eine zentrale Rolle ein. Während sie bei Bernhard lediglich in (auto-)fiktionalen Texten thematisiert

wird, wird sie auch in Burgers Werk und Leben zu einem beherrschenden Thema: Kurz nach Bernhards Tod wird der Topos durch Burgers Suizid zynischerweise selbst performativer Teil seines Werkes.

Die kreative Bernhard-Rezeption nimmt so eine poetologische, aber auch autofiktionale Funktion im Werk der Nachfolgeautor:innen ein: Durch die Auseinandersetzung mit seinen Texten, seinen Stilmerkmalen und seiner Persona positionieren sich die Autor:innen zwangsläufig zu Bernhard und machen hierdurch ebenfalls Aussagen über ihr eigenes Schreiben und ihre eigene Poetik. In Maiers und Burgers Falle geschieht dies oft explizit. Doch auch über das implizit vorgetragene Verhältnis zur Vorlage, die Instrumentalisierung der Mimesis und die Kontextualisierung der jeweiligen Referenzen formulieren die rezipierenden Autor:innen ihre Perspektive auf Bernhard. Literarische Produktion wird auf diese Weise zu einem kontinuierlichen Prozess von Imitation, Transformation, Emanzipation und Absorption.

Die Analysen von Maiers und Burgers Werk deuten bereits an, dass Schriftsteller auch über epitextuelle Äußerungen und nichtliterarische, realitätswirksame Handlungen an ihrem Werk weiterschreiben. Auch sie sind somit als Voraussetzung und Phänomen der Rezeption analysierbar. Dies wird durch die letzte in dieser Arbeit eingenommene Perspektive belegt: Die im dritten Kapitel betrachteten Texte heben die Interdependenz von Autofiktion und Allofiktion, künstlerischem Werk und öffentlichem Bild hervor, machen sie aber gleichzeitig zum *Movens* für neue literarische Produktion. Das ›Experimentierfeld Thomas Bernhard‹ umfasst schließlich nicht nur transformierbare Texte und einen imitierbaren Stil, sondern über Bernhards Praktiken der Selbstinszenierung zudem eine ausgeprägte transfiktionale Komponente. Es bietet somit gute Voraussetzungen auch für allofktionale Spielarten der kreativen Rezeption:

Die private Person und öffentliche Persona Thomas Bernhard divergieren stark voneinander. Der öffentliche Autor Bernhard steht von vornherein an der Schwelle zwischen Fiktion und Realität: Biographische Selbstaussagen supplementieren die fiktionale Literatur, Stilmerkmale seiner Prosatexte ziehen sich auch durch seine realitätswirksamen Auftritte. Auch Bernhards Lebenswelt erhält so zunehmend Einzug in die fiktionale Literatur, was Hennetmairs *Ein Jahr mit Thomas Bernhard*, Salems *Brief an Thomas Bernhard* und Burgers *Zu Besuch bei Thomas Bernhard* belegen.

Mehr noch als Salems und Burgers Text partizipiert Hennetmairs Buch am öffentlichen Bernhard-Bild: Einerseits integriert Hennetmair – trotz des vorgetragenen faktualen, dokumentarischen Geltungsanspruches – die Privatperson Thomas Bernhard in eine literarisch überformte Erzählung. Der diffuse Wirklichkeitsbezug des Textes steht in der Tradition von Bernhards eigener transfiktionaler Selbststilisierung. Andererseits dekonstruiert Hennetmair Bernhards auratisches Selbstnarrativ und lässt den Autor humorvoll, vulgär und geradezu karnevalesk erscheinen. Zudem ergänzt er die weiteren öffentlichen Narrative über Bernhard um das des profitorientierten Berufsschreibers, der mit dem impliziten Autor der Texte oder der Persona seiner Selbstinszenierung kontrastiert. Die in diesem Text popularisierten, vermeintlich faktualen Narrative werden in späteren, offen allofktionalen Texten wie *Die Murau Identität*, *Thomas Bernhard seilt sich ab* und *Cassiber Thomas Bernhard* aufgegriffen und fortgeschrieben.

Umgekehrt heben auch diese Texte nicht nur durch die (Un-)Möglichkeit der präsentierten Erzählung ihre eigene Auto- und Allofktionalität hervor, sondern nutzen dies

auch narrativ und poetologisch: Wenn ›Bernhard‹ als Nachbar einer Frau Ungenach auftaucht, im Altenheim neben Beckett sitzt oder als Franz-Josef Murau im Exil weiterlebt, wird auch er selbst posthum als Figur des fiktionalen Werkes markiert und festgeschrieben. Diese Persona löst sich immer mehr von der empirischen Person und lebt autonom in der Literatur weiter. So kann sie aber auch entweder im Altenheim ›eingelagert‹ oder direkt vom Gipfel gestoßen, als irrelevant deklariert oder durch andere Autor:innen übertroffen werden.

Die reale Person verschwindet dagegen bereits zu Lebzeiten hinter den durch Selbstinszenierung erzeugten Bildern und deren allofunktionalen Fortschreibungen. Der private Bernhard bleibt in der Realität für die Öffentlichkeit ungreifbar – was die literarischen Texte über ihn ebenfalls performativ hervorheben: In kaum einer dieser Fiktionalisierungen tritt Bernhard als autonom handelnde, individualisierte Figur, sondern meist als Summe seiner Klischees auf. Ein ›Treffen‹ mit Bernhard kann so nur unergiebig sein. Quelle dieser Klischees ist mal sein textuelles Werk, mal seine öffentliche Persona. Einzelne biographische Fakten und Anekdoten werden wiederholt zitiert und stellen für die Leser:innen zunächst einen gewissen Wirklichkeitsbezug des Erzählten her. Sie erhalten aber andersrum nur schwer Einzug in die erzählten Welten oder werden teils ironisch als Fälschung dekonstruiert.

Dass die poetische Suche oft ins Leere läuft, je stärker Bernhards kommerzielle Verwertung fortschreitet, ist ebenso Teil der Konzeption der allofunktionalen Texte. Dies spiegelt sich in der jeweiligen Verbindung zwischen dem Schriftsteller und seinen Wohnräumen. Die Semiotisierung der einzelnen ›Bernhard-Orte‹ wurde durch Bernhard selbst angestoßen und wird von den rezipierenden Autor:innen fortgeschrieben: Während Burger Bernhard 1981 in Nathal noch erreichen kann, ist dies für Salem sieben Jahre später kaum noch möglich. In diesen beiden Fällen ist der Erfolg der poetischen Suche nach Bernhard noch durch die persönlichen Voraussetzungen der beiden Autor:innen Salem und Burger bestimmt. Nach seinem Ableben scheitert die Suche jedoch an seiner kommerziellen Verwertung: Bernhards Literatur zu verharmlosen und als heiter zu lesen, gar zu kommerzialisieren ›tötet‹ Bernhard, was sowohl Marketsmüller als auch Habringer vorführen. Doch auch der Versuch, Bernhards literarische Aussagen wie Marketsmüllers Erzählerin affirmativ zu lesen und sie so ebenfalls auf eine Bedeutung festzulegen, zerstört sein ambivalentes Werk: Die rücksichtslose Suche nach dem literarischen Nachlass Bernhards führt zum symbolisch aufgeladenen Niederbrennen seines Vierkanthofes und damit zur Auslöschung der letzten ›handfesten‹ Verbindung zum Schriftsteller. Falkner präsentiert Bernhard dagegen in einem zeitlosen Nichtort gefangen auf der ziellosen Suche nach Neuerungen im Theaterbetrieb; Schimmelbuschs Erzähler erreicht ihn nur auf kostspieligen Umwegen über New York im Exil – die Popliteratur ist Bernhard also möglicherweise näher als die eigenen Epigonen.

Diese Texte partizipieren – trotz einer oftmals ähnlichen Ausrichtung – an unterschiedlichen, teils bestehenden, teils neu erzeugten Bernhard-Narrativen und -Bildern. Das Interesse der Autor:innen gilt insbesondere der in Bernhards Werk und Person allgegenwärtigen Widersprüchlichkeit: Einerseits thematisieren diese Allofktionen die Widersprüchlichkeit zwischen Privatmensch und öffentlichem Autor. Er wird teils als Konsummensch und Hedonist dargestellt, dessen Selbstdarstellung als misanthroper Einsiedler nicht weniger fiktiv erscheint als Hennetmairs Bericht über einen

eigenbrötlerischen, aber zugänglichen, herzlichen Menschen. Mal erscheint Bernhard auch als talentierter, revolutionärer, ja gefährlicher Agitator, mal als profitorientierter Produzent von billiger Massenware, der das Publikumsinteresse souverän zu bedienen weiß. Andererseits thematisieren die Texte auch die paradoxe, kommerzialisierende Vereinnahmung Bernhards durch den österreichischen Kulturbetrieb und Staat, gegen die er in seinem Werk durchgängig opponierte. Gemein ist diesen Allofktionen, dass sie die Offenheit und Mehrdeutigkeit von Bernhards Werk und Selbstnarrativen hervorheben und als Anknüpfungspunkt nutzen: Bernhard wird oftmals als Opfer seiner eigenen, aus dem Ruder gelaufenen autofiktionalen Selbstinszenierung und Übertreibung präsentiert. Gerade die Wiederholung häufiger Stilelemente und Manierismen öffnet Werk und Persona für den Zugriff anderer Autor:innen. Sie setzt sie aber zusätzlich einer posthumen Verharmlosung und ›Ausbeutung‹ durch den Literatur-, Kultur- oder Wissenschaftsbetrieb aus. Das Verhältnis der in diesem Kapitel besprochenen Autor:innen zu Bernhards Werk und Persona ist dagegen mal affirmativ erklärend, mal kritisch, mal neutral. ›Bernhard‹ wird so auch nach seinem Tod zu einer literarischen Leerstelle, die appropriiert und beliebig gefüllt werden kann. Er wird selten zum aktiven Ideenträger oder Advokaten einer bestimmten Poetik oder Ideologie, sondern bleibt ein passives Reflexionsmittel fremder Konzepte: Der für seinen Wortschall bekannte Bernhard schweigt.

Diese Untersuchung hat somit in ihrer Auseinandersetzung einen Beitrag zur Forschung zu Bernhard, aber auch zu den anderen hier besprochenen Autor:innen geliefert, der bisherige Forschungsergebnisse um weitere zentrale, aber zumeist nur *en passant* beachtete Perspektiven erweitert. Ähnliches gilt für die hier betrachteten Einzeltexte: Ihre Analyse liefert Erkenntnisse über die Formen und Strömungen der kreativen Bernhard-Rezeption und schärft den Blick für die Varianz der öffentlichen und literarischen Bernhard-Bilder. Grundsätzlich hat sich gezeigt, dass die kreative Rezeption sich auf alle Ebenen von Bernhards Werk und auf alle Werkphasen bezieht: Bernhards fiktionale und autofiktionale Prosa, aber auch seine öffentlichen Auftritte und seine Persona dienen gleichermaßen als ›Prätexte‹. Unterschiedliche Autor:innen setzen dabei individuelle Schlaglichter: Entsprechend findet das frühe, antiheimatliterarische Werk ebenso seine Fortschreibung wie die ›Geistesmenschentexte‹ der mittleren Phase und das transfiktionale Spätwerk. Die verschiedenen Phasen, Stilparadigmen und Schreibweisen in Bernhards Werk begründen dabei jeweils eigenständige Traditionen unterschiedlich bernhardesker Texte. Letztlich heben die Analysen der hier besprochenen Hypo- und Hypertexte die Polyvalenz von Bernhards Texten, den Bernhard rezipierenden Texten sowie literarischen Texten im Allgemeinen hervor. Die hier besprochenen Autor:innen stellen zudem die Interdependenz von Faktuellem und Fiktionalem heraus, indem sie vielschichtige transmediale Inszenierungspraktiken gleichzeitig kommentieren und applizieren.

Auch, wenn in dieser Analyse Thomas Bernhard und seine ›Ideen ausschlächter:innen‹ im Zentrum stehen, ist die hier angewendete Methode auch auf andere Autor:innen und ihre literarische Rezeption anwendbar: Auf Basis eines multiperspektivischen literaturtheoretischen Fundaments wurde ein Kategoriensystem entworfen, das Werke, die an der Rezeption von Autor:innen und ihren Werken partizipieren, heuristisch analysierbar macht. Das hierzu konzipierte Analyseschema schreitet die zentralen Ebenen der

kreativen Rezeption ab, die sich sowohl auf Einzeltexte, den Autor:innenstil sowie deren öffentliche Persona beziehen und gänzlich unterschiedliche neue Werke und darin enthaltene Bilder und Narrative hervorbringen kann. Der polyperspektivische Blick fokussiert folglich hypertextuelle, fortschreibende und allofiktionale Rezeptionsformen. Dies ermöglichte, unterschiedlichen Spielarten der kreativen Rezeption einerseits separat zu erfassen und zu kategorisieren, andererseits gerade durch diese Trennung auch Grenzfälle und Übergangsphänomene in ihrer Komplexität deutlich zu machen. Es hat sich gezeigt: »Thomas Bernhard« ist Teil eines intertextuellen, transfiktionalen Netzes. Bereits Bernhards Prosawerk selbst enthält eine Vielzahl von intra-, intertextuellen und transfiktionalen Verweisen und Einflüssen. Auf der Ebene der Rezeption erweitert sich dieses Netzwerk um eine Vielzahl untereinander verbundener Einzeltexte, sodass die Verknüpfungen zunehmend rhizomatischer werden. Insbesondere die postmodern referenzialistischen Schreibweisen von Autor:innen wie Burger, Josipovici, Schimmelbusch oder Marković erweitern das intertextuelle und intermediale Bezugsfeld zusätzlich um die Werkkomplexe vieler weiterer Autor:innen und anderer Künstler:innen, die in einem gegenseitigen Transformations-, Einfluss- und Rezeptionsverhältnis zu einander stehen. Das Werk Thomas Bernhards und seine Rezeption sind folglich ein eindruckliches Beispiel für die mannigfaltigen Phänomene verwobener Intertextualität, Intermedialität und Transfiktionalität in Texten der Gegenwartsliteratur.

Die Literatur seiner umtriebigen Enkel:innen schreibt Bernhards Werk nach seinem Tod vielgestaltig fort. Am Ende begründete der Schriftsteller sein posthumes Weiterleben jedoch selbst: Der Ursprung der hier besprochenen Formen der Wirkung und Rezeption liegt in Bernhards Texten, seiner kontroversen Wirkung und seiner außertextlichen Selbstinszenierung. Somit ist auch die kreative Bernhard-Rezeption die letzte der werkkonstituierenden Paradoxien: Bernhard ist längst tot, »lebt« aber weiter. Sein Werk wird von diversen Autor:innen in unterschiedliche, von ihm grundsätzlich vorgegebenen Richtungen fortgeschrieben. Die Schwierigkeit, Bernhards Werk auf *eine* Deutung festzulegen, schlägt sich wiederum in der stilistischen und inhaltlichen Vielfalt der Rezeptionstexte und der Vielzahl der literarischen Bernhard-Bilder nieder: »Thomas Bernhard« und sein Werk bleiben in ihrer Rezeption einerseits so vital, andererseits so ungreifbar wie zu Lebzeiten.

V. Quellenverzeichnis

V.1. Primärtextsiglen

- AM** Bernhard, Thomas: *Alte Meister. Komödie*, Frankfurt a.M. 1988.
- Amr** Bernhard, Thomas: *Amras*, Frankfurt a.M. 1988.
- Au** Bernhard, Thomas: *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt a.M. 1988.
- BB** Burger, Hermann: *Zu Besuch bei Thomas Bernhard*, in: ders.: *Ein Mann aus Wörtern*, Frankfurt a.M. 1983, S. 233–238.
- BBl** Burger, Hermann: *Blankenburg*, in: ders.: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Band III: *Erzählungen II*, München 2014, S. 7–140.
- BBr** Burger, Hermann: *Brenner. Erster Band: Brunsleben*, in: ders.: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Band VI: *Romane III*, München 2014, S. 5–359.
- BD** Burger, Hermann: *Diabelli, Prestidigitateur. Eine Abschiedsvolte für Baron Kesselring*, in: ders.: *Diabelli. Erzählungen*, Frankfurt a.M. 1979, S. 29–85.
- Be** Bernhard, Thomas: *Beton*, Frankfurt a.M. 1988.
- BKa** Burger, Hermann: *Der Schuss auf die Kanzel. Eine Erzählung*, in: ders.: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Band III: *Erzählungen II*, München 2014, S. 207–343.
- BKM** Burger, Hermann: *Die künstliche Mutter*, in: ders.: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Band V: *Romane II*, München 2014, S. 7–277.
- BMa** Burger, Hermann: *Der Mann der nur aus Wörtern besteht*, in: ders.: *Ein Mann aus Wörtern*, Frankfurt a.M. 1983, S. 239–241.
- BO** Burger, Hermann: *Der Orchesterdiener. Ein Bewerbungsschreiben*, in: ders.: *Diabelli. Erzählungen*, Frankfurt a.M. 1979, S. 7–28.
- BSch** Burger, Hermann: *Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz*, in: ders.: *Werke in acht Bänden*, hrsg. v. Simon Zumsteg, Band IV: *Romane I*, München 2014, S. 7–377.
- BST** Burger, Hermann: *Schönheitsmuseum – Todesmuseum. Thomas Bernhards Salzburg*, in: ders.: *Ein Mann aus Wörtern*, Frankfurt a.M. 1983, S. 124–145.
- BT** Burger, Hermann: *Tractatus logico-suicidalis. Über die Selbsttötung*, Frankfurt a.M. 1988.
- BWf** Burger, Hermann: *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein*, in: ders.: *Blankenburg*, Frankfurt a.M. 1990, S. 159–179.

- BZe** Burger, Hermann: Zentgraf im Gebirg oder das Erdbeben zu Soglio. Kurzgefaßte Schadensmeldung an den Schweizerischen Erdbebendienst, in: ders.: Diabelli. Erzählungen, Frankfurt a.M. 1979, S. 87–105.
- F** Bernhard, Thomas: Frost, Frankfurt a.M. 1972.
- FA** Falkner, Gerhard: Alte Helden. Deklamatorische Farce, Köln 1998.
- G** Bernhard, Thomas: Gehen, Frankfurt a.M. 1971.
- GS** Gstrein, Norbert: Selbstportrait mit einer Toten, Frankfurt a.M. 2000.
- Hf** Bernhard, Thomas: Holzfällen. Eine Erregung, Frankfurt a.M. 1984.
- HFN** Heine, Heinrich: Florentinische Nächte, in: ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hrsg. v. Manfred Windfuhr. Band 5: Almansor. William Ratcliff. Der Rabbi von Bacherach. Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski. Florentinische Nächte, Hamburg 1994, S. 197–250.
- HJ** Hennetmair, Karl Ignaz: Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972, Salzburg/ Wien 2003.
- Hö** Bernhard, Thomas: In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn, Salzburg/ Wien 1989.
- HT** Habringer, Rudolf: Thomas Bernhard seilt sich ab. Eine Campaign in elf Stationen, in: ders.: Thomas Bernhard seilt sich ab, Grünbach 2008, S. 9–51.
- JM** Josipovici, Gabriel: Moo Pak. Übers. v. Jochen Schimmang, Berlin 2010.
- Ka** Bernhard, Thomas: Das Kalkwerk, Frankfurt a.M. 1973.
- Ko** Bernhard, Thomas: Korrektur, Frankfurt a.M. 1988.
- KS** Kofler, Werner: Am Schreibtisch. Alpensagen / Reisebilder / Racheakte, in: ders.: Tryptichon. Am Schreibtisch, Hotel Mordschein, Der Hirt auf dem Felsen, Wien 2005, S. 7–163.
- KT** Bernhard, Thomas: Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?, in: ders.: Prosa, Frankfurt a.M. 1967, S. 38–48.
- MA** Marković, Barbi: Ausgehen. Aus dem serbischen von Mascha Dabić, Frankfurt a.M. 2009.
- MC** Marketsmüller, A.G.: Cassiber Thomas Bernhard, Mitterfels 2011.
- MI** Maier, Andreas: Ich. Frankfurter Poetikvorlesungen, Frankfurt a.M. 2006.
- MKi** Maier, Andreas: Kirillow, Frankfurt a.M. 2006.
- MKl** Maier, Andreas: Klausen, Frankfurt a.M. 2004.
- MSa** Maier, Andreas: Sanssouci, Frankfurt a.M. 2009.
- MV** Maier, Andreas: Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa, Göttingen 2004.
- MWä** Maier, Andreas: Wäldchestag, Frankfurt a.M. 2002.
- MZ** Maier, Andreas: Es gab eine Zeit, da habe ich Thomas Bernhard gemocht. Über Bernhards Willen zum rhetorischen Effekt, in: Knappe, Joachim/ Kramer, Olaf (Hrsg.): Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard, Würzburg 2011, S. 143–147.
- SB** Salem, Gemma: Brief an Thomas Bernhard, Wien 1991.
- SMI** Schimmelbusch, Alexander: Die Murau Identität, Berlin 2014.
- Th** Bernhard, Thomas: Der Theatermacher, in: ders.: Stücke 4. Der Theatermacher, Ritter, Dene, Voss, Einfach kompliziert, Elisabeth II., Frankfurt a.M. 1988, S. 7–116.

- U Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung, Salzburg 1977.
- V Bernhard, Thomas: Verstörung, Frankfurt a.M. 1988.

V.2. Weitere Primärtexte

- Bachmann, Ingeborg: Ein Ort für Zufälle. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1964, in: dies.: Werke. Bd. 4: Essays, Reden, Vermischte, Schriften, Anhang, hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, Zürich 1978, S. 278–293.
- Bachmann, Ingeborg: Keine Delikatessen, in: dies.: Werke. Bd. 1: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen, hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, Zürich 1978, S. 172–173.
- Bauer, Christoph: Jetzt stillen wir unseren Hunger. Eine Rekursion, Frankfurt a.M. 2001).
- Beckett, Samuel: Endgame, in: ders.: The complete dramatic works, London 1990, S. 89–134.
- Beckett, Samuel: Happy Days, in: ders.: The complete dramatic works, London 1990, S. 135–168.
- Beckett, Samuel: Murphy, London 1957.
- Beckett, Samuel: Waiting for Godot, in: ders.: The complete dramatic works, London 1990, S. 7–88.
- Bernhard, Thomas: Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen: Drei Dramolette, Frankfurt a.M. 1990.
- Bernhard, Thomas: Das Armenhaus von St. Laurin, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 14: Erzählungen. Kurzprosa. Hrsg. v. Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2003, S. 479–482.
- Bernhard, Thomas: Das rote Licht, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 14: Erzählungen. Kurzprosa. Hrsg. v. Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2003, S. 457–460.
- Bernhard, Thomas: Das Vermächtnis, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 14: Erzählungen. Kurzprosa. Hrsg. v. Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2003, S. 475–478.
- Bernhard, Thomas: Der Keller, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 10: Die Autobiographie. Hrsg. v. Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2004, S. 111–213.

- Bernhard, Thomas: Der Schweinehüter, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 14: Erzählungen. Kurzprosa. Hrsg. v. Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2003, S. 516–539.
- Bernhard, Thomas: Der Untergang des Abendlandes, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 14: Erzählungen. Kurzprosa. Hrsg. v. Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2003, S. 493–499.
- Bernhard, Thomas: Der Untergeher, Frankfurt a.M. 1983.
- Bernhard, Thomas: Der Weltverbesserer, in: ders.: Stücke 3. Vor dem Ruhestand, Der Weltverbesserer, Über allen Gipfeln ist Ruh, Am Ziel, Der Schein trügt, Frankfurt a.M. 1988, S. 115–190.
- Bernhard, Thomas: Die Berühmten, in: ders.: Stücke 2. Der Präsident, Die Berühmten, Minetti, Immanuel Kant, Frankfurt a.M. 1988, S. 117–202.
- Bernhard, Thomas: Die Billigesser, Frankfurt a.M. 1980.
- Bernhard, Thomas: Die Landschaft der Mutter, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 14: Erzählungen. Kurzprosa. Hrsg. v. Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2003, S. 500–502.
- Bernhard, Thomas: Die Siedler, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 14: Erzählungen. Kurzprosa. Hrsg. v. Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2003, S. 461–462.
- Bernhard, Thomas: Die Ursache, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 10: Die Autobiographie. Hrsg. v. Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2004, S. 7–109.
- Bernhard, Thomas: Ein älterer Mann namens August, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 14: Erzählungen. Kurzprosa. Hrsg. v. Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2003, S. 503–510.
- Bernhard, Thomas: Ein Fest für Boris, in: ders.: Stücke 1. Ein Fest für Boris, Der Ignorant und der Wahnsinnige, Die Jagdgesellschaft, Die Macht der Gewohnheit, Frankfurt a.M. 1988, S. 115–190.
- Bernhard, Thomas: Ein Kind, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 10: Die Autobiographie. Hrsg. v. Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2004, S. 405–409.
- Bernhard, Thomas: Großer, unbegreiflicher Hunger, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 14: Erzählungen. Kurzprosa. Hrsg. v. Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2003, S. 483–488.
- Bernhard, Thomas: Immanuel Kant, in: ders.: Stücke 2. Der Präsident, Die Berühmten, Minetti, Immanuel Kant, Frankfurt a.M. 1988, S. 251–340.
- Bernhard, Thomas: Midland in Stilfs, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 14: Erzählungen. Kurzprosa. Hrsg. v. Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2003, S. 111–132.
- Bernhard, Thomas: Ritter, Dene, Voss, in: ders.: Stücke 4. Der Theatermacher, Ritter, Dene, Voss, Einfach kompliziert, Elisabeth II., Frankfurt a.M. 1988, S. 117–227.

- Bernhard, Thomas: Ritter, Dene, Voss, in: ders.: Stücke 4. Der Theatermacher, Ritter, Dene, Voss, Einfach kompliziert, Elisabeth II., Frankfurt a.M. 1988, S. 275–356.
- 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.
- Bernhard, Thomas: Verehrter Herr Minister, verehrte Anwesende (Österreichischer Staatspreis), in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 22.2: Journalistisches, Reden, Interviews. Hrsg. v. Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2004, S. 23–24.
- Bernhard, Thomas: Verehrung, in: ders.: Der Stimmenimitator, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 14: Erzählungen. Kurzprosa. Hrsg. v. Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2003, S. 344.
- Bernhard, Thomas: Von einem Nachmittag in einer großen Stadt, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 14: Erzählungen. Kurzprosa. Hrsg. v. Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2003, S. 463–465.
- Bernhard, Thomas: Von einem, der auszog die Welt zu sehen, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 14: Erzählungen. Kurzprosa. Hrsg. v. Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2003, S. 511–515.
- Bernhard, Thomas: Von sieben Tannen und vom Schnee. Eine märchenhafte Weihnachtsgeschichte, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 14: Erzählungen. Kurzprosa. Hrsg. v. Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2003, S. 466–469.
- Bernhard, Thomas: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 22.1: Journalistisches, Reden, Interviews. Hrsg. v. Wolfram Bayer, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2003.
- Bernhard, Thomas: Wintertag im Hochgebirge, in: ders.: Werke. Hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 14: Erzählungen. Kurzprosa. Hrsg. v. Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt a.M. 2003, S. 489–492.
- Bernhard, Thomas: Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft, Frankfurt a.M. 1987.
- Bessing, Joachim/ Kracht, Christian/ Nickel, Eckhart/ von Schönburg, Alexander/ von Stuckrad-Barre, Benjamin: Tristesse Royale. Berlin 1999.
- Burger, Hermann: Brenner. Zweiter Band (Kapitel 1–7): Menzenmang, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. VI: Romane III, München 2014, S. 361–494.
- Burger, Hermann: Dagmar, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. V: Romane II, München 2014, S. 317–321.
- Burger, Hermann: Der Anruf, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 45–46.
- Burger, Hermann: Der Büchernarr, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 107–116.
- Burger, Hermann: Der Mann der nur aus Wörtern besteht, in: ders.: Ein Mann aus Wörtern, Frankfurt a.M. 1983, S. 239–241.

- Burger, Hermann: Der Zauberer und der Tod, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: Erzählungen II, München 2014, S. 145–158.
- Burger, Hermann: Die Glazionauten, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. V: Romane II, München 2014, S. 300–316.
- Burger, Hermann: Die Lederausgabe, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 165–175.
- Burger, Hermann: Die totale Cardiotrophe oder Das Verbrechen der Bündner Juristin an einem Kaufmannssohn, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: Erzählungen II, München 2014, S. 159–168.
- Burger, Hermann: ECCO!, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 277–288.
- Burger, Hermann: Ein abgründiger Mathematiker der Finsternis. Zum Tod des österreichischen Schriftstellers Thomas Bernhard, in: Aargauer Tagblatt (17.02.1989), o.P.
- Burger, Hermann: Ein Ort zum Schreiben, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, S. 36–44.
- Burger, Hermann: Großväter sind unberechenbar, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 59–64.
- Burger, Hermann: Kongress der Zauberer, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 289–304.
- Burger, Hermann: Mein Abschied von Gastein, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: Erzählungen II, München 2014, S. 198–201.
- Burger, Hermann: Mein erster Preis als Künstler, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: Erzählungen II, München 2014, S. 202–205.
- Burger, Hermann: Meine Bob-Taufe, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. V: Romane II, München 2014, S. 295–299.
- Burger, Hermann: Paul Celan. Auf der Suche nach der verlorenen Sprache, Zürich 1974.
- Burger, Hermann: Schreiben Sie, trotz Germanistik?, in: ders.: Ein Mann aus Wörtern, Frankfurt a.M. 1983, S. 242–247, hier S. 246.
- Burger, Hermann: Schriftsteller von Blitz heimgesucht, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: Erzählungen II, München 2014, S. 186–188.
- Burger, Hermann: Unglaubliche Geschichten und andere späte Prosa, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: Erzählungen II, München 2014, S. 145–180.
- Burger, Hermann: Unvermutetes Erwachen aus der Scheintotenstarre. Über die Entstehung der Erzählung »Blankenburg«. Ein Überlebensversuch in Prosa, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: Erzählungen II, München 2014, S. 351–359.
- Burger, Hermann: Warum so einfach, wenn es kompliziert auch geht, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: Erzählungen II, München 2014, S. 198–201.
- Burger, Hermann: Zeichnen in der Altstadt, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 65–70.
- Burger, Hermann: Zwei Künstler, in: ders.: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I, München 2015, S. 19–23.
- Dittmar, Jens (Hrsg.): Der Bernhardiner. Ein wilder Hund, Wien 1990.

- Dittmar, Jens: *Vom Logos zum Mythos*, Stuttgart o.J.
- Dorst, Doug/ Abrams, J[effrey] J[acob]: *S. – Das Schiff des Theseus*, Köln 2013.
- Dreissinger, Sepp (Hrsg.): *Was reden die Leute. 58 Begegnungen mit Thomas Bernhard*, Salzburg/ Wien 2011.
- Dürhammer, Ilja: *Holz. Ein. Fall.*, Wien 2004.
- Dürrenmatt, Friedrich: *Die Physiker. Eine Komödie in zwei Akten. Neufassung von 1980* (= Werkausgabe in 37 Bänden, Bd. 7), Zürich 1998.
- Dürrenmatt, Friedrich: *Theaterprobleme*, in: ders.: *Werkausgabe in dreißig Bänden*, Bd. 24: *Theater. Essays, Gedichte und Reden*, Zürich 1980, S. 31–72.
- Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, in: Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* (= Frankfurter Ausgabe). II. Abteilung, Bd. 12: *Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hrsg. v. Karl Eibl u.a., Frankfurt a.M. 1999, S. 455–456.
- Ellis, Bret Easton: *American Psycho*, London 2006.
- Fellinger, Raimund (Hrsg.): *»Ich bin ein Geschichtzenzerstörer«. Acht unerhörte Begebenheiten*, Frankfurt a.M. 2008.
- Fellinger, Raimund (Hrsg.): *Meine Übertreibungskunst. Ein Kompendium*, Frankfurt a.M. 2008.
- Fellinger, Raimund (Hrsg.): *Thomas Bernhard für Boshafte. Mit Bernhard durch den Tag*, Berlin 2014.
- Fellinger, Raimund (Hrsg.): *Thomas Bernhard für Boshafte. Mit Bernhard durch den Tag*, Berlin 2014.
- Fian, Antonio: *Helden, Ich-Erzähler. 7 Beispiele*, Wien 1990.
- Fitzek, Sebastian: *Der Seelenbrecher*, München 2008.
- Frisch, Max: *Homo Faber. Ein Bericht*, Frankfurt a.M. 1957.
- Frisch, Max: *Montauk. Eine Erzählung*, Frankfurt a.M. 1981.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Leiden des jungen Werther*, in: ders.: *Goethes Werke* (= Hamburger Ausgabe). Bd. VI: *Romane und Novellen I. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz*, 13., durchgesehene und erweiterte Auflage, München 1993, S. 7–124.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Gesang der Geister über den Wassern*, in: ders.: *Goethes Werke* (= Hamburger Ausgabe). Bd. 1: *Gedichte und Epen I. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz*, 15., durchgesehene und erweiterte Auflage, München 1993, S. 143.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke* (= Hamburger Ausgabe). Bd. VI: *Romane und Novellen I. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz*, 13., durchgesehene und erweiterte Auflage, München 1993, S. 517–541.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Götter, Helden und Wieland*, in: ders.: *Goethes Werke* (= Hamburger Ausgabe). Bd. IV: *Dramatische Dichtungen II. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Wolfgang Kayser*, 12. neubearbeitete und erweiterte Auflage, München 1990.
- Grillparzer, Franz: *Abschied von Gastein*, in: ders.: *Grillparzers Werke in drei Bänden*, Bd. 1: *Gedichte, Der arme Spielmann, Selbstbiographie, Rede am Grabe Beethovens*, Berlin/ Weimar 1980, S. 3–4.
- Gstrein, Norbert: *Der zweite Jakob*, München 2021.

- Gstrein, Norbert: *Die englischen Jahre*, Frankfurt a.M. 2001.
- Habringer, Rudolf: *Bernhard Minetti geht turnen*, Grünbach 2008.
- Habringer, Rudolf: *Großmutter, Mutter, Kind*, in: ders.: *Thomas Bernhard seilt sich ab*. Grünbach 2008, S. 113–115.
- Händler, Ernst Wilhelm: *Fall*, Frankfurt a.M. 1997.
- Hydra: *Holzfällen und Niedermetzeln. Eine Abschlachtung*, Wien 2013.
- Kafka, Franz: *Die Verwandlung*, in: ders.: *Das Werk*, Frankfurt a.M. 2004, S. 1102–1145.
- Kafka, Franz: *Ein Bericht für eine Akademie*, in: ders.: *Das Werk*, Frankfurt a. M. 2004, S. 1171–1178.
- Kafka, Franz: *Tagebücher in der Fassung der Handschrift*. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley, New York 1990.
- Kracht, Christian: *Faserland*, Köln 1995.
- Kummer, Lukas: *Der Keller*, Salzburg/ Wien 2019.
- Kummer, Lukas: *Die Ursache*, Salzburg/ Wien 2018.
- Mahler, Nicolas: *Alte Meister*, Berlin 2011.
- Mahler, Nicolas: *Der Weltverbesserer*, Berlin 2014.
- Mahler, Nicolas: *Thomas Bernhard. Die unkorrekte Biografie*, Berlin 2021.
- Maier, Andreas: *Ein Totalbeherrscher der jeweiligen Situation*, in: *Volltext* 6 (2003), S. 31–32.
- Maleta, Greta: *Seteais*, Weitra 1992.
- Mulitzer, Thomas: *Tau*, Wien 2017.
- Peter, Birgit/ Haider-Pregler, Hilde/ Forte, Luigi (Hrsg.): *Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre*, Wien/ München/ Frankfurt a.M. 1999.
- Regener, Sven: *Herr Lehmann*, München 2003.
- Salem, Gemma: *L'artiste*, Paris 1991.
- Salem, Gemma: *Le Roman de Monsieur Bulgakow*, Paris 1982.
- Salem, Gemma: *Schubert*, mit Illustrationen von J.-M. Locatelli, Paris 1994.
- Salem, Gemma: *Thomas Bernhard et les siens*, Paris 1993.
- Sauer, Jörg Uwe: *Das Traumpaar*, Salzburg 2001.
- Sauer, Jörg Uwe: *Uniklinik*, Salzburg/ Wien 1999.
- Schimmelbusch, Alexander: *Blut im Wasser*, München 2009.
- Schimmelbusch, Alexander: *Hochdeutschland*, Stuttgart 2018.
- Schimmelbusch, Alexander: *Im Sinkflug*, Wien 2005.
- Schlembach, Mario: *Dichtersgattin*, Salzburg/ Wien 2017.
- Schlembach, Mario: *heute graben*, Wien 2022.
- Schweiggert, Alfons: *Viktor Halbnarr. Ein Wintermärchen nicht nur für Kinder*, München 2006.
- Setz, Clemens J.: *Dankesrede anlässlich der Verleihung des Büchnerpreises am 6. November 2021*, online: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/clemens-j-setz/dankrede> (abger.: 03.04.2024)
- Stuppner, Hubert: *Endzeit-Sonate*, Regensburg 1999.
- Süselbeck, Jan: *Play Bernhard*, in: Berndt, Klaus/ Krull, Oliver/ Scholz, Gabriele (Hrsg.): *Stimmen aus dem Abseits. Anti Fußball*, Tübingen 2006, S. 66–76.
- Unsold, Siegfried/ Bernhard, Thomas: *Der Briefwechsel*. Hrsg. v. Raimund Fellingner, Martin Huber und Julia Ketterer, Frankfurt a.M. 2009.

V.3. Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: Engagement, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 11: Noten zur Literatur, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1977, S. 409–430.
- Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, Prismen. Ohne Leitbild, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1977, S. 12–31.
- Aeberhard, Simon: Hermann Burgers selbstmörderische Poetologie. Zur Performanz testamentarischer Sprechakte, in: Blamberger, Günther/ Goth, Sebastian (Hrsg.): Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids, Paderborn 2013, S. 275–296.
- Ammer, Andreas: Lust und *** und Literatur. Zur Ökonomie und Verstümmelung von Goethes ›Erotischem Werk‹, in: Goethe, Johann Wolfgang von: Erotische Gedichte. Gedichte, Skizzen und Fragmente. Hrsg. v. Andreas Ammer, Frankfurt a.M./ Leipzig 1995, S. 235–244.
- Apostolo, Stefano: Thomas Bernhards unveröffentlichtes Romanprojekt Schwarzach St. Veit. Das Konvolut, die Fassungen und ihre Deutungen, Mattighofen 2019.
- Armando, Walter G.: Paganini. Eine Biographie, Hamburg 1960.
- Aust, Robin-M.: »Es ist ja auch eine Methode, alles zur Karikatur zu machen.« Nicolas Mahlers Literatur-Comics Alte Meister und Alice in Sussex nach Thomas Bernhard und H.C. Artmann, Würzburg 2016.
- Aust, Robin-M.: »Hier ist Aufhängen und In-den-Fluß-springen« – Ritual und Manie, Exzess und Eskapismus, Thomas Bernhard: Gehen und Barbi Marković: Ausgehen, in: Gansel, Carsten (Hrsg.): Trauma-Erfahrungen und Störungen des Selbst. Mediale und literarische Konfigurationen lebensweltlicher Krisen, Berlin 2020, S. 327–348.
- Aust, Robin-M.: Topographies of Hate(?). Analog and digital perspectives on Spatiality and Language in the Works of Thomas Bernhard, in: ders./ Grisot, Giulia/ Hermann, Berenike (Hrsg.): Comparing Landscapes, Bielefeld 2025 [in Vorbereitung].
- Aust, Robin-M./ Trabert, Florian (Hrsg.): Wo wir hinschauen Ideenausschlachter. Die internationale und intermediale Thomas Bernhard-Rezeption, Bielefeld 2021 [in Vorbereitung].
- Bach, Ulrich: Das Testament als literarische Form, Düsseldorf 1977.
- Bachmann, Dieter: Nachwort, in: Burger, Hermann: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. V: Romane II, München 2014, S. 331–347.

- Bachmann, Yvonne/ Dettwiler, Christa: Tarot, Zürich/ Düsseldorf 1997.
- Bayer, Wolfram (Hrsg.): Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard-Rezeption in Europa, Wien 1995.
- Becker, Peter (Hrsg.): 1914 und 1999 – Zwei Kriege gegen Serbien, Baden-Baden 2014.
- Becker, Tobias: Briefschreiber Thomas Bernhard: »Holzhacken ist mir lieber als Schreiben«, in: Spiegel Online, online: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/briefschreiber-thomas-bernhard-holzhacken-ist-mir-lieber-als-schreiben-a-605817.html> (abger.: 01.07.2015).
- Benjamin, Walter: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, in: ders.: Gesammelte Schriften I, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 509–690.
- Benjamin, Walter: Die Wiederkehr des Flaneurs, in: ders.: Gesammelte Schriften III, hrsg. v. Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a.M. 1991, S. 194–199.
- Berchtold, Johannes: Vorwort, in: Hennetmair, Karl Ignaz: Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972, Salzburg/ Wien 2003, S. 7–16.
- Bergson, Henri: Das Lachen, übers. v. Roswitha Plancherel-Walter, Hamburg 2011.
- Best, Karl-Heinz: Satzlängen im Deutschen. Verteilungen, Mittelwerte, Sprachwandel, in: Göttinger Beiträge zur Sprachwissenschaft 7 (2002), S. 7–31.
- Besthorn, Florian Henri: Ausdruckspolyphonie in Längs- und Querschnitten. Artikulationsschichten in Hermann Burgers Roman *Die künstliche Mutter* (1982) und in der gleichnamigen Musiktheater-Adaption von Michael Roth (2016), in: Previšić, Boris/ Moosmüller, Silvan/ Spaltenstein, Laure (Hrsg.): Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung, Göttingen 2017, S. 354–374.
- Betten, Anne: »Das ist mir zu blöd, drei Seiten ein Satz«. Anmerkungen zum Stil von Thomas Bernhards Prosa, in: Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Thomas Bernhard, Johannes Freumbichler, Hedwig Stavianicek. Bilder, Essays, Dokumente. Linz 1999, S. 125–136.
- Betten, Anne: »Ich bin ein Geschichtenzerstörer«. Thomas Bernhards Spiel mit dem Erzählen von Geschichten als poetologisches Programm, in: Krause, Arne u.a. (Hrsg.): Form und Funktion, Tübingen 2017, S. 301–316.
- Betten, Anne: Kerkerstrukturen. Thomas Bernhards syntaktische Mimesis, in: Knappe, Joachim (Hrsg.)/ Kramer, Olaf (Hrsg.): Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard, Würzburg 2011, S. 63–80.
- Betten, Anne: Sprache, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 457–462.
- Betten, Anne: Stilanalysen zur Literatursprache Thomas Bernhards, in: Neuendorff, Dagmar/ Nikula, Henrik/ Möller, Verena: Alles wird gut, Frankfurt a.M. 2005, S. 13–29.
- Betz, Uwe: Dialog mit Thomas Bernhard. Die innerliterarische Rezeption des österreichischen Schriftstellers unter dem Blickwinkel von Bachtins Metalinguistik und Worttypologie, in: May, Markus (Hrsg.): Bachtin im Dialog, Heidelberg 2006, S. 193–220.
- Betz, Uwe: Über das Bernhardisieren. Von Nachfolgern und Pla(y)giatoren Thomas Bernhards, in: Thomas-Bernhard-Privatstiftung (Hrsg.): Thomas-Bernhard-Jahrbuch 2003, Wien u.a. 2003, S. 71–97.

- Betz, Uwe: Unter Bernhard-Verdacht, in: Thomas-Bernhard-Privatstiftung (Hrsg.): Thomas-Bernhard-Jahrbuch 2005/06, Wien u.a. 2006, S. 175–190.
- Betz, Uwe/ Mittermayer, Manfred: Wirkung auf andere Autoren und Autorinnen, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 512–523.
- Birgfeld, Johannes/ Kreknin, Innokentij: Christian Kracht, in: Dawidowski, Christian (Hrsg.): Popliteratur der 1990er und 2000er Jahre, München 2019, S. 141–154.
- Bloch, Peter André: Hermann Burger. Familie und/oder Künstlertum, in: Beatrice Sandberg (Hrsg.): Familienbilder als Zeitbilder. Erzählte Zeitgeschichte(n) bei Schweizer Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin 2010, S. 229–251.
- Bloom, Harold: Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung. Aus dem amerikanischen Englisch von Angelika Schweikhart, Basel 1995.
- Böhler, Yvonne: Das gespiegelte Ich. Deutschschweizer Schriftstellerinnen und Schriftsteller unserer Zeit in Wort und Bild, Zürich 1990.
- Böhn, Andreas: Wirkung, in: Müller, Jan-Dirk u.a. (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. III, Berlin 2007, S. 8549–851.
- Booth, Wayne C.: The Rhetoric of fiction, Chicago/ London 1983.
- Bork, Camilla: Zwischen Literarisierung und Reklame. Paganini im Spiegel der Anekdote, in: Unseld, Melanie/ von Zimmermann, Christian (Hrsg.): Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten, Köln/ Weimar/ Wien 2013, S. 105–123.
- Brenner, Raimund: Der Versuch die Krankheit durch Sprache zu bewältigen, im Werk von Hermann Burger, in: Günther, Rosemarie (Hrsg.): Emotionen in Geschichte und Literatur, St. Ingbert 2012, S. 39–74.
- Bundi, Markus: Von der Dankbarkeit in der Literatur, in: ders./ Isele, Klaus (Hrsg.): Salü, Hermann. In memoriam Hermann Burger, Eggingen 2009, S. 48–55.
- Bundi, Markus/ Isele, Klaus (Hrsg.): Salü, Hermann. In memoriam Hermann Burger, Eggingen 2009.
- Bürgers, Irmelin: »Es ist immer die Musik, die mich rettet...« Thomas Bernhards Sprachpartituren, in: Henze, Hans Werner (Hrsg.): Die Chiffren Musik und Sprache, Frankfurt a.M. 1990, S. 173–191.
- Casper, Bernhard: Das dialogische Denken. Eine Untersuchung der religionsphilosophischen Bedeutung Franz Rosenzweigs, Ferdinand Ebners und Martin Bubers, Freiburg/ Basel/ Wien 1967.
- Cuntz-Leng, Vera (Hrsg.): Creative Crowds. Perspektiven der Fanforschung im deutschsprachigen Raum, Darmstadt 2014.
- Dawidowski, Christian: Einführung, in: ders. (Hrsg.): Popliteratur der 1990er und 2000er Jahre, München 2019, S. 7–19.
- Devries, William Levering: The practical value of Ethopoiia in Oratory, in: ders.: Ethopoiia. A rhetorical study of the types of character in the orations of Lysias, Baltimore 1892, S. 12–14.
- Diller, Axel: Ein literarischer Komponist? Musikalische Strukturen in der späten Prosa Thomas Bernhards, Heidelberg 2011.

- Diller, Axel/ Mittermayer, Manfred: Rezeption der Prosa im deutschen Sprachraum, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 478–483.
- Dittmar, Jens (Hrsg.): Aus dem Gerichtssaal. Thomas Bernhards Salzburg in den 50er Jahren, Wien 1992.
- Dowsden, Stephen/ Thuswalder, Gregor/ Berwald, Olaf (Hrsg.): Thomas Bernhard's Afterlives. London/ New York 2020.
- Dressel, Manuela: Verlage, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 321–325.
- Dürhammer, Ilja/ Janke, Pia (Hrsg.): Der »Heimatlidichter: Thomas Bernhard. Wien 1999.
- Eder, Maciej/ Rybicki, Jan/ Kestemont, Mike: Stylometry with R. A package for computational text analysis, in: R Journal 8 (2016), S. 107–121.
- Ernst, Thomas: Kracht, Stuckrad-Barre und das popkulturelle Quintett, in: ders.: Popliteratur, Hamburg 2001, S. 72–75.
- Felber, Silke: Die Berühmten, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 219–222.
- Fischer, Bernhard: *Gehen* von Thomas Bernhard. Eine Studie zum Problem der Moderne, Bonn 1985.
- Fürweger, Wolfgang: Der Fall Lucona, in: ders.: Land der Skandale, Berlin 2019, S. 13–39.
- Gebhardt, Winfried/ Hitzler, Ronald/ Schnettler, Bernt: Unterwegs-Sein, in: Gebhardt, Winfried/ Hitzler, Ronald (Hrsg.): Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart, Wiesbaden 2006, S. 9–20.
- Genette, Gérard: Die Erzählung, München 1998.
- Genette, Gérard: Fiktion und Diktion, München 1992.
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a.M., 1993
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1989.
- Gertken, Jan/ Köppe, 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.
- Görner, Rüdiger: Lyrik, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 21–27
- Gößling, Andreas: Auslöschung. Ein Zerfall, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 88–96.
- Gößling, Andreas: Frost, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 37–46.
- Götze, Clemens: Ichwerdung als dichterischer Selbstentwurf. Thomas Bernhards »literarische: Inszenierung, in: Kyora, Sabine (Hrsg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld 2014, S. 69–82.
- Götze, Clemens: Selbstdarstellung und -inszenierung, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 353–357.

- Gschwandtner, Harald: Journalistisches, Reden, Interviews, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 270–278.
- Haas, Franz: Die unbekannten Anfänge eines literarischen Sisyphos, in: Volltext 1 (2020), S. 10–14.
- Haas, Stefanie: Text und Leben. Goethes Spiel mit der inner- und außerliterarischen Wirklichkeit in *Dichtung und Wahrheit*, Berlin 2006.
- Hackl, Wolfgang: Ein Fest für Boris, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 193–197.
- Hage, Volker: Aus dem Rahmen gefallen, in: Bundi, Markus/ Isele, Klaus (Hrsg.): Salü, Hermann. In memoriam Hermann Burger, Eggingen 2009, S. 112–114.
- Harbers, Henk: »Reden könne jeder«. Nihilistische Thematik im Werk von Andreas Mai-er, in: Weimarer Beiträge 56,2 (2010), S. 193–212.
- Hawes, James: Excavating Kafka. The truth behind the myth, London 2008.
- Heims, Hans-Jörg Heims/ Steinfeld, Thomas: Handke verurteilt Massaker von Srebrenica, in: Süddeutsche Zeitung (11.05.2010), online: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/streit-ueber-heine-preis-handke-verurteilt-massaker-von-srebrenica-1.424326> (abger.: 08.06.2017).
- Heller, André (Hrsg.): Thomas Bernhard. Hab & Gut. Das Refugium des Dichters. Fotografiert von Hertha Hurnaus, Wien 2019.
- Hellwig-Unruh, Renate: Der Teufelsgeiger, in: Deutschlandradio Kultur Kalenderblatt von 27.10.2007, online: https://www.deutschlandfunkkultur.de/der-teufelsgeiger.932.de.html?dram:article_id=129872 (abger.: 14.01.2020).
- Hens, Gregor: Thomas Bernhards Trilogie der Künste. Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister, Rochester 1999.
- Herrmann, J. Berenike: Externalizations. On Data-Driven Literary Studies, Bielefeld 2025 [in Vorbereitung].
- Herwig, Henriette: Literaturwissenschaftliche Intertextualitätsforschung im Spannungsfeld konkurrierender Intertextualitätsbegriffe, in: Zeitschrift für Semiotik 24, H. 2–3 (2002), S. 163–176.
- Herwig, Henriette: Musik, Bild, Tanz und Literatur in Heines ›Florentinischen Nächten‹, in: dies./ Kalisch, Volker/ Kortländer, Bernd/ Kruse, Joseph A./ Witte, Bernd (Hrsg.): Übergänge zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann, Stuttgart/ Weimar 2007, S. 183–194.
- Herzog, Andreas: Thomas Bernhards Poetik der prosaischen Musik, in: Höller, Hans (Hrsg.): Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards Auslöschung, Frankfurt a.M. 1995, S. 132–147.
- Hinterholzer, Erich/ Höller, Hans: Poetik der Schauplätze. Fotos und Texte zu Romanen Thomas Bernhards, in: Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Thomas Bernhard, Johannes Freumbichler, Hedwig Stavianicek. Bilder, Essays, Dokumente, Linz 1999, S. 145–166.
- Hoff, Gregor Maria: Auf Tod und Leben. Die poetische Thanatologie Hermann Burgers, in: Gellhaus, Axel (Hrsg.): Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen, Würzburg 1994, S. 255–273.

- Hoffmann/ Thorsten, Wohlleben/ Doren: Verfilmte Autorschaft, in: ders./ dies. (Hrsg.): Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics, Bielefeld 2020, S. 9–19.
- Hofmann, Fadrina: Das schönste Dorf heisst Soglio, in: Suedostschweiz.ch (18. 09.2015), online: <https://www.suedostschweiz.ch/panorama/2015-09-18/das-schonste-dorf-heisst-soglio> (abger.: 22.03.2019).
- Holdenried, Michaela: Der Stimmenimitator, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 151–155.
- Höller, Hans: Das Handwerk des Lebens und des Schreibens. Die Lehrzeit in den fünfziger Jahren, in: ders.: Thomas Bernhard, Reinbek bei Hamburg 1993.
- Höller, Hans: Die Billigesser, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 117–119.
- Höller, Hans: Wie die Form der Sprache das Denken des Lesers ermöglicht. Der analytische Charakter von Bernhards Sprache, in: Knappe, Joachim/ Kramer, Olaf (Hrsg.): Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard. Würzburg 2011, S. 81–90.
- Honold, Alexander: Erzählstruktur, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 437–445.
- Huber, Martin: Murau auf Mallorca. Zum literarischen Nachleben Thomas Bernhards in Alexander Schimmelbuschs Roman Die Murau Identität, in: Aust, Robin-M./ Traibert, Florian (Hrsg.): Wo wir hinschauen Ideenausschlachter. Die internationale und intermediale Thomas Bernhard-Rezeption, Bielefeld 2021 [in Vorbereitung].
- Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018.
- Irsigler, Ingo: »Ein Meister des Versteckspiels«. Schriftstellerische Inszenierung bei Walter Moers, in: Lembke, Gerrit (Hrsg.): Walter Moers' Zamonien-Romane, Göttingen 2011, S. 59–72.
- Jahraus, Oliver: Bernhard-Parodien, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 520–521.
- Jahraus, Oliver: Bernhards »Geistesmensch«, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 368–372.
- Jahraus, Oliver: Das »monomanische« Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Oeuvres von Thomas Bernhard, Frankfurt a.M. 1992.
- Jahraus, Oliver: Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards, Frankfurt a.M. u.a., 1991.
- Jahraus, Oliver: Intertextualität als Verfahren, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 463–467.
- Janke, Pia: Dramatisches Frühwerk und Libretti, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 32–36.
- John-Wenndorf, Caroline: Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern, Bielefeld 2014.

- Judex, Bernhard: Frühe Erzählungen, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 28–31.
- Judex, Bernhard/ Langer, Renate: »Herkunftskomplex« und Familie, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 307–313.
- Judex, Bernhard/ Mittermayer, Manfred: Der »Lebensmensch« und weitere persönliche Beziehungen, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 314–320.
- Judex, Bernhard/ Mittermayer, Manfred: Literatur, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 373–380.
- Jung, C.G.: Definitionen, in: ders.: Typologie, Olten/ Freiburg i.Br. 1972, S. 105–189.
- Jung, C.G.: Die Individuation, in: ders.: Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten, Olten/ Freiburg i.Br. 1971, S. 63–138.
- Jung, C.G.: Die Wirkungen des Unbewussten auf das Bewusstsein, in: ders.: Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten, Olten/ Freiburg i.Br. 1971, S. 13–62.
- Jürs, Alexander: Collage aus Werk und Leben eines Nörglers, in: Die Welt Online, online: <http://www.welt.de/regionales/frankfurt/article122027735/Collage-aus-Werk-und-Leben-eines-Noerglers.html> (abger.: 01.07.2015).
- Kalisch, Volker: Verwandlungen. Schreiben im Medium der Musik, in: Kortländer, Bernd: »was die Zeit fühlt und denkt und bedarf«. Die Welt des 19. Jahrhunderts im Werk Heinrich Heines, Bielefeld 2014, S. 175–219.
- Kaufert, Stefan David: Thomas Bernhard und die Weltliteratur. Intertextualität, internationale Rezeption und kulturelle Perspektiven, in: Zeitschrift für Germanistik 9 (1999), H. 2, S. 430–434.
- Keutel, Walter: Der Autor als Fiktion. Produktive literarische Rezeption am Beispiel Robert Walsers, Berkeley 1988.
- Kinder, Hermann: Airola, in: Bundi, Markus/ Isele, Klaus (Hrsg.): Salü, Hermann. In memoriam Hermann Burger, Eggingen 2009, S. 82–86.
- Klar, Elisabeth: Die Adaptation von Thomas Bernhards autobiografischen Erzählungen in den Comic, in: Aust, Robin-M./ Trabert, Florian (Hrsg.): Wo wir hinschauen Ideen-ausschlachter. Die internationale und intermediale Thomas Bernhard-Rezeption, Bielefeld 2021 [in Vorbereitung].
- Koch, Tine: Das Leben ein Spiel, die Welt ein Theater? Spielformen des Welttheaters in den dramatischen Werken Samuel Becketts und Thomas Bernhards, Heidelberg 2012.
- Konitzer, Viktor: Bildende Kunst, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 391–393.
- Köppe, Tillmann: Der Konjunktiv in Andreas Maiers Roman *Wäldchestag* und die Theorie der Metafiktionalität, in: Bareis, J. Alexander/ Grub, Frank Thomas (Hrsg.): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Berlin 2010, S. 115–133.
- Kovács, Edit: Die Bedeutung des Gehens in den Erzählungen von Thomas Bernhard, in: Némethi filológiai tanulmányok 22 (1994), S. 124–144.
- Kraft, Helga: Kafka in Comics. Unter besonderer Berücksichtigung von Moritz Stetters Das Urteil, in: Colloquia Germanica 48,4 (2015) S. 293–316.

- Krättli, Anton: Annäherung an eine Kunstfigur, in: Bundi, Markus/ Isele, Klaus (Hrsg.): Salü, Hermann. In memoriam Hermann Burger, Eggingen 2009, S. 115–122.
- Kreklin, Innokentij: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst, Berlin/ Boston 2014.
- Krylowa, Katya: Ungenach, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 102–105.
- Kuester, Martin: Parodie, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart/ Weimar 2013, S. 585–586.
- Kuhn, Gudrun: Eingedenken: Imre Kertész im Dialog mit Thomas Bernhard, in: in: Thomas-Bernhard-Privatstiftung (Hrsg.): Thomas-Bernhard-Jahrbuch 2007/08, Wien u.a. 2008, S. 37–51.
- Kuhn, Gudrin: Thomas Bernhards Schallplatten und Noten. Verzeichnis und Kommentar, München 1999.
- Kunnas, Tarmo: Nietzsches Lachen. Eine Studie über das Komische bei Nietzsche, München 1982.
- Kupczyńska, Kalina: Die Rede zeigen/Die Rede nicht zeigen. Tragödie und Komödie in Bernhard-Comics von Nicolas Mahler, in: text + kritik: Thomas Bernhard, München 2016, S. 107–125.
- Langer, Renate: Natur, Natürlichkeit, Künstlichkeit, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 363–367.
- Löffler, Sigrid: »Ich bin ein verstümelter Mensch«. In: Literaturen 1/2 (2004), S. 8–12.
- Loquai, Heinz: Der Kosovo-Konflikt – Wege in einen vermeidbaren Krieg. Die Zeit von Ende November 1997 bis März 1999 (Auszüge), in: Becker, Peter (Hrsg.): 1914 und 1999 – Zwei Kriege gegen Serbien, Baden-Baden 2014, S. 329–352.
- Mariacher, Barbara: »Umspringbilder«. Erzählen-Beobachten-Erinnern. Überlegungen zur späten Prosa Thomas Bernhards, Frankfurt a.M. 1999.
- Mariacher, Barbara: Ja, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 114–116.
- Meissner, Thomas: Auch ohne Wände steht das Haus, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (09.12.2004), online: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/auch-ohne-waende-steht-das-haus-1197728-p2.html> (abger.: 30.04.2021).
- Mielczarek, Zygmunt: Wahn, Wirklichkeit und Sprache im Werk Hermann Burgers, in: von Nayhauss, Hans-Christoph/ Kuczyński, Krzysztof A. (Hrsg.): Im Dialog mit der interkulturellen Germanistik, Wrocław 1993, S. 413–420.
- Mittermayer, Manfred: Antworten auf Thomas Bernhard aus der internationalen Literatur, in: Cultura Tedesca 32 (2007), S. 159–179.
- Mittermayer, Manfred: Leben, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 2–14.
- Mittermayer, Manfred: Musik, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 381–390.
- Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Eine Biographie, Wien/ Salzburg 2015.

- Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Leben Werk Wirkung, Frankfurt a.M. 2006.
- Mittermayer, Thiago/ Capanema, Leticia X. L.: Transfictionality and Transmedia Storytelling: A Conceptual Distinction, in: Kurosu, Masaaki (Hrsg.): Human-Computer Interaction. Perspectives on Design, Cham 2019, S. 550–559.
- Moretti, Franco: Conjectures on World Literature, in: New Left Review 1 (2000), S. 54–68.
- Moser, Natalie: Thomas Bernhards Anti-Heimatliteratur und ihre Fortsetzung bei Hermann Burger und Josef Winkler, in: Aust, Robin-M./ Trabert, Florian (Hrsg.): Wo wir hinschauen Ideenausschlachter. Die internationale und intermediale Thomas Bernhard-Rezeption, Bielefeld 2021 [in Vorbereitung].
- Müller-Funk, Wolfgang: Kontext, Intertextualität und Übersetzung. Thesen und Hypothesen samt einer exemplarischen Analyse. Thomas Bernhards *Gehen*, Barbi Marković' *Izlaženje*, in: van Uffelen, Herbert (Hrsg.): Literatur im Kontext, Wien 2010, S. 143–162.
- Navas, Eduardo/ Gallagher, Owen/ burroughs, xtine (Hrsg.): The Routledge Companion to Remix Studies, New York 2015.
- Neill, Edward: Niccolò Paganini, aus dem Italienischen von Cornelia Panzachi, München 1990.
- Nerdinger, Winfried (Hrsg.): Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur, Salzburg 2006.
- Nienhaus, Birgit: Architekturen und andere Räume. Raumdarstellung in der Prosa Thomas Bernhards, Münster 2009, S. 12.
- Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches I, in: ders.: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 2: Menschliches, Allzumenschliches I und II, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 9–366.
- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie, in: ders.: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 1: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen. I-IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 9–156.
- Nietzsche, Friedrich: Fragment 37[3], in: ders.: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 11: Nachgelassene Fragmente 1884–1885, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 576.
- Nölle, Volker: »Die rissige Haut der Form«. Intertextualität und das Schehrezad-Axiom in Hermann Burgers Roman *Brenner I und II*, in: Poetica 26 (1994), H. 1/2, S. 180–204.
- o.A.: Art. »deklamatorisch«, online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/deklamatorisch> (abger.: 10.12.2019).
- o.A.: Art. »Fan Fiction«, online: https://www.duden.de/rechtschreibung/Fan_Fiction (abger.: 02.08.2020).
- o.A.: Art. »Farce«, online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Farce> (abger.: 10.12.2019).
- o.A.: Art. »Harry Houdini«, online: https://de.wikipedia.org/wiki/Harry_Houdini#Houdini_Tod (bearb: 13.06.2021, abger.: 20.07.2021).
- o.A.: Art. »Rosalie, Schusterfleck«, in: Musikalisches Conversations-Lexikon, begr. Von Hermann Mendel, vollendet v. August Reissmann, Berlin 1882, S. 421–422.

- o.A.: Art. »Rosalie, Vetter Michel, Schusterfleck«, in: Honegger, Marc/ Massenkeil, Günther (Hrsg.): Das grosse Lexikon der Musik, Bd. 7, Freiburg/ Basel/ Wien 1982, S. 130–131.
- o.A.: Art. »Tie-in«, online: <https://de.wikipedia.org/wiki/Tie-in> (bearb.: 22.04.2021, abger.: 20.07.2021).
- o.A.: Art. »Ethopoia«, in: Alexander P. Kazhdan u.a. (Hrsg.): The Oxford Dictionary of Byzantium. Bd. 2. New York/ Oxford 1991, S.734–735.
- o.A.: Voller Liebe, in: Der Spiegel 6 (1990), S. 188–189.
- Öhlschlager, Claudia: »In den Wald gehen, tief in den Wald hinein«. Autoerotische Phantasmen männlicher Autorschaft in Thomas Bernhards Holzfällen. Eine Erregung, in: Keck, Annette/ Schmidt, Dietmar (Hrsg.): Auto(r)erotik. Gegenstandslose Liebe als literarisches Projekt, Berlin 1994, S. 119–131.
- Öncü, Kenan: Thomas Bernhards Konrad in *Das Kalkwerk* und Orhan Pamuks Prinz in *Das schwarze Buch*. Eine komparative Studie unter besonderer Berücksichtigung der Isolationsräume. In: Eidherr, Armin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Thomas Bernhard in der Türkei, Istanbul 2002, S. 9–27.
- Opitz, Michael: Literaturkritik, in: Lindner, Burkhardt (Hrsg.): Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/ Weimar 2011, S. 311–332.
- Paschiller, Doris: Plädoyer für eine düstere Weltsicht, in: Hoell, Joachim/ Luehrs-Kaiser, Kai (Hrsg.): Thomas Bernhard – Traditionen und Trabanten, Würzburg 1999, S. 111–115.
- Perlman, Helen Harriet: *Persona. Social Role and Personality*, Chicago 1968.
- Pfabigan, Alfred: Alte Meister. Komödie, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 80–87.
- Pfabigan, Alfred: Thomas Bernhard. Ein Österreichisches Weltexperiment, Wien 2009.
- Pfeiffer, Helmut: Rezeption, in: Müller, Jan-Dirk u.a. (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. III, Berlin 2007, S. 283–285.
- Platon: Symposion. Griechisch-deutsch. Übers. v. Rudolf Rufener mit einer Einführung, Erläuterungen und Literaturhinweisen von Thomas A. Szlezák, Düsseldorf/ Zürich 2002.
- Plessner, Helmuth: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens, Bern 1961.
- Ploch, Daniela: Zur funktionalen Differenz von Adolf-Arthur Kuhnerts Roman Paganini (1929) und dem Hörspiel Das Spiel vom Teufel und dem Geiger Paganini. Eine Ballade um Nicolo Paganini (1932), verfasst von Adolf-Arthur Kuhnert und Günter Eich, in: Szewczyk, Grazyna Barbara/ Jelitto-Piechulik, Gabriela (Hrsg.): Die Romantik aus heutiger Sicht. Studien und Aufsätze, Dresden 2017, S. 225–240.
- Rduch, Robert: Schreiben als Therapie. Auf der Suche nach dem verlorenen Sinn. Zur Prosa Hermann Burgers, in: Mielczarek, Zygmunt (Hrsg.): Nach den Zürcher Unruhen, Katowice 1996, S. 91–101.
- Rduch, Robert: Woran erkrankte der »Helvetopatient«? Präsenzformen der nationalen Identität im Werk Hermann Burgers, in: Enklaar, Jattie/ Ester, Hans (Hrsg.): Vivat Helvetia. Die Herausforderung einer nationalen Identität, Amsterdam 1998, S. 191–200.

- Reich-Ranicki, Marcel: Artist am Abgrund. Zum Tod des Schriftstellers Hermann Burger, in: ders.: *Meine Geschichte der deutschen Literatur*, Frankfurt a.M. 2015, S. 507–510.
- Reiter, Andrea: Thomas Bernhards musikalisches Kompositionsprinzip, in: *Literaturmagazin* 23 (1989), S. 149–168.
- Rohde, Carsten: Der liebe Gott und das Nichts. Andreas Maier und der postmoderne Wahrheitsdiskurs, in: *Euphorion* 108 (2014), S. 85–103.
- Rohrbacher, Imelda: Einfach kompliziert, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2018, S. 256–258.
- Ronge, Verena: Der Geistesmensch in der Wiederholungsschleife oder: Die Macht des Performativen im Werk Thomas Bernhards, in: *Thomas-Bernhard-Privatstiftung* (Hrsg.): *Thomas-Bernhard-Jahrbuch 2005/06*, Wien u.a., S. 105–117.
- Ruiz Rosas, Teresa: Der Vermittler der Realitäten, in: Goette, Jürgen-Wolfgang: *Das Tagebuch im 20. Jahrhundert. Erich Mühsam und andere*, Lübeck 2003, S. 84–92.
- Rumler, Fritz: Alpen-Beckett und Menschenfeind, in: *Der Spiegel* 32 (1972), S. 98.
- Ryan, Marie-Laure: Transmediales Storytelling und Transfiktionalität, in: Renner, Karl N./ von Hoff, Dagmar/ Krings, Matthias (Hrsg.): *Medien – Erzählen – Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz*, Berlin 2013, S. 88–117.
- Saint-Gelais, Richard/ Wagner, Frank: Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux. Interview, in: *Vox Poetica*, online: <http://www.vox-poetica.org/entretiens/inStGelais.html> (abger.: 21.08.2020).
- Schabert, Ina: *In Quest of the Other Person. Fiction as Biography*, Tübingen 1990.
- 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.
- Schäfer, Andreas: Sein Schreibstil war ein Virus, in: *Die Zeit* 7 (2014), online: <https://www.zeit.de/2014/07/thomas-bernhard/komplettansicht> (abger.: 01.02.2021).
- Schimmelbusch, Alexander: »Ich sage nichts«. Thomas Bernhard und die Kunst, sich nicht verharmlosen zu lassen, in: *Kultur & Gespenster* 2 (2006), S. 166–177.
- Schimmelbusch, Alexander: Das Schweigen der Pilze, in: *Der Freitag* (07.10.2011), online: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/das-schweigen-der-pilze> (abger.: 08.06.2017).
- Schindlacker, Eva: Thomas Bernhard. Holzfällen. Eine Erregung. Dokumentation eines österreichischen Literaturskandals, in: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hrsg.): *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*, Wien 1987, S. 13–39.
- Schlicht, Corinna: Wiederholen gegen die Sinnlosigkeit. Strategien der Selbstvergewisserung bei Thomas Bernhard, in: Parr, Rolf u.a. (Hrsg.): *Wiederholen/ Wiederholung*, Heidelberg 2015, S. 357–372.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Klausen. Eine Verunsicherung, in: *Literaturen* 6 (2003), S. 74.
- Schmitz-Emans, Monika: Keine schöne Kunstfigur. H. C. Artmanns Frankenstein-Monster als Modell des poetischen Verfahrens, in: *Sprachkunst* 18 (1987), S. 51–72.
- Schmitz-Emans, Monika: Nicolas Mahlers Literaturcomics, in: Trabert, Florian/ Stuhlfauth-Trabert, Mara / Waßmer, Johannes (Hrsg.): *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*, Bielefeld 2015, S. 19–42.

- Schmitz-Emans, Monika: Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld, Heidelberg 1993.
- Schmitz-Emans, Monika: Wort-Zaubereien bei Hermann Burger. Zur Artistik der Sprachenmischung in der Moderne, in: Baumberger, Christa/ Kolberg, Sonja/ Renken, Arno (Hrsg.): Literarische Polyphonien in der Schweiz, Bern/ Berlin/ u.a. 2004, S. 41–70.
- Schönborn, Sibylle: Tagebuch, in: Müller, Jan-Dirk u.a. (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. III, Berlin 2007, S. 874–877.
- Schößler, Franziska/ Villinger, Ingeborg: Immanuel Kant. Komödie, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 226–227.
- Schuh, Franz: Österreich, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 412–419.
- Schütte, Uwe: Beton, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 64–68.
- Schweikert, Ruth: Nachwort (in 10 Halbsätzen), in: Burger, Hermann: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. III: Erzählungen II, München 2014, S. 367–378.
- Simon, Alfred: Beckett, Frankfurt a.M. 1991.
- Simonek, Stefan: Remix als Verfahren der Popliteratur (am Beispiel von Thomas Bernhard und Barbi Marković), in: Doschek, Jolanta/ ders. (Hrsg.): Slawische Popkultur, Wien 2015, S. 169–184.
- Simons, Oliver: »In die entgegengesetzte Richtung«. Thomas Bernhards Poetik des Gehens, in: Gegenwartsliteratur 13 (2014), S. 137–158.
- Sorg, Bernhard: Thomas Bernhard, München 1992.
- Sośnicka, Dorota: Provokative Selbstinszenierung. Das verschlüsselte Autobiographische im Werk Hermann Burgers, in: Kupczyńska, Kalina/ Kita-Huber, Jadwiga (Hrsg.): Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic, Bielefeld 2019, S. 513–526.
- Stach, Reiner: Ist das Kafka? 99 Fundstücke, Frankfurt a.M. 2012.
- Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1956.
- Steiner, Pia: Tarot, Viersen 2010.
- Storz, Claudia: Burgers Kindheiten, Zürich 1996.
- Sukenick, Ronald: After the fact, in: ders.: Mosaic Man, Illinois 1999, S. 181–200.
- Sundhausen, Holm: Geschichte Serbiens. 19.-21. Jahrhundert, Wien/ Köln/ Weimar, 2007.
- Süselbeck, Jan: Das Missverständnis. Zu Andreas Maiers Rezeption der Prosa Thomas Bernhards, in: Thomas-Bernhard-Privatstiftung (Hrsg.): Thomas-Bernhard-Jahrbuch 2005/06, Wien u.a. 2006, S. 191–201.
- Tabah, Mireille: Geschlechterrollen und Geschlechterverhältnisse, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 433–436.
- Thuswalder, Gregor: Skandale und Erregungen, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 470–477.

- Trunz, Erich: Die Leiden des jungen Werther. Nachwort, in: Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke (= Hamburger Ausgabe). Bd. VI: Romane und Novellen I. Textkritisch durchges. v. Erich Trunz, 13., durchgesehene und erweiterte Auflage, München 1993, S. 542–565.
- Verweyen, Theodor/ Witting, Gunter: Kontrafaktur, in: Fricke, Harald u.a. (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. II, Berlin 2007, S. 337–340.
- Vogt, Steffen: Schauplätze, Orte, Topographie, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 407–411.
- Von Matt, Beatrice: Nachwort, in: Burger, Hermann: Werke in acht Bänden, hrsg. v. Simon Zumsteg, Bd. I: Erzählungen I. Kurzgefasster Lebenslauf und andere frühe Prosa. Bork. Diabelli. Erzählungen, München 2015, S. 311–329.
- Wagner, Karl: Holzfällen als Selbstdemontage. Eine Lektüre nach den Skandalen, in: Tabah, Mireille (Hrsg.): Thomas Bernhard. Persiflage und Subversion, Würzburg 2013, S. 107–117.
- Wagner, Walter: Der Kulterer, in: Huber, Martin/ Mittermayer, Manfred (Hrsg.): Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2018, S. 161–165.
- Wagner, Walter: Hervé Guibert und Thomas Bernhard. Eine Wahlverwandtschaft, in: Thomas-Bernhard-Privatstiftung (Hrsg.): Thomas-Bernhard-Jahrbuch 2004, Wien u.a. 2004, S. 117–134.
- Wegmann, Thomas: »Bilder, die man üblicherweise wegwirft«. Thomas Bernhard als Thomas Bernhard, in: Hoffmann/ Thorsten, Wohlleben/ Doren (Hrsg.): Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics, Bielefeld 2020, S. 179–192.
- Weinrich, Harald: Sprache in Texten, Stuttgart 1976.
- Wende, Waltraud: Goethe-Parodien. Zur Wirkungsgeschichte eines Klassikers, Stuttgart 1995.
- Werner, Juliane: Thomas Bernhard's Extinction: Variations/Variazioni/Variaciones, In: Dowsden, Stephen/ Thuswalder, Gregor/ Berwald, Olaf (Hrsg.): Thomas Bernhard's Afterlives. London/ New York, S. 207–232.
- Werner, Juliane/ Apostolo, Stefano: 60 Jahre Frost. Suhrkamp Logbuch, online: <https://www.logbuch-suhrkamp.de/juliane-werner/60-jahre-frost/> (abger.: 03.04.2024).
- Weymann, Ulrike: Eine Frage des Rhythmus und des Klangs? Thomas Bernhards Erzählung *Gehen* als narratologisches Experiment in intermedialer Versuchsanordnung, in: von Hoff, Dagmar/ Spies, Bernhard (Hrsg.): Textprofile intermedial, München 2008, S. 201–219.
- Wilhelm, Katharina: Serbien. Belgrad ist die wahre Arm-aber-Sexy-Stadt, in: Welt.de (14.04.2016), online: <https://www.welt.de/reise/staedtereisen/article154355838/Zum-Ausgehen-hat-man-in-Belgrad-immer-genug-Geld.html> (abger.: 07.01.2017).
- Winkels, Hubert: Hauptsache, außerhalb der Norm, in: Die Zeit (07.04.2021), online: <https://www.zeit.de/2021/15/der-zweite-jakob-norbert-gstrein-literatur-roman> (abger.: 09.04.2021).
- Winkler, Jean-Marie: Aspekte moderner Anti-Dramatik. Vergleichende Betrachtungen zu Samuel Becketts ›Endspiel‹ und Thomas Bernhards ›Ein Fest für Boris‹, in: Turk,

- Horst (Hrsg.): Konventionen und Konventionsbruch. Wechselwirkungen deutscher und französischer Dramatik, 17.-20. Jahrhundert, Bern 1992, S. 220–235.
- Wirth, Uwe: Herr Maier wird Schriftsteller (und Schreiber), oder: Die ›Literaturwissenschaft‹ der Literatur, in: Zeitschrift für Germanistik 12 (2007), S. 128–138.
- Wirtz, Irmgard: Rauchen und Literatur. Hermann Burgers Rauchzeichen, in: Hengartners, Thomas/ Merki, Christoph Maria (Hrsg.): Tabakfragen. Rauchen aus kulturwissenschaftlicher Sicht, Zürich 1996, S. 165–182.
- Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung, Frankfurt a. M. 1966.
- Wünsche, Marie-Luise: BriefCollagen und Dekonstruktionen. »Grus« – Das artistische Schreibverfahren Hermann Burgers, Bielefeld 2000.
- Wysling, Hans: Hermann Burger. Die künstliche Mutter (1982). Depression und Euphorie, in: ders.: Streifzüge, Zürich 1996, S. 69–90.
- Zeyringer, Klaus: »Soweit ich weiß, ist das die Thomas-Bernhard-Methode«. Aperçus der internationalen Rezeption, in: text + kritik: Thomas Bernhard, München 2016, S. 257–269.
- Zeyringer, Klaus: Der Vorschimpfer und sein Chor. Zur innerliterarischen Bernhard-Rezeption, in: Bayer, Wolfram (Hrsg.): Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa. Wien/Köln/Weimar 1995, S. 129–152.
- Zimmermann, Christian von (Hrsg.): Fakten und Fiktionen. Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellungen in Roman, Drama und Film seit 1970, Tübingen 2000.
- Zimmermann, Elias: Lesbare Häuser? Thomas Bernhard, Hermann Burger und das Problem der Architektursprache in der Postmoderne, Freiburg 2017.
- Zumsteg, Simon: Auf seinem Lehrer Grass. Eine Dokumentation von Hermann Burgers Grass-Rezeption, in: Freipass 2 (2016), S. 211–233.
- Zumsteg, Simon: Playgiarism Rules. Hermann Burgers Poetologie, in: Fries, Thomas/ Hughes, Peter / Wälchli, Tan (Hrsg.): Schreibprozesse, Paderborn 2008, S. 289–313.
- Zumsteg, Simon: Schallen und Rauchen. Zur poetologischen Funktion der ›trockenen Trunkenheit‹ in Hermann Burgers *Brenner*-Romanen, in: ders./ Strässle, Thomas (Hrsg.): Trunkenheit: Kulturen des Rausches, Amsterdam 2008, S. 241–266.
- Zumsteg, Simon: Transmitter(in)suffizienz? Eine lexistenzialistische Analyse von Hermann Burgers Erzählung *Blankenburg*, in: Kleihues, Alexandra (Hrsg.): Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung, Zürich 2010, S. 413–432.

V.4. Medienverzeichnis

Filme und Videos

- Belz, Corinna: Peter Handke. Bin im Wald, kann sein, daß ich mich verspäte, D 2016.
Das Literarische Quartett, Folge 5 (10.03.1989), online: <https://www.youtube.com/watch?v=8bojWkWwYtk> (abger.: 01.03.2021).
- Fleischmann, Krista: Ein Widerspruch. Die Ursache bin ich selbst, BRD/ AT 1986.
- Fleischmann, Krista: Eine Herausforderung. Monologe auf Mallorca, AT 1981.
- Fokkema, Frouke: Der Umweg, NL/ AT 2000.
- Goldinger, David/ Greuling, Matthias: Der Bauer zu Nathal. Kein Film über Thomas Bernhard, AT 2018.
- Harald Schmidt Show, Folge 878 (02.09.2001), online: <https://www.youtube.com/watch?v=T4NQL9PoKsY> (abger.: 01.03.2021).
- Liman, Doug: Die Bourne Identität, US/ D/ CZ 2002.
- Radax, Ferry: Drei Tage, BRD 1970.
- Rose, Bernard: Der Teufelsgeiger, D/ AT/ IT 2013.
- Zeilmann, Achim/ Moers, Walter: Drachengespräche (aspekte, Folge vom 05.09.07).

Musik

- Eagles (Felder, Don/ Frey, Glenn/ Henley, Don): Hotel California, New York: Asylum Records 1977.
- Einstürzende Neubauten (Bargeld, Blixa/ Chung, Marc/ Chudy, Andrew/ Hacke, Alexander/ Strauß, Frank Martin): Kein Bestandteil sein, Hamburg: What's So Funny About... 1987.
- Falco, Ferdinand Bolland, Robert Bolland: Jeanny, Wien: GiG Records 1985.
- The Upper Austrian Jazz Orchestra: Des söwe aundas oder: Thomas Bernhard groovt, Mölln: Asylum Records 2006.

V.5. Weitere Quellen

Archivmaterial

Kategorie A-1-d-1, ›Materialien‹ im Schweizerischen Literaturarchiv, online: https://ead.nb.admin.ch/html/burger_A.html#A-1-d-1 (abger.: 07.07.2020).

Kategorie A-1-k, ›Brenner‹ im Schweizerischen Literaturarchiv, online: https://ead.nb.admin.ch/html/burger_A.html#A-1-k (abger.: 07.07.2020).

Nachlass Hermann Burger im Schweizerischen Literaturarchiv, online: https://ead.nb.admin.ch/html/burger_A.html (abger.: 07.07.2020).

Objekt A-1-k-3-a, ›Buchschutzumschlag‹ im Schweizerischen Literaturarchiv, online: https://ead.nb.admin.ch/html/burger_A.html#A-1-k (abger.: 07.07.2020).

Objekt A-4-d-BERN-01, ›Thomas Bernhard: Die Ursache‹ vom 25.11.1975 im Schweizerischen Literaturarchiv, online: https://ead.nb.admin.ch/html/burger_A.html#A-4-d-BERN (abger.: 07.07.2020).

Weitere Internetquellen

o.A.: Karte ›Städtebeschimpfungen von Thomas Bernhard‹, online: https://www.google.com/maps/d/embed?mid=1YGIaVNaWqNojwxdHyHI-EAjsnQI&hl=en_US&ehbc=2E312F (abger.: 20.04.2023)

Beuthner, Daniel: YouTube-Kanal ›GötterfunkenTV‹, online: <https://www.youtube.com/channel/UCFcobW9F3X6DiESrgwXfobg> (abger.: 10.06.2021).

Österreichische Unabhängigkeitserklärung, Präambel, § 0, inkraftgetreten am 02.05.1945, online: <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10000204> (abger.: 01.03.2021).

Projektseite Global Bernhard. Thomas Bernhards internationales Echo: <https://globalbernhard.univie.ac.at/> (abger.: 03.04.2024)

Instagramaccount @thomasbernhardbot (abger.: 25.09.2024).

Twitteraccount @dailybernhard (abger.: 07.01.2021).

Instagramaccount @t_bernhard_bot (abger.: 25.09.2024).

Webseite von Tierpräparation Höller, online: <https://www.tierpraeparator-shop.com/>
(abger.: 14.07.2019).

Software und Skripte

Aust, Robin-M.: wordcount.sh (2021).

Aust, Robin-M.: bdsI_check.py (2024).

Eder, Maciej/ Kestemont, Mike/ Rybicki, Jan/ Pielström, Steffen: stylo. R package for stylometric analyses (2016).

Mani, Sandro u.a.: gImagereader (2013-).

Reiners-Selbach, Stefan: sentandwordlength.py (2021).

Sinclair, Stéfán/ Rockwell, Geoffrey: VoyantTools (2016-).

Jacobs, Arthur M.: SentiArt (2019-).

Smith, Ray u.a.: tesseract-ocr (1984-).

VI. Danksagung

[N]aturgemäß sei der Dissertationsdilletantismus der allerpeinlichste Dilletantismus. Der Fachleutedilletantismus sei der peinlichste, das Erschütternde an den sogenannten Fachleuten sei ja immer wieder ihr grenzenloser Dilletantismus. (Ko 64)

Anders als die Studie eines solipsistischen bernhardschen Geistesmenschen in seinem Kalkwerk oder seiner Dachkammer entsteht eine Dissertation unter der Mitwirkung vieler Menschen, die ihren Beitrag dazu leisten, dass es sich bei dem finalen Produkt eben möglicherweise nicht um »allerpeinlichsten Dilletantismus« handelt. Diesen gilt es naturgemäß zu danken:

Zuallererst danke ich meiner Betreuerin und Erstgutachterin, Frau Prof. Dr. Henriette Herwig, für die Möglichkeit, diese Dissertation zu verfassen, sowie für die jahrelange Begleitung in allen Phasen dieses Forschungsvorhaben, ohne die dieses Projekt nicht möglich gewesen wäre. Ihre kritischen Hinweise und konstruktiven Anmerkungen haben wesentlich zur Entwicklung und Präzisierung dieser Arbeit beigetragen.

Weiterhin danke ich meinem Zweitgutachter, Herrn Prof. Dr. Alexander Nebrig, für seine Anmerkungen, Impulse wie auch für die Begutachtung dieser Dissertation. Ebenso möchte ich den weiteren Mitgliedern meiner Promotionskommission, Herrn Prof. Dr. Christof Wingertszahn und Herrn Prof. Dr. Frank Leinen, sowie dem Kommissionsvorsitzenden, Herrn Prof. Dr. Timo Skrandies, danken, deren Anregungen, Fragen und Kommentare in der Disputatio die Endfassung meiner Dissertation zusätzlich bereichert haben. Weiterhin gilt mein Dank Frau Dr. Julia Siep vom Promotionsbüro der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf für ihre Hilfsbereitschaft und die raschen, freundlichen Antworten auf die diversen Fragen rund um die Organisation des Promotionsprozesses.

Mein Dank gilt ebenso dem Open-Access-Fonds der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf sowie dem Open-Access-Publikationsfonds der Universität Bielefeld und der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), die die Publikation finanziell unterstützt und damit das Erscheinen dieses umfangreichen Buches ermöglicht haben.

Wie sich im Laufe dieser Arbeit gezeigt hat, ist der Bernhard-Stil trotz aller Bemühungen um Einflussvermeidung hochansteckend. Daher gilt mein großer, besonderer Dank auch Maike, Martin, Marina, Davina und James sowie weiterhin Leah, Denise, Sabrina und Christian, die sich durch die Schachtelsätze der Vorfassungen dieser Dissertation gekämpft und für nötige sprachliche Entwirrung und inhaltliche Schärfung gesorgt haben. Eure sorgfältigen Korrekturen und akribischen Kommentare haben die finale Gestalt dieses Buches entscheidend mitgeprägt.

Ebenso danke ich zusätzlich Martin, Davina und Miriam sowie allen anderen, die mir auf diversen Tagungen, auf dem Büroflur in Düsseldorf und Bielefeld oder andernorts Hinweise auf interessante Texte, Autor:innen, Youtuber:innen oder andere Bernhard-Popkulturphänomene gegeben haben und die so neue Perspektiven für mein Forschungsvorhaben ermöglicht haben. Ich danke zudem Daniel für seinen Input beim Coverbild und Stefan für die technische Unterstützung, sowie Jonas Geske, Julia Wieczorek und Birgit Klöpfer vom transcript Verlag für die Betreuung des Publikationsprojektes, die alle dafür gesorgt haben, dass nicht nur eine Dissertation, sondern auch ein schönes Buch veröffentlicht werden konnte.

Maike danke ich ebenso herzlich dafür, dass sie mir (eigentlich nötige!) Adjektive genommen und viel von ihrer Zeit gegeben hat, für alle Begriffsdiskussionen und Satzideen, aber auch für (dringend nötige!) Flohmarktbesuche und Aktenzeichen-Abende.

Mein Dank gilt auch Toto, Laura, Philipp, Fabian, Vanessa, Linda, Mara und Florian sowie allen anderen Freunden, die bisher zwar (zu ihrem Glück) keine Textzeile dieses Buches zu Gesicht bekommen haben, aber die über die Jahre hinweg mit offenen Ohren, Rat und Tat, Unterstützung und Ablenkung einen wichtigen Beitrag geleistet haben, dass dieses Buch überhaupt entstehen konnte. Für den Kaffee in Wien danke ich Juliane, Clemens und Daniel; für den aus Siegen Martin und für den aus Münster Philipp – ohne wäre die eine oder andere Deadline sicherlich nicht zu halten gewesen. A propos Deadlines: Mein Dank gilt ebenfalls Amenra, Russian Circles, Soul Grip, Briqueville, Wiegedood, Newmoon und Drangsal, ohne deren Lieder meine Schreib-Playlist relativ energielos gewesen wäre hätte. Chanel danke ich für ihre flauschige Katzenhaftigkeit.

Abschließend, aber nicht zuletzt, gilt mein Dank meiner Mutter, Ilona Aust, die mir in dieser gesamten Zeit oft den Rücken freigehalten hat und mir pragmatisch zur Seite stand – und die mir ihren Küchentisch sowie Unmengen von Kaffee für abendliche Schreib- und Korrektursessions bereitgestellt hat, während mein eigener Küchentisch unter Bücherstapeln begraben lag.

Ohne euch alle wäre das alles nix geworden. Vielen Dank.

Krefeld, 20.09.2024

