

*Untersuchungen
zur deutschen
Literaturgeschichte
Band 54*

Eva Marquardt

Gegenrichtung

Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa
Thomas Bernhards

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1990



(D 30)

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Marquardt, Eva: Gegenrichtung : Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards / Eva Marquardt. – Tübingen : Niemeyer, 1990

(Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte ; Bd. 54)

NE: GT

ISBN 3-484-32054-0 ISSN 0083-4564

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1990

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany.

Druck: Weihert-Druck, Darmstadt

Inhaltsverzeichnis

I. "Alles ist das, das es ist, nichts sonst."

Zum Problem der Deutung von Bernhards Prosa..... 7

II.1. Der Weg des Erzählers von der Peripherie ins Zentrum.

Eine Annäherung an die Wirklichkeit? 20

a) Kategorien der Erzähltheorie 21

b) Bernhard vor Bernhard.

Die frühen Texte von 1952 bis 1962 25

c) Erzählen als Zeugnis bedrohter Identität (FROST)..... 31

d) Das Verschwinden des Erzählers in der gestaffelten

Perspektivierung (DAS KALKWERK) 36

e) Der Leser als Produzent des Textes (KORREKTUR)..... 41

f) Die Geschichte von der Befreiung des Erzählers

(DER UNTERGEHER) 49

g) Die Entstehung des Kunstwerks aus dem Geist

der Übertreibung (AUSLÖSCHUNG) 57

h) Resümee..... 65

II.2. Orientierung in der "Zweifelswelt". Zur Raumdarstellung

in der erzählten Welt 68

a) Raum als Kategorie des Erzählens..... 72

b) Irritation und Wahrnehmung (FROST).....	79
c) Die Geschlossenheit des Raums als Begrenzung des Ich (AMRAS)	88
d) Die feindliche Natur. Über das Unvermögen zur ästhetischen Wahrnehmung (AMRAS).....	91
e) Die Einheit von Mensch und Raum (VERSTÖRUNG)	96
f) Der Kosmos des Kalkwerks als Kosmos der Welt (DAS KALKWERK).....	101
g) Die Auflösung des Raums als Dekomposition seiner Bewohner (MIDLAND IN STILFS).....	105
h) Orientierungsverlust und Identität. Der Wald als paradigmatischer Ort der Bernhardschen Welt.....	107
i) Über das Bauen und Konstruieren von Raum (JA).....	111
j) Der ideale Ort (DIE BILLIGESSER und ALTE MEISTER)	113
k) Bewegung im Raum. Über das Gehen und Sitzen	116
l) Resümee.....	119

II.3. "Das Gespräch mit der Vergangenheit, das es nicht gibt."

Autobiographie und Autobiographisches	120
a) Annäherungen und Übergänge.....	124
b) Anfänge und Widerstände	134
c) Erinnerungen und Recherchen.....	140
d) Bruchstücke, Mängel und Fehler	144
e) Wahrheiten und Fälschungen.....	152
f) Gedichtetes und Geschehenes.....	158

g) Rollen, Figuren, Identitäten	168
h) Resümee.....	175
III. Thomas Bernhard - Ein Meister des Gegensatzes.	
Antithetische Schreibweise und Wahrnehmung	179
IV. Literaturverzeichnis	187
V. Anhang	196

Dieses Buch hatte noch vor kurzem unter der unglückseligen Arglosigkeit einiger Leser und sogar Journale zu leiden, die darin jedes Wort für bare Münze nahmen. Die einen waren allen Ernstes furchtbar beleidigt, daß ihnen ein solcher verderbter Mensch wie der *Held unserer Zeit* als Vorbild hingestellt würde; andere bewiesen sehr feinsinnig, der Verfasser habe sich und seine Bekannten porträtiert...

Michail Lermontow

I. "Alles ist das, das es ist, nichts sonst."¹

Zum Problem der Deutung von Bernhards Prosa

Thomas Bernhards Werk unter dem Aspekt von Entwicklung zu betrachten, erscheint allemal als verfehlt, überzeugt doch die Lektüre nur weniger Texte von einer erstaunlichen thematischen Geschlossenheit: Bis in die Wortwahl hinein wiederholen sich einzelne Motive und sogar Äußerungen der Protagonisten. So läßt sich die Behauptung des Kapellmeisters im Stück *DIE BERÜHMTE* - "Zwei Takte und es ist Mozart"² - wohl mit gleichem Recht für Bernhards Prosa formulieren.

Die Bernhards Literatur insgesamt prägende Eigenwilligkeit von Sprache und Stil reizte nicht nur wiederholt zu Parodien³, sondern trug dem Autor auch den Ruf monomanischer Besessenheit ein; er schreibe im Grunde an einem einzigen Roman, der Kategorien wie Entwicklung oder Wandlung als "unangemessen"⁴ erscheinen lasse, woraus nicht selten der Vorwurf der beschränkten künstlerischen Mittel⁵ abgeleitet wird.

¹ Thomas Bernhard, *KORREKTUR*, S.172. Eine Bibliographie der erwähnten Texte Thomas Bernhards nebst einem Siglenverzeichnis findet sich im Literaturverzeichnis dieser Arbeit.

² S.52.

³ Zum Beispiel Alois Brandstetter, *Zu Lasten der Briefträger*, (1978), zitiert nach: Alois Eder, *Perseveration als Stilmittel moderner Prosa. Thomas Bernhard und seine Nachfolge in der österreichischen Literatur*, in: *Annali instituto universitario orientale studi tedeschi*, 22 (1979) H.1, Kurztitelnachweis: Eder, *Perseveration als Stilmittel*.

⁴ Werner Brettschneider, *Zorn und Trauer. Aspekte deutscher Gegenwartsliteratur*, Berlin 1981, S.185.

⁵ Zum Beispiel Benno von Wiese, Thomas Bernhard, in: ders. (Hrsg.) *Deutsche Dichter der Gegenwart*, Berlin 1973, S.639.

Allemaal gilt die thematische Beharrlichkeit als Zeichen ihrer Fundierung in der existentiellen Erfahrung des Autors⁶, eine Auffassung, die in letzter Konsequenz den Autor zum Patienten stempelt⁷ und das Werk pathologisiert.

Der Hinweis auf die sicher auffälligere Kontinuität in der Themenwahl versperrte stets den Blick auf Veränderungen in der Schreibweise, denen man allenfalls marginale Bedeutung zuwies. So unternimmt W. Brettschneider nicht einmal den Versuch, seine Vermutung, Bernhard bohre sich "mit wachsender Besessenheit ins Dunkel des Seins"⁸, zu begründen, während sich die Gegenthese, die ein "Anwachsen der Hoffnung"⁹ im Werk sieht, auf den "Daseinsoptimismus"¹⁰ eines Protagonisten stützt, obwohl diese Begründung der zuvor festgestellten sekundären Funktion des Stoffes bei Bernhard widerspricht. Ein Blick auf spätere Romane bestätigt, wie trügerisch es wäre, die Befindlichkeit der Protagonisten als Kriterium für eine Entwicklung des Oeuvres als ganzes anzusehen.¹¹

Aus ähnlichen Gründen bleibt Andreas Gösslings Vorgehen, den "Motivbereich 'feudaler' Provenienz"¹² als unterscheidendes Merkmal zugrunde zu legen, um einzelne Werkphasen voneinander abzugrenzen, unbefriedigend, muß er doch deswegen ein bedeutendes Werk wie DAS KALKWERK ausklammern, beziehungsweise den letzten Roman AUSLÖSCHUNG zum einzigen Vertreter einer "dritten Phase"¹³ deklarieren.

⁶ Herbert Gamper, Thomas Bernhard, München 1977, S.8 - Kurztitelnachweis: Gamper, Thomas Bernhard.

⁷ Dr. Hubert Hancke fühlt sich zu einer psychoanalytischen Studie über den Patienten Bernhard angeregt. Vgl. Anton Krättli, Eine Algebra des Untergangs, Über Thomas Bernhard, "Die Ursache" und "Korrektur", in: Schweizer Monatshefte (1976), S.819 - Kurztitelnachweis: Krättli, Eine Algebra des Untergangs.

⁸ Werner Brettschneider, a.a.O., S.192. Die kursive Schreibweise im Zitat entspricht immer der Originalschreibweise.

⁹ Gerhard P.Knapp und Frank Tasche, Die permanente Dissimulation. Bausteine zur Deutung der Prosa Thomas Bernhards, in: Literatur + Kritik, Salzburg (1971) S.494.

¹⁰ Es geht um Robert Zoiss (UNGENACH), dessen Wunsch nach Stanford zurückzukehren, als Zeichen dafür genommen wird, "daß er dort zu einem Dasein gefunden hat, das zu leben sich für ihn lohnt." Ebd.

¹¹ Legt man das Kriterium der Befindlichkeit der Protagonisten weiter an, ließe sich für KORREKTUR ein erneuter 'Rückschlag' konstatieren und für die immerhin überlebenden Helden in ALTE MEISTER wieder ein Neuanfang.

¹² Andreas Gössling, Thomas Bernhards frühe Prosakunst. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost - Verstörung - Korrektur, Berlin 1987, S.1 f.

¹³ Ebd., S.8.

Die genannten Ansätze können dem Werk nicht gerecht werden, weil sie den bloßen Stoff als Kriterium für eine Wandlung anlegen, und ihn damit ebenso überbewerten, wie dies schon in der These von der Immergleichheit der Bernhardschen Prosa zum Ausdruck kam. Der Stoff aber, so Walter Benjamin, ist schon seinem Begriff nach "etwas Wiederholtes im Verhältnis zu dem vorbildlichen zugrunde liegenden Stoff"¹⁴, Einmaligkeit dagegen eigne der Form und dem Gehalt des Kunstwerks, weswegen auch nur daran, so wäre zu folgern, eine Entwicklung abzulesen wäre.

Ausgehend von den literarischen Grundformen trennt Bernhard Sorg drei Abschnitte, nämlich den des lyrischen Frühwerks in den 50er, die "Zeit der Prosa"¹⁵ in den 60er Jahren und die Zeit der Theaterstücke und autobiographischen Texte in den siebziger Jahren. Ein Wechsel der literarischen Gattung, von Ingeborg Bachmann gar als "Umzug im Kopf"¹⁶ empfunden, stellt sicher auch dann einen Einschnitt dar, wenn der Autor eine Aufhebung von Gattungsunterschieden anstrebt und die Form des Monologs Prosa wie Drama gleichermaßen beherrscht. Einwenden gegen Sorgs Vorschlag ließe sich allerdings, daß die Abfassung von Erzählliteratur keineswegs auf die 60er Jahre beschränkt ist: sie ist die allererste Äußerungsform Bernhards in den frühen fünfziger Jahren, der er zumindest bis 1986 treu geblieben ist. Insgesamt kann die Einteilung nur als erste Orientierung dienen und muß auf die Betrachtung sich wandelnder künstlerischer Mittel und Ziele verzichten.

Bei der Betrachtung der Prosaentwicklung, auf die ich mich beschränken möchte, soll gegenüber einer Einteilung in Werkphasen das Aufspüren allmählicher Veränderung von Werk zu Werk der Vorrang gegeben werden. Hierbei soll nicht a priori von einer "Einheit des Schreibens"¹⁷ ausgegangen werden, wie sie Michel Foucault als Zuschreibung zur 'Funktion Autor' konstatiert, und welche Kategorien wie "Entwicklung, Reifung oder Einfluß"¹⁸ als Rahmen für eine vergleichende Be-

¹⁴ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* Bd. VI, (Hrsg.) R.Tiedemann und H.Schweppenhäuser, Frankfurt 1985, S.125.

¹⁵ Bernhard Sorg, Thomas Bernhard, in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bd.1 München: Ed. Text und Kritik (Stand 1985), S.13 - Kurztitelnachweis: Sorg, Thomas Bernhard (1985).

¹⁶ Zitiert nach Sigrid Weigel, "Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang." Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise, in: *Text+Kritik*, Ingeborg Bachmann, (Hrsg.) Heinz Ludwig Arnold, München 1984, S. 60.

¹⁷ Michel Foucault, *Was ist ein Schriftsteller?*, in: *ders. Schriften zur Literatur*, Frankfurt 1979, S.21.

¹⁸ Ebd.

trachtung festschreibt. Die Absicht, den Aspekt der Entwicklung in Bernhards Prosawerk zu untersuchen, verdankt sich ebensowenig der Auffassung, daß wirkliche Kunstwerke sich stets vielfältig darstellen müßten: die Variationsbreite Picassos ist der Monomanie Giacomettis nicht notwendig überlegen. Es sind die Defizite der Bernhard-Rezeption, die nach neuen Wegen suchen lassen. So rückte die auf Geschlossenheit des Werks pochende Interpretation vor allem den "obsessiven", "düsteren" Bernhard in den Vordergrund und vergaß darüber beispielsweise den erst in jüngster Zeit entdeckten "komischen" Bernhard.

Die vielbeschworene Monomanie fordert einen Vergleich geradezu heraus, mindestens aber ermöglicht sie ihn. Wenn so viele Elemente immer wieder neu aufgenommen werden, müßten die vorhandenen Variationen und Abänderungen doch besondere Aufmerksamkeit beanspruchen dürfen. Dabei soll der These von der Gestaltung eines "einzigsten Gedankens"¹⁹ nicht die einer steten Wandlung entgegengehalten, sondern an die Seite gestellt werden: Statt die Wiederholungen auszublenden, sollen sie vielmehr als Folie dienen, die das Neue erst sichtbar werden läßt. Ähnlich wie die Gegenüberstellung mehrerer Bearbeitungen einer Textstelle für die Deutung aufschlußreich ist, lassen sich auch aus der variierten Wiederaufnahme in verschiedenen Erzähltexten neue Erkenntnisse gewinnen. Dies setzt wohlgerne das Bewußtsein beider Tendenzen im Werk Bernhard voraus, die Wandlung und das Beharren. Wie ein Kommentar zum eigenen Werk, den sich Bernhard sonst versagt, liest sich deshalb eine Überlegung aus dem Theaterstück **DIE BERÜHMTE**:

"Diese Beobachtung machen Sie / an allen bedeutenden Künstlern / Sie schaffen alle immer nur ein einziges Werk / und verändern es immer in sich ununterbrochen unmerklich."²⁰

Die Rezeption hat bisher vor allem dieses 'einzigste Werk' zur Kenntnis genommen und die 'unmerkliche Veränderung' dagegen nicht wahrhaben wollen. Die Betrachtung des gesamten Prosawerks beruht freilich auf der des Einzelwerks, dessen Verständnis allerdings durch Kenntnis der übrigen Texte vertieft werden kann.

Unabhängig vom jeweiligen Blickwinkel muß jede Annäherung sich der besonderen Schwierigkeit bewußt sein, die eine Deutung der Bernhardschen Texte aufwirft. Die Protagonisten und Theaterfiguren als

¹⁹ Dies ist ein von Bernhard häufig zitierter Begriff, der auch Gamper als Überschrift diente. Vgl. Gamper, Thomas Bernhard.

²⁰ Thomas Bernhard, *Die Berühmten*, Frankfurt 1976, S.52.

"Sprachrohre des Dichters"²¹ zu begreifen, hat sich dabei als gleichermaßen einfacher wie verkehrter Weg erwiesen und die Interpretation in eine Sackgasse geführt, in der sie den Autor selbst - menschlich wie künstlerisch - ständig währte. Wie schwierig aber ein angemessenes Verständnis der Figurenrede ist, zeigt sich nicht zuletzt an der immer neu entfachten Diskussion, ob denn Bernhards Erzähltexte als Rollenprosa aufzufassen seien, was Wolfgang Maier bejaht. Man könne Bernhard selten beim Wort nehmen, seine "Rollenprosa ist von der hinterhältigsten Art (wer spricht, was hält der Autor davon: das ist nicht unterscheidbar.)"²² Benno von Wiese hält dies jedoch für eine bloß "vorgetäuschte Distanz (...), die zu verdecken sucht, daß sich der Autor in Wahrheit mit der von den Figuren vorgetragenen Weltansicht identifiziert."²³

Zur Verdeutlichung sei auch hier auf das mittlerweile kanonisierte Beispiel verwiesen, Bernhard kritisiere in *VERSTÖRUNG* mit dem Satz, "Tatsächlich seien mehr Brutale und Verbrecherische auf dem Land als in der Stadt", (V 15) die Illusion eines idyllischen Landlebens²⁴. Diese Interpretation könnte sich weiter auf die Beobachtung des Ich-Erzählers in *JAUREGG* (1966) stützen, nach der die "Verhältnisse auf dem Land noch viel bedrückender (...) als in der Stadt"²⁵ seien. Folgt man weiter dieser Übereinstimmung von Autormeinung und Figurenrede, dann müßte Bernhard seine Auffassung 1969 grundlegend geändert haben: "(...) die Geschichte beweise", verkündet ein Landstreicher in der Erzählung *EIN LÄNDLICHER BETRÜGER*, "aus der Stadt komme das Verheerende, alles Unglück."²⁶ Ein Jahr später schließlich in *DAS KALKWERK* hätte es Bernhard als "Unsinn" bezeichnet, "(...) zwischen Stadt und Land zu unterscheiden (...)" (K 173). Will man nicht die wenig plausible These

21 Andreas Razumovsky, *Das Virtuositentum der Wutanfälle*. in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 7.11.1988. Auch Wendelin Schmidt-Dengler hielt die Protagonisten noch 1977 für "Bernhards Sprachrohre". Vgl. W. Schmidt-Dengler, Thomas Bernhard, in: (Hrsg.) Dietrich Weber, *Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Bd. 2, Stuttgart 1977, S.67.

22 Wolfgang Maier, *Die Abstraktion vor ihrem Hintergrund gesehen*, S.13, in: Anneliese Botond (Hrsg.) *Über Thomas Bernhard*, Frankfurt 1970 - *Kurztitelnachweis: Botond, Über Thomas Bernhard - Kurztitelnachweis: Maier, Die Abstraktion vor ihrem Hintergrund gesehen*.

23 Von Wiese, a.a.O., S.639.

24 So Marcel Reich-Ranicki in seiner Rezension "Konfessionen eines Besessenen", S.96. in: Botond, *Über Thomas Bernhard und Reich-Ranicki, Konfessionen eines Besessenen*.

25 Thomas Bernhard, *JAUREGG*, S.33.

26 Thomas Bernhard, *Ein ländlicher Betrüger*, in: *Ver Sacrum*, Wien 1969, S.66.

verfechten, der Autor ändere seine Meinung häufig, muß man einsehen, daß das skizzierte Vorgehen wenig erfolgversprechend ist.

Dies weiß auch Josef Donnerberg, der einen Ausweg aus dem Dilemma sucht, indem er die Aussagen in literarischen Texten mit "direkten Äußerungen"²⁷ Thomas Bernhards vergleicht, deren Übereinstimmung er dann als Indiz für die "weitgehende Identität von Gedanken (!), Meinungen des Autors und Gedanken, Meinungen seiner jeweils in den (...) Prosatexten auftretenden monologisierenden Hauptfiguren (...)"²⁸ wertet. Das Faktum der Übereinstimmung von Figurenrede und Äußerungen Bernhards in Reden soll keineswegs bestritten werden; allerdings basieren die daraus gezogenen Schlüsse, Bernhards subjektive Position werde durch "(...) *inhaltliche(n)* Übereinstimmung direkter Äußerungen mit Aussagen in Rollenprosa (...) deutlich und eindeutig"²⁹ auf der nach meiner Ansicht verfehlten Einschätzung der Reden und Zeitungsinterviews als 'direkte Äußerungen' oder "Klartext"³⁰.

Anstatt die verblüffende Ähnlichkeit der inhaltlichen Thesen als Offenbarung des Autorenbewußtseins zu verstehen, ließe sich mit weit größerem Recht auf eine nicht vollzogene Differenzierung zwischen literarischen und nicht-literarischen Äußerungsformen schließen. Von einer spielerischen Verwischung von Gattungsgrenzen zeugen auch Untertitel wie "Komödie" für den Roman ALTE MEISTER. In gleicher Weise trachtet er nach der Aufhebung der Unterschiede von Komik und Tragik, von Naturwissenschaft und Geisteswissenschaft, Normalität und Wahnsinn, Literatur und Philosophie; Thomas Mann und Martin Heidegger sowie Ingeborg Bachmann und Sigmund Freud gelten ihm gleichermaßen als "Schriftsteller".³¹

Auch Uwe Schweikert registriert Bernhards Ablehnung, zwischen Dichtung und Gebrauchstext zu unterscheiden, glaubt jedoch deswegen erst recht auf eine Identifikation des Autors mit allen Aussagen schließen zu können:

²⁷ Josef Donnerberg, *Zeitkritik bei Thomas Bernhard*, in: *Zeit und Gesellschaftskritik in der Österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, (Hrsg.) Institut für Österreichkunde (1973), S.126 - Kurztitelnachweis: Donnerberg, *Zeitkritik bei Thomas Bernhard*.

²⁸ Ebd.

²⁹ Donnerberg, *Zeitkritik bei Thomas Bernhard*, S. 129.

³⁰ Friedrich Heer, Programmheft "Der Präsident", (1975), zitiert nach Jens Dittmar (Hrsg.) *Thomas Bernhard. Werkgeschichte*, Frankfurt 1981, S.77 - letzteres mit dem Kurztitelnachweis: Dittmar, *Werkgeschichte*.

³¹ Kurt Hofmann, *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, Wien 1988, S.94-97. Es handelt sich dabei allerdings um vom Autor nicht autorisierte Interviews.

"Gerade weil Bernhard jede Grenze einebnet, sticht das Argument nicht, das sonst gilt: daß man Rollenprosa nicht mit der Aussage des Autors gleichsetzen dürfe".³²

Daß es Schweikert bei dieser Einschätzung vor allem um die wohl seiner Meinung nach einzige Möglichkeit zur Rettung der Deutbarkeit zu tun ist, läßt sich an einer von ihm zitierten und anschließend paraphrasierten Textstelle ablesen; indem er die wiederholt geäußerte Vermutung des Erzählers "mag der Fuhrmann über mich denken" (W 61) in ein "was der Fuhrmann über ihn sagt"³³ verkehrt, muß ihm der Sinn dieser Textstelle völlig entgehen. Es handelt sich nämlich keinesfalls um eine tatsächlich geführte Unterhaltung, sondern allein um Projektionen und Unterstellungen des Erzählers, die er in die Form eines Gesprächs bloß kleidet. Aber aus dem Gedachten wird deswegen kein Tatsächliches, genauso wenig wie aus der vermuteten Identifikation Bernhards mit seiner Rollenprosa keine eindeutig zu belegende wird. Mit weit größerem Recht ließe sich doch der umgekehrte Schluß geltend machen, nachdem keine Äußerung Bernhards wörtlich zu verstehen ist.

Aus dem gleichen Grund ist, wie zu zeigen sein wird, die Einschätzung des Autobiographienzyklus als Schlüssel zum Verständnis des Gesamtwerks problematisch, weil sie auf Grund ihres spezifischen Charakters eben nicht in der Lage ist, die "Rollenprosa zu konterkarieren"³⁴, wie H.A.Glaser annimmt. Nichtliterarische oder autobiographische Äußerungen sollen deswegen für die Deutung nicht grundsätzlich ausgeklammert, sondern in ihrer Interpretationsbedürftigkeit erfaßt werden.

Wer eine Identität von Figurenrede und Autorenmeinung behauptet, ist nicht in der Lage, die sich widersprechenden 'Meinungen' in den literarischen Texten zu deuten, geschweige denn, die übrigen von der Prosa aufgeworfenen Rätsel zu lösen. Eine Annäherung an Bernhards Literatur kann nur gelingen, wenn sie sich der Grenzen und Probleme der Interpretation bewußt bleibt, weshalb hier die spezifischen Eigenschaften der Texte, die deren Verständnis erschweren, benannt

³² Uwe Schweikert, "Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert". Zum Problem von Identifikation und Distanz in der Rollenprosa Thomas Bernhards. in: Text+Kritik, H.43 (Juli 1974), München 1974, S.6.

³³ Ebd. Fettgedrucktes kennzeichnet eigene Hervorhebungen.

³⁴ Horst Albert Glaser, Die Krankheit zum Tode oder der Wille zum Leben - Überlegungen zu Thomas Bernhards Autobiographie. in: (Hrsg.) Alexander von Bormann, Sehnsuchtsangst. Zur österreichischen Literatur der Gegenwart, Colloquium an der Universität von Amsterdam, 1987, S.67 - Kurztitelnachweis: Glaser, Überlegungen zu Thomas Bernhards Autobiographie.

werden sollen. Einen Text verstehen heißt auch nachzuvollziehen, was einer Deutung entgegensteht, denn gerade die einer Deutung widerstrebenden Elemente können einen Zugang zum Text eröffnen. Hinter der Verweigerung von Sinnhaftigkeit kann gerade sein 'Sinn' verborgen liegen.

Die auffälligste Form der Einschränkung des Gesagten ist die Indirektheit jeglichen Sprechens, wie sie in Formulierungen wie "so Karrer, so Oehler zu Scherrer" (G 54) oder im Gebrauch des Konjunktivs zum Ausdruck kommt und Geschehenes stets als Berichtetes erscheinen läßt. Einzig in der frühen Prosa und im Roman FROST bedient Bernhard sich noch in größerem Umfang der direkten Rede; in allen anderen Texten experimentiert er mit verschiedenen Formen mittelbarer Berichterstattung, die selbst thematisiert wird. So behauptet der Fürst, er spreche nur in "Anführungszeichen" (V 147) und der Erzähler in GEHEN zitiert Karrer mit dem Satz: "*Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert, (...)*" (G 22). Weder die Erzähler noch die Protagonisten wollen die Verantwortung für das von ihnen Mitgeteilte auf sich nehmen. Deshalb den Autor selbst in die Pflicht zu nehmen ist wahrhaftig eine wenig tragfähige Lösung.

Eine andere Tendenz zur Aufhebung jeglicher Aussagen besteht in der antithetischen Erzählweise, die an Becketts "beinahe unaufhörlichen Wechsel zwischen Behauptung und Negation"³⁵ erinnert, wenn auch mit anderen Vorzeichen. Während Becketts Molloy die eigene Widersprüchlichkeit auf Unkenntnis zurückführt, beharren Bernhards Helden mit Vehemenz auf ihren Aporien: Der Satz "*Sie sind* ihr Bruder, Sie sind es *nicht (...)*" (F 305) mag hier als ein Beispiel für die bloße Negation des Behaupteten stehen. Was sich auf der Ebene der Mikrostruktur eines Satzes nachweisen läßt, ist erstmals in der Erzählung UNGENACH (deutlicher dann in KORREKTUR, HOLZFALLEN und AUSLÖSCHUNG) als Peripetie, hier verstanden als plötzliches Zurücknehmen alles Mitgeteilten gegen Ende des Textes, in der Makrostruktur zu entdecken:

"Beim Lesen dieser Notizen habe ich den Eindruck, daß das alles sehr wohl so gewesen ist, wie ich es beschrieben habe, also so ist, wie ich es beschrieben habe, wie die anderen alles beschrieben haben und wie ich es selbst einmal auf Grund aller dieser Notizen beschreiben werde, und doch ist daran kein Wort wahr." (Un 37)

³⁵ Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*, München 1972, S.254.

Mit diesem Bekenntnis erhält die fiktionale Welt den Charakter der bloß fingierten, in der Erzählen zum Erfinden wird und Mitteilung zur Lüge. Diese Lust am Verneinen oder auch an paradoxen Wendungen bleibt keineswegs auf Romane und Erzählungen beschränkt, sie prägt die Autobiographie und die als 'direkt' verstandenen Selbstauskünfte wie den unter dem Titel DREI TAGE bekannten Filmmonolog gleichermaßen. Hier schränkt ein nachgeschobenes "Andererseits..."³⁶ das zuvor Gesagte ein, wobei weder Richtung noch Grad der Relativierung einzuschätzen sind.

Die Struktur der Peripetie ist häufig verknüpft mit dem wohl charakteristischsten und zugleich umstrittensten Stilmittel Bernhards, der Übertreibung: Indem des Erzählers Kritik an Eltern oder Österreich alle Grenzen des Angemessenen überschreitet, verliere sie ihre Berechtigung, wie Jens Tismar moniert. Die Absicht, "die Schäßigkeit und die Schlechtigkeit von Einrichtungen und Erzeugnissen der Massengesellschaft unerbittlich auszustellen (...)" sei noch plausibel, die unentwegte Wiederholung entwerte allerdings die "Substanz der Kritik"³⁷.

"Aber indem alles unterschiedslos zum Schund erklärt ist, wird die Kritik, so berechtigt und konkret sie im Einzelfall auch sein mag, unverbindlich, manchmal sogar lächerlich."³⁸

Die Einwände Tismars entzündeten sich an einem Punkt, der in der Tat wichtig für das Verständnis der Bernhardschen Poetik ist. Abzulehnen aber ist ihr Tenor, eine bestimmte Art der Gesellschaftskritik einzuklagen. Tismar ergeht es recht eigentlich wie jenen Lesern, die Michail Lermontow für arglos hält, weil sie "jedes Wort für bare Münze"³⁹ nähmen. Er übersieht, daß die Übertreibung auf dem Höhepunkt in ihr Gegenteil umschlägt, ja mit ihm identisch wird. Genauso wie Wahrheit und Lüge unlösbar ineinander verwoben sind und damit den Begriff von Wahrheit selbst aufheben, gehört es zu Bernhards antithetischem Vorgehen, einer These ihre Negation an die Seite zu stellen, der Subjektivität der Ich-Erzählung die Mittelbarkeit jeglicher Mitteilung, und schließlich der Kritik ihre Aufhebung in der Übertreibung.

³⁶ Thomas Bernhard, *Drei Tage*, in: ders., *Der Italiener*, Salzburg 1971, Kurztitelnachweis: Bernhard, *Drei Tage*, S.152.

³⁷ Jens Tismar, *Thomas Bernhards Erzählerfiguren*, S.76 in: *Botond Über Thomas Bernhard*.

³⁸ Ebd.S.76.

³⁹ Michail Lermontow, *Ein Held unserer Zeit*, Berlin 1986 (1840), S.5. Die in Klammern angegebenen zusätzlichen Jahreszahlen sind das Datum der ersten Veröffentlichung.

Da in den Romanen und Erzählungen immer wieder von unhaltbaren Verhältnissen in Gefängnissen, Schulen oder psychiatrischen Anstalten die Rede ist, glaubte man, Bernhard in die Reihe der gesellschaftskritischen Autoren einordnen zu können oder man überführte ihn des Konservatismus.⁴⁰ Jedenfalls verkannte man den völlig anders gearteten Charakter dieser Kritik, die durch Übertreibung den Beweis für die Unangemessenheit, Vergeblichkeit, mit einem Wort Unmöglichkeit von Kritik schlechthin gleich mitlieferte. Mit dem Verzicht auf Kultur- oder Gesellschaftskritik herkömmlicher Art stellt Bernhard sich außerhalb der literarischen Tradition seiner Zeit, deren wichtigstes Anliegen die Kritik gesellschaftlicher Verhältnisse darstellte. Von dieser Literatur, in der "Jedes Kapitel eine Weltanklage"⁴¹ sei, grenzt sich Bernhard in einem Interview parodierend ab. Da jedoch der Gehalt eines Kunstwerks mit den Intentionen des Autors nicht zusammenfallen muß, kann allein auf der Basis von Bernhards Polemik über die kritische Potenz seiner Werke nicht entschieden werden.

Ebensowenig kann deren gesellschaftliche Relevanz mit dem Hinweis, Bernhards Romane thematisierten ohnehin überholte feudale Strukturen, bestritten werden, weil dies wiederum hieße, den Stoff mit dem Inhalt zu verwechseln. Mit Recht nennt Adorno eine solch stoffliche Vermittlung von Kunst und Gesellschaft, also "die Behandlung offen oder verhüllt gesellschaftlicher Gegenstände, die oberflächlichste und trügerischste."⁴² Wenn die Helden der Bernhardschen Welt aus der Großbourgeoisie stammen und auf feudalen Familiensitzen wohnen, muß sich die gesellschaftliche Bedeutung der Literatur nicht in dieser vordergründigen Situierung erschöpfen, genauso wenig, wie der fast durchgehende österreichische Kontext nicht identisch ist mit einer bloß lokal begrenzten Relevanz der Bernhardschen Literatur. Wer aus Postulaten eines Protagonisten wie "Fortschritt ist Unsinn. Unmöglich"⁴³ und dergleichen auf die Festigung "reaktionärste(r) Denk- und Gefühlsstrukturen"⁴⁴ im Leser

⁴⁰ Zum Beispiel Gerd Fuchs, *Selbstverstümmelung als Kunst. Der Fall Thomas Bernhard*. in: konkret. Unabhängige Zeitschrift für Kultur und Politik, Nr. 2 vom 14.1.1971. Eine Dokumentation der dadurch ausgelösten Kritiker-Kontroverse hat Josef Donnenberg zusammengestellt. Vgl. Donnenberg, *Zeitkritik bei Thomas Bernhard*.

⁴¹ Krista Fleischmann, *Thomas Bernhard. Ein Widerspruch. Die Ursache bin ich selbst*, (Juni 1986), Kurztitelnachweis: Bernhard, *Ein Widerspruch*.

⁴² Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, (Hrsg.) Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt 1973, S.341 - Kurztitelnachweis: Adorno, *Ästhetische Theorie*.

⁴³ Ein Satz aus dem Roman *FROST* zitiert von Gerd Fuchs, a.a.O..

⁴⁴ Ebd.

schließt, vergißt, daß nicht einmal Parteinahme oder Gesinnung des Autors allein den gesellschaftlichen Gehalt seines Werks bestimmen könnte, geschweige denn die überdies widersprüchlichen Meinungsäußerungen der Protagonisten. "Gesellschaftlich entscheidet, an den Kunstwerken, was an Inhalt aus ihren Formstrukturen spricht."⁴⁵ Diese Überzeugung Adornos beansprucht im Falle Bernhards um so mehr an Gültigkeit, als sich die oben beschriebene Struktur der Negation und Indirektheit einer Deutung widersetzt. Bei einem Autor, bei dem sich die Lust an der Verstellung noch an der Maskerade von Gebäuden⁴⁶ ablesen läßt, kann die Figurenrede nicht als einzige Interpretationsgrundlage verwendet werden. Das heißt andererseits nicht, Bernhard identifiziere sich nicht mit manchen, vielleicht sogar vielen Thesen seiner Figuren; dies kann jedoch - wenn überhaupt - nur im Rückgriff auf die Form der Darstellung überprüft werden. Der Satz "Daß das Leben ein Dialog sei, ist Lüge (...)" (Un 92) läßt sich als der Meinung des Autors gemäß auffassen, weil er durch die monologische Struktur aller Romane und Theaterstücke verbürgt ist. Dies zeigt auch, daß sich eine Analyse der Form stets deren Verwobenheit mit dem Inhalt bewußt bleiben muß. Das Dilemma der Bernhard-Rezeption bestand, wie Bernhard Sorg darlegte, in einer Verabsolutierung der Formanalyse ebenso wie in ihrer völligen Mißachtung.

Meine Annäherung an Bernhards Prosa soll deswegen mit der Analyse des Erzählverfahrens beginnen, weil dieser Zugang auf den Inhalt der Figurenrede nicht angewiesen ist. Erst die Situierung in der gesamten Textstruktur erlaubt deren Einschätzung. Dieser erste Schritt läßt Grenzen und Schwierigkeiten der Interpretation sichtbar werden und bildet gleichsam den Rahmen für das weitere Vorgehen.

Ein weiteres Charakteristikum der Bernhardschen Prosa, welches noch nicht systematisch betrachtet wurde, liegt in der vermeintlichen Konkretheit der Schauplätze. Seit der ersten größeren Prosaveröffentlichung im Jahr 1963 war diese Lokalisierbarkeit Anlaß zu Mißverständnissen und Skandalen; anders als beispielweise in der Literatur Kafkas, lassen sich alle Orte auf der Landkarte finden, und auch die Häuser selbst sind oft genug von historisch verbürgten Personen bewohnt. Den Raum in Bernhards Werk deshalb nur als realistisch aufzufassen, wäre allerdings genauso verfehlt wie eine rein symbolische Lesart. Der Raum ist weder Dekor noch Milieu, in seiner Wahrnehmung offenbart sich das Bewußt-

⁴⁵ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S.342.

⁴⁶ Sowohl der Kegel in *KORREKTUR* als auch das Kalkwerk in *DAS KALKWERK* sind dem direkten Blick des Betrachters entzogen.

sein der sich in ihm Bewegenden. Die Analyse der Raumdarstellung weist einen Ausweg aus der Aporie, den Gehalt der Literatur aus der Figurenrede unmittelbar ableiten zu wollen, was wie gezeigt, nicht möglich ist.

In der seit Mitte der siebziger Jahre erschienenen Autobiographie Bernhards glaubte man bereits den Schlüssel zum Verständnis des Gesamtwerks gefunden zu haben und übersah deshalb allzuoft deren literarisch-kunstsprachlichen Charakter. Anstatt die Autobiographie als bloßen Kommentar zum Werk zu lesen, soll sie hier selbst zum Gegenstand der Deutung gemacht werden. Dabei gilt es auch, die autobiographische Fundierung der Erzählprosa in ihrer sich wandelnden Bedeutung und in ihrem Spannungsverhältnis zur Autobiographie sichtbar zu machen.

In einem Interview betont Bernhard, wie wichtig seine Lebensgeschichte und namentlich der Großvater für seine gesamte Literatur gewesen sei, die Figuren seien "immer wieder mein Großvater mütterlicherseits..."⁴⁷. In anderen Interviews distanziert sich Bernhard von einer solchen Sicht allerdings vehement; stellvertretend für Bernhards Abgrenzungsversuche sei Konrads Klage im Roman *DAS KALKWERK* zitiert:

"(...) die Person des Schriftstellers bedeute nichts, wie ja überhaupt und in keinem Falle also die Person oder das Persönliche eines 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..." (K 175)

Diese Widersprüchlichkeit hat eine Interpretation des Einzeltexts wie auch des Gesamtwerks zu berücksichtigen. Vollends seit Veröffentlichung der ersten Selbstbiographie *DIE URSACHE. EINE ENTZIEHUNG* gehört die Überschreitung der Grenzen zwischen empirischer Realität und Kunstwelt zu den auffälligsten Kennzeichen der meist ohne Gattungszuschreibungen veröffentlichten Erzähltexte.

Charakteristisch für die Literatur Thomas Bernhards ist die Einsicht, in der Wahrnehmung von Wirklichkeit wie auch in der Selbstwahrnehmung stets an die subjektive Sicht gebunden zu sein. Die Zusammenfassung am Schluß soll daher die in den einzelnen Kapiteln zur Darstellung gelangten Themenbereiche, Erzählverfahren, Raumdarstellung und

⁴⁷ Thomas Bernhard, *Drei Tage*, in: *Der Italiener*, Salzburg 1971, S.146, Kurztitelnachweis: Bernhard, *Drei Tage*.