universität wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„… in der Richtung kann ich nur Zeit verlieren.“

Thomas Bernhards Metapher des Lebenswegs: *Der Keller* und die *Auslöschung*

verfasst von

Mag. Agnes Sophie Kriz

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 066 817
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Masterstudium Deutsche Philologie
Betreut von:	Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Sich o r i e n t i e r e n in der eigentlichen Bedeutung des Worts: aus einer gegebenen Weltgegend, (in deren vier wir den Horizont einteilen), die übrigen, namentlich den A u f g a n g zu finden. Sehe ich nun die Sonne am Himmel und weiß, daß es nun die Mittagszeit ist, so weiß ich Süden, Westen, Norden und Osten zu finden. Zu diesem Behuf bedarf ich aber durchaus das Gefühl eines Unterschiedes an meinem eigenen S u b j e k t, nämlich der rechten und linken Hand.

Ich nenne es ein G e f ü h l, weil diese zwei Seiten äußerlich in der Anschauung keinen merklichen Unterschied zeigen. Ohne dieses Vermögen, in der Beschreibung eines Zirkels, ohne an ihm irgendeine Verschiedenheit der Gegenstände zu bedürfen, doch die Bewegung von der Linken zur Rechten von der in *entgegengesetzter Richtung* zu unterscheiden und dadurch eine Verschiedenheit in der Lage der Gegenstände a priori zu bestimmten, würde ich nicht wissen, ob ich Westen dem Südpunkte des Horizont zur Rechten oder Linken setzen und so den Kreis durch Norden und Osten bis wieder zu Süden vollenden sollte. […]

So aber kömmt ihm ganz natürlich das zwar durch die Natur angelegte, aber durch öftere Ausübung gewohnte Unterscheidungsvermögen durchs Gefühl der rechten und linken Hand zur Hülfe, und er wird, wenn er nur den Polarstern ins Auge nimmt, nicht alleine die vorgegangene Veränderung bemerken, sondern sich auch ungeachtet derselben o r i e n t i e r e n können.

[kursive Hervorhebung hinzugefügt]

Kant *Was heißt: Sich im Denken orientieren?*

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG 1

2. THOMAS BERNHARD UND RAUM 3

2.1 Sprachraum: Die Raummetapher nach Lakoff und Johnson 3

2.2 Erlebnisraum: Der erlebte Raum nach Bollnow 10

2.3 Wahrnehmungsraum: Der Raum nach Thomas Bernhard 15

3. THOMAS BERNHARDS LEBENSWEG 20

3.1 Zu Leben, Autobiographie & Rezeption 21

3.2 Der Störenfried Thomas Bernhard 34

3.3 Bernhard gegen Bernhard 40

3.4 Exkurs: Zum Wahrheitsgehalt Thomas Bernhards 43

4. THOMAS BERNHARDS *MURAU IDENTITÄT* 48

4.1 Der Herkunftskomplex Wolfsegg 49

4.2 Das Projekt „Auslöschung“ 55

4.3 Polare Paare der Auslöschung 58

4.4 Die Murau Identität 62

4.5 Diskurs: Das Leben als Bühne 66

5. RESÜMEE 70

6. LITERATURVERZEICHNIS 72

APPENDIX: ABSTRACT (DEUTSCH) 78

CURRICULUM VITAE 79

1. Einleitung

„Die Natur ist der Weg," schreibt Thomas Bernhard seinem Verleger Siegfried Unseld am 15. November 1976, „wir brauchen ihn nur zu gehen" (Fellinger et al. 2011, 508). Bereits in seinem ersten Brief an den zukünftigen Verleger verlautbart Bernhard am 22. Oktober 1961: „ich gehe den Alleingang" (9), und setzt damit von Anfang an die Unmöglichkeit eines gemeinsamen Weges voraus. Es ist ein Auf-sich-selbst-verwiesen-Sein," das Schmidt-Dengler (2011, 84) nur allzu gut kennt und dieses auch Bernhard zuschreibt. Von Schmidt-Dengler wissen wir von diesem Gefühl „als Schreibender immer auf sich selbst verwiesen zu sein" (ebd. 84f). Er nennt den Autor Thomas Bernhard einen „Künstler der Negation," der „das Ja oft in ein Nein verwandelt hat" (83). Andererseits, so stellt Bernhard fest, „Ich muss tatsächlich Ja sagen, um B sagen zu können, etc." (Fellinger et al. 530). „Ja," so wird bei einer Auseinandersetzung mit dem Autor klar, sagt Bernhard aktiv in der entgegengesetzten Richtung. Gezeichnet von dem historischen Kontext seiner Zeit, den familiären Missständen und jahrzehntelanger Krankheit, wird Bernhard zu einem stetigen „Nein" gezwungen. Erst als bereits Todgeweihtem wird ihm ein lautes „Ja" entlockt. Indem der Autor dieses „Ja" als Neunzehnjähriger produziert, wird dem Leser damit Einblick in ein Œuvre ermöglicht, das eben diese Erfahrungen der Vergangenheit Bernhards darlegt. Dass es sich in seinen Werken in Wahrheit um ein einziges Werk handle, ist ein Vorwurf, mit dem Bernhard beharrlich zu kämpfen hat. Diesem Vorwurf setzt er diverse Versionen einer vermeintlichen Wahrheit gegenüber, die

zu einem anhaltenden Interesse an der Figur Bernhards beitragen.

In seinem Aufsatz *An Ars Oblivionalis? Forget It!* stellt Umberto Ecco den folgenden *foolish attempt* an: bei dem Versuch, nicht existente Forschungsrichtungen unter Beweis zu stellen, spricht er einerseits von *Adynata* oder *Impossibilia*, also „sciences that were historically impossible“ und andererseits von *Oxymoronica*, Wissenschaften, die „self-contradictory and analytically impossible“ sind. Den Geisteswissenschaften stellt er Techniken des Vergessens gegenüber, welche künstlich produziert werden müssen, was schon an sich auf die Unmöglichkeit seines Vorhabens schließt. Der Unmöglichkeit, einen Ausdruck zu formulieren und den Inhalt dessen verschwinden zu lassen, stellt er folgende Annahme gegenüber: „One forgets not by cancellation but superimposition, not by producing absence but by multiplying presences“ (2008, 260). Es ist ein Vergessen durch ein Aufbereiten an zahlreichen Informationen, das einen solchen Weg erst ermöglicht. So scheint es, als existieren diese multiplen Schein-Realitäten in Thomas Bernhards Werk eben zu diesem Zweck. Letzten Endes kommen sowohl Umberto Ecco als auch Thomas Bernhard zu der Erkenntnis, dass ein Vergessen, eine solche Auslöschung, nur durch den Tod eintritt.

Sich im Raum bewegen zu können und zu müssen, ist zugleich Möglichkeit und Grenze unseres Lebens.

Elisabeth List (In: Thabe) *Leben ist Bewegung*

2. Thomas Bernhard und Raum

2.1 Sprachraum: Die Raummetapher nach Lakoff und Johnson

Ausgehend von Christa Baldaufs Feststellung, die als simpelstes Konzept zur Erschließung eines Raums das Weg-Schema mit einem Punkt A und einem Punkt Z festlegt, wird in der Regel ein zielgerichtetes und mit Bewegung verbundenes Handeln der Menschheit deutlich, weshalb eben jenes Schema als grundlegendes Konzept jede Form von Handeln miteinschließt. „Eine Bewegung von einem Ausgangspunkt A zu einem Zielpunkt Z liegt nach einer Reise nach Afrika ebenso zugrunde wie dem Tee einer Tasse von einer Untertasse zum Mund," verdeutlicht Baldauf (1997, 139) die Versalität dieses Konzepts. „Ein Handlungsziel wird dabei metaphorisch mit dem räumlichen Ziel eines Weges gleichgesetzt, die zum Erreichen dieses Ziels notwendigen Handlungssequenzen werden als Weg konzeptualisiert," so Baldauf (140). Rückblickend auf den Ursprung des größten geschlossenen Raums, in dem ein solches Handlungsziel als Weg verfolgt wird, erkennt Baldauf (125):

> Da sich ein Großteil unseres Lebens in Räumen abspielt, wird auch der größere Lebens*raum* des Menschen, die Welt, als Raum oder Behälter konzeptualisiert. Unsere Welt hat Grenzen, über die wir nicht hinauskommen, sie schließt uns ein und schützt gleichzeitig, indem sie den Lebensraum des Menschen definiert.

Als diese Grenze erkennt Bollnow (1963, 76) den Horizont, der erst „die erscheinenden Dinge zur Einheit zusammen[schließt].“ Dieser Horizont gehört untrennbar zum Menschen, so Bollnow (ebd.), welcher nur innerhalb dessen leben kann. Der Mensch lebt nur innerhalb eines Horizonts und kann der Bindung an diesen Horizont niemals entfliehen,“ womit er an Lists Feststellung anschließt, die diese räumliche Grenze als Möglichkeit aber auch als Einschränkung des Lebens erkennt.

Im Versuch der Orientierung in diesem Raum reden Lakoff und Johnson (1998) von einer Gefäß-Metapher, die nicht nur den Lebensraum als Behälter mit Anfang und Ende konzeptualisiert, sondern auch den Mensch selbst als ein Gefäß mit begrenzter Oberfläche und einer Innen-außen-Orientierung erkennt. „Wir projizieren unsere eigene Innen-außen-Orientierung auf andere physische Objekte, die durch Oberflächen begrenzt sind. Folglich betrachten wir diese Objekte auch als Gefäße mit einer Innenseite und einer Außenseite“ (Lakoff und Johnson 39). Aus dieser Erkenntnis resultiert die Wahrnehmung eines Subjekts und eines Objekts. Bollnow definiert im Zuge dessen den *Nullpunkt des Raums*, an dem sich der Mensch selbst immer als Ausgangsposition erkennt und sich dementsprechend als Mikrokosmos im Raum positioniert und orientiert.

> Wir erfahren uns als Entitäten, die zu der sie umgebenden Welt abgegrenzt sind; wir erfahren uns als Gefäße mit einer Innen- und Außenseite. Wir erfahren auch Dinge als Entitäten, die sich außerhalb von uns befinden; oft erfahren wir Dinge ebenso als Gefäße mit Innen- und Außenseiten. Wir erfahren uns selbst als etwas, das aus einer bestimmten Substanz besteht, z. B. aus Fleisch und Knochen, und wir erfahren außerhalb von uns befindliche Objekte als etwas, das aus anderen Substanzen besteht, [etc.]. Lakoff und Johnson 72

In weiterer Folge wird auch Zeit räumlich bemessen, indem sie als abgesteckter Rahmen unseres Handelns direkt zu einem Raum steht. Dazu Lakoff und Johnson (149):

> Eine Konzeptualisierung von Zeit als Weg, auf dem wir uns der Zukunft entgegenbewegen, entspricht so das Metaphernkonzept DAS LEBEN IST EIN WEG. Die Korrelation der Erfahrungen ist gegeben in Geburt und Tod als Ausgangs- und Endpunkt eines Weges sowie den kontinuierlichen Veränderungen, die im Laufe eines Lebens erfahren werden. Entsprechend dem Metaphernkonzept ZEIT IST EIN WEG liegt Zukünftiges vor uns, Vergangenes hinter uns.

Diese ontologischen Metaphern verdeutlichen Lakoff und Johnson (41) anhand eines Autorennens; ein Ereignis, das – als separate Entität gesehen – ein solches Gefäß darstellt:

> Das Rennen existiert in Raum und Zeit, und es hat wohldefinierte Grenzen. Folglich betrachten wir es als ein GEFÄSSOBJEKT, das Teilnehmer (Objekte), Ereignisse wie den Start und den Schluß (das sind metaphorische Objekte) sowie die Tätigkeit des Rennens (das ist eine metaphorische Substanz) beinhaltet.

Lakoff und Johnson erkennen darin den direkten Vergleich in eben diesen Gegenüberstellungen:

a. Teilnehmer als Objekt
b. Start und Schluss als metaphorisches Objekt
c. Tätigkeit des Rennens als metaphorische Substanz.

Umgelegt auf den Lebensweg[1] resultiert aus dem Beispiel des Autorennens: Das Leben als Reise beschreibt einen Weg, welcher als Entität gesehen eine Oberfläche bildet, durch die der Mensch sich als eines von unzähligen Objekten bewegt. Daran wird deutlich: Die Weite des Lebens ist ident mit dem Weg, der bereits zurückgelegt wurde und dem, der noch vor einem Objekt liegt. Durch das Gehen entsteht damit immer eine Strecke, die den Inhalt des Lebens darstellt und definiert.[2] Indem der Mensch lebt, produziert er Oberfläche. Je länger er lebt, desto mehr Inhalt hat sein Leben.[3] „Kraft der Metapher DIE ZEIT IST EIN BEWEGLICHES OBJEKT versehen wir die Zeit mit einer Vorne-hinten-Orientierung, und lassen sie in Bewegungsrichtung schauen, und zwar genauso wie jedes andere bewegliche Objekt. Folglich schaut die Zukunft uns entgegen, wenn sie auf uns zukommt, [...]“ so Lakoff und Johnson (55). Sie schließen daraus (111):

[1] Lakoff und Johnson führen folgende Beispiele für das Leben als Reise an, u.a.: „Eine Reise beschreibt einen Weg“ (Er kam vom richtigen Weg ab, er hat die falsche Richtung eingeschlagen, etc.) und „Der Weg einer Reise ist eine Oberfläche“ (er ist auf dem gleichen Weg wie wir, er kam vom Weg ab), sh. S. 107.

[2] An folgenden Beispiel wird das Leben als Gefäß-Metapher deutlich, „Das Leben ist ein Gefäß:“ Ich habe ein *erfülltes* Leben gehabt. Das Leben ist *leer* für ihn. *Hole* das Beste aus deinem Leben *heraus*. (Lakoff und Johnson 64)

[3] Elfriede Jelineks Dankesworte anlässlich der Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises 2011 mit dem Titel „Fremd bin ich“ handeln von einem Leben im Stillstand, welches sie nach eigenen Angaben selbst führt. Sie kann, wie sie sagt, kaum am Leben teilnehmen. „Es ist also eine Reise im Stehen, nicht einmal im Warten, denn wenn man wartet, kommt ja möglicherweise noch mal was daher. Gehen ist schon zu viel, man könnte sagen, es ist ein Verlorengehen, ohne sich von der Stelle zu rühren.“ Von einem medizinischen Standpunkt aus wird Bewegung als Leben erkannt, dessen Lebensnotwendigkeit auch in Hinblick auf Dekubitus verdeutlicht. Sich im Raum zu bewegen ist daher Prozess des Lebens, so List (vgl. Thabe 279f: *Leben ist Bewerbung*), und diese Bewegung erzeugt wiederum einen gelebten Raum, so Bollnow, in dem es unweigerlich zur Interaktion mit anderen Objekten kommt. Insofern zeigt sich Jelineks Bezeichnung der Reise im Stehen als unmöglich. In Bezug auf sein eigenes Schreiben meint Bernhard 1978 zu Unseld: „Der Stillstand ist mir verhasst“ (Fellinger et al. 531).

a. Das Leben bedeckt mehr Feld, wenn mehr Oberfläche produziert wird
b. Wenn mehr Oberfläche produziert wird, enthält das Leben mehr Inhalt

In weiterer Folge greifen Lakoff und Johnson das Beispiel der Argumentation auf, das ebenso auf den Lebensweg umgelegt werden kann. Ihre Annahme lautet:

> Je mehr Oberfläche das Gefäß hat (je länger die Argumentation ist), desto mehr Substanz ist in dem Gefäß (desto mehr Inhalt hat die Argumentation). Wenn der Weg der Reise sich ausweitet, nimmt die durch diesen Weg definierte Oberfläche zu, genauso, wie immer mehr Oberfläche des Gefäßes geschaffen wird. 110

Auch hier wird deutlich: die Argumentation ist metaphorisch mit einem Weg, mit einem Anfang und Ende, gleichzusetzen, der sich je nach Umfang und Länge dementsprechend füllt.

Mit diesen Metaphern des Lebens, sowohl als eine Reise als auch als ein Gefäß untermauern Lakoff und Johnson dieses Konzept einmal mehr mit der Metapher der Argumentation, die sie als Gebäude charakterisieren. Dabei betonen sie die Solidität einer Argumentation, die dazu beiträgt, dass eine solche in sich nicht einstürzt (vgl. 115). Dass auch der Roman als Gerüst gesehen werden kann, zeigen Hennetmairs Aufzeichnungen seines Alltags mit Thomas Bernhard (2003, 115):

> Außerdem sagt Thomas gleich anschließend, daß ihm heute früh am Weg vom Bad in die Küche der neue Roman eingefallen sei. Der Anfang, die Handlung und das Ende, der ganze Inhalt war auf einmal da. Das, worauf man manchmal Monate oder Jahre wartet, war auf einmal da. Wie ein Gerüst natürlich steht es vor ihm. Aber das ist jetzt nur mehr eine Sache der Zeit und der Geduld und der Lust, wie er das im einzelnen [sic] aufbaut. Das kann man in einzelnen Abschnitten ausführlicher machen oder nicht. […] Wichtig sei, daß er eine genaue Vorstellung über den Hauptinhalt hat, die Einzelheiten wird er so machen, wie er gerade Lust hat. Da ist er an nichts gebunden. Da ist dann innerhalb dieses Gerüsts noch so viel drinnen, das kann man noch gar nicht sagen, das kommt von selbst während der Arbeit, wenn man weiß, was man will, wie der Roman in der Hauptsache aussehen soll. Sicherlich, sagte ich, das ist, wie wenn ein Rohbau dasteht. Das Haus, die Umrisse kann man nicht mehr ändern, aber in der Ausfertigung eines Rohbaus gibt es auch viele Varianten, von einfach bis zur Luxusausstattung. In so einen Rohbau kann man auch hineinstecken, was man will, mehr oder weniger, es wird immer das vorbestimmte Haus.

So wie Bernhard den ersten Romanentwurf als Grundgerüst eines Gebäudes ansieht, untermauert Baldauf (196) diesen Vergleich mit ihrer „Bauwerk-Metapher."

Durch diese konstante Metaphorisierung von Konzepten wird die Einteilung der Welt in

bereits bekannte Kategorien vorgenommen und damit neue Konzepte mit bereits bekannten Bedeutungen aus physischen oder kulturellen Erfahrungen befüllt, welche soziologisch differenziert sind und sich spezifisch auf die Orientierung im Raum beziehen: oben-unten, innen-außen, vorne-hinten, dran-weg, tief-flach, zentral-peripher (Lakoff und Johnson 22). Das alltägliche Konzeptsystem unseres Denkens und Handelns ist damit gänzlich metaphorisch und dient als Orientierungsmaßnahme, indem es bestimmte Stimmungen in räumlichen Konzepten ansiedelt und das Denken und Handeln einer Person strukturiert. Lakoff und Johnson (75) nennen diese daraus entstehenden Konzepte Orientierungsmetaphern, welche den Strukturmetaphern entgegengesetzt sind, welche „ein komplex strukturiertes und klar umrissenes Konzept benutzen, um damit ein anderes zu strukturieren."

Orientierungsmetaphern dieser Art geben einem Konzept eine räumliche Beziehung, führen aber auch zu einer linguistischen Einfärbung, die bewirkt, dass beispielsweise die Stimmung eines Menschen *steigt*, dieser sich aber auch *niedergedrückt* fühlen kann und dadurch möglicherweise in eine Depression *verfällt*. Damit orientiert der glückliche Mensch sich nach oben hin, während die schlechte Stimmung eines Menschen konzeptuell *unten* angesiedelt wird. Laut Lakoff und Johnson (22) sind „[m]etaphorische Orientierungen dieser Art nicht willkürlich. Sie haben eine Grundlage in unserer physischen und kulturellen Erfahrung." Anhand anderer angeführter Beispiele der beiden Wissenschaftler wird deutlich, dass ein hoher Status räumlich *oben* (die Karriereleiter hochklettern, eine erhabene Position haben, etc.), ein niedriger Status jedoch *unten* festgemacht wird (das Ansehen einer Person sinkt, er ist am unteren Ende der gesellschaftlichen Hierarchie, etc.), beziehungsweise dementsprechend die Entwicklung als Positivum nach oben gerichtet ist, während hingegen schlechte Zahlen einen fallenden Trend aufzeigen.[4] Lakoff und Johnson (26) meinen dazu, dass „[z]wischen den verschiedenen Raummetaphern eine äußere Gesamtsystematik [besteht], die deren Kohärenz definiert." Und weiter (31): „Die elementarsten Werte einer Kultur sind mit der metaphorischen Struktur der elementarsten Konzepte dieser Kultur kohärent." Unsere Erfahrungen mit diesen physischen Objekten machen damit die Vielfalt von

[4] In weiterer Folge wird vor allem in Hinblick auf das Nord-Süd-Gefälle, das im Zusammenhang mit Bernhards *Auslöschung* besprochen wird, interessant.

ontologischen Metaphern möglich, durch die der Mensch bestimmte Sichtweisen von Ereignissen, Aktivitäten, Emotionen, etc. konstruiert, wodurch das menschliche Handeln gänzlich bestimmt wird. Durch die angeführten Beispiele verdeutlichen Lakoff und Johnson die tiefe Verwurzlung der Metaphern, die aus den Erfahrungen der Menschen herrührt. „Welchen Werten jemand Prioritäten zuschreibt, hängt teils von der Subkultur ab, in der er lebt, und teils von den individuellen Wertvorstellungen“ (ebd. 32). Durch die metaphorischen Wendungen der verschiedensten Sprachen, die durch metaphorische Konzepte strukturiert sind, orientiert sich der Mensch in der Welt.

> Die Struktur unserer Raumkonzepte entwickelt sich aus unserer konstanten Raumerfahrung, d. h. aus unserer Interaktion mit der physischen Umgebung. Konzepte, die auf diese Art entstehen, sind Konzepte, nach denen wir im wahrsten Sinn des Wortes leben. Lakoff und Johnson 71

Später wird deutlich werden, dass Bernhard sich gänzlich gegen dieses Konzept stellt und somit im Widerstand zu kulturell inhärenten Konzepten lebt.

Um diese Metaphern in dem Denksystem einer Gesellschaft ansiedeln zu können, bildet die individuelle Erfahrung des menschlichen Denkens die nötige Voraussetzung für das Verstehen von Konzepten. „Haben wir unsere Erfahrungen erst einmal als Entität oder Materien identifiziert, können wir uns auf sie beziehen, sie kategorisieren, sie zu Gruppen zusammenfassen und sie quantifizieren – und dadurch auch über sie reflektieren,“ so Lakoff und Johnson (35). Um noch unbekannte Objekte im Raum des Menschen ansiedeln zu können, projiziert er ähnliche, ihm bereits bekannte Konzepte auf diese ihm fremden Dinge und erkennt so wiederum Entitäten, die durch eine Oberfläche begrenzt sind.

Stehen keine offensichtlichen Grenzen fest, so konstruiert der Mensch diese, um damit eine Orientierung nach territorialen Kategorien treffen zu können. Lakoff und Johnson (40) dazu im Vergleich: „Unter der Annahme, daß ein begrenzter physischer Raum ein GEFÄSS ist und unser Blickfeld diesem begrenzten physischen Raum entspricht, ergibt sich das metaphorische Konzept BLICKFELDER SIND GEFÄSSE ganz von selbst“ (41).

Im Hinblick auf das Leben, das als Geschichte erfasst wird, erkennt Baldauf (198f), dass, indem eine Lebensgeschichte entsteht, dem Leben automatisch Kohärenz und Orientierung gegeben wird:

> Wir gehen davon aus, daß das menschliche Leben die Struktur einer Geschichte besitzt, und unsere Tradition der biographischen und autobiographischen Erzählung beruht auf dieser Annahme. [...] Man konstruiert eine kohärente Erzählung, die am Beginn des Lebens einsetzt und weitergeht bis in die Gegenwart. […] Versteht man das eigene Leben als eine kohärente Lebensgeschichte, dann gehört dazu, daß bestimmte Teilnehmer und Teile (Episoden und Lebensstadien) beleuchtet und andere ignoriert oder verborgen werden. […] Im allgemeinen wird den einzelnen Bausteinen des Lebens, die beleuchtet werden, mit der Lebensgeschichte eine kohärente Struktur gegeben. […] Und genau die Kohärenz, die man in seinem Leben sieht, verleiht diesem Bedeutung und Bedeutsamkeit.

Dabei erkennt Baldauf (141) Vorgehensweisen sowohl als Wege, die Inhalte erschaffen, und in weiterer Folge geänderte Vorgangsweisen als Orientierungsänderung (Umkehr). Wenn sie Fortschritt als Vorwärtsbewegung auf einem Weg erkennt und damit als Vorwärtskommen entgegen Rückschritt gilt, erwächst die Not nach einer Definition der eingeschlagenen Richtung Bernhards.

Auf der Suche nach einer Definition im Hinblick auf eine Orientierung im Raum erkennt der in Metaphern denkende Mensch das Leben als Entität, welches als Weg Strecke und Zeit einnimmt. Der Mensch orientiert sich an dem, was hinter ihm und vor ihm liegt. Durch diese Metaphern erklärt er sich das Leben und, damit einhergehend, konstruiert die Welt um sich herum. Entwicklung wird als zurückgelegter Prozess (Weg) gesehen, ebenso wie ein Nacheinander des Erlebens, wodurch auch die Zeit einmal mehr als Weg verfestigt wird. Das Leben als Aneinanderreihung von Ereignissen beansprucht damit eine Zeitspanne, die den Lebensweg füllt.

Im Jahr 20014 lieferte der Psychotherapeut Karl Wimmer auf der Suche nach Orientierung in der Welt einen Leitfaden zu „Metaphern und Geschichten als Entwicklungsimpulse.“ Darin zitiert er Birkenbihl, die meint, dass „[n]ackte Daten, Fakten, Informationen können von unserem Gehirn weder begriffen noch verarbeitet und genutzt werden. Erst wenn wir unser Wissen angeboten bekommen, das für uns ‚autobiografisch‘ Sinn macht, können wir die Info a) begreifen und b) merken.“ Um unser Leben kognitiv erfassen und verarbeiten zu können, schlägt Wimmer darüber hinaus das Finden einer eigenen Lebensmetapher vor, die als Hilfestellung dafür dienen soll. Die folgenden Seiten befassen sich mit dieser Suche einer Lebensmetapher Thomas Bernhards.

Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,
die sich über die Dinge ziehen.
Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,
aber versuchen will ich ihn.

Rainer Maria Rilke *Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen*

2.2 Erlebnisraum: Der erlebte Raum nach Bollnow

So wie Lakoff und Johnson eine Orientierung im Raum metaphorisch strukturieren, schafft Aristoteles sich eine Orientierung, die sich von den Naturwissenschaften ableitet. Richtungen be- und entstehen damit nicht beliebig, sondern sind naturgegeben. Ausgehend von der Feststellung, dass Räume von diesen inneren Kräften durchzogen sind, ergeben sich daraus folgende Orientierungspaare: oben/unten, vorn/hinten und rechts/links (vgl. Bollnow 20). „Vor allem aber hebt sich die Richtung von oben und unten heraus, die durch die aufrechte Stellung des Menschen bedingt ist," so Bollnow (45) in Bezug auf die Schwerkraft nach Aristoteles. Diese Entwicklung nach oben „entwickelt sich aus der Akkumulation permanent ausgeführter körpermotorischer Funktionsabläufe, die mit unserer aufrechten Körperhaltung zusammenhängen, die wiederum bedingt ist durch das Gravitationsfeld, in dem wir leben," so Bollnow (71). Aus dieser Theorie Aristoteles stammt – in Gegenüberstellung zu Baldaufs zweidimensionalen Erschließung des Raums – ein einfaches Schema des konkreten menschlichen Raums: die vertikale Achse und die horizontale Ebene (Bollnow 46, vgl. Baldauf 139). Diese bilden den zweidimensionalen Raum, an den der Mensch gebunden ist: unten den Erdraum, oben den Luftraum (ebd. 47). Für Bollnow steht dieses räumliche Schema im übertragenen Sinn „für die gesamte Situation des Menschen" (ebd. 48) und bietet als solches „die Grundlage zum Verständnis der geistigen Welt" (ebd. 49).

Bollnow sieht den erlebten Raum[5] vorerst als einen abgeschlossenen, endlichen Raum, der sich aufgrund verschiedener Erfahrungen zur „unendlichen Weite" ausdehnt (18), wodurch, umgelegt auf das Leben, deutlich wird: Je mehr Erfahrungen ein Objekt sammelt, desto mehr Wegstrecke wird zurückgelegt. Dieser erlebte Raum wird damit

[5] Für eine Auseinandersetzung der griechischen Übersetzung der Worte „Raum" und „Ort", sh. Bollnow, 28. Den Ausdruck „Lebensraum" zieht Bollnow für den Versuch einer Definition heran, welcher ihm jedoch zu undeutlich für die Beschreibung des für die Ausbreitung des Lebens zur Verfügung stehenden Raums erscheint und diese Bezeichnung eben aufgrund der Ungenauigkeit verwirft. (Bollnow 19)

nicht als wertneutraler Bereich definiert, sondern verdeutlicht das, wie er es nennt, *Erlebnis des Raums*. Er stellt fest: „Er [Der Raum] ist durch Lebensbeziehungen fördernder wie hemmender Art auf den Mensch bezogen. Er ist tragend wie hemmend das Feld menschlichen Verhaltens“ (Bollnow 18). Dadurch wird deutlich, dass der erlebte Raum als Medium der menschlichen Lebensbeziehungen gilt und auf diese Weise bestimmt, „wie er sich dem konkreten menschlichen Leben erschließt“ (ebd. 18). Der Raum, als *Glied zum Menschen* gehörend, bietet daher gleichzeitig Entfaltungsmöglichkeit und Widerstand und so führt „eine jede Veränderung im Menschen selbst auch bedingt zu einer Änderung seines gelebten Raums“ (20). Als ein solches Glied sieht der Mensch sich immer als Subjekt im Raum und orientiert sich als Nullpunkt des Raums, was jedoch nicht auf eine tatsächliche Stellung als Mittelpunkt des Raums verweist (vgl. 55).

Bollnow spricht in diesem erlebten Raum von einer „Räumlichkeit des menschlichen Seins“ (22f), welche nur in Bezug auf einen Raum überhaupt erst die Möglichkeit erhält, sich in diesem zu entfalten (vgl. List). Der Mensch ist in seinem Leben damit „immer und notwendig durch sein Verhalten [von] einem umgebenden Raum bestimmt“ (ebd.). Einmal mehr wird damit deutlich, dass menschliches Handeln immer an einen Raum gebunden ist, ohne den ein solches nicht möglich wäre. Bollnow (23) dazu: „[...] [D]as Leben besteht ursprünglich in diesem Verhältnis zum Raum und kann davon nicht einmal in Gedanken abgelöst werden.“ Und weiter (ebd.): „Der Raum reicht nie weiter als die konkret zu erfüllende Reichweite des Lebens“ und so schließt er damit nicht nur den tatsächlichen Raum in diese Definition ein, sondern erklärt auch den Raum, der auf das Leben bezogen die Frage nach dem allumfassenden Raum aufwirft, als Mittel des Gegenstandes. Wir existieren laut Bollnow daher „nur in bezug [sic] auf eine als lebendig begriffene Bewegung“,[6] durch welche auch das Leben als solches Möglichkeit zur Entfaltung erhält (vgl. Bollnow 34). In diesem Sinne erkennt auch Fischer (1985, 14): „Ist das Territorium in seine Grenzen bestimmt durch die Geltung eines Gesetzes, so gilt dies eben auch für das Denken.“ Darin erkennt er auch die Unmöglichkeit des *absoluten Denkens*, in der der Mensch seinen Horizont durch ständige Bewegung erweitert. „Die Einheit des Denkens bringt die Einheit der Welt hervor,“ so Fischer (14), und nennt

[6] Ein erneuter Widerspruch zu Jelineks im Leben im Stillstand also.

folgende durchgängige Räume, welche auch Bernhard besetzt: Welt, Natur, Geschichte, Denken und Stadt (16). „Der diskursive Gehalt von ‚Gehen' handelt von der absoluten Größe," erkennt Fischer (17).

Die zurückgelegte und noch zurückzulegende Strecke, das *Vorne* und *Hinten*, bezeichnet Bollnow als ein „Unterwegs-Sein" (50) und damit als den Lebensweg des Menschen,[7] wobei die Orientierung nach oben und unten die Stellung im Raum sichert. Im Prozess der Bewegung geht ein Objekt automatisch auf etwas zu und legt dabei Wegstrecke zurück (vgl. Lakoff und Johnson), was sich auch in Bernhards gezielter Richtung widerspiegelt, die er nimmt, nämlich der entgegengesetzten. „Im Gehen […] auf einem Weg in der Richtung auf ein zu erreichendes Ziel bekommt der Gegensatz von vorn und hinten seinen ganz bestimmten […] Sinn," wohingegen das „Hinten […] die zurückgelegte Wegstrecke" bezeichnet, so Bollnow (51). „Die Bewegung auf dem Weg geschieht nur auf dem eindimensionalen Gegensatzpaar von vor und zurück" (Bollnow 52). Vor dem Menschen liegt daher die noch zu durchlaufende Lebensspanne, während hinter ihm die bereits zurückgelegte Strecke des Lebensweges liegt, welche zeitlich vergleichbar mit der Vergangenheit des Menschen ist. In einem Wieder-Zurückkehren in die Heimat erkennt Bollnow den Gegensatz des Außenbereich, der Fremde, und damit eine der wichtigsten Gliederungen des gesamten erlebten Raums: „Im Unterschied zu der freien Weite, in die der Mensch von sich aus hinausstrebt, ist die Fremde etwas Unangenehmes, ein bedrohlicher Bereich," (Bollnow 91) aus dem das Objekt so bald wie möglich zurückkehren möchte. Die Fremde ist es gerade, die Bernhard anzieht, die er sucht. Zu Unseld meint er über Ohlsdorf (Fellinger et al. 253): „Hier ist alles unheimlich, gerade recht für meine Arbeit."

Diese Bewegung des Fortgehens mit einem anschließenden Zurückkehren zur Ausgangsposition gibt es bei Thomas Bernhard nicht. Mit seiner Umkehr in die entgegengesetzte Richtung lässt er alles Vergangene hinter ihm zurück. Bollnow (81) beschreibt ein Fortgehen, um anschließend wieder in die Ruhelage daheim zurückkehren zu können: „was es ist, das den Menschen aus dieser Mitte heraustreibt, wenn der Sinn seines Lebens doch eben diese Rückkehr sein soll, und was für ein andersartiger Raum es

[7] So wie Novalis in der Ferne den Weg nach innen sieht, erkennt Bollnow (49): „Es ist das innerste des Wesens des Menschen selbst, das er so weit außer sich in der Ferne sucht."

ist, in den er auf diese Weise hinaustritt.“ Viel eher wird bei Bernhard jedoch die unfreiwillige Rückkehr zu dem Herkunftskomplex deutlich, aus der keine andere Möglichkeit des Entzugs dieser als der Tod tritt.

> Die Weite bedeutet also immer die Offenheit eines Bewegungsfeldes, in dem sich dem menschlichen Expansionsdrang, seinem erobernden Ausgriff in den Raum nichts mehr entgegenstellt. […] Die Straßen als die Mittel zur Raumüberwindung führen in die Weite. Immer ist dabei die Weite, als möglicher Entfaltungsspielraum, bezogen auf die menschliche Aktivität, auf den Menschen als das Zentrum eines expansiven, zentrifugalen Drangs. Bollnow 89

Bollnow zieht daraus folgende Erkenntnis, welche sich auch für Bernhard als zentral herausstellt: „In den drei Formen des Zurückblickens, Zurückweichens und Zurückkehrens zeigen sich die drei Grundformen einer der natürlichen Vorwärtsbewegung entgegengerichteten Bewegungen.“ Da an dem Dargelegten erneut deutlich wird, dass Raum Bewegung hervorruft und diese Bewegung auch immer ein Zurücklegen einer Strecke bedingt, gilt auch der Weg als „Grundsituation des Menschen in seiner Welt,“ so Bollnow (53).[8]

> Der Weg als Sinnbild des menschlichen Lebens ist, wie wir schon sahen, eines der uralten Symbole der Menschheit, das im tao der Chinesen zum metaphysischen Urwort wird. […] Schon das Symbol des Lebensweges hat einen völlig anderen Charakter als das Lebenssymbol, das uns in der modernen Landstraße entgegentritt. Es zeigt den Mensch als Wanderer, der – leider – keine bleibende Stätte finden kann; […] Bollnow 104

Wenn Bollnow meint: „Auf allen Straßen ist das Entscheidende, daß es auf ihnen nur eine einzige *sinnvolle* Bewegungsrichtung gibt, die nach *vorn*“ [Hervorhebung hinzugefügt], dann scheitert er exakt an dieser Stelle an Thomas Bernhard. Denn für Bernhard beweist sich die entgegengesetzte Richtung – nicht explizit nach vorne, sondern eben dagegen

[8] Paul Auster, bekannt für seine durch die Großstadt irrenden Charaktere, schreibt in seinem Roman *The New York Triology*: „New York was an inexhaustible space, a labyrinth of endless steps, and no matter how far he walked, no matter how well he came to know the neighborhoods and streets, it always left him with the feeling of being lost. Lost, not only in the city, but within himself as well. Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets, *by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think*, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a salutary emptiness within him. The world was outside of him, around him, before him, and the speed with which it kept changing made it impossible for him to dwell on any one thing for long. *Motion was of the essence*, the act of putting one foot in front of the other and allowing himself to follow the drift of his own body. By wandering aimlessly, all places became equal, and it no longer mattered where he was. On his best walks, he was able to feel that he was nowhere. New York was the nowhere he had built around himself, and he realized that he had no intention of ever leaving it again.” City of Glass 1990, 4 [Hervorhebung hinzugefügt]

angehend und dennoch Fortschritt zeigend – als ebenso sinnvolle, mehr noch: als einzig mögliche Bewegungsrichtung. Mit dem Ankommen in der Scherzhauserfeldsiedlung geht auch eine Veränderung des Raums einher, die wiederum die „entsprechende Veränderung der menschlichen Bezüge“ erklärt, so Bollnow (109). Bernhards Lebensweg ist anhand dieser Theorie Bollnows jedoch nicht zu erklären, da er per Definition nicht zurückgeht, sondern einen atypischen Lebensweg einschlägt, was jedoch weder ein Zurückweichen oder –kehren, noch ein Innehalten bedeutet. An diese theoretische Leerstelle tritt Kants Aufsatz *Sich im Denken orientieren* (1913), der als Definition des Sich-Orientierens ebenfalls von der eigenen Person ausgeht und anhand der jeweiligen Existenz der linken und rechten Hand in der *entgegengesetzten Richtung* eben diese Leerstelle füllt. Kant hebt die Notwendigkeit einer subjektiven Erkenntnis zur Orientierung im Raum hervor:

> Diesen geographischen Bericht des Verfahrens sich zu orientieren kann ich nun erweitern und darunter verstehen: sich in einem gegebenen Raum überhaupt, mithin bloß m a t h e m a t i s c h orientieren. Im Finstern orientiere ich mich in einem mir bekannten Zimmer, wenn ich nur einen einzigen Gegenstand, dessen Stelle ich im Gedächtnis habe, anfassen kann. Aber hier hilft mir offenbar nichts als das Bestimmungsvermögen der Lagen nach einem s u b j e k t i v e n Unterscheidungsgrunde; denn die Objekte, deren Stelle ich finden soll, sehe ich gar nicht; und hätte jemand mir zum Spaße alle Gegenstände zwar in derselben Ordnung untereinander, aber links gesetzt, war vorher rechts war, so würde ich mich in einem Zimmer, wo sonst alle Wände ganz gleich wären, gar nicht finden können. So aber orientiere ich mich bald durch das bloße Gefühl eines Unterschiedes meiner zwei Seiten, der rechten und der linken. Eben das geschieht, wenn ich zur Nachtzeit auf mir sonst bekannten Straßen, in denen ich jetzt kein Haus unterscheide, gehen und mich gehörig wenden soll.

Die Orientierung findet damit letzten Endes immer am eigenen Subjekt statt, das anhand der Verschiedenheit der Lage der Hände eine Orientierung vornimmt. So wandert Thomas Bernhard, überspitzt formuliert, in einer Welt von Rechtshändern, als einziger Linkshänder umher.

2.3 Wahrnehmungsraum: Der Raum nach Thomas Bernhard

In ihrem Versuch einer Raumdefinition in Bezug auf Bernhard unterteilt Nienhaus (2010, 19) die folgenden drei Räume: den Erlebnisraum, den Wahrnehmungsraum und den Sprachraum/ Textraum. Der Erlebnisraum (sh. Kapitel zu Bollnow), umfasst dabei das topographische Inventar der Romane, welches den ortsgebenden Impuls bei Thomas Bernhard unterstreicht. Zusätzlich steht der Wahrnehmungsraum für die gesamte wahrnehmbare phänomenale Umwelt, die auch die kognitive Verräumlichung miteinschließt. Die Projektionsflächen der Orte gehen damit auf den Leser zurück, der diese Orte vor seiner *inneren Landschaft* anhand seiner bisherigen Erfahrungen interpretiert und sich anhand dieser orientiert. Die Konstruktion des Textes als narrativer Raum/ Gedächtnisraum bezieht sich abschließend, ähnlich wie bei Lakoff und Johnson, immer auf den Sprachraum.

Ausgehend von der Annahme des direkten Zusammenhangs von Raum und einem darin befindlichen Subjekt, erkennt Nienhaus die zur Verfügung stehenden Möglichkeiten ähnlich wie Bollnow, und sieht den Raum als „wirklichkeitskonturierende Grundlage individueller lebensweltlicher Erfahrungen“ (31). Diese Kohärenz, sowohl in der Prosa, als auch in den autobiographischen Werken Bernhards, trägt dazu bei, die im Werk dargelegten Räume als wahr anzusehen. Zur sprachlichen Wiedergabe von Wirklichkeit nennt Birgit Nienhaus zu ihrer Raumdarstellung in Bernhards Prosa die fünf Verfahren nach Dietrich Jäger (1998): die Nennung, das Sagen, die Aufzählung, die Nach- oder Abbildung und die Umdeutung. Sie knüpft so an die Metaphorisierung an, die bereits im Zuge von Lakoff und Johnson behandelt wurde.

Ausgehend von der Kohärenz der Lebensgeschichte Bernhards bietet vor allem der ortsgebundene Impuls Bernhards, der wie bei kaum einem anderen Autor vorherrscht, die Versuchung, den Raum bei Bernhard als das zu nehmen, was er (nach objektiver Wirklichkeitsbetrachtung) ist. „Die Tatsache ob dem Leser diese Orte bekannt sind und sie eine bestimmte Vorstellung von der außerliterarischen Realität evozieren, bewirkt einen deutlichen Unterschied in der Leseart und der entstehenden Raumvorstellung“ (Nienhaus 40). Und weiter (41): „So liegt der Ursprung der aus sprachlichen Zeichen bestehenden literarischen Raumes in der Imaginationskraft des Autors. Er ist also fiktiv und keinesfalls identisch mit der außerliterarischen Identität.“

Thomas Bernhard greift Naheliegendes auf: er zieht ihm bekannte Orte und Straßennahmen aus seiner unmittelbaren Umgebung heran und formt diese nach seinen Wünschen und Erfahrungen um. Es lässt sich nicht bestreiten, dass Bernhard Namen und Marken realer Räume und Orte aufnimmt, diese jedoch nach seiner subjektiven Wahrnehmung heraus dementsprechend verarbeitet und so die Wirkung dieser verfärbt. Und nicht nur das: Bernhard schreibt damit seine eigenen Erfahrungen in die Räume ein und vergegenständlicht so seine Geschichte.[9]

> Das subjektive Raumerleben des Autors, das sich in seiner literarischen Arbeit und Darstellung niederschlägt, trifft auf die räumlichen Aneignungsprozesse des Lesers, die er über außerliterarische und über Lektüre-Erfahrungen ein Leben lang gewonnen hat und die in der Erinnerung – auch während des Lesens – nachwirken. In die Perzeption des narrativen Raumes fließen zugleich die Vorstellungskraft und der (visuelle) Erfahrungshorizont des Lesers mit ein und determinieren die Konstitution des imaginierten Raumes. Nienhaus 40

Vogt (2002, 163) meint dazu, dass das reflektierende Subjekt ständig versucht, sein Selbst über die Beobachtung des Raums zu vermitteln „und so seine Existenzbedingungen zu rekonstruieren." Nienhaus (15) dazu:

> Auch wenn die Schauplätze der Erzählungen oft geografisch festgelegt werden können, sind sie wegen ihrer sprachlichen Vermitteltheit und Eingebundenheit in ein Zeichensystem künstlich und werden dementsprechend als Artefakte behandelt. [...] Die literarische Topografie Thomas Bernhards soll nicht als Abbild des Realen verstanden werden, sondern vielmehr als dessen Überschreibung.

Mariacher (1997, 8) kommentiert hier die Bezüge zur Wirklichkeit und zeigt das Spannungsverhältnis zwischen Realität und Fiktion auf, welches Bernhard durch die universell bekannten Räume erzeugt, die er in seiner Prosa adaptiert:

> Das Besondere an Bernhards Prosa sind ja nicht bloß die Bezüge zur äußeren Wirklichkeit seiner Dichtung, sondern es liegt in dem Spannungsverhältnis von Realität und Fiktion, in welchem sich die Gegensätze nicht getrennt einander gegenüberstehen, sondern sich wechselseitig determinieren und manchmal nahezu aufzuheben scheinen.

Diese Feststellung erklärt, warum eine ständige Auseinandersetzung mit dem Thema Thomas Bernhard immer noch anhält, lässt jedoch auch darauf schließen, dass diese

[9] Nienhaus (42): „Die von Bernhards Figuren angewandte Methode der Darstellung von Wirklichkeit scheint vielmehr eine Art Reflexion oder reflektorische Erinnerung zu sein, bei der die unterschiedlichen Aspekte von Wirklichkeit, deren Komponenten und das Verhältnis des Betrachters zu ihr gedanklich verarbeitet werden."

immer in einer Sackgasse enden wird. Die Umsprungbilder oszillieren zwischen realem und fiktivem Hintergrund, welche sich nur durch die Geschichtenzerstörung unterscheiden, so Mariacher (8). Weiter meint sie (21): „Signifkant für den Gebrauch der Ortsbezeichnungen in den Texten Bernhards ist vielmehr ein beständiges Ineinanderfließen ihrer Bedeutungen als konkrete, sachliche Realität einerseits und als sprachliche Realität andererseits," die nur ein partielles In-Besitz-nehmen erlaubt.

„Schreiben heißt für Bernhard, imaginäre Häuser zu bauen," mein Nienhaus (17) und meint damit die sich durch sein ganzes Werk ziehende wiederkehrende Konstante: den geschlossenen Raum „als zentrale formgebende Figur" (17), in dem Bernhard Schutz sucht. Schutz bietet ihm, nach eingehender Betrachtung, nur die Fremde/ Ferne.[10] Tismar (1973, 127) erkennt darin das Haus als Inbegriff des geschützten Ortes, das darüber hinaus die Nähe zum Archetypus der Mutter und somit Weiblichkeit symbolisiert. Nienhaus sieht in dieser Abgeschlossenheit der Räume, dass Bernhard die Isoliertheit der Figuren räumlich umsetzt: „Seine Protagonisten halten sich meistens in geschlossenen Räumen auf. Gerade wegen der Dominanz der Innenansicht der Figuren und der Schilderung der perspektivengebundenen Beobachtung von (Um-)Welt, irritiert die eigenartige Nichtanschaulichkeit der Räume" (46). Tismar meint dazu (122): „Der ambivalente Symbolwert des geschlossenen Raums beglaubigt dabei die gespaltene Situation der Figuren, die mit sich und der Welt zerfallen sind und beim Schreiben oder Reden versuchen, ihr Ich zu begrenzen und ihre Angst für einen Augenblick zu bannen." Laut Nienhaus finden alle Romane Bernhards im selben Raum statt: dem Kopf des Protagonisten.

> Manchmal kommt mir vor, daß die einzelnen Kapitel in einem Buch so wie die einzelnen Räume in diesem Haus sind. Die Wände leben – nicht? So – die Seiten sind wie Wände, und das genügt. […] Tatsächlich gleichen Wand und Buchseite sich vollkommen." Hennetmair 480

Das Haus wirkt nicht nur als Schutz für Bernhard, sondern ist auch gleichbedeutend mit dem Roman, der ebenfalls als Mittel zur Abgrenzung dient.

Tismar erkennt, dass es für die Prosa Bernhards „für die gegenwärtige Erfahrung keinen

[10] Relevant wird dies auch in Bezug auf Schimmelbuschs Roman, in dem Bernhard auf Mallorca lebt. Hier findet er nicht nur Schutz durch den Ortswechsel, sondern vor allem durch die Inszenierung seines Todes, welche als Markierung des abgeschlossenen Raumes Grenzen zieht.

Ort gibt, wo man sich der psychischen und sozialen Entfremdung entziehen könnte; der kleine Rest der idyllischen Wunschvorstellung wird endgültig bei ihm vernichtet“ (138). Die Kehrtwendung in die entgegengesetzte Richtung in Bernhards *Keller* stellt damit ebenso den einzigen Ausweg dar wie die Inszenierung seines Todes in Schimmelbuschs *Murau Identität*.

> Die enge Beziehung zwischen Literatur und Realität zeigt sich also auch im literarischen Raum. Das bedeutet, dass die subjektive Erfahrbarkeit, die wirklichkeitsbestimmenden und identitätssichernden Eigenschaften sowie die je nach Verhalten und Einstellung des Betrachters sich wandelnde Erscheinungsweise den fiktionalen Raum als analog zum empirischen Raum strukturierte Grundlage subjektiver Wirklichkeitswahrnehmung ausweise. Nienhaus 39

Vogt (2002, 143f) erkennt die nicht zu trennenden Verbindung zwischen Subjekt und Raum:

> Die Vorstellung einer potentiellen Auflösung der zwischen Innen- und Außenwelt (einer Person, eines Raums) bestehenden Grenzen findet sich auch in der bei Bernhard häufig vorkommenden Metaphorik des Hineingehens, derzufolge man in eine geistige Essenz oder eine Person hineingehen kann wie in ein Gebäude. Diese Metaphorik korrespondiert dem bei Bernhards Protagonisten oft zu beobachtende Versuch, die innere Struktur der eigenen Persönlichkeit als Produkt des sie umgebenden Raums zu begreifen bzw. umgekehrt den Raum als Abbild und äußerliche Manifestation des eigenen Innenlebens aufzufassen.

Dazu Marquardt (1990: 119):

> An die Stelle der Beschreibung des Raums tritt bei Bernard dessen bloße Wahrnehmung, wodurch der Akzent vom Objekt auf das Subjekt der Wahrnehmung verlagert wird. Im extremen Fall erscheint der Raum dadurch allein kraft Projektion des ihn betrachtenden Subjekts konstruiert.

Weiter meint sie, dass der Raum weder Dekor noch Milieu ist, sondern sich das Bewusstsein der sich in ihm Bewegenden in seiner Wahrnehmung offenbart (vgl. 18). „Gehen in seiner Bedeutung als Denken führt das Repetitive und Zirkuläre aller Gedanken vor Augen, als paradigmatisches Handeln offenbart sie dessen Aporie.“

Strutz erkennt in der Metapher des Gehens den „Denkbezirk des Lebens“ (191).[11] Die Gegenbewegung, welche erklärt, warum eine vollständige Definition dieser Kehrtwendung in ihrer Vollständigkeit nie möglich sein wird, da der Autor selbst sich

[11] Vergleiche Paul Auster, dessen Protagonist, indem er geht, die Verpflichtung zu Denken ausschaltet.

dieser verweigert, erkennt Sorg (12): „Dem Einzelnen, sich selbst Isolierenden, steht eine Welt gegenüber, deren Nähe zu prekär ist, als daß er sich auf sie einlassen möchte, und deren Ferne zu willkommen ist, als daß er sie im Akt der differenzierten Auseinandersetzung sich vertrauter machten möchte," so dieser.

Wenn Hennetmair (100) also die Frage nach der lokalen Position Bernhards in dieser Welt stellt, und resümiert, dass Bernhard „immer am selben Fleck, schöner formiert, immer am Anfang [steht]," dann liegt er mit dieser Aussage falsch. Da trifft Peter Voß im Gespräch mit Reich-Ranicki (2002, 280) schon eher den Kern der Sache, wenn er sagt: „Es gibt eine Art Umkreisung des Gegenstandes in einer Art – ja, man kann fast sagen, in einer spiralförmigen Bewegung." Vogt (157) erkennt wiederum drei geometrische Grundfiguren von Denk- und Gehbewegungen, die sich in Bernhards Texten erkennen lassen. Er spricht von a. ziellosen Hin- und Herbewegungen, von b. linearen Aufwärts- und Abwärtsbewegungen und von c. Kreisbewegungen.

Dieser Isolierte, dem (nur) die Identifikation mit dem räumlichen Zustand bleibt, geht an diesem zugrunde: „Eben weil sich Bernhards Protagonisten als Produkte des sie umgebenden Raumes begreifen, ist für sie der Verlust von Orientierung innerhalb dieses Raumes gleichbedeutend mit einem Verlust an Kontrolle über die eigene Existenz" (Vogt 164). In der Identifikation mit dem räumlichen Zustand geht gleichzeitig ein Persönlichkeitszerfall einher, der durch die Überidentifizierung mit der räumlichen Situation verbunden ist. Einmal mehr wird die Gleichstellung von Raum und Existenz deutlich.

An den fünf autobiographischen Werken werden nicht nur diese drei Grundfiguren Vogts entziffert, sondern es wird klar, dass Bernhard schreiben muss, um zu überleben. Indem er seine Geschichte niederschreibt, reproduziert er damit Inhalt und Weg seines eigenen Lebens, ist hin- und hergerissen zwischen Fiktion und Realität und findet in dieser ständigen inneren Zerrissenheit keine Ruheposition.

Das Leben ist eine Reise, sie führt ans Ende der Nacht.

Louis-Ferdinand Céline *Reise ans Ende der Nacht*

Um einen Roman zu schreiben, muss man tatsächlich viel gelitten haben. Die, die wirklich Romane geschrieben haben, welche, die was taugen, haben eben sehr viel gelitten.

Reich-Ranicki *Lauter schwierige Patienten*

3. Thomas Bernhards Lebensweg

Urs Bugmann, der in seinem Buch *Bewältigungversuch* jede Form von Literatur als autobiographisch erklärt, insofern, als dass „das literarische Werk auf die Existenz [verweist], aus der es heraus gewachsen ist“ (1981, 18) weist damit auf Bernhards schwere Kindheit und Jugend hin, die dessen Werk definiert. Literatur bietet neue Erfahrungsmöglichkeiten, in denen das Ich zum Brennpunkt der Wahrnehmung, der Welt- und Selbsterfahrung wird, meint er, und bezeichnet dabei den Augenblick in dem das autobiographische Moment betont wird als *Entliterarisierung*, wodurch „das literarische Werk seine eigene Wirklichkeit [konstituiert], die Literatur von Bericht unterscheidet“ (19). Götze (2012, 366) dazu:

> Bernhards literarische Autorschaft gründet sich auf eben dieses Moment, indem er unverkennbar eins wird mit seinem Werk, eine Art von Überautor, der auch sich selbst in einer fiktiv-konstruierten, zugleich real-existierenden Welt als Kunstfigur erschafft und damit untrennbar wird von seiner Literatur.

3.1 Zu Leben, Autobiographie & Rezeption

Zu den fünf autobiografischen Bänden Bernhards[12] meint Reich-Ranicki: „Das stellt sein Leben, sein Leiden dar“ (2002, 287). Und genau dieses Leiden verfolgt der Leser bis in das letzte Detail in dieser, wie Sorg (1992, 8) es nennt, „Rekapitulation der ersten 17 Lebensjahre vor dem Hintergrund privater Katastrophen und geschichtlichen Unheils.“

Thomas Bernhards fünf Bände umfassende autobiographische Erzählung liefert damit „den verbindenden Faden im Drama zwischen Dichtung und Wahrheit, das das Leben und die Epoche Thomas Bernhard konstituiert,“ so Honegger (2003, 17). Inhaltlich wie stilistisch sieht Sorg (1992, 132) diese Werke als Bernhards *Mitte des Schreibens*: „Sie designiert seine Entwicklungsgeschichte, aus der heraus die literarischen Werke ihre existentielle Kraft und Beglaubigung beziehen, ist also Zentrum und Ursprung zugleich.“

Der Wille, sich zu retten, steht laut Bugmann (139) im Zentrum des Gesamtwerks von Thomas Bernhard (149), gleichzeitig negiert der Wissenschaftler jedoch die Chance auf Verarbeitung, wenn er meint:

> […] Bernhard [weiß] sehr wohl, dass die Ursache seiner Leiden [nicht nur] in den frühesten Kindheitsjahren liegt, sondern auch, dass er diese frühen Verletzungen als nicht wiedergutzumachende ansieht. Hinter solchen Sätzen steht ein Fatalismus, der den Begriff der Entwicklung, die eine Verarbeitung ermöglichen würde, schlichtweg verneint.

Insofern zeigen Bernhards Werke immer denselben Gegenstand auf, „es waren immer neue Versuche seiner Bewältigung,“ so Bugmann (153), welche Marquardt als „Ruf manischer Besessenheit“ (7) bezeichnet, den Autor als Patienten entlarvt, und sein Werk im selben Augenblick pathologisiert.[13] Pfabigan (1999, 18) unterstreicht in seiner Ein-Buch-These

> die in der frühen Rezeption verbreitete Sichtweise, die sich manchmal mit pointierter Offenheit artikuliert, manchmal verdeckt recht komplexen Deutungsmodellen zugrunde liegt[;] […] daß es also ein Konstrukt von Handlungselementen und Personen, aus Konflikten und ihren Lösungen gäbe, daß der Autor in geradezu manischer Weise wiederholt hat.

[12] *Die Ursache* (1975), *Der Keller* (1976), *Der Atem* (1978), *Die Kälte* (1981) und *Ein Kind* (1982).
[13] „Verstörte Familienverhältnisse, die Erfahrung von Krankheit und Tod schon in früher Jugend gehören ebenfalls zum immergleichen Repertoire, dessen Wiederholung Bernhard den Ruf thematischer Monomanie eingebracht hat,“ so Marquardt (124).

Weiters meint er (19), dass es tatsächlich „die bis ins Spätwerk reichende unmittelbare Präsenz des Autors im Text [gibt], das Netz von Anspielungen auf eigene Erlebnisse und auf die – reale oder phantasierte – Familiengeschichte der Einbruch- und der mit ihr verbundenen Sprachrohr-These eine scheinbare Evidenz.“ Sorg (149) schließt daran an:

> Es gibt nur *einen* Redenstrom an dem *alle* Texte partizipieren. Es gibt nur den Sprecher und seine Werke: Thomas Bernhard entwirft gleichsam einen imaginären Protagonisten namens Thomas Bernhard, dessen Person aus seinen Texten besteht und dessen Texte seine Person konstituieren.

Mit der Veröffentlichung der Autobiographie, so Marquardt (122), habe sich dieser Verdacht verschärft und damit den Pessimismus und Wahnsinn des Autors damit auch seinen Protagonisten unterstellt, was zu einer *interpretatorischen Sackgasse* führte, „auf die der Autor selbst vielleicht schon am frühesten aufmerksam gemacht hat.“ In diesem einen Redestrom erkennt Bugmann (159) Bernhards Existenz:

> Schreiben heisst für Bernhard (Ueber-)Lebensmöglichkeit, indem die Nennbarmachung des Leidens, die Auseinandersetzung mit den tiefsten Existenzgründen des Leidens, die Voraussetzung für die Bewältigung schafft. Dass die Auseinandersetzung über ein verstandmässiges Durchdenken hinausgeht und im Durchfühlen und Nachempfinden wirkliche Trauerarbeit bedeutet, das wird dort sichtbar, wo die Textgestalt durch Rationalisierungen und Verdrängungsmechanismen hindurch auf ihre hohe Affektgeladenheit hin durchschaubar wird. Dort wird aber auch erkennbar, dass die Bewältigungsarbeit ihrer Vollendung und ihrem Gelingen noch fern ist.

Andreas Schäfer, Journalist der *Zeit*, rekapituliert pünktlich zum 25. Todestag Bernhards am 12. Februar 2014 die Entwicklungen der letzten Jahrzehnte bis zu und nach Bernhards Tod und nennt den Autor als Paradebeispiel für unzählige Nachahmungstäter, die das Lebensgefühl eines Zwanzigjährigen in seinen Werken perfekt einzufangen glaubten: „Ein Ich (ohnmächtig und größenwahnsinnig) wütet gegen die (nationalsozialistische, korrupte, dummkatholische, also durch und durch falsche) Welt“ (47). Dabei verfehlt Schäfer die Ausgangssituation Bernhards in entsprechendem Ausmaße miteinzubeziehen. „In Bernhard-Büchern stand sonst kaum was drin“ (47), schreibt Schäfer, und fällt damit nach Reich-Ranickis in die Kategorie „Nicht-Mitgeher.“[14] Auch Schmidt-Dengler schreibt von der „Schwierigkeit, Bernhard beim Gehen zu begleiten“ (2010, 20). Zu dieser Minderheit, die Reich-Ranicki anspricht, scheint Schäfer (47) nicht zu gehören,

[14] „Die Bücher brauchen gute Leser, Leser, die mit ihm mitgehen. […] Bernhard war immer ein Schriftsteller für eine Minderheit.“ (Reich-Ranicki 2002, 289)

wenn er meint:

> Schreiben ohne Stoff, das ging also doch. Bernhard löste das verdammte Form-Inhalt-Problem. […] Man erfand einfach einen Aufgewühlten, der monologisierend durch die Stadt lief, dann lief der Aufgewühlte monologisierend in die entgegengesetzte Richtung – fertig war der Roman.

Er meint weiter zu erkennen, dass das Bernhardeske „doch so gut wie ausgestorben" sei, da ein „[a]rtifizielles Aufgewühltsein" (47) aus kontemporären Romanen grundsätzlich verschwunden ist und verkennt dabei die lebensrettende Maßnahmen, die Bernhard auf seinen Weg zwingen.

Unter Berücksichtigung der Sicht Schäfers zeigt sich Nickels Annahme (1997, 3) bestätigt, dass es sich bei Bernhard um einen „mißbrauchten Schriftsteller" handelt. Man hat dem selbsternannten Geschichtenzerstörer schon viele Namen gegeben,[15] als Optimist wurde der *naturgemäß* pessimistische Schriftsteller Thomas Bernhard jedoch nie bezeichnet.

„Dem Bernhardschen Werk liegt eine in der deutschen Gegenwartsliteratur unvergleichliche Negativität zugrunde. Diese betrifft nicht ein Volk oder einen Staat, eine Religion oder Kirche, eine Epoche oder Gesellschaftsordnung. Sie betrifft unsre gesamte Existenz" (Reich-Ranicki 1990, 46). Dieser Sicht pflichtet auch Honegger (1997, 39) bei, wenn sie meint: „Bernhard's starting point is a dead society. Traditions provide merely the stage directions for the (en)actors of a memorized culture. This mis-en-scène re-enacts again and again its final dying process." Bernhard meint selbst dazu: „Aber ich muß sagen; ich fühl mich in der Rolle ganz wohl, weil sie mich gar nicht irritiert. Weil die Leut' sagen, ich bin ein *negativer Schriftsteller*, und ich bin aber gleichzeitig ein *positiver Mensch* (Fleischmann 1991, 37). In seiner Autobiographie *Mein Leben* meint Reich-

[15] Honegger (2003, 17) führt u.a. Übertreibenskünstler, Verrammelungsfanatiker, Charismatiker, konservativer Anarchist, österreichisches Weltexperiment, Bernhardiner- ein wilder Hund, etc. an. Sigrid Löffler führt diese Auzählung in ihrer Revision des Bernhardschen Werkes 1999 fort: „[…] den Provokateur und Skandalerreger, den Stänkerer, Ehrenbeleidiger und Beschimpfungsvirtuosen, den Meister der Haßtirade und des literarischen Eklats, den Außenseiter mit der Herrschaftsallüre, den Exzentriker und Egozentriker mit dem Redezwang, den Frauenfeind, den literarischen Staatsfeind Österreichs, den Erfinder einer neuen Kunstform, des ‚Skandal-Kunstwerks' […]" (2). Schmidt-Dengler (2011, 86) meint „Übertreiben kann bald jemand, aber mit Kunst zu übertreiben, das ist nur ihm gestattet gewesen. Das ist ein altes legitimes Prinzip der Karikatur, der Satire, der Darstellung politischer Gegensätze, und das hat er bestens gekonnt. Es steht steckt sicher Übertreibung dahinter, aber diese Übertreibung dient dazu, die Wahrheit herauszutreiben."

Ranicki (2012, 444): „Bernhard war ein lachender Melancholiker, ein beängstigender Spaßmacher. Er war ein heiterer Dichter der Verstörung und der Zerstörung, des Verfalls und des Zerfalls, der Auflösung und der Auslöschung.“ Denkt man an seinen Lebensweg, den er dem Leser unter anderem in seinen fünf autobiographischen Werken präsentiert, ist das wenig verwunderlich. „Bernhard ist ein Erzähler, der sich sein Thema nicht suchen brauchte. Vielmehr hat hier ein Thema seinen Erzähler gefunden. Seine Arbeiten sind Berichte eines Leidtragenden, Konfessionen eines Besessenen,“ meint Reich-Ranicki (1990, 14). Wie der Leser in Bernhards fünf autobiographischen Werken[16] merkt, ist eben „dieser Mensch, die interessanteste, wichtigste und überzeugendste Figur seine ganzen literarischen Werks, […] kein anderer als er selber, der künftige Schriftsteller Thomas Bernhard“ (ebd. 50).

> Es gibt in seinem Werk eine ganz fabelhafte Sache, einen Roman, eine große Autobiographie. Sie ist nur auf etwas merkwürdige Weise erschienen: Sie ist in fünf Kapitel aufgeteilt, Kapitel von siebzig, achtzig Maschinenseiten, nicht mehr. Die ganz große Autobiographie umfasst vielleicht vierhundert Seiten. Und jedes Buch heißt anders: *Der Atem*, *Der Keller*, *Die Ursache* sowie *Die Kälte* und *Ein Kind*. Man hätte daraus ein einziges Buch machen können. Reich-Ranicki 2002, 287

Honegger (2003, 18) meint zu diesen autobiographischen Werken in Bezug auf Bernhards Fiktion, dass er, „[i]ndem er schonungslos die »Wahrheit« über sich selbst, seine Herkunft und Kultur offenbarte,“ seine beste Fiktion schuf. „Er konstruiert sich selbst und sein Werk aus den Bruchstücken der Tradition, die ihren Halt in der Monarchie verloren hatten“ (ebd. 18).

Als unehelicher Sohn der mittellosen Haushaltshilfe Herta Fabjan soll er sein erstes Lebensjahr ohne Mutter auf einem Fischkutter in Rotterdam verbracht haben,[17] während sie arbeiten ging. Auf Krista Fleischmanns Frage, wo Bernhard geboren sei, antwortet er:

---

[16] „Die Ankündigung des Residenz-Verlags, bei dem Bernhard publizierte, vermeidet den Begriff Autobiographie und spricht davon, daß Bernhard sich ‚erinnert‘. Erst in der deutschen Taschenbuchausgabe glaubt man, auf das Adjektiv ‚autobiographisch‘ nicht verzichten zu können.“ (Marquardt 127) Honegger meint zu dem Verlag außerdem: „Es scheint nur stimmig, dass er mit seinen Kindheits- und Jugenderinnerungen zu einem Salzburger Verlag »heimkehrte«, repräsentieren diese doch auch eine Art Heimkehr, die ihn seiner Familie näher brachte“ (19), auch wenn man im Briefverkehr mit Unseld von unzähligen Versuchen liest, die Autobiographie dem Suhrkamp Verlag überzuführen.

[17] Im Gespräch mit Fleischmann legt Bernhard Wert darauf, die ersten Monate seines Lebens „nicht *am* Meer, sondern *auf dem* Meer verbracht“ zu haben (49); er wurde, wie er meint „in Pflege gegeben.“ In dem autobiographischen Werk *Ein Kind* stellt Bernhard fest, dass er als Meermensch erst am Meer so richtig atmen kann. „Nicht ohne Stolz denke ich oft, ich bin ein Kinde des Meers, nicht der Berge“ (60).

„*Ich war nicht dabei*, aber ich glaub‘ völlig normal“ [Hervorhebung hinzugefügt] (Fleischmann 47). Als Geburtsort nennt er ein „Kloster für gefallene Mädchen“ (ebd.). Zu seiner Geburt meint er im Jahr 1980 zu Unseld: „Ich selbst kann diesen bedauerlichen Umstand ja nicht ausweichen, eine Geburt kann man nicht rückgängig machen, aber wahr ist, dass ich viel öfter denke, wenn ich nur nicht geboren wäre!, als das, dass ich lebe“ (Fellinger et al. 605). Zu seinem Vater, den Bernhard nie kennengelernt hat,[18] meint er „Ich hab‘ mir sogar eingebildet, ich hab‘ überhaupt nie einen gehabt, was ich später festgestellt hab‘, daß das technisch gar nicht möglich ist“ (Fleischmann 49). In weiterem Zuge habe er, so Bernhard, auch nicht angenommen, dass er Organe habe wie die anderen Kinder seines Alters: „Also der Gedanke war das, keinen Vater und keine Organe und überhaupt nichts an mir, was sterblich ist“ (ebd. 1991, 51). Keine Liebe von der Mutter zu erfahren[19] und ohne über seinen Vater Bescheid zu wissen, findet „[d]er Ausgelieferte für seine Existenz keinen Haltepunkt, keinen Sinnrahmen, weil schon seine Herkunft im Unwissen, Unerforschbaren liegt,“ so Bugmann (342), worin er alles Leiden und die Schwierigkeiten in der Beziehung zu Bernhards Mutter und dem Großvater mütterlicherseits in diesem unbekannten Herkunftsursprung sieht. Gleichzeitig schafft er es nicht, sich diesem Herkunftskomplex zu entziehen. Eck-Koeninger (15) bemerkt diesbezüglich, dass „[d]ie Abwesenheit eines von dem Elternpaar bewohnten »*Ur-heims*« für Thomas Bernhards Lebenslauf entscheidend gewesen sein [dürfte].“ Dieser fehlende Herkunftskomplex, welcher ihn lebenslänglich beschäftigen wird, zeichnet sich bereits an den verschiedenen Nachnamen der Bernhard-Familie ab, welche das Signum doppelter Unehelichkeit in sich tragen:[20]

> Schon seine Mutter, Herta Fabian, war ein uneheliches Kind des Johannes Freumbichler und seiner Lebensgefährtin Anna Bernhard. Der Ehemann der Mutter, Fabjan, habe ihn nicht „überschrieben“, weswegen er auch der Vormund und nicht der Stiefvater sei. Bernhard trug also in seiner Kindheit einen Namen, der ihn weder mit Mutter noch Vater, und auch nicht mit dem Vormund oder den Großeltern verband. Marquardt 130

[18] In *Ein Kind* heißt es: „Mein Vater hat mich niemals anerkannt“ (58).

[19] In den autobiographischen Werken wird die komplizierte Beziehung zur Mutter deutlich. „*Du hast mir noch gefehlt* oder *Du bist mein ganzes Unglück, Dich soll der Teufel holen! Du hast mein Leben zerstört! Du bist an allem schuld! Du bist mein Tod! Du bist ein Nichts, ich schäme mich Deiner! Du bist so ein Nichtsnutz wie Dein Vater! Du bist nichts wert! Du Unfrieden-Stifter! Du Lügner!*“ (*Kind* 38) und später „In den Träumen werde noch heute damit gepeinigt“ (*Kind* 50).

[20] Zu den chaotischen Familienverhältnissen meint Honegger: „Bernhards Großmutter Anna Bernhard war nicht weniger nonkonformistisch. Sie war verheiratet und Mutter zweier Kinder, als sie mit Freumbichler durchbrannte. Vierunddreißig Jahre sollten vergehen, bevor sie amtlich heirateten“ (54).

In Saalfeld, wo er ein Heim für schwererziehbare Kinder besucht, wird er oft auf den unstimmigen Nachnamen angesprochen. In *Ein Kind* (141) meint er dazu:

> Warum heißt du denn Bernhard, wenn dein Vater Fabjan heißt? war ich auch hier gefragt worden. Tausende Male hatte ich diese Frage schon ertragen müssen. Ich erklärte, daß mein Vater gar nicht mein Vater sei, sondern mein Vormund und daß er mich nicht überschrieben habe.

In Bezug auf Bernhards Vormund, dem Friseurlehrling Fabjan, den Bernhards Mutter 1936 heiratet und mit der Familie nach Traunstein zieht, findet sich in Hennetmairs Aufzeichnungen (93) folgender Nachweis:

> Thomas erzählt, als im Juli 1945 sein Ziehvater zu Fuß von Jugoslawien heimkehrte, lag er in Traunstein auf einem Blechdach in der Sonne. Als er seinen Ziehvater kommen sah, rannte er vom Dach, was er nur konnte, seinem Ziehvater entgegen und wollte ihn stürmisch begrüßen. Dieser aber ging, ohne ihn anzusehen an ihm vorbei und hob mit beiden Händen seinen Sohn Peter, den Halbbruder von Thomas, in die Höhe und nahm auch später von Thomas keine Notiz. So was merkt man sich, das bringt man nie mehr aus sich heraus. Ich war damals 14 Jahre alt. Eintrag vom 1. Februar 1972

In einem Brief an Siegfried Unseld meint Bernhard „Die »Kälte« ist ein unerfreuliches Buch, das aber notwendig ist, *wenn ich weiterkommen will* und ich habe ganz einfach die Hemmungen des Stiefvaters was dieses Buch betrifft und schicke es nicht, sondern bringe es einmal mit“ (Fellinger et al. 623f). Als er in der Zeitung unter den Todesanzeigen von einer Herta Pavian (46) liest, besteht für ihn kein Zweifel: Ein Hörfehler, telefonisch falsch durchgegeben. Es muss sich dabei um seine Mutter handeln. Dem Stiefvater ist es zuzuschreiben, dass Bernhard damit erst einige Tage nach dem Tod der Mutter von ihrem Ableben informiert wird: „In der Aufregung hatten die Meinigen vergessen, mir den Tod der Mutter mitzuteilen, jetzt sei ich da, also keine Vorwürfe (*Kälte* 86f, vgl. Hennetmair 43). Im Zuge des Erinnerns und der Niederschrift seiner Jugend und dem zentralen Punkt des Todes der Mutter erkennt Honegger (62) einen Akt der Selbstzeugung. „So hatte er sich nun endlich selbst geboren. Seine Geburt fiel mit dem Tod seiner Mutter zusammen.“

Als einziges Vorbild seiner Kindheit, gefangen in Gesellschaft, Religion und Familie, wirkt sein Großvater Johannes Freumbichler, der als Urbild der Bernhardschen Geistesmenschen das „Vorbild all der närrischen, armseligen, auftrumpfenden, größenwahnsinnigen, gescheiternden Künstlerexistenzen im literarischen Werk des Ekels“ darstellt, so Löffler (2014, 4). In der *Ursache* (88) lernt der Leser: „Alle meine

Kenntnisse sind zurückzuführen auf diesen für mich in allem lebens- und existenzentscheidenden Menschen," welcher als Verherrlicher von Selbstmord auch Bernhards Suizidbild entsprechend prägt.[21]

> Das Wort Selbstmord war eines seiner selbstverständlichsten Wörter, es ist mir seit der frühesten Kindheit vor allem aus dem Mund meines Großvaters vertraut. […] Keine Unterhaltung, keine Unterweisung seinerseits, in welcher nicht unausweichlich die Feststellung folgte, daß es der kostbarste Besitz des Menschen sei, sich aus frühen Stücken der Welt zu entziehen durch Selbstmord, sich umzubringen, wann immer es ihm beliebe. *Kind* 29f

Bernhards Großvater „liebte das Außergewöhnliche und das Außerordentliche, das Entgegengesetzte, das Revolutionäre, er lebte auf im Widerspruch, er existierte ganz aus dem Gegensatz" (*Kind* 43), und erzog den Enkel „zum hochmütigen Außenseiter und Einzelgänger" (Löffler 4). Durch ihn eignet Bernhard sich auch die Sicht auf Schule und Professoren als „*Ver*zieher," „*Ver*störer" und „*Ver*nichter" (*Kind* 53) an, und so freut sich der Großvater über seinen Enkel, der „etwas unternimmt, das andere nicht unternehmen" (ebd.).

Bernhard stellt die unangefochtene Position des Großvaters, von dessen Vorbildfunktion noch in *Ein Kind* gesprochen wird,[22] erstmals in Frage, und gleichzeitig dem Geschäftsmann Podlaha gegenüber, als er bei diesem in die Lehre eintritt. In *Der Keller* (91) meint Bernhard, dass Podlaha: „als Lehrer die Lücken ausgefüllt, die mein Großvater offengelassen hatte." Im Unterschied zu dem Großvater, der als Eremit die vollständige Isolation vorzieht, erkennt Bernhard in Podlaha das Zentrum der Kommunikation. Der Großvater, als *verlorener Einzelgänger* (*Keller* 85), der die Gesellschaft hasste, und sich die Freiheit nahm, allein zu sein (ebd.), mit einem generellen Misstrauen gegen alles Städtische, das Podlaha, aus Wien stammend, verkörpert. Der Großvater, unfähig der Kontaktaufnahme, so Bernhard, steht damit dem „Meister im Menschenkontakt" (90) um eben dieses nach. „Mein Großvater hatte mich die Menschen aus großer Distanz

[21] Zu seinem Schulalltag aus *Ein Kind* (114): „Wenn ich nur sterben könnte! war mein ununterbrochener Gedanke. Wenn ich an Seekirchen zurückdachte, schüttelte es mich vor Weinen. Ich heulte laut aus mir heraus, wenn ich sicher war, daß mich niemand hörte. Ich ging auf den Dachboden und schaute auf den Taubenmarkt hinunter, senkrecht. Zum ersten Mal hatte ich den Gedanken, mich umzubringen. Immer wieder steckte ich den Kopf durch die Dachbodenluke, aber ich zog ihn immer wieder ein, ich war ein Feigling. Die Vorstellung, ein Klumpen Fleisch auf der Straße zu sein, vor welchem jeden ekelte, war absolut gegen meine Absicht. Ich mußte weiterleben, obwohl es mir unmöglich erschien."

[22] Eine ausführliche Auseinandersetzung sowohl mit der fiktiven als auch der realen Figur des Großvaters Johannes Freumbichler liefert Alexandra Ludewig in ihrem Buch *Grossvaterland.* Peter Lang Verlag, 1999.

beobachten gelehrt, der Podlaha konfrontierte mich direkt mit ihnen," so Bernhard in *Der Keller* (90). In dem Greißlerladen, Treffpunkt der Bewohner der Scherzhauserfeldsiedlung, atmet Bernhard auf und spricht erstmals frei, was daheim, um den Großvater, den *absoluten Tyrannen* (87), nicht zu stören, nur mit gedämpfter Stimmte getan werden darf.

Wenn Sorg (11) zu den Protagonisten in Bernhards Werken meint, dass diese „in der Spannung zwischen einer ununterdrückbaren Lust an Beobachtung, Reflexion und Artikulation (bei weit fortgeschrittener Handlungslähmung) und der Sehnsucht nach Isolation, Schweigen und Dunkelheit" untergehen, dann erkennt der Leser den Großvater und Podlaha als eben diese zwei Extreme an. An der Gegenbewegung weg von dem Großvater wird ein neuer Zeitabschnitt markiert, dessen Signifikanz später noch verdeutlicht wird, als Bernhard sich in *Der Atem* bewusst dazu entscheidet, zu (über-)leben, während der Großvater, der zur gleichen Zeit ebenfalls Patient in dem Krankenhaus ist, stirbt. Anfangs sieht Bernhard das Nachfolgen in die Krankheit als einzige logische Konsequenz: „So groß durfte die Liebe des Enkels zu dem Großvater und umgekehrt sein, daß der Enkel seinem Großvater *selbst in die Krankheit* nachfolgte" (*Atem* 22). Ebenso wie den Nachruf der Mutter, entdeckt Bernhard auch den Nachruf des Großvaters über die Nachrichten (64). „In die Krankheit bin ich meinem Großvater nachgefolgt, nicht weiter" (68). Paradox daran scheint, dass die Nähe des Großvaters für Bernhard als Existenzantrieb gilt, wenn er meint: „Ich hatte das Glück, den mir liebsten Menschen in nächster Nähe zu wissen" (16), durch ihn lernt er letztendlich aber auch „[…] allein zu sein und aus sich selbst heraus weiterzugehen" (68). Tschapke (76) erkennt an der Ambivalenz der beiden Vorbilder Bernhards zwei lebensentscheidende Schulen: beim Großvater die philosophische, bei Podlaha die absolute Realität. Mit dem Tod des Großvaters ist dessen Schule abgeschlossen, worin Tschapke auch die Notwendigkeit der eintretenden Intensivierung der Beziehung zur Mutter erkennt (78), welche kurz danach jedoch ebenfalls stirbt.

> Unter der Schicht der grossväterlichen Weltanschauung verbirgt sich hier die Lebensmaxime des Sich-Erinnernden, den nihilistisch-entmutigenden Aspekt aufnehmend, andererseits auf die Realität jeglicher menschlicher und deshalb beschränkender Erkenntnis verweisend und die Möglichkeit, eine bewältigende und absurde Existenzform dagegenzusetzen. Tschapke 82

Der Tod des Großvaters gilt symbolisch als Befreiungsschlag für Bernhard und

ermöglicht ihm damit eine neue Existenz: „Ich hatte absolut das Gefühl, gerettet zu sein von dem Moment an, in welchem ich die Möglichkeiten des vollkommenen Alleinseins erkannt und zu meinem Besitz gemacht hatte“ (*Atem* 68f).

Bernhard, der bereits in Kindheitsjahren kaum Luft bekommt, wird von dem Arzt schon früh zur Erholung nach Saalfelden geschickt, die Eltern setzen ihn – in einem Akt der Unachtsamkeit – jedoch in den falschen Zug, der ihn statt in das empfohlene Kindererholungsheim in ein Heim für schwererziehbare Kinder in Saalfeld bringt.[23] Bernhard fühlt sich von den Eltern hintergangen und sieht diese Unachtsamkeit als Betrug ihm gegenüber an:

> Wußten Sie, daß es sich um Saalfeld und nicht um Saalfelden handelte, so hatten sie mich hineingelegt und an mir ein Verbrechen begangen, wußten sie es nicht, so war es eine unverzeihliche Nachlässigkeit, der sie sich an mir schuldig gemacht hatten. Jetzt traute ich den Meinigen aufeinmal alles zu. *Kind* 134

In dem nationalsozialistischen Kinderheim wird er zum Bettnässer, was er laut Autobiographie schon davor war. Hennetmair (154) erzählt er dazu:

> So viele Ohrfeigen und so wenig zu essen wie beim Frauenwerk habe ich sonst nirgends bekommen. […] Dort hat man mich so lange geohrfeigt, bis ich zum Bettnässer wurde. Dann hat man in der Früh im Frühstücksaal zum Frühstück mein nasses Leintuch öffentlich vorgezeigt. Du kannst dir vorstellen, wie man sich in so einem Alter schämt und was ich da mitgemacht habe.

Nach einigen frühen Versuchen[24] des Austritts aus dem *Gefängnis*,[25] kommt es eines Tages zu dem endgültigen Ausbruch Bernhards in die entgegengesetzte Richtung. Eines Tages beschließt er, nicht mehr in das Gymnasium zu gehen, sondern ab sofort eine kaufmännische Lehre zu absolvieren – um den Hunger zu stillen, wie er schreibt. „Das Arbeitsamt vermittelte mich noch am Vormittag an den Lebensmittelhänger Podlaha in der Scherzhauserfeldsiedlung, wo ich, ohne den Meinigen auch nur ein Wort davon gesagt zu haben, eine dreijährige Lehrzeit angetreten hatte. Ich war fünfzehn Jahre alt“ (*Ursache*

[23] „Im Ausgeliefertsein an den Ort der Herkunft konkretisiert sich die Determiniertheit der eigenen Existenz, ihre Vorbestimmtheit durch die Erbanlagen“ (Bugmann 173). Wie auch seine Charaktere, sieht Bernhard seine Eltern als die Schuldigen seines Unglücks.
[24] Beispielsweise im *Kind* 115 und 121.
[25] „Ich machte schon an der Gefängnistür kehrt, im Davonlaufen hörte ich noch die Klingel aus der Schule heraus, der Unterricht hatte begonnen.“ (*Kind* 115)

108).[26] Dieser Weg in eine Richtung, die ihm weder von den Eltern noch der Gesellschaft vorgeschrieben wird, ist es, die ihm später zum Verhängnis wird. Im *Keller* (127f) erinnert sich Bernhard an die Erdäpfellieferung im ärgsten Schneetreiben, bei der er sich, damals achtzehnjährig, eine schwere Grippe zuzieht.

> Im dritten Lehrjahr, an einem Oktobertag, ich war über siebzehn, fast achtzehn Jahre alt, hatte ich einen mit mehreren Tonnen Erdäpfeln angefüllten Lastwagen vor dem Geschäft abzuladen. In dem pausenlosen Schneetreiben hatte ich mich erkältet. Eine schwere Grippe war die Folge gewesen. Ich lag mehrere Wochen zu Hause im Bett unter hohem Fieber, bis mir dieser Ausnahmezustand zu dumm gewesen war. Ich stand obwohl ich noch Fieber hatte, auf und ging ins Geschäft und mußte die Rechnung für diese eklatante Dummheit bezahlen. Zurückgeworfen in eine Krankheit, die mich über vier Jahre an Krankenhäuser und Heilanstalten gefesselt hat, schwebte ich, wie man sagt, einmal mehr, einmal weniger besorgniserregend, zwischen Leben und Tod.

Nach einer Rippenfellentzündung, darauffolgender Lungentuberkulose und anschließender Morbus Boeck Erkrankung, erhält Bernhard im Krankenhaus die letzte Ölung, während man den eintretenden Tod erwartet. André Müller (1992, 43) fügt dem 1979 geführten Interview mit Thomas Bernhard hinzu:

> Er war damals neunzehn. Die Ärzte des Salzburger Landeskrankenhauses hatten ihn bereits aufgegeben. In seinem autobiographischen Buch „Der Atem“ beschreibt er diesen alles entscheidenden Moment seines Lebens. Man hatte ihn in ein Badezimmer geschoben, das sich bald als Sterbezimmer herausstellen sollte. […] In immer größer werdenden Abständen kam eine Krankenschwester herein, um seinen Pulsschlag zu fühlen: ob er schon tot sei. In dieser hoffnungslosen Situation entschloß er sich, unter Aufbietung all seiner Kräfte weiterzuatmen, das heißt, gegen alle äußerlichen Widerstände zu überleben.

In seinem Bericht an Hennetmair (362), erzählt er dieselbe Episode Jahrzehnte später humorvoll nach:

> Während Thomas so dalag, wie im Spital, erzählte er von der letzten Ölung. Der Priester ist gekommen, hat sein schwarzes Kofferl hingestellt, auf einen Knopf gedrückt, daß der Deckel aufsprang und gleichzeitig zwei Kerzen in die Höhe schossen. Dann fragte er die Schwestern, wer kommt denn heute dran. Dabei ahmte er in Geste und Tonfall den Pfarrer so gut nach, daß wir uns vor Lachen zerkugelten.

Zu seinem Humor meint außerdem Honegger (274): „Wer einen grüblerischen, von seiner

[26] Am 22. Februar 1972 schreibt Hennetmair von einem Treffen mit Bernhards ehemaligem Lehrherrn, der „[…] zu ihm gesagt hat: wenigstens einer ist was geworden“ (137).

Krankheit und literarischen Todesbesessenheit gezeichneten Dichter erwartete, wurde von einem charmant heiteren Gentleman mit einem ausgeprägten Hang zum Blödeln überrascht.“ Dazu meint auch Marie Agnes Baronin von Handel, verwitwete Teufl, Tochter eines k&k Offiziers und Nachfahre Clemens Brentanos, von Bernhard „Agi“ genannt, die André Müller half, den Kontakt zu Bernhard herzustellen: „Er blödelte immer. Er tut so, als verletze ihn nichts, gehe ihn nicht etwas an. Aber in Wirklichkeit ist er sehr leicht verletzbar“ (In: Müller 1992, 22). „Das Verbergen des inneren Zustandes, das Verdecken der tatsächlichen Betroffenheit hinter vorgezeigtem Unbehelligtsein gehört zu den charakteristischen Merkmalen von Thomas Bernhards Schreiben,“ so Bugmann (39).

Ein Mann, der aufgrund dieser Krankheitsgeschichte, wie aus eigenen Angaben Bernhards bekannt ist, impotent war, was Reich-Ranicki (2002, 276) direkt anspricht: „Thomas Bernhard war wohl sein ganzes Leben lang impotent. […] Er hat dies in einem Interview öffentlich gesagt, obwohl er nicht das Wort impotent gebraucht hat. […] Wer eine solche Krankheit durchgemacht hat, für den existiert das Sexuelle nicht mehr.“ Auch Hennetmair (227) schreibt über Bernhards Anmerkung, dass er sich nur in einer einzigen Situation eine Frau wünscht: wenn er acht Tage lang mit 40 Grad Fieber im Bett liegt. „Mit einer Literatur des Frauenhasses rächt sich das ungeliebte Kind an der lieblosen Mutter,“ so Kofler (2), „der chronisch Herz- und Lungenleidende macht die Krankheit zur Metapher und zu seinem Lebenselexier.“ In dem Interview mit André Müller meint Bernhard:[27]

> Nein, das Sexuelle hat mich nie interessiert. Es war ja auch gar nicht möglich, schon durch die Krankheit, weil ich ja in der Periode, wo das alles ganz natürlich gewesen wäre und hätte anfangen müssen, gar nicht in der Lage war, das zu machen. Wenn man froh ist, daß man überhaupt überlebt, und sich von Sanatorium zu Sanatorium wurschtelt, hat man ja keinen Gedanken für so was. Man denkt nur an das eine: ich will nicht sterben… 1992, 62f

Und doch erkennt man den Optimisten, der nicht den selbstgewählten Freitod nimmt, sondern seinen Weg geht. Den vielleicht naheliegenden Tod unter diesen Umständen und unter Berücksichtigung der Erziehung seines Großvaters, den Tod durch Suizid, geht er

[27] Ähnlich wie in dem Interview mit Asta Scheib (In: Dreissinger 1992, 140), als er auf eine mögliche Familiengründung angesprochen wird: „Ich war immer nur froh zu überleben. An die Gründung einer Familie konnte ich gar nicht denken. […], weil das Körperliche nichts hergegeben hat.“

nicht ein (vgl. Hennetmair 52). „Ich bin ja nicht jemand, den man bemitleiden müßte, weil ich ja stark bin. Einer, der schwach ist, kann solche Sachen ja gar nicht schreiben," meint Bernhard im Gespräch mit Müller (61).

Einen „Sackgassenmenschen" nennt Reich-Ranicki (1990, 93) den Menschen und Schriftsteller Thomas Bernhard, der sich den Eltern, der Erziehungssituation und der katholischen Kirche ausgeliefert sieht. An den gröbsten Eckpfeilern seines Lebens wird bereits deutlich, womit Bernhard von Kindheit an umgeben war bzw. was für ihn als non-existent galt. Die Omnipräsenz von Krankheit und Tod, das Fehlen einer intakten Familie, die historischen Zustände jener Zeit[28] und eine eigene Person als Teil einer repressiven Maschine (Gesellschaft); alles das wird am Werk Bernhards schmerzhaft deutlich. Und so behält Reich-Ranicki Recht, wenn er meint, Thomas Bernhard habe viel gelitten. Aus solchen schmerzhaften Erfahrungen und Erkenntnissen entstehen laut Reich-Ranicki die großen Romane dieser Welt. Auch Honegger (15) teilt diese Meinung: „Seine Erfahrung der Welt, verwüstet, wie er sie vorfand, verfinstert vom Wahnwitz der jüngsten Geschichte, zu Tode erkrankt (wie er selbst), ließ keine Utopien mehr zu." Bernhard selbst behält nicht Unrecht, wenn er in *Der Atem* (40) sagt: „Der Kranke ist der Hellsichtige, keinem anderen ist das Weltbild klarer." Zu Unseld (Fellinger et al. 535) meint er:

> Ich habe die Krankheiten immer höher eingeschätzt, als alles andere, weil daraus gesund hervorgehen immer das grösste und wichtigste Geisteskapital gewesen ist. Eine Krankheit, die einen ins Bett geworfen hat, ersetzt dicke Lebenswälzer.
>
> Nehmen wir drei schwere Krankheiten in einem Leben und wir sind, wenn wir den Kopf und den Mut dazu haben, allen anderen so weit voraus, dass wir sie hinter uns nur noch mit Mühe erkennen können.
>
> Jede Krankheit macht uns stärker, mit jeder sehen wir tiefer, eine jede ist so unbezahlbar wie nichts. Wenn wir sie, weil wir wollen, mit dem Kopf überstehen.
>
> Insgeheim wissen die Köpfe, wofür sie hin und wieder krank sind.

[28] Honegger (2003, 11) meint dazu: „Er war der erste Schriftsteller seiner Generation, der die Pathologie des österreichischen Selbstbetrugs kompromisslos bloßstellte. Die bundesweite Empörung, die er mit seinen Werken und öffentlichen Äußerungen hervorrief, beweist nur die neurotischen Exzesse der österreichischen Vergangenheitsverdrängung." In ihrem Artikel "Fools on the Hill" (1997) erkennt Honegger ein Nachtrauern der Habsburger Zeiten, das sie als „longing to locate himself within the Habsburg tradition in full knowledge that this is total insanity" (38) beschreibt, und weiter meint: „As an illegitimate child born into a scattered, impoverished family he sought to construct himself within a continuum of culture that preserves the grace, elegance, and sophistication he associated with nobilitiy; at the same time he documented its inevitable, total deterioration" (38f).

Die Höllen, durch die er zu gehen hat, sieht er damit als *lebensentscheidenden existenznotwendigen Denkbezirk* an (ebd.). Alles andere, so meint er, sei nur *vorgespielte Bedeutung* (45).

Zu Bernhards Fortleben entgegen aller Widerstände stellt Reich-Ranicki (1990, 276) folgende Überlegungen an: „[E]r war von Jugend an wirklich ein schwer kranker Mann. Er lag achtzehnjährig lungenkrank im Hospital in Österreich. Die Ärzte haben ihn schon aufgegeben, die letzte Ölung war verabreicht. Und er hat dann doch überlebt. Aber überlebt als was? In welcher Eigenschaft?“

> [I]nmitten von Scheiternden und Kapitulierenden[, steht] einer, dessen Rebellion nicht vergeblich war, dessen heroischer Kampf, nehmt alles nur in allem, einem wahren Triumph gleichkommt. Aber der da immer »in die entgegengesetzte Richtung« ging, der rebelliert und gesiegt hat, ist kein Geschöpf des Autors, er selber ist es, er, Thomas Bernhard. Reich-Ranicki ebd. 93

Sorg (133) schließt an diesen Gedanken an, wenn er meint: „Wer so gelitten hat, ist jenseits der alltäglichen Illusionen und Maßstäbe – das ist die gar nicht verborgene Botschaft des langen Textes; wer dem Tod so unverwandt ins Auge geblickt hat, hat keine Verwandtschaft mehr mit den Oberflächlichen,“ und bezeichnet Bernhards Position als die eines Auserwählten. Bernhard lebt entgegen aller Widerstände weiter, mehr noch: er entscheidet sich bewusst und aktiv für das Leben als er kurz vor seinem vermeintlichen Ende steht. Und doch lebt er mit diesen grotesken Bildern von Leid, Verlassenheit und Tod auf dem ihm einzig möglichen Weg. Sorg (133) resümiert:

> Aber weil er leben und frei leben will, kann er Schule und Krankheit, das Gefühl, von der Mutter nicht gewollt worden zu sein und nicht geliebt werden zu können, kann er die schlimmen materiellen Verhältnisse der Nachkriegszeit überwinden, überleben und jene Autonomie erreichen, von der aus er seine Vergangenheit re-konstruieren darf als Heldengeschichte, als Entwicklungsgang durch die Hölle der institutionalisierten Gemeinheit und familiärer Depravation.

Und doch sieht Bernhard selbst es nicht so, wenn man ihm in der *Kälte* (41) Glauben schenken darf:

> Überall hatte ich versagt, zuhause, von Anfang an, als Kind, als junger Mensch, in der Schule als Kind, als junger Mensch, in der Lehre, immer und überall, diese Feststellung bedrückte mich, machte den Weg durch die Stadt zu einem Spießrutenlauf, in allen diesen Gassen und Winkeln und unter allen diesen Menschen hatte ich immer wieder versagt, hatte ich scheitern müssen, weil meine Natur so ist, mußte ich mir sagen.

Mit dem Ende des Prozesses der Niederschrift seiner Autobiographie schließt Bernhard einmal mehr mit negativen Schlussfolgerungen in seinem Brief an Unseld am 17. Dezember 1981 (Fellinger et al. 644):

> Inzwischen habe ich meine »Biografie« abgeschlossen mit dem fünften Teil, den ich im kommenden Feber herausbringe und der, wie das Ganze, »Ein Kind« heisst. Damit, und also mit neunzehn am Ende, ist die Kindheit festgenagelt. Auf dem Kreuz der Menschenschwäche.

Mit seinen Werken liefert er sich und seine Geschichte damit der Gesellschaft aus, aus der es kein Entkommen gibt. Als empathischer Zuhörer wirkt die Gesellschaft aus der er stammt damit gleichzeitig als psychologische Maßnahme und Vernichtungsgegenstand.

Der Individualist wird ausgemacht und abgetötet.

Thomas Bernhard *Die Kälte*

3.2 Der Störenfried Thomas Bernhard

„Der Mensch verweigert sich der Störung durch den Störenfried," meint Bernhard in *Der Keller* (35). Oder ist es letztendlich Bernhard, der sich als Störenfried allen verweigert, indem er seinen eigenen Weg einschlägt, sich gegen prinzipiell alles stellt? Zu Bernhards Leben wie auch dem gesamten Werk meint Sorg (10): „[I]n differenten Graden von Tragik und Komik entsteht das Bild des Großen Unzeitgemäßen, der seinen Lebensentwurf gegen Alle und Alles durchzusetzen bestrebt ist." Durch diesen unorthodoxen Weg, „der sich gegen alles richtet," so Bugmann (266), geht Bernhard den Weg zu sich selbst.

> Damit ist es aber ein Weg ins zutiefst Ungewisse. Ein Weg, der alle Sicherheiten hinter sich lässt und der alle Kräfte erfordert. […] Die Absolutheit des Weges erfordert die Abwendung von den bisherigen Idealen, von jenen Menschen, die

> geliebt wurden und deren Erwartungen und Urteil massgebend war; darin aber setzt dieser Weg der Gefahr aus, die Liebe dieser geliebten Menschen zu verlieren. Bugmann 266

Im Verlassen dieses vertrauten Bereiches, so Bollnow (63), wird zuvor wichtig, dass der Mensch sich vergewissert, in welche Richtung er geht. Und weiter (91):

> Der Mensch ist aus seiner gewohnten Welt hinausgeworfen in eine fremdartige Umgebung. Das selbstverständliche Vertrautheitsgefühl mit den umgebenden Menschen und Dingen ist verloren gegangen. Er ist aus der Welt des Verstehbaren in eine Welt des ihm unverständlichen hineingeraten.

Durch diese Feststellung wird deutlich: a. Bernhards freiwilliges Hinauswerfen aus der Welt, in der b. ein generelles Vertrautheitsgefühl – wenn man auf den Wahrheitsgehalt der autobiographischen Werke hoffen darf – nicht vorhanden ist.

Bugmann (333), der diese Kehrtwendung als symbolischen Suizid ansieht und nur so das Fortleben Bernhards als gesichert erkennt, resümiert aus dieser Reaktion: „Was als Schritt in die Selbstbezogenheit erscheint, ist in Wahrheit der Schritt zur Transzendierung des eigenen Ichs. Dieses wird nicht länger absolut und als solipsistischer Kosmos gesetzt, sondern in Beziehung zu anderen gebracht.“ Bernhard selbst meint dazu: „Na irgendwohin, wo es halt weitergegangen ist, wo, war ja egal, nur eben nicht dorthin, wo die anderen wollten, weil die anderen wollen einen ja ständig vernichten und wünschen einem nur das Böse und Schlechte“ (In: Müller 69). Bewusst setzt Bernhard sich damit in die entgegengesetzte Richtung, trifft die Entscheidung zu einem Leben als Störenfried. „Man muß den ausgefallenen Weg gehen mit allen exzentrischen, brutalen, scheußlichen, verklemmten, verqueren Dingen, die in einem, in Ihnen, in allen drin sind“ (In Müller 1992, 73).

> Ein solcher Störenfried bin ich zeitlebens gewesen, und ich werde immer der Störenfried sein und bleiben, als welcher ich immer von meinen Verwandten bezeichnet worden bin, schon meine Mutter hatte mich, soweit ich zurückdenken kann, einen Störenfried genannt, mein Vormund, meine Geschwister, ich bin immer der Störenfried geblieben, in jedem Atemzug, in jeder Zeile, die ich schreibe. Meine Existenz hat zeitlebens immer gestört. Ich habe immer gestört, und ich habe immer irritiert. Alles, was ich schreibe, alles, was ich tue, ist Störung und Irritierung. *Keller* 35

In *Ein Kind* übt sich Bernhard im Alter von acht Jahren in einer ersten Rebellion, die erste Ausbruchsmöglichkeit, durch die er seiner Existenz nach eigenen Angaben eine neue Wendung gab (vgl. 10). Er beschließt, mit dem Rad von Traunstein nach Salzburg zu

fahren und erwartet sich die Bewunderung seiner Familie: „Sie müßten einsehen, daß ich mich doch immer, gegen die größten Hemmnisse und Widerstände, durchsetzte und Sieger sei!“ (9). Dabei unterschätzt er jedoch die Weite des Weges und, bevor er es zu seiner Tante schafft, endet er erschöpft in einem Gasthaus. Der vorerst siegessichere *Mann* wird plötzlich wieder zu einem versächlichten Kind:

> Das Kind fiel auf einmal wieder kopfüber in seine Kindheit hinein. Die Kellnerin berührte es am Nacken. Streichelte es. Es war gerettet. Aber das änderte nichts an der Tatsache, daß dieses Kind das scheuslichste Kind ist von allen Kindern. Du hast mir noch gefehlt! war der immer wiederkehrende Ruf meiner Mutter. *Kind* 16

An dieser Stelle, achtjährig, erklärt Bernhard im Rückblick, wollte er „auf der Stelle tot sein“ (*Kind* 15). Und, im Zuge dieses Ereignisses, weiter: „Die ganze menschliche Gesellschaft stand mir als einzigem, der nicht zu ihr gehörte, gegenüber“ (ebd. 16). Diese Stellung erweist sich damit als Permanentzustand, mehr noch: als Ausgangssituation seines Daseins.

In der Gegenüberstellung der Podlaha-Lehrstelle mit dem Gymnasium erkennt Bernhard die Ausbildungsstätte als die größte menschliche Sinnlosigkeit (*Keller* 8), die er mit dem Tod gleichsetzt, welche ihn entweder dazu zwingt, sich umzubringen – wozu er den Mut nicht aufbringen kann – oder den Weg abzubrechen und sein Überleben in der Lehrstelle zu sichern, die ihm als nützlichste aller Existenzen erscheint (ebd. 8) und welche für Bernhard später zur „Überlebensstelle“ (ebd. 25) wird. Sorg (138) meint betreffend der vermeintlichen Nützlichkeit: „Zunächst scheint es ein Ausweg zu sein aus intellektueller und emotionaler Isolation, hinein in eine temporäre gesellschaftliche ‚Nützlichkeit‘, wie Bernhard die Intention und das Gefühl, ein wenig überraschend, beschreibt.“ Schon bald wird jedoch deutlich, dass Bernhard ein Fremder und Außenseiter bleibt, nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass die Scherzhauserfeldsiedlung nicht als Endstation für ihn gilt wie es für die Säufer, Kriminelle, etc. der Fall ist, sondern, im Gegenteil, als „Moment einer auf die Kunst und die personale Integrität gerichteten Selbst-Erziehung“ gesehen werden kann, so Sorg (138).

Wenn Bernhard als ehemaliger Schüler unmittelbar nach seinem Ausbruch die Beamtin mit seiner Entscheidung gegen seine Ver- und Erziehung im Gymnasium für die Scherzhauserfeldsiedlung schockiert, wird auch Ervedosas Sicht auf den Autor damit klar: „Es wurde übersehen, dass Bernhards Schreibweise keine Wahrheits- sondern eine

Schockästhetik zugrunde liegt. Die Werke sind nicht konzipiert worden, um primär Inhalte zu vermitteln, sondernd um das Vertraute zu erschüttern“ (14). Diese Annahme wird von Bernhard selbst unterstützt, der im Gespräch mit Krista Fleischmann sagt: „Lesen’s meine Bücher, das ist doch eine Ansammlung von Millionen von Schocks“ (1991, 250).

Nicht seine eigene Entscheidung *für* die Lehrstelle, sondern die Reaktion der Beamtin *gegen* die Siedlung, bestimmte seinen weiteren Weg. Als die Beamtin angewidert die Karteikarte Podlahas produziert, erkennt Bernhard eben darin die Anziehungskraft der Position, die der Gesellschaft in die er hineingeboren wurde zuwider erscheint:

> Genau die Adresse hatte die Beamtin zögernd, anders als die anderen aus dem Karteikasten herausgezogen, eine von ihr aus überhaupt nicht in Frage kommende Adresse, das hatte ich sofort gesehen, und sie hatte die Adresse des Podlaha auch nur widerwillig ausgesprochen, widerwillig die genaue Adresse angegeben, widerwillig das Wort *Scherzhauserfeldsiedlung* ausgesprochen. Das Wort Scherzhauserfeldsiedlung war ihr das Widerwärtigste gewesen, sie hatte sich überwinden müssen, es auszusprechen. *Keller* 19

In der Abneigung und des Ekels der Beamtin, erkennt Bernhard darin Anziehungskraft für ein Leben entgegengesetzt zu seiner Umwelt, welche ihn nur Zurückweisung erfahren lies und in der er ein passives Leben geführt hatte. Aktiv stellt er sich nun dieser Umwelt gegenüber:

> [D]ie ganze Richtung verachtete sie, die ich selbst als *entgegengesetzte Richtung* bezeichnete, verachtete sie, und in dem Augenblick, in welchem ich Anstalten machte, *in diese entgegengesetzte Richtung*, also in die Scherzhauserfeldsiedlung zu gehen, alle ihre gutgemeinten Vorschläge mißachtend, und sie mußte gesehen haben, wie ernst es mir mit der Adresse des Podlaha in der Scherzhauserfeldsiedlung gewesen war, hatte sich auch für mich nur mehr noch Verachtung übrig. *Keller* 20f

Bernhards Reaktion ist dieselbe wie bei der auf seinen Tod eingestellten Krankenschwester im Sterbezimmer (*Atem* 15): Die Schwester, die nur noch kommt um seine Hand aufzuheben, um zu sehen, ob er noch lebt – ihr will er keine Freude machen: „*Jetzt* will ich leben. […] Ich will nicht sterben, denke ich. *Jetzt* nicht“ (*Atem* 14f). Und weiter:

> Ich wollte *leben*, alles andere bedeutete nichts. Leben und zwar *mein* Leben, *wie und solange ich es will*. Das war kein Schwur, das hatte sich der, der *schon aufgegeben gewesen war* in dem Augenblick, in welchem der andere vor ihm zu atmen aufgehört hatte, vorgenommen. *Atem* 15

Erneut grenzt er sich von allem ab, was ihm gegenüber steht: „Mein Existenzwille war größer als meine Sterbensbereitschaft, also gehörte ich nicht zu ihnen," meint er in der *Kälte* (55). Bernhard entscheidet sich damit bewusst für ein Überleben, wenn er meint: „Von zwei möglichen Wegen hatte ich mich in dieser Nacht in dem entscheidenden Augenblick [vgl. *Keller*] für den des Lebens entschieden" (*Atem* 15). Und in der *Kälte* (25) heißt es: „Ich hatte meinen Standpunkt wieder am radikalsten geändert, jetzt *lebte* ich wieder hundertprozentig, jetzt *wollte* ich wieder hundertprozentig leben, meine Existenz haben." Starobinski (120) resümiert: „Wenn ich dieses Ziel [den Tod] im Denken antizipiere, wenn ich mich stelle, als sei jeder Augenblick mein letzter, werde ich unwandelbar mir selbst gehören."

Auch in der Kehrtwendung, hin zur von der Gesellschaft verstoßenen Scherzhauserfeldsiedlung, erkennt er seinen Weg, der sich für ihn als einzig richtiger herausstellt (vgl. *Keller* 23). Für die Gesellschaft, die ihn umgibt, stellt eben dieser Weg das genaue Gegenteil dar: „das in ihren Augen Bestmögliche, Großartige ausschlagen und sich für das Schlechtestmögliche, Verachtenswerte, Fürchterliche, ja Entsetzliche entscheiden kann, und sie konnte sich wahrscheinlich nur dadurch retten, daß sie mich überhaupt nicht mehr ernst nahm" (*Keller* 21).

Indem er Widerstand gegen alles leistet und sich von den gesellschaftlichen Institutionen Familie und Schule entgegensetzt, findet er den Weg zu sich („ich ging *meinen* Weg" 22, „der Weg *zu mir*" 22). In der Weite des Weges erkennt er außerdem „genau die richtige Weite, die notwendig gewesen ist, um aus dem Mißmutigen, Traurigen, einen Fröhlichen zu machen" (*Keller* 83).

> [A]n jedem Tage, den ich durch die Rudolf-Biebl-Straße in die Scherzhauserfeldsiedlung in den Keller gegangen bin, habe ich mir gedacht, ich gehe zu mir selbst, und ich gehe mit jedem Tag mehr und mehr zu mir selbst, während ich auf dem Weg durch die Reichenhaller Straße immer denken hatte müssen, daß ich von mir weg gehe, aus mir heraus und von mir weg, immer nur dahin, wohin ich gar nicht gehen wollte, ich war auf diesen Weg gezwungen worden. ebd. 22f

Auch familiär gesehen steht die apathische Haltung der Mutter der Verständnisbereitschaft des Großvaters gegenüber, welcher die Entfaltung der

Geistesexistenz Bernhards sicherstellt. In dieser Gegenüberstellung wird die Spannung zwischen dem Zuhause als der einen, und dem Keller als der entgegengesetzten Welt deutlich.

Mit dem Ausbruch entkommt Bernhard dem Konventionellen und nimmt Alltäglichem seinen Sinn. Ein Störenfried par excellence. Ein Störenfried, der selbst gegen das eigene Individuum vorgeht, wie man in Hennetmairs Bericht (480) erfährt: „Aus Opposition gegen mich selbst plötzlich, und gegen diesen Zustand – weil mir Widerstände, wie ich schon einmal gesagt habe, alles bedeuten. […] Ich wollte eben diesen ungeheuren Widerstand, und deshalb schreibe ich Prosa.“ Als entgegengesetzte Richtung erkennen wir dadurch die Abwehr der bisherigen Existenz (*Keller* 14), die Kehrtwendung, die ihn auf den „richtigen“ Weg bringt (ebd. 15) und den generellen Widerstand gegen eben alles (ebd. 23f). Bernhard dazu in *Der Keller* (24): „Wir haben in einem solchen lebensrettenden Augenblick einfach gegen alles zu sein oder nicht mehr zu sein, und ich hatte die Kraft gehabt, gegen alles zu sein, und bin *gegen alles* auf das Arbeitsamt in der Gaswerkgasse gegangen.“

Gegen alles zu gehen, auszubrechen aus dem *industriellen Marionettismus* (*Keller* 105), bedeutet jedoch auch, alles zurückzulassen. Der Weg in die Scherzhauserfeldsiedlung als völlig Entgegengesetztes und als Extrem (im Vgl. zur Schule) erlaubt Bernhard freien Spielraum und ermöglicht ihm damit die Entfaltungsmöglichkeit seiner Persönlichkeit. „Man mußte nicht fortwährend Gefahr laufen, wegen Eigensinns attackiert zu sein, die Persönlichkeit war plötzlich nicht mehr von den Regeln des bürgerlichen Gesellschaftsapparates, der ein menschenverheerender Apparat ist, niedergemacht und zermalmt“ (*Keller* 104). Und weiter: „Hier wurden die Menschen nicht, wie in der Stadt, fortwährend und tagtäglich raffinierter in eine künstliche Form gepresst“ (ebd. 103). In der Scherzhauserfeldsiedlung fühlt Bernhard sich nicht ausgeliefert, sondern *geboren* (ebd. 111). Bernhard resultiert (ebd. 105): „Auf dem Höhepunkt der Verzweiflung und des Ekels war ich instinktiv in die richtige Richtung gegangen und, wie ich schon gesagt habe, gelaufen, aus der falschen Richtung endlich davongelaufen, davongerannt in die richtige.“ In der entgegengesetzten Richtung sucht er neue Lebensmöglichkeiten außerhalb der ihm bekannten Umwelt: „Ich suchte die Veränderung, das Unbekannte, vielleicht auch das Erregende und Aufregende, und ich fand es in der

Scherzhauserfeldsiedlung“ (*Keller* 102). Damit findet er nicht nur das Neue und Spannende, sondern auch sich selbst und eine neue Existenz seiner selbst[29]. Diese Kehrtwendung bedeutet jedoch auch den Weg ins Ungewisse: „Der die Kehrtwendung gemacht hat, rennt davon und rennt und rennt und weiß nicht, wohin er rennt, wenn er in die entgegengesetzte Richtung rennt“ (*Keller* 106f).

Nur weil ich mich gegen mich stelle und tatsächlich immer gegen mich bin,
bin ich befähigt, zu sein.

Thomas Bernhard *Der Keller*

3.3 Bernhard gegen Bernhard

Widerstand, so wird in Bernhards *Keller* wie in seinem Gesamtwerk durchgehend deutlich, ist gleichbedeutend für Thomas Bernhards bloßes Überleben:

> Es muß von diesem Augenblick an etwas vollkommen anderes sein, habe ich gedacht, mehr nicht in der Aufregung, etwas dem, das ich bisher gemacht habe, vollkommen Entgegengesetztes. Und das Arbeitsamt in der Gaswerkgasse war genau in der entgegengesetzten Richtung, und ich wäre aus dieser entgegengesetzten Richtung unter keinen Umständen mehr umgekehrt. Die Scherzhauserfeldsiedlung war der äußerste Punkt der entgegengesetzten Richtung gewesen, und diesen äußersten Punkt habe ich mir zum Ziel gesetzt. […] hier hab es *keine tödliche Institution*. Hier mußte man sich nicht ununterbrochen zusammennehmen, ducken, heucheln und lügen, um zu überleben. […] Hier war ich nicht zur Lern- und Denkmaschine gemacht, hier konnte ich sein, wie ich war. *Keller* 103

[29] „Ich darf nicht leugnen, daß ich auch immer zwei Existenzen geführt habe, eine, die der Wahrheit am nächsten kommt und die als Wirklichkeit zu bezeichnen ich tatsächlich ein Recht habe, und eine gespielte, beide zusammen haben mit der Zeit eine mich am Leben haltende Existenz ergeben, wechselweise ist einmal die eine, einmal die andere beherrschend, aber ich existiere wohlgemerkt beide immer.“ *Keller* 131

Als Störenfried, der ausbricht, findet Bernhard eine neue Existenz.[30] In dieser entgegengesetzten Richtung erkennt Bugmann ein „Wegbewegen“ von allem, auch dem eigenen Großvater (254), was eine fortwährende Existenz überhaupt erst ermöglicht. Diese Kehrtwendung steht damit als endgültige Rettung Bernhards, welche einen entwicklungsmäßigen Vorgang markiert und eine selbstbestimmte Entscheidung hervorhebt (Bugmann 260-63). Zur Stilisierung der lebensentscheidenden Bewegung meint Bugmann (264):

> Die Kehrwendung, mit der Thomas Bernhard als Fünfzehnjähriger seine Gymnasialzeit abbricht und eine Kaufmannslehre antritt, hat alle Merkmale einer symbolischen Suidizhandlung. Es war eine Verzweiflungstat und ein Hilferuf, und es war zugleich das Ergreifen des eigenen Lebens in einem Moment der äussersten Krise des Selbstbewusstseins. […] Es war unzweifelhaft eine Ersatzhandlung, die den Selbstmord nur symbolisch vollzog und so die wirklich Selbsttötung verhinderte. Die Krise des Selbstwertgefühls war so akut geworden, dass es tatsächlich um Leben und Tod ging.

Wie Bernhard selbst sagt, gab es für ihn nur diese Möglichkeiten: endgültig Suizid zu begehen oder auszubrechen, alles zurückzulassen, und den Suizid damit nur symbolisch zu vollziehen. Bugmann (244) dazu: „Eine Herausforderung, die in ihrer existentiellen Bedeutung einem Selbstmord gleichkommen mochte, ohne dessen Endgültigkeit zu teilen.“ Indem Thomas Bernhard in *Der Atem* die Entscheidung trifft, nicht zu sterben, wird damit die Kehrtwendung als letzte mögliche Option deutlich. Einmal mehr gelangt er zu der Erkenntnis: „Ich wollte mich nicht vom Mönchsberg stürzen, ich wollte leben, […]“ (ebd. 24)

Was Lakoff und Johnson theoretisch feststellen, erkennt auch Bugmann in Thomas Bernhards Werken, nämlich das Subjekt als ein nicht als immanent erkennbares, welches erst in Relation zu anderen Objekten erkennbar wird. „Begegnet das Ich dem anderen, erkennt es den anderen als Nicht-Ich. Die Leerstelle, die sich in der Projektion des Ich auf den anderen als Objekt öffnet, ist der Raum, in dem das Ich zu seinem Selbstbewusstsein findet“ (Bugmann 285). Bernhard, der sich in seinen autobiographischen Werken konkret

[30] Tschapke (61) sieht den Weg in die andere Richtung als Initiationsszene: „[…] die Reise als Trennung vom Herkömmlichen, Konfrontation mit dem Neuen und Spiegel der Entwicklung des Helden; die Vorstellung vom Elend und Hoffnung verheissenden Abstieg in die Unterweltsgefilde – auch als Aufenthalt in der Ferne oder neue Wahrnehmungsweise dargestellt –, der Komplex des Symboltodes, […]“ etc. In diesem Aufbruch erkennt er Reinigungs-, Geburts- und Aufbruchelement gleichzeitig (62).

als Ich[31] erkennt, bleibt sich seiner selbst als Subjekt bewusst und dadurch erkenntnisfähig (Bugmann 236). Darin liegt laut Honegger auch Schopenhauers Dilemma, „The former [Self] can only be validated in the perfeption of the later [Other],“ so Honegger (1997, 41).

Bugmann erkennt damit nicht nur sich selbst als Subjekt, sondern auch Räume als geschlossene Gefäße, von denen es sich abzugrenzen gilt. Sorg dazu (10): „Alles außerhalb von Ich und ichgeschaffenem Raum verfällt dem Verdikt der moralischen und/oder intellektuellen Inferiorität. In erster Linie sind es Familie und Staat, von denen das Ich sich abstoßen muß, um seine Individualität zu finden oder zu restituieren.“ Dieser Vorgang ist zentral für Bernhards Literatur, so Bugmann (159):

> Das Zu-sich-selbst Kommen ist für Bernhard wohl das entscheidende Motiv des Schreibens. Denn anders als in der Klarheit über die eigene Existenz ist die Heilung und Rettung nicht möglich. Das Motiv wirkt mit der Schwerkraft der Lebensnotwendigkeit. Wie sonst wäre es zu erklären, dass er gegen die heftigsten Widerstände anschreibt?

In seinen autobiographischen Werken erkennt Honegger (2003, 59) das ödipale Trauma des Adoleszenten, welches den alternden Schriftsteller noch immer verfolgt. Ähnlich wie Murau in dem Roman *Auslöschung* macht Bernhard sich selbst zu dem Objekt seiner Studie, „er projiziert sich auf eine Bühne und sieht zu, was geschieht. Nicht nur mit dem jungen Mann, den er beobachtet, sondern auch mit dem Mann, der schaut und schreibt,“ und weiter: „Zwei Bernhards beobachten: der Schriftsteller beim Schreiben und der junge Mann, der geschrieben wird,“ so Honegger (2003, 58). Unseld in seinem Brief an Bernhard (Fellinger et al. 659): „Ich finde auch ganz erstaunlich, wie diese Sterbensgeschichte eingewoben ist in Ihre Lebensgeschichte und wie dieser Sterbende Ihnen ebensoviel Kraft gibt wie Ihr »Lebensmensch«. Alles ganz goethisch, eine große Konfession.“

[31] Entgegen der Meinungen vieler positioniert Gerd Ueding seinen Standpunkt der Figur des Beobachters, welche nicht mit Bernhard ident ist. Zu dieser meint er (IX): „Dieser Beobachter ist eine synthetische Figur und keineswegs mit dem Autor identisch, sondern dessen Versteck und zugleich Schutzschild gegen eine zudringliche, verstörende, katastrophale Lebenswelt, die eigentlich (so das durchgängige Hauptmotiv) eine Welt des Todes ist.“

Wir sind im Irrtum, wenn wir glauben, in Wahrheit zu sein, und umgekehrt.

Thomas Bernhard *Die Kälte*

3.4 Exkurs: Zum Wahrheitsgehalt Thomas Bernhards

Was die Schriftsteller schreiben
ist ja nichts gegen die Wirklichkeit
jaja sie schreiben ja daß alles fürchterlich ist
daß alles verdorben und verkommen ist
daß alles katastrophal ist
und daß alles ausweglos ist
aber alles das sie schreiben
ist nichts gegen die Wirklichkeit
die Wirklichkeit ist so schlimm
daß sie nicht beschrieben werden kann

Diese Sicht, die Thomas Bernhard in seinem Stück *Heldenplatz* aufzeigt, zieht sich auch durch sein gesamtes Prosawerk. Gero von Wilpert, der in seinem Sachwörterbuch der Literatur die Autobiographie als etwas Ganzes sieht, welche zu einer nachträglichen Sinngebung des gelebten Lebens aus einheitlicher Perspektive, und sei diese negativ, neigt und das geschlossene Leben damit als Einheit betrachtet – wodurch ihre Wahrheit letztendlich immer nur eine persönliche Selbstfindung darstellt – macht damit deutlich, dass einerseits diese Selbstfindung keine objektive Wahrheit sein kann, andererseits jedoch, dass das Leben nicht aus sich selbst heraus stattfindet, sondern immer auf ein Objekt, einen Körper, angewiesen ist. Dieser wiederum situiert sich im Raum, welcher als Medium Bewegung erst ermöglicht. Die leibliche Einbettung im Raum führt zu der Erkenntnis des Selbst und Anderen und damit zu einem Begehren der Dinge außerhalb der eigenen Existenz. Dabei wird das Charakteristikum der Literatur Bernhards deutlich, welches „die Einsicht, in der Wahrnehmung von Wirklichkeit wie auch in der Selbstwahrnehmung stets an die subjektive Sicht gebunden zu sein“ ist, so Marquardt (18).

Indem Bernhard sein Leben in Worte fasst, wird diese Verbindung von Leben und Schreiben durch die Autobiographie in die Nähe einer Erzählung gerückt, die auch die Vermischung der realen und fiktiven Räume miteinander erklärt. Die Autobiographie wird damit zur Geschichte, genauer: zur Lebensgeschichte. Pierre Bordieu nennt diese Metaphern unseres täglichen Lebens *Alltagsvorstellung*. Eine Geschichte wird als

organisiertes Leben erzählt, wenn auch die chronologische Ordnung nicht immer eingehalten wird. Der Ursprung ist zeitlich wie örtlich mit Ende und Ziel festgesetzt und autobiographische Ereignisse werden *vorgeschlagen*, um Sinn zu machen und der Erzählung Sinn zu verleihen. In der Retrospektive soll damit Logik hergestellt werden, Konsistenz und Konstanz gegeben weden. *Reduktion der kognitiven Dissonanz* benennen Psychologen diesen Vorgang des Anpassens der Erinnerung an das Weltbild. „Erinnerungen sind dynamische Rekonstruktionen selektiv wahrgenommener Informationen, emotional gefärbt und manipulierbar," so Wüstenhagen (2014, 9). „Woran wir uns erinnern, hängt zunächst einmal ab, von der eigenen Verfassung im Moment des Erinnerns" (ebd.). Dabei spielen auch Faktoren der Stimmung, der Gewichtung des Erzählers und auch des passiven Zuhörers eine Rolle. Mit jeder Wieder-Erinnerung an eine bestimmte Situation oder Lage, wird diese danach leicht verändert im Gedächtnis abgespeichert. Ganz gleich woran wir uns jedoch erinnern, „[e]s wird nicht die Wahrheit sein," so Wüstenhagen (9). Laut Montaigne (In: Starobinski 1989, 50f) führt das Buch als einheitsstiftender Ort zu eben dieser Reduktion kognitiver Dissonanz. Schreiben ist „mit der Veränderlichkeit der Stimmung nicht unvereinbar, nicht mit dem Kampf der widersprüchlichen Ideen, dem »Übergang«, der Bewegung, der Reise." Thomas Bernhard, der der ständigen Konfrontation mit den Traumata seiner Vergangenheit konfrontiert wird, vergleicht sein Paket der Vergangenheit in Bezug auf den nicht auszulöschenden Herkunftskomplex in *Die Kälte* (42) folgendermaßen:

> Wie war das also wirklich, fragte ich, chronologisch?, und packte alles Eingepackte, Festgeschnürte wieder aus, nach und nach, […], den Krieg und seine Folgen, die Krankheit des Großvaters, den Tod des Froßvaters, meine Krankheit, die Krankheit meiner Mutter, die Verzweiflung aller Meinigen, ihre bedrückenden Lebensumstände, aussichtslosen Existenzen, packte ich wieder alles ein und verschnürte es wieder. Aber ich konnte dieses festverschnürte Paket nicht liegen lassen, ich mußte es wieder mitnehmen. Ich trage es heute noch, und manchmal mache ich es auf und packe es aus, um es wieder einzupacken und zuzuschnüren. Ich bin dann nicht gescheiter.

Nimmt man Wüstenhagens Meinung an und glaubt an eine Veränderung von Geschichte, so gilt es auch, Bernhards Werk zu hinterfragen. Bernhard in *Der Keller* (37):

> Die Wahrheit, denke ich, kennt nur der Betroffene, will er sie mitteilen, wird er automatisch zum Lügner. Alles Mitgeteilte kann nur Fälschung und Verfälschung sein, also sind immer nur Fälschungen und *Ver*fälschungen mitgeteilt worden. Der Wille zur Wahrheit ist, wie jeder andere, der rascheste Weg zur Fälschung und *Ver*fälschung eines Sachverhalts.

Bernhard habe ausdrücklich erklärt, dass er berichtet habe, was er damals empfinde, nicht, was er heute denke, so Reich-Ranicki (2002? 51): „Deshalb dominiert hier der emotional bestimmte, oft leidenschaftliche Blickwinkel des Jungen und Halbwüchsigen. Doch sind die Erinnerungen von dem reifen Schriftsteller Bernhard ausgewählt und formuliert, der gelegentlich, wenn auch behutsam und diskret kommentierend eingreift.“[32] Bernhard (In: Bayer et al. 2011, 94) erklärt seine Positionierung folgendermaßen:[33]

> Er [der junge Bernhard] steht, wie er damals empfunden hat und wie er heute denkt, ziemlich am Anfang. Nur hat ein junger Mensch Gefühle, und das Denken beginnt relativ spät. Ich glaube, vor dreißig denkt man nicht sehr viel. Auch dieser junge Mensch von damals hat Gefühle gehabt und wenig gedacht, er kann also nur aufnehmen, ab dreißig kann er dann verarbeiten. Meine Aufgabe war es, das, was ich damals erlebt, gefühlt, empfunden, gesehen habe, nicht was ich gedacht habe, denn das ist kein Denken, was so ein junger Mensch hat, niederzuschreiben, wie es mir während der Niederschrift einfällt.

Mag man der Traumatheorie Cathy Caruths (In: Baer 2000) Glauben schenken, so lässt sich Trauma als historische Erfahrung erkennen, indem es die Vergangenheit repräsentiert, die in der Gegenwart in Erscheinung tritt. Posttraumatic Stress Disorder (PTSD, *Posttraumatische Belastungsstörung*) wird eine solche Reaktion auf vergangene Ereignisse oder dauerhafte Zustände genannt, die sich in Form von wiederkehrenden Halluzinationen, Gedanken, Träumen, etc. auswirkt. Ereignisse, wie Thomas Bernhard sie in seinem Leben erleben musste und welche zur Zeit des Geschehens nicht dementsprechend verarbeitete werden konnten, werden in zeitlicher Verzögerung – nach Freud: *Latenz* – aufgearbeitet. Diese anfänglichen Lücken der Vergangenheit müssen gefüllt werden, so Caruth (88), welche direkte Vergleiche zum Holocaust zieht.

Ähnlich wie der unauslöschliche Herkunftskomplex zeigt sich Trauma ebenfalls in einen historischen Kontext und gilt damit als unauslöschlich. Indem dieses jedoch als Narrativ

[32] Auch Müller (36) meint dazu: „Was den Inhalt betrifft, habe ich nichts verändert, auch dort nicht, wo Bernhard sich in Widersprüche verwickelt. Sie waren Teil seines Wesens. Auch ihre Auflösung hat er selbst formuliert. ‚Es stimmt ja immer zugleich alles und nichts.‘“

[33] Dieselbe Feststellung macht er auch in der *Ursache* (73): „An dieser Stelle muß ich wieder sagen, daß ich notiere oder auch nur skizziere und nur andeute, wie ich damals *empfunden* habe, nicht wie ich heute *denke*, denn die Empfindung von damals ist eine andere gewesen als mein Denken heute, und die Schwierigkeit ist, in diesen Notizen und Andeutungen die Empfindung von damals und das Denken von heute zu Notizen und Andeutungen zu machen, die den Tatsachen von damals, meiner Erfahrung als Zögling damals entsprechen, wenn auch wahrscheinlich nicht gerecht werden, jedenfalls will ich den Versuch machen.“

verpackt wird, wird es einerseits zu Geschichte und trägt damit die Doppeldeutigkeit zwischen Fiktion und Vergangenheit. Andererseits betrachtet der Betroffene das Geschehene erstmals distanziert, was durch die Anwesenheit eines empathischen Zuhörers erklär wird. Der Zuhörer, und in weiterer Folge damit auch Raum selbst, trägt maßgeblich dazu bei: „Die von Nachträglichkeit gekennzeichnete Geschichte des Traumas kann sich als nur dadurch ereignen, daß ein anderer dieser Geschichte zuhört," resultiert Caruth (98). Martin (1995, 135) meint dazu: „The process of writing the autobiography has enabled Bernhard to come to terms with the traumas of his childhoods. The nihilistic withdrawal from the world is no longer necessary or appropriate, and a critical view of existing society becomes possible." Durch ein Aufschreiben der Geschichte erkennt Bugmann das Schreiben als Weg, den Bernhard als letzte Möglichkeit sieht:[34]

> Die Selbsterkenntnis der autobiographischen Schriften ermöglicht ihrem Autor die selbstbewusste Ergreifung seines Ich: Erinnernd nimmt er sein Leben an, bejaht er seine Existenz. Dazu braucht er die Distanz des analysierenden Schreibens. Dieses Schreiben kann freilich nur ein Weg, nicht aber Vollzug der Bewältigung sein. 333

Durch dieses Schreiben in der dritten Person erkennt der Leser nicht nur den Willen zur Objektivierung, sondern das erstmalig erkennende Subjekt, das sich zu seiner Umwelt erfasst, folgend in eine Subjekt-Objekt-Relation eintritt und durch diese Erkenntnis letztendlich auch zu einer Bewältigung des Erlebten führt.[35] Auch Tschapke (125) erkennt das Distanzierungsprinzip, das das wehrlose Opfer zum kritischen Beobachter macht. Durch das Erkennen ebendieser Position und der Beschreibung dieser findet ein innerpersönlicher Prozess statt, der Aufarbeitung des Vergangenen ermöglicht.

Viel wichtiger für Bernhard scheint jedoch der Faktor, dass sich der Geschichtenzerstörer seinen eigenen Lebensraum in der entgegengesetzten Richtung schafft, die ihm als einzig mögliche zur Verfügung steht. „Selbstlebensbeschreibung" nennt Gerd Ueding (In: Tschapke 1984, X) die Art Bernhards Schreibens und sieht, ähnlich wie Nietzsche, die

[34] In einem Interview mit Asta Scheib (In: Dreissinger 1992, 147) meint er: „Das ist der einzige Strang, an dem ich noch hänge, aber da sieht man natürlich auch schon Risse. Aber das ist so. Ewig lebt man nicht. Aber so lange ich lebe, lebe ich vom Schreiben."

[35] Dennoch erkennt Martin (123) auf den letzten Seiten des *Kellers* eine Zurückziehen aus der Welt und eine Form des Verlustes von Identität, welcher Kommunikation unmöglich macht und die Gleichgültigkeit des Autors hervorhebt.

Krankheit als Stimulanz des Lebens an (XI):

> Selbst ohne Heilungsaussichten schlägt die Krankheit nicht nieder, macht nicht trostlos, treibt nicht in den Selbstmord: Im Gegenteil: Lebensmut, der Wille, aus der Hölle herauszukommen, sich von den lebenden und sterbenden Gespenstern nicht einschüchtern zu lassen, und eine unbändige Neugier sind die Folgen.

Diese Beschäftigung mit dem „erneuernden Ich," wie Tschapke (60) es nennt, erlaubt kein „Zurück in die alte Gemütlichkeit einer unberührten Ich-Behausung." Die alten Brücken werden oft gänzlich abgebrochen, wodurch eine optimistische Sichtweise entsteht: „Der Aufbruch, die Hoffnung rücken in den Vordergrund und verbürgen die heilende Überlebenschance" (60f). Den Vorwurf, dass das Werk Bernhards immer dasselbe Thema darstellt, sieht Montaigne ohne Widerspruch stehend im Unterschied der des Ichs heute und dem Ich einst, welche zweierlei Menschen darstellen, so Starobinski (51). Der ständigen Forderung der „Wahrhaftigkeit der Darstellung" (ebd. 53) den er darin sieht, ist die mimetische Treue, das nicht zu verwirklichende Konstanzideal darzustellen, wessen er sich annimmt und damit akzeptiert, was er zuvor anprangert: den äußeren Schein, das Draußen (ebd. 58). In Bayer et al. (144) meint Bernhard: „Ich versuch' aufzuhellen und aufzuklären durch diese biographischen Notizen." Tschapke (149) resümiert in Bezug auf Motive des Schreibens Bernhard:

> Dennoch schreibt er, und dies aus zwei Motiven: erstens aus einem unbedingten, nicht domestizierbaren Schreibzwang heraus, der die Manie als „Lebensnotwendigkeit" gestaltet, und zweitens in der Intention, wenn schon nicht die ganze Wahrheit mitteilen zu können, so doch wenigstens aufrichtig zu lügen, was im Terminus „Wahrheitsgehalt" der Lüge anklingt. […] Die Wahrheit gleicht einer Asymptote, einer Linie, der sich die ins Unendliche verlaufende Kurve des Wahrheitswillens nähert, ohne sie je zu erreichen können.

Nietzsche soll mit seiner *fröhlichen Wissenschaft* (2012, 109) das letzte Wort haben:

> Aber warum schreibst denn du? – A.: Ich gehöre nicht zu Denen, welche mit der nassen Feder in der Hand denken; und noch weniger zu Jenen, die sich gar vor dem offenen Tintenfasse ihren Leidenschaften überlassen, auf ihre Stuhle sitzend und auf's Papier starrend. Ich ärgere oder schäme mich des Schreibens; Schreiben ist für mich eine Nothdurft, - selbst im Gleichniss davon zu reden, ist mir widerlich. B.: Aber warum schreibst du dann? A.: Ja, mein Lieber, im Vertrauen gesagt: ich habe bisher noch kein anderes Mittel gefunden, meine Gedanken los zu werden. B.: Und warum willst du sie loswerden? A.: Warum ich will? Will ich denn? Ich muss. B.: Genug! Genug!

4. Thomas Bernhards *Murau Identität*

Indem Murau neben der Ortschaft Wolfsegg und dem familiären Herkunftskomplex sich selbst zum Objekt seiner Studie macht (Pfabigan 208) – der Ich-Erzähler damit einmal mehr als Sprachrohr des Autors dient – wird die stetig wiederkehrende Annahme, dass Bernhards Spätprosa als Fortschreibung seiner Autobiographie gesehen werden kann, unterstrichen. Mariacher (8) sieht in der späten Prosa nicht nur eine Fortschreibung seiner Biographie, mehr noch: sie sieht sie als realitätsgetreuer als die autobiographischen Erzählungen. Die Korresponden mit Bernhards Autobiographie sieht Vogt (284) als Kontrakatur, als Verlängerung des darin unternommenen Versuchs, die eigene problematische Elternbeziehung aufzuarbeiten, sowie als „therapeutisches Projekt." Bernhard und Murau verfolgen, so scheint es, dasselbe Ziel: Die Loslösung vom Herkunftskomplex. Als einzigen Unterschied der beiden hebt Hirte (1995, 87) hervor, dass der Autor Thomas Bernhard „sich von seinen Ich-Erzählern gerade darin, daß er schreibend bewältigt, woran diese [seine Charaktere] zugrunde gehen." Diese Meinung will zugegebenermaßen für alle früheren Protagonisten der Romane Bernhards gelten, jedoch nicht für Murau, der als Doppelgänger Bernhards in Erscheinung tritt.[36]

[36] Rückblickend wird folgender Vergleich deutlich: Der verarmte Schriftsteller Firmian Stanislaus Siebenkäs täuscht seinen Tod vor, um eine neue Existenz zu sichern und löscht damit seine Existenz aus. Nickel (87): „daß Siebenkäs als literarische Vorbildfigur Muraus nicht zureichend ist, da er letztendlich

Bernhard schreibt sich in eine an der Oberfläche intakte Familie ein, aus der er letzten Endes ausbricht, um in Rom zu leben. Doch auch dort erkennt er, dass die Ablösung des Herkunftskomplexes nicht völlig erreicht ist, mehr noch: nie möglich sein wird.

Was sie sagen, ist gegen mich, was sie tun, ist gegen mich.

Thomas Bernhard *Die Auslöschung*

4.1 Der Herkunftskomplex Wolfsegg

Der Anfang alles Bösen, so wird im Roman (297) mehrmals deutlich, ist Muraus Mutter, die als „personifiziertes Böse" Wolfsegg beherrscht (469) und sich letztendlich als tödliche Falle beweist: „Das Böse aus Wolfsegg, wenn wir es auf den Ursprung zurückführten, führte immer auf unsere Mutter zurück, *sie* war der Ausgangspunkt" (297). Auch Muraus Onkel Georg sieht die Mutter, die „Regisseurin Wolfseggs" (97), als *Wolfseggs Unglück* (189), die auch initiiert, dass sich das Vaterhaus in ein Mutterhaus verwandelt (102), womit alles gänzlich die Handschrift der Mutter trägt, so Murau (102). Pfabigan (223) stellt diesbezüglich die folgende Grundsatzfrage, „ob jene Mutter, die das Zuwendungsbedürfnis eines Bernhardschen Sohnes zu stillen imstande ist, [überhaupt] existiert."

Schlichtmann (47) erkennt eine erneute Rückverschiebung von der mütterlichen zur

durch seine lediglich lebensgeschichtliche Erfüllung nur durch die Pointe seiner Selbstvernichtung seinem Lebensort Kuhschnappel entkommt. Er erreicht nicht den Grad an Autonomie, dem Murau durch das Erbe der Herrschaft über Wolfsegg erlangt, und der in seiner Niederschrift der Auslöschung seine Spiegelung findet. Siebenkäs bedarf noch des Rollentausches mit seinem Vorbild Leibgeber, um sich zum Geistesmenschen zu erhöhen, Murau hingegen gewinnt durch die schriftliche Fixierung seiner ‚Antiautobiographie' die Souveränität des Onkel Georg." Diese Annahme fortführend, wird im Hinblick darauf vor allem Schimmelbuschs These interessant, dass Bernhard seinen Tod nur vorgetäuscht habe und in Wirklichkeit noch lebt.

väterlichen Gewalt als der Vater als Lenker des Todesfahrzeugs die Familie auslöscht. Über den Vater – der im Text so gut wie non-existent ist – meint Murau: „Er heiratete seine Vernichterin und Verräterin. Wir lieben unsere Mutter natürlich, aber wir sehen doch ihre Gemeinheit und ihren Vernichtungswillen“ (104), und lenkt damit den Fokus zur Mutter zurück.

Im Vergleich zu Thomas Bernhards leiblichem Vater, von dem er so gut wie nichts weiß, und im Versuch der Rekonstruktion der Familiengeschichte in der *Kälte*, der kläglich scheitert, lassen sich folgende Parallelen in der *Auslöschung* erkennen: Im Versuch den Vater kennenzulernen, macht Bernhard eine alte Schulfreundin ausfindig, die den Vater gut kannte. Einen Tag bevor es zu einem Treffen kommt, liest er von einem Autounfall und der geköpften Leiche eben dieser Frau in der Zeitung und erhält somit die Gewissheit: „Ich hatte mit diesem Schreckensbild in der Zeitung die Gewißheit: ich darf nicht mehr nach meinem Vater fragen“ (*Kälte* 48). Diese Köpfung baut er in seinen letzten Roman ein, womit gleichzeitig der Prozess der Auslöschung einsetzt. In *Die Kälte* (74) meint Bernhard wenn er „den Weg meines Vaters zurück [gehe], war ich bald am Ende,“ so wenig weiß er von dem eigenen Vater. Aus Erzählungen erfährt er, dass sein Vater das Elternhaus in Brand gesetzt haben soll. „Mit diesem Blick auf das brennende Elternhaus hatte er nicht nur die Heimat, sondern überhaupt den Heimatbegriff (für sich) ausgelöscht“ (*Kälte* 75). An beiden Punkten wird die Initiation der Auslöschung deutlich. Für die Geschwister Muraus gilt eine individuelle Auslöschung, so Sorg (123):

> Der Bruder und die beiden Schwestern bleiben in Wolfsegg, trotz oder wegen der alles lähmenden Atmosphäre, innerhalb derer und für die es nur eine Strafe gibt, die Todesstrafe, die Strafe durch den selbstindizierten Tod, also eine individuelle Auslöschung. Der jüngere männliche Erbe, Franz-Josef, das Ich des Textes, verläßt Wolfsegg, *um zu leben*.

Der Bruder Johannes übernimmt anfangs an Stelle von Murau die Rolle Bernhards, der vor seinem Ausbruch in der Schule von der Familie geformt wird, während Murau endgültig aus dieser Situation ausbricht. Damit stehen beide Brüder auch für die zwei Existenzen Bernhards vor uns nach dem Einschlagen in die entgegengesetzte Richtung. „Johannes hatten sie, wie gesagt wird, *formen* können, *kneten*, mich nicht. Und sie hatten mit dieser Formung meines Bruders, mit diesem elterlichen Knetprozeß schon früh begonnen, schon, als diese kindliche Knetmasse nicht älter als drei, vier Jahre alt gewesen ist“ (*Auslöschung* 354). Die zwei Brüder, die einander entgegengesetzte Richtungen

wählen, entfernen sich immer mehr voneinander. Johannes, der immer tiefer in Wolfsegg eindringt, ist Murau gegenübergesetzt, der sich immer weiter entfernt (ebd. 83): „Schon mit sechs Jahren, denke ich, ist jeder von uns beiden in die dann sein ganzes Leben bestimmende Richtung gegangen, tatsächlich jeder von uns genau in die entgegengesetzte des anderen." Auf Muraus existenznotwendige Entscheidung, Wolfsegg zu verlassen, reagiert der Bruder mit Neid und prangert die größenwahnsinnige Selbstständigkeit und rücksichtslose Freiheit an (ebd. 12).

„Zuerst aber mußte ich, kurz gesagt, von meinen Eltern fast zur Gänze vernichtet werden, um dann, als ich schon über zwanzig gewesen war und, wie es schien, rettungslos verloren, von meinem Onkel Georg doch noch geheilt zu werden," so der Protagonist Murau in der *Auslöschung* (36). Sorg (122) über den Ausbruch als *Exil des Geistesmenschen*:

> Das Exil des Geistesmenschen Murau ist konkreter und drückt eine räumliche Distanz aus: es ist Italien, die Stadt Rom. […] Rom erscheint als Gegen-Welt zur verhaßten der Familie und des österreichischen Staates, dort kann er atmen, aufatmen (was angesichts der römischen Realität nur als Metapher nachvollziehbar ist), ist der Familie und der familiären Qual- und Quälkonstellation entkommen. Aber nur scheinbar.

In weiterer Folge wird deutlich, dass dies nicht der Fall ist. Kontrastiv mit Rom steht Wolfsegg inklusive der Vergangenheit des Ortes noch immer im Mittelpunkt Muraus. Als er die Wahl zwischen zwei Welten hat – zwischen der Familie, die zu „dumm" war, „um an eine Geistesexistenz auch nur zu glauben" (37) und der des Onkels, dem er sein Geistesvermögen verdankte (33) – entscheidet er sich, seinem Geistesmenschen nachzufolgen:

> Und diese von ihm selbst gemachten Gesetze hatte er alle Augenblicke umgestoßen. Meine Eltern waren immer nur den ihnen vorgeschriebenen Wege gegangen und es wäre ihnen niemals eingefallen, diesen Weg auch nur für einen Augenblick zu verlassen, mein Onkel Georg ist nur seinen eigenen Weg gegangen. 46f

Alle Warnungen von der Seite der Familie in Bezug auf Muraus Onkel Georg fruchten nicht, denn von Anfang an hatte er „niemand anderen mehr geliebt in Wolfsegg als den Onkel Georg" (*Auslöschung* 39). Die Liebe des Onkels stellt Murau deutlich über die Liebe zu seiner Familie (31): „Oft denke ich, daß ich viel von meinem Onkel Georg habe, mehr jedenfalls als von meinem Vater. Auch ich habe zeitlebens die Literatur und die

Bücher und das Meer geliebt. Auch ich bin aus Wolfsegg weggegangen, sogar schon in jüngeren Jahren als er.“ Auch in dieser Entscheidung wird der Vergleich zu Bernhards Situation erneut deutlich (ebd. 36): „Daß ich keine Existenz zu führen hatte als Erwachsener, wie die Meinigen alle, außer meinem Onkel Georg, sondern die ihnen entgegengesetzte, wie mein Onkel Georg.“ Der Onkel stellt Muraus Gegenwelt dar (Schlichtmann 67), ebenso wie Literatur (68)[37], beides Dinge, die der Familie verhasst sind: „Mein Onkel Georg hat mir den Weg geebnet, ihn mir ermöglicht. Mich zuerst auf die Idee, dann auf den tatsächlichen Weg gebracht, auf den *Gegenweg*, hatte ich zu Gambetti gesagt“ (147).

Der Weg weg aus Wolfsegg, hin nach Rom – die italienische Hauptstadt fungiert als Denkexil der Deutschen und Österreicher, wo sie Abstand gewinnen können, so Nienhaus (158)[38] – beweist sich als Muraus einzig richtiger. Indem er diesen Weg einschlägt, wird ihm jedoch auch Wolfsegg unmöglich gemacht (110): „*Ich habe mir in Rom meinen Kopf für Wolfsegg verdorben*, sagte ich zu Gambetti.“ Auch hier werden Parallelen zu Bernhards Lebensweg sichtbar, der in seiner Richtungsänderung alles hinter sich lassen muss. „»Weggehen« ist im Falle Muraus weder Selbstzweck noch bloße Furcht, sondern die zielgerichtete Voraussetzung der von ihm praktizierten Lebenskunst,“ so Pfabigan (209), der damit auch in Bezug auf den Autor Thomas Bernhard ins Schwarze trifft.

In dieser Umkehr wird die notwendige Abnabelung deutlich, die auch Bernard erfährt, als er aus der Schule ausbricht und sich im Keller erstmals entfalten kann. „Du hast dich von ihnen getrennt, du bist ihnen aus dem Weg gegangen, du hast ihnen den Rücken zugekehrt, du hast dich ihnen zu dem richtigen Zeitpunkt entzogen“ (*Auslöschung* 57). In dieser Gegenrichtungfindet Murau, ähnlich wie Bernhard, den nötigen Raum für seine Geistesexistenz: „Deshalb ist es gut, wenn du dich überhaupt nicht mehr umdrehst, du darfst dich, schon aus Selbstschonungsgrund, nicht mehr umdrehen, das sollst du wissen, dachte ich jetzt“ (*Auslöschung* 600).

Diese Entscheidung trifft auch der Autor Thomas Bernhard, der in dem Roman *Der Atem*

[37] Die Bibliothek zeichnet sich als Zufluchtsort des Kindes ab und zeigt gleichzeitig die Bildungsfeindlichkeit der Familie auf, so Mariacher (149).
[38] Auf außerliterarischer Ebene habe auch Bernhard selbst immer gerne am Meer geschrieben, Nienhaus weiter (159).

(99) meint: „Ich hatte überhaupt nichts werden und natürlich niemals ein Beruf werden wollen, ich hatte immer nur *ich* werden wollen.“ In diesem Selbstzweck erkennt Starobinski (331) folgendes: „Seinen Zweck in sich selbst zu haben. Erneut bedeutet das das Ich zum Raum zu machen. Es bedeutet, das Ich selbst zu dem Feld zu machen, auf dem sich sein Handeln entfaltet.“

> Der Geistesmensch konstruiert in strikter Abwendung von den herrschenden Methoden und in lebenslanger Haßliebe zu Familie und Staat (wofür paradigmatisch immer Österreich steht) seine eigene Welt von Kunst und Wissenschaft, von obsessiver Arbeit an einem, unterschiedlich definierten und zu unterschiedlichen Graden der Vollendung gebrachten, Projekt. Sorg 10

Dieses Projekt meint hier die konkrete Auslöschung des Herkunftskomplexes, welches „als Restitution jener verschollenen Schrift“ des Onkels, der Antiautobiografie, wirken soll, meinen Höller und Heidelberger-Leonard (7) und verwenden damit ein bedeutungsgeladenes Wort, das vor allem Konnotationen zu Shoah erweckt (vgl. Schenkung). Dazu Nickel (1997, 49):

> Denn die *Auslöschung* ist ja Muraus eigene `Antiautobiografie´, so wie er es doppeldeutig versteht: einerseits gegen die Familie, die er darin beschreibt, aber andererseits gegen die Autobiographie an sich, gegen das `Zeugnis ablegen´ vom eigenen Leben. Im Widerspruch des Textes, innerhalb dessen Murau in Form seiner Geschichte durch sein Schreiben selbst vernichtet wird, ist die `Dialektik der Auslöschung´ entwickelt.

Aktiv zieht Murau die Grenze zwischen den zwei Orten: In Rom ist er zuhause, in Wolfsegg nicht (526). Ebenso sieht es Montaigne, der einen Platz in dieser Welt sucht „der wahrhaft der eigene ist, zum Unterschied von anderen Menschen […] (Starobinski 25). Nur durch den tödlichen Unfall der Familie entdeckt er, dass eine Loslösung aus dem Herkunftskomplex nicht möglich ist (*Auslöschung* 523). Diese Tatsache rührt auch von der Geschichte einer Person her, in der Sorg (129) die wahre, den Geistesmenschen prägende Vergangenheit als „die individuelle von Kindheit und Jugend des Ich“ sieht. Sein Glück, welches er in seiner Geistesexistenz findet, rührt damit von seinem Unglück, dem Herkunftskomplex.

> Der Geistesmensch kann die Freiheit zum überdauernden Werk und die zum Tode nicht realisieren, alle Aktionen sind abhängig von einer vorgängigen Welt individueller und kollektiver Schuld, gegen die das Ich zwar wütend und verzweifelt, gelegentlich auch bloß narzistisch anschreiben, die es jedoch nicht überwinden kann. Darum träumt es von Akten der Auslöschung der Familie, des Erbes, des Staates, schließlich der gesamten mißratenen Schöpfung. Aulöschung

> innerhalb der literarischen Logik heißt aber: künstlerische Schöpfung, die die Inferiorität der materiellen gleichzeitig verflucht und überwindet. Sorg 11

Murau, der sich von seiner Familie in allem widersprochen fühlt, erkennt eben dadurch seine eigene Existenz. Starobinski (340) meint im Hinblick auf Montaigne dazu: „Das Ich definiert und bekräftigt sich durch die Energie seiner Negation." In der Differenz zu anderen reflektiert er damit seinen inneren Raum. „Selbst wenn es im Zentrum dieses Raums nichts zu erfassen gibt, selbst wenn die eigene Innerlichkeit ein unbestimmter Ort bleibt, wird er doch keinen Substanzverlust erlitten haben, wird er niemandem unterworfen sein" (Starobinski 341). Das Individuum wird jedoch ebenso schnell wieder auf seine Herkunft aufmerksam gemacht, aus der es kein Entkommen gibt.

„Dieser Welt bist du entkommen, um jetzt auf einmal kopfüber in sie hineingestoßen zu werden *durch einen Schicksalsschlag*, dachte ich" (523). Und weiter (534): „denn aus Wolfsegg zurückgekommen sei ich ein vollkommen anderer, ein dem sozusagen römischen entgegengesetzter." *Ihren Römer*, wie ihn die Familie nennt, verachten sie, ebenso, wie er sie als *die Wolfsegger* verspottet, so Murau (13f).

In sich selbst zu kreisen stellt für Montaigne die intensivste und vollständigste Form von Handeln dar: sie ist nicht nur auf das Innere gerichtet, sondern der Körper als Ganzes fungiert als Agens, Instrument, Ort und Endzweck (343).

> Unsere Mutter ist immer ein ganz nach außen gerichteter Mensch gewesen, es war ihr immer nur das wichtigste, wie von außen über sie gedacht wird, wie man sie von außen einschätzt und sie wollte naturgemäß, daß über sie immer gut gedacht und daß sie von außen gut eingeschätzt wird. 181

Die anderen gehen immer anderswohin, schauen vor sich weg, sie gehe immer vor sich her, aber Montaigne, er kreiste um sich selbst, so Starobinski (338). In weiterer Folge erkennt er das Leben eben dadurch als stoffliche und körperliche Bewegung: „Sein ist Bewegung und Handeln, resümiert er" (ebd. 338).

4.2 Das Projekt „Auslöschung“

> Nach diesem Bericht muß alles, das Wolfsegg ist ausgelöscht sein. Mein Bericht ist nichts anderes als eine Auslöschung, hatte ich zu Gambetti gesagt. Mein Bericht löscht Wolfsegg ganz einfach aus. […] 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. Aber wir haben die meiste Zeit nicht die Kraft für eine solche Auslöschung. *Auslöschung* 199

Das zentrale Paradox der Auslöschung ist offensichtlich: die geplante Auslöschung durch die schriftliche Fixierung der Geschichte, durch die ein Spiel von Rekonstruktion und Dekonstruktion eingeleitet wird. „Die Poetologie der Auslöschung meint hier: Auslöschung des schon Ausgelöschten bedeutet Rekonstruktion des Ursprünglichen“ (Schlichtmann 35). Diese zwei Poetologien sind einander damit entgegengesetzt: Schreiben soll erinnern und wieder erschaffen, gleichzeitig aber auch zerstören. Die Utopie der Vergangenheit wird durch Murau aufgehoben, das Schweigen über die NS-Zeit gebrochen.

> Am Anfang steht die Notwendigkeit der Auslöschung überhaupt, also die Vernichtung dessen, was ausgelöscht werden soll, weil es dem Herkunftskomplex zugehörig ist. Dies vollzieht sich im Beschreiben jener Herkunft. Durh die Auslöschung dieser Herkunft, der subtilerweise die tatsächliche Auslöschung der halben Familie durch den Unfall vorausgeht, wird ein Drittes möglich, auf das Murau seit Jahren hinlebt: die Geistesexistenz. Nickel 50

Diese vorsätzliche Auslöschung wird jedoch erst durch den Unfall initiiert,[39] bei dem Muraus Eltern und der Bruder bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt werden. Der Vorfall kommt zumindest seinem Vorhaben entgegen, wenn er meint (450): „Sie hatten keine Gesichtszüge mehr, sie hatten nicht einmal mehr Gesichter.“ Und obwohl Murau anfangs noch meint (17f): „*ich kann die Meinigen ja nicht, weil ich es will, abschaffen*“ so scheint es, als ob ein Wunsch in Erfüllung gegangen wäre, wenn er sagt (25): „Die Tatsache, daß *sie* jetzt tot waren und nicht *ich*, war im Augenblick für mich nicht nur die denkbar unvorhergesehene, sie war für mich das *Sensationelle*.“ Und weiter (26): „Der Verfolgungswahn ist zuende, dachte ich. Sie sind tot. Du bist frei.“

[39] Dazu Nickel (17f): „Die These, das `Telegram´, kündet vom Tod der Eltern, die Antithese dazu, das `Testament´, ist die Reaktion Muraus gegen das Vermächtnis der Eltern, das abgeschenkt wird. Die Synthese jedoch verbindet beide Teile und läßt das Kunstwerk der *Auslöschung* entstehen.“ Im Vergleich dazu steht in Schimmelbuschs Buch *Die Murau Identität* das Telegramm als Zeichen das Lebens: Thomas Bernhard lebt!

Wenn Sorg (127) meint: „Das Ich hält sich nur in der Existenz durch radikale geistige Durchdringung und Ablehnung seiner Vergangenheit, diese Vergangenheit zu zerstören heißt, sich selbst auszulöschen," dann erkennt Schlichtmann (89) darin die Utopie einer völligen Auslöschung: „Bei völliger neuer Auslöschung müßte das Neue quasi aus dem Nichts erschaffen werden – ein Akt, der in seiner Absolutheit tatsächlich an den göttlichen Schöpfungsmythos erinnert und somit als reine Utopie zu bezeichnen wäre" (ebd.). Dadurch wird deutlich, dass Altes dekonstruiert werden muss, um Neues erschaffen zu können. „Ist die Geschichte seines Lebens als Geschichte einer mißlungenen Ablösung von Familie und Staat erzählt und in ihrer Ausweglosigkeit erkannt," so Sorg (128), „so ist das Leben beendet." Und weiter: „Der Protagonist zerstört die Geschichte der Familie und baut sie im literarischen Werk neu auf. Darin liegt die einzigmöglichen Freiheit," die in der Wegschenkung Wolfseggs an die Israelische Kultusgemeinschaft realisiert wird, welche als konstruktiver Akt von einer „Übereignung an ein neues Sinnsystem" zeugt, so Schlichtmann (90). Gleichzeitig ist diese Wegschenkung auch ein destruktiver Akt, der die Familiengeschichte Muraus in Wolfsegg auslöscht. Durch diesen Akt erst wird die Erinnerungsarbeit eingeleitet und eine positive Geschichtsentwicklung möglich gemacht. Die Auslöschung steht damit gleichzeitig als Initiation für Neues.

Indem Murau das Erbe gänzlich überlassen wird, wird er, der „Abtrünnige, der Ausgestoßene, der Verfluchte, der Gehaßte" plötzlich zum „Alleinbestimmer," zum „Erhalter" und zum „Lebensretter" (*Auslöschung* 386). Schlichtmann (49) dazu: „Murau als der einzige männliche Überlebende der Kernfamilie und Alleinerbe verschenkt dieses Erbe und stirbt ebenfalls." Die Auslöschung endet in jeder Hinsicht erfolgreich: mit dem Tod Muraus und damit dem Vollzug der gänzlichen Auslöschung. Umso mehr ende dieses Vorhaben erfolgreich, als Murau keine Nachkommen garantiert. Gambetti überlebt symbolhaft als geistiger Nachkomme Muraus.[40] Nickel (144) stellt fest, dass

> auch wenn Murau sich in der Abwendung von seiner eigenen Familie und zunächst auch für seine eigene Existenz von der Struktur der Familie überhaupt abwendet, ist nicht zu übersehen, daß sich gerade in der Beziehung zu Gambetti der Wunsch nach einem Nachkommen manifestiert, der, im Sinne der Geistesexistenz, natürlich nur als Geistes-Sohn denkbar ist und realisiert wird.

[40] „Mit Gambetti zu sprechen, war mir auch an diesem Tag wieder ein *großes Vergnügen* gewesen nach den *mühevollen*, *schwerfälligen*, nur auf die alltäglichen ganz und gar privaten und *primitiven* Bedürfnisse beschränkten Unterhaltungen mit der Familie in Wolfsegg." 8 [Hervorhebung hinzugefügt]

Pfabigan (210) sieht dafür vorerst die Dokumentation der Vergangenheit als unumgänglich an: „Die Verpflichtung, Wolfsegg zu dokumentieren, gehört zu jenem Teil der Erbschaft, den Murau als Selbstverständlichkeit »annimmt«, allerdings in »auslöschender« Absicht.“ Jansen (2005, 24) erkennt: „Die Voraussetzung für die Auslöschung ist zunächst die autobiographische Abwicklung der Kindheitsgeschichte des Individuum Murau.“ Indem Murau die Geschichte niederschreibt, wird die Vergangenheitsbewältigung erstmals möglich gemacht: „Gambetti, ich habe alle Fenster in Wolfsegg weit aufgemacht und frische Luft hineingelassen. Alle Fenster und Türen werde ich aufmachen, sagte ich mir“ (*Auslöschung* 150).

Indem er diese Geschichte aufschreibt, tritt erstmals die Möglichkeit der Aufarbeitung in den Vordergrund: „Die Vergangenheit stellt in Gegenteil innerhalb von Muraus Existenz eine bedrohliche Größe dar, die, aufgrund der Tatsache, daß sie nicht verarbeitet werden konnte, konkrete psychische und physische Effekte zeitigt,“ so Vogt (303), und weiter: „Erst indem sein Bericht zur Kenntnis genommen wird, erfüllt sich das Erinnerungsprogramm in allen Teilen“ (305). Pfabigan (213):

> Die systematische Rekonstruktion der Vergangenheit mündet regelmäßig im Gegenteil der Ausgangsposition: dort wo Murau Liebe ortet, ist es Haß, der sich hinter Schuldgefühlen versteckt, dort, wo er Haß ortet, war es Liebe, die sich nicht hingeben konnte. Diese Rekonstruktion ist schmerzlich, doch der Text zeigt, daß ihre Relevanz für das Heute gering ist und daß sie vor allem nicht für eigenes Handeln dispensiert.

In diesem Sinne spricht Schlichtmann (64f) von der „Wegschenkung Wolfseggs als materialisierte Geschichte,“ die, „somit eine Negierung der Familiengeschichte und den Versuch einer symbolischen Auslöschung derselben“ bedeutet. Darin liegt in Folge auch die Darstellung der Eltern als Täter und Muraus Selbstbeschreibung als Opfer. Auch der Versuch, in einem anderen Land eine Gegenexistenz zu führen, weist auf den „Abwehrmechanismus gegen die Belastung durch die Vergangenheit [hin] und eine möglicherweise ererbte Schuld [kann daraus] gelesen werden“ (112). Murau, der als Alleinerbe eingesetzt wird, erhält die Macht über das gesamte Anwesen Wolfseggs und damit auch über die darin lebenden und arbeitenden Menschen, inklusive seiner zwei Schwestern. Sorg (126):

> Das Erbe verkommen zu lassen, bedeutet, sich der Geschichte zu verweigern; es bedeutet aber auch, ihren Akten der Vernichtung einen eigenen Akt

> selbstbestimmter Zerstörung gegenüber an die Seite zu stellen. Darin liegt das Zweideutige der Radikalität aller Bernhardschen Geistesmenschen. Sie üben *ihre* Gewalt aus als Rettungsmittel gegen die destruktive Familie und den destruktiven Staat, gegen die Symbole einer lieblosen Fremdbestimmung.

In der Erinnerungsarbeit und der damit einhergehenden Auseinandersetzung der Vergangenheit setzt sich Murau direkt damit auseinander. Diese Aufarbeitung stellt für Mariacher (156) keine Auslöschung an sich, sondern eine „bewusste Rekonstruktion der Vergangenheit" dar. Dazu Schlichtmann (113):

> Zum einen hat Murau die Vergangenheit noch nicht derart durcharbeiten können, daß ihm ein ausgeglichenes Leben möglich wäre, zum anderen hat er aber auch keine so intensive Verdrängung praktiziert, daß ihm die psychische Belastung durch den Nationalsozialismus schon nicht mehr bewußt wäre und er sie nicht mehr zugeben könnte.

Vogt resümiert (302):

> Durch die schriftliche Fixierung wird der endgültige Abschluß des in Muraus Bericht dokumentierten Reflexionsprozesses markiert. […] Somit gelangt Murau schreibend an den äußersten Punkt der Verfügbarmachung des eigenen Lebens. Sein Bericht nähert sich formal wie inhaltlich der Vorstellung eines Resümees des eigenen Lebens im Augenblick des Todes an. Die Niederschrift ermöglicht Murau die Begegnung mit sich selbst.

4.3 Polare Paare der Auslöschung

In der ständigen Gegenübersetzung der Himmelsrichtungen lässt sich folgendes Muster erkennen: Alles im Süden Angesiedelte, ist als positiv klassifiziert, während der Norden negativ gekennzeichnet ist. Was also bei Lakoff und Johnson noch als Positivum („oben") angesiedelt war, dementsprechend im Norden, so findet sich auch hier die Gegenrichtung im Süden als die von Bernhard bevorzugte. Rom dient als „jener Ort des Widerstandes gegen die Familie, gegen die Herkunft und gegen Österreich von dem aus er seine Geschichte rückblickend neu formulieren und sie aus der sicheren Distanz seine Identität mit genuin eigenen Worten erschaffen kann" (Nienhaus 165). Im Gegensatz dazu

erkennen Höller und Heidelberg-Leonard (1995, 7) in Wolfsegg das Zentrum der Barbarei und, dem entgegengestellt, in Rom das der Kunst, was den „illusionären Charakter der Flucht in die ideale römische Welt des Geistes“ aufzeigt, was jedoch nie vollständig gelingt. Jansen erkennt Rom jedoch nicht als literarischen Topos an, da der Leser nur Einblicke in das Innere der Wohnung Muraus bekommt und der Blick aus dieser auf die Piazza Minerva beschrieben wird. Wie Bernhard entwirft auch Murau „eine literarische Welt unabhängig vom realen Schauplatz, mit dessen Namen er sie verbindet. Der Name hat allenfalls auratische Bedeutung, die vom Leser je nach individuellem Hintergrundwissen konkretisiert und aktualisiert werden kann,“ so Jansen (15). Auch Nienhaus erkennt dieses auratische Verhältnis zu Raum nach Benjamin, wenn sie meint, dass Murau sich von den umliegenden Räumen beherrscht fühlt.

Trotz Muraus Ausbruchs erkennt Sorg (124) die Quintessenz des Herkunftskomplexes: „Das Zentrum seiner Existenz war und ist Wolfsegg.“ Nickel (52) dazu:

> Nur durch die Einsicht in die tragikomische Struktur seiner Existenz, daß er zwar autonom sein eigenes Leben zu gestalten vermag, aber zumindest genealogisch Wolfsegg verbunden sein wird, ist es ihm möglich, sich über die Crux des ‚Herkunftskomplexes‘ zu erheben. Die stilistische Manier der Übertreibung mit ihrer Betonung der Künstlichkeit ist, wie auch die Modifikation des Welttheaters als subjektive Pointe der Geistesexistenz eine Spätform des Manierismus in Bernhards Literatur.

Ähnlich wie die Erkenntnis des Subjekts eines ausgelagerten Objekts, erkennt auch Jansen (16) eine ständige Juxtaposition der Orte, durch deren Gegenüberstellung erst eine Meinung gebildet werden kann:

> Um das Leben in Rom derartig euphorisch und empathisch leben zu können, bedarf es immer der gedanklich präsenten Gegenwelt, und ohne die in dieser Reflexion liegenden Versicherung würde die mediterrane Existenz in sich zusammenfallen, denn aus dem manifesten Ort vermag Murau keinerlei identitätsstiftenden Sinn abzuleiten.

Weiter verdeutlicht Jansen (ebd.) mit folgendem Vergleich: „Alles Hochgehaltene erhält seine Farbkraft erst durch die Andersheit, die – im Automatismus der entgegengesetzten Technik – seinem Negativ abgetrotzt wird.“

Schon im Umzug in den Süden – nach Rom, dem „Zentrum der Existenzerneuerung“, so

Mariacher (148)[41] – finden sich einmal mehr Parallele zu Bernhards Ausbruch aus der Schulwelt, der sich als ebenso lebensnotwendig erweist.

> Ich habe hier erst wieder zu mir selbst gefunden, nachdem ich mich so viele Jahre in allen möglichen Orten *verloren* hatte, mich und also alles, das ich bin, verloren hatte Und ich hatte so viele Jahre nicht mehr an eine Rettung geglaubt, nur immer meinen Untergang gesehen, mein eigenes Ende, *wie ich eingehe*, Gambetti, langsam habe ich diese langen Jahre überall nur gesehen, wie ich *verlorengehe* und eingehe und mein Ende nicht aufzuhalten ist und in mir tatsächlich auch alles vollkommen bedeutungslos geworden ist. *Auslöschung* 201

Der Kontrast zwischen Rom und Wolfsegg[42] steht für Mariacher für eine Vielzahl von polaren Paaren und damit für einander entgegengesetzte Bewusstseinsräume (vgl. 148). Hier, im Süden, erkennt Murau seine einzige, rettende Existenz (*Auslöschung* 203): „Und dann hatte es sich gezeigt, daß mein Entschluß, nach Rom zu gehen, die Erneuerung meiner Existenz gebracht hat, sozusagen die Geisteswende. Plötzlich habe ich aufgeatmet. […], daß es die richtige ist für mich, die einzige, die notwendige, die rettende." Nicht nur in diesem Ausbruch werden Parallelen zu Bernhards Umkehrung deutlich. Ähnlich wie Bernhards Reaktion aufgrund der ablehnenden Haltung der Beamtin in Bezug auf die Lehrstelle, stellt sich auch Murau als Rebell gegen die Familie, und tut dies bedingungslos (ebd. 307):

> Ich habe mutwillig mit Wolfsegg gebrochen. Ich habe meine Eltern ja auch immer vor den Kopf gestoßen. Ich habe alles gegen sie getan, auch gegen meine Geschwister immer alles getan, um sie vor den Kopf zu stoßen. Ich war in meinem Vordenkkopfstoßmitteln nicht wählerisch.

Der Ort Wolfsegg, *Hort des Stumpfsinns*,[43] lässt erkennen, welche Auswirkungen das Klima auf die Menschen hat (ebd. 17):

> Das grauenhafte Klima, das in der Gegend von Wolfsegg immer geherrscht und immer alles beherrscht hat, auf die Menschen übertragen, die in Wolfsegg zu leben oder besser noch, zu existieren gezwungen seien und wie dieses Klima von einer geradezu menschenvernichtenden Rücksichtslosigkeit sind.

Murau erkennt in Wolfsegg die Unausweichlichkeit des Klimas und stellt den Süden als

[41] Nickel (15) zu Rom: „Für den antiken Grund der Idee, die Existenz im Kopf zu gründen und von dort aus zu entwickeln, steht die Stadt Rom." Auch Jansen (15) erkennt die Weltstadt als Stadt für den Kopf an.
[42] Ironischerweise erkennt Nickel (6) im Geburtsort Wolfsegg das Eis des Wolfes als Brechung der kapitolinischen Wölfin und ihrer Säuglinge als Gegenpol zu Rom.
[43] An einer früheren Stelle jedoch folgendermaßen beschrieben (17): „Gäbe es die Meinigen nicht und nur die Mauern, in welchen sie leben, hatte ich damals zu Gambetti gesagt, ich müßte Wolfsegg als den Glücksfall eines Ortes für mich empfinden, denn er sei wie kein zweiter meinem Geiste entsprechend."

konträr dar: „Alles ist dort lähmend und in einer Weise selbst im Sommer kalt, daß es mich andauernd friert“ (ebd. 109).

Die Notwendigkeit des dualen Verhältnisses Muraus zu Wolfsegg wird deutlich: Wolfsegg ernährt ihn und ermöglicht ihm das Leben in Rom, auch wenn er es als lähmend bezeichnet (ebd. 109). Dazu Jansen (15f): „Murau bemüht Rom zu dem Zweck, aus ihm seine polemische Verve gegen das Wohnen in Wolfsegg zu ziehen, er muss von einer entgegengesetzten Situation – der Roms – als einer einen Kontrast ermöglichenden Folie ausgehen.“

Die polaren Richtungen sind in den Positionen der Schlafzimmer der vier Kinder von Bedeutung: die Brüder bewohnen die Zimmer auf der Südseite des Anwesens, die Schwestern auf der Nordseite. Dazu Murau (*Auslöschung* 176): „Menschen, die auf der Nordseite aufwachsen, sind auch im späteren Leben sogenannte Nachteilsmenschen.“ Als solche werden in späterer Folge auch die Schwestern beschrieben, die als Marionetten der Verlängerung der Mutter dienen. Als er aufgrund der Todesnachricht der Eltern und des Bruders an den ihm verachteten Ort zurückkehren muss, dem ihm widerwärtig gewordenen Wolfsegg, ist er den Schwestern anfangs „ausgeliefert“ (ebd. 11).

In Wolfsegg angekommen erfasst er mit einem einzigen Blick die zweihundert Kilometer weite Landschaft von Westen nach Osten. Das Schauspiel, wie er es nennt, beobachtet er anfangs nur von der Ferne und das Spektrum offenbart ihm somit den Aufgang und den Untergang der Familie und weist damit auf den Verfall Bildungsbürgertums hin. Ebenso wie Starobinski (18f) eine „Art Weltende“ um Montaigne herum erkennt, betrachtet auch Murau Wolfsegg von unten: „Meine Betrachtung war, wie immer, von unten ausgegangen, vom Ort aus. Ich blickte in die Höhe. Oben, hatte ich zu Gambetti gesagt, liegt Wolfsegg“ (*Auslöschung* 163).

Auch die Jäger und Gärtner Wolfseggs finden sich an zwei verschiedenen Enden einer Skala. Während die Gärtner als geduldigste, Ruhe ausströmende Leute gesehen werden (ebd. 165), die sich nützlich (ebd. 338) auszeichnen, werden die Jäger als lächerlich und künstlich beschrieben (ebd. 538).

In den ständigen Juxtapositionen der zwei konträren Welten erkennt Montaigne (In: Starobinski 27) folgende Antithesen:

> Die Wahl steht frei, und die Entscheidung ist augenblicklich evident – zwischen Sein und Schein, zwischen Hier und Anderwärts, zwischen Ich und den Anderen, zwischen Meinem und Fremdem, Natürlichem und Künstlichem, Spontanem und Angelerntem, Innerem und Äußerem, zwischen Tiefe und Oberfläche. Sie bezeichnen sämtlich eine zu leistende Parteinahme: die Rückkehr zu sich selbst, die eigenverantwortliche Führung, die Autonomie und die Autarkie.

„Indem er das Vergangene zur Sprache bringt," so Vogt (322), „stiftet der Erzähler des Fragments – gleichsam in Keimform – Erinnerungskultur." Vogt betitelt Bernhards Werk damit als *pervertierten Entwicklungsroman*, den der Leser Bernhards serviert bekommt.

4.4 Die Murau Identität

Bernhards anhaltende Präsenz ist trotz seines Todes vor über 25 Jahren nicht zu verleugnen: „Thomas Bernhard geistert und spukt in Österreich, als Wiedergänger und Kultfigur zugleich, als Mittelpunkt eines sonderbaren Bernhard-Obskurantismus," so Löffler (2).[44] Schmidt-Dengler (2011, 84) dazu:

> Er lebt durch seine Bücher, er lebt durch seine Dramatisierungen, er lebt auf der Bühne, und er lebt vor allem weltweit. Er wird gelesen in Frankreich, Italien, Spanien, […]. in der Tschechoslowakei gibt es einen Thomas-Bernhard-Boom, in Korea gibt es eine Thomas-Bernhard-Gesellschaft, die sich um ihn annimmt, ja auch in China hat man ihn aufgeführt.

Anlässlich Bernhards 80. Geburtstag brachte *Die Presse* vom 6.2.2011 ein Interview mit Claus Peymann (Autor des Artikels), Regisseur und ehemaliger Burg-Direktor, der ebenfalls von Bernhards anhaltender Präsenz in seinem Privatleben spricht:

> „Ich träume ständig von Thomas Bernhard, sicher einmal im Monat", so Peymann im „Kurier" (Sonntag-Ausgabe). Ähnlich äußerst sich der Regisseur in einem Doppel-Interview mit dem Schauspieler Gert Voss in der „Kleinen

[44] In weiterer Folge tritt Löffler für die Revision der Werkes Bernhards ein (5), und hofft damit auf eine Dekonstruktion aller vorherrschenden Stereotype, die von Untergangshofer bis Übertreibungskünstler reichen (vgl. Fußnote 15).

> Zeitung“ (Sonntag Ausgabe): „Er (Bernhard, Anm.) sagt mir, ich soll niemandem erzählen, dass er weiterlebt. Ich denke, dass das Phantomträume sind, wie es Witwen haben.“

Dass Bernhard in Wirklichkeit tatsächlich noch lebt, bewahrheitet sich durch die anhaltende Auseinandersetzung und Inszenierung seines Œuvres und seit 2014 auch durch Schimmelbuschs Roman *Die Murau Identität*, der pünktlich zu dem 25. Todestag Bernhards erschienen ist, denn „bei Schimmelbusch wütet er [Bernhard] weiter,“ so Thomas Andre im *Spiegel* vom 23. Jänner 2014. Bei Schimmelbusch tritt der Autor Thomas Bernhard inkognito als Franz-Josef Murau wieder auf. Schimmelbuschs Annahme ist nämlich die folgende: Thomas Bernhard habe seinen Tod am 12. Februar 1989 nur vorgetäuscht, sich in New York einer Antikörperbehandlung unterzogen und lebe nun ein geheimes Leben inklusive Frau und Sohn (!) auf Mallorca. „Während seiner Inkognito-Existenz, so die Fiktion, habe er mit einer feurigen Esmeralda einen in New York finanzjonglierenden Sohn namens Esteban gezeugt und am Meisterwerk ‚Ánima Nega‘ geschrieben,“ schreibt Uwe Schütte in der *Wiener Zeitung*.

„Unbehelligt von den Zudringlichkeiten der Welt lebt er jahrelang auf Mallorca,“ so *Die Welt* vom 12. Februar 2014, „bis eines Tages im Februar 2014 einem halbseidenen Journalisten namens Alexander Schimmelbusch in Wien die versiegelten Reiseberichte von Bernhards Verleger Siegfried Unseld zugespielt werden.“ Aus eben diesen Reiseberichten erfährt Schimmelbusch von Bernhards Existenz. In dem fiktiven Bericht Unselds heißt es „[s]eine Haare waren voller geworden und nicht mehr grau sondern silbern, er trug ein weißes Hemd, eine navyblaue Krawatte“ (*Murau* 22). Weiter berichtet Unseld von einem *Gotham epic*, an dem Bernhard 1979 vermutlich arbeitete. Schimmelbusch malt sich aus, was wohl entstanden wäre, wenn Bernhard „seine klassische Großstadtprosa über die degenerierte Kulturschickeria, nicht in Wien, sondern in New York hätte spielen lassen“ (ebd. 32, vgl. Auster); ein Gedankenspiel, welches Schimmelbusch in seinem Erstlingsroman *Im Sinkflug* zu verwirklich haben scheint. Bernhard erzählt Unseld von einem neuen Buch: „Prosa, autobiographisch*“* (ebd. 92): „Sollte man das als spektakulären Fund aus dem Nachlaß verkaufen, sodaß ein autobiographisches Buch – es wird offenbar um Esmeralda, um seine Ehe gehen – dem Leser als fiktionales erschiene, als Zukunftstraum Bernhards quasi?“ Neben diesen Visionen prangert Schimmelbusch (2014, 31) die müde Suada

> von irgendwelchen Begriffen […], die Bernhard irgendwann einmal daher gesagt oder dahingeschrieben hatte, möglicherweise nach fünf oder sechs Vierteln und also bereits in betrunkenem Zustande, und die von der blassen Garde hauptamtlicher Bernhardexegeten in der Folge durch beharrliche Wiederholung auf Schlagworte reduziert worden waren [an].

Er entwaffnet damit Schäfer, der Schimmelbuschs Roman als einen „Literaturbetriebswitz für Bernhard-Bescheidwisser“ (47) hinstellt und das ständige „Anspielungspingpong“ des Autors und zu erkennen meint. Ein „Schlagwortverstreuen aus dem Bernhard-Karteikasten, mal amüsantes, mal banales Namedropping“ (ebd.). Auch in anderen Zeitungen bleibt Schimmelbusch nicht ohne Kritik. Vielleicht scheint es auch als Ding der Notwendigkeit, hat sich nach eigener Aussage nicht einmal Reich-Ranicki anfangs an eine Behandlung des Bernhardschen Werkes herangetraut. Das Buch ist natürlich kein realistischer Bericht, dient aber als amüsanter Einblick in Bernhards Leben nach dem Tod, wie Schimmelbusch es sich für ihn ausmalt und ihm damit das Ende ermöglicht, das sich scheinbar beide wünschen. Bernard scheint angekommen zu sein.

In Schimmelbuschs Debut *Im Sinkflug*, der im Glossar als Geschichte einer minutiösen Selbstauslöschung betitelt wird und damit in Bezug auf Bernhard an Bedeutung gewinnt, kann von einem solchen friedlichen Ankommen jedoch keine Rede sein. Wenn Reich-Ranicki zu Wittgensteins Neffe feststellt: „Wie Amokläufer fahren sie, rennen sie durch die Welt,“ und Voss ein „Und scheitern“ hinzufügt, dann ist es genau das, was Schimmelbuschs Roman ausmacht.

> Man beobachtet Menschen, wie ich mir sage, die sich die menschliche Welt erklären möchten und diese durch die Erklärung, daß es keine Erklärung gibt, noch nicht hinreichend erklärt sehen und sich also auf Dauer zu einem unbefriedigten Schwebezustand verurteilen und Menschen, die eine gewisse Stabilität darin gefunden zu haben, ihre vor dem Hintergrund der Abwesenheit einer Erklärung als zwecklos erkannte Existenz auf unzähligen Blickwinkeln immer wieder von Neuem für lächerlich zu erklären und dueser durch die Schreibtätigkeit in die Lächerlichkeit entlassenen Existenz die aus dieser Tätigkeit resultierenden und zwangsläufig unzutreffenden, da sprachlichen Bildern in die Lächerlichkeit hinterherzuschicken, andererseits auch Menschen, die überzeugt sind, ihre Zeit dokumentieren zu müssen, der erlebten Wirklichkeit durch Überführen in Sprache und also Ersetzen durch Hörensagen, hinter dem sie nie hervortreten kann, Gewicht verleihen zu können, die darauf spekulieren, ihrer seelischen Zerstörung in der aus der peniblen Dokumentation dieser Zerstörung resultierenden Verfälschung vielleicht doch noch etwas Schönheit abkämpfen und ihr so jeglichen Respekt verweigern zu können, etc etc. *Sinkflug* 147f

In einem nicht enden wollenden inneren Monolog zeichnet der Ich-Erzähler, der dem

Autor in seiner Profession als Investmentbanker ähnelt, ein pessimistisches Bild der Gesellschaft von Erfolgsdeutschen, Beautyfarmschönheiten und Neobohemians, wie er es nennt. Schimmelbusch, der selbst an der Georgetown University in Washington, D.C., Volkswirtschaftslehre und Germanistik studiert hat fünf Jahre in London als Investmentbanker tätig war, scheint die Welt des Scheins und Selbstbetrugs gut zu kennen.

Der Protagonist seines Romans entscheidet sich, aus dem Land auszubrechen und flieht mit dem Mercedes ohne konkretem Ziel vor den Augen: „Im Rückspiegel sehe ich die hektischen Wirbel, die ich in den Dunstschwaden über dem Fluß hinterlasse und für einen langen Augenblick scheint klar, daß alles viel besser wäre, wenn man dem unwürdigen Spektakel einfach ein schnelles Ende setzen könnte.“ (ebd. 74) Seine Erkenntnis, dass er jedoch nicht sich selbst entkommen kann, nimmt er bitter auf, er, der sich bereits aus der Welt gedacht hat:

> Das Denken ist schuld, wie ich mir denke, während ich aufstehe und dem Kühlschrank ein frostiges Dosenbier entnehme, ich habe mich *aus der Welt heraus*gedacht, wie ich mir denken muß, während ich die Hintertür öffne und aus meinem kleinen Haus auf die Terrasse hinaus laufe, die ein erhöhtes Plateau über der direkt angrenzenden Wüste bildet und mit einem sehr feinen weißen Marmor gepflastert ist. ebd. 147

Nur in der Form der unschuldigen Kindheit entdeckt er die Übereinstimmung seines Ichs:

> Diese Spaziergänge, allein mit meiner Mutter, sind, wie ich zu wissen glaube, meine schönsten Kindheitserinnerungen, obwohl ich weiß, daß ich das, was ich zu wissen glaube, nicht wissen kann. […] aber die damalige Wirklichkeit, das Leben, wie ich mir oft sage, ist unwiederbringlich verloren. Nur an die Geschichten erinnere ich mich noch, mit der allergrößten Genauigkeit, an ihren Wortlaut sogar. 46f

Der Roman führt wie Bernhards Auslöschung zu demselben unausweichlichen Ende, der omnipräsenten Auslöschung des Individuums. Plötzlich wird ihm klar,

> „daß es eine Zeit gab, in der ich an einem solchen Ort sofort zu schreiben begonnen hätte, eine Zeit, in der fast jeder Ort dazu in der Lage war, mich zum Schreiben zu bewegen und die den Tag nahe erscheinen ließ, an dem ich mich endgültig an meinen Blätterstapel niedersetzen würde, um einen endlosen absatzlosen Text niederzuschreiben, der durch nichts begrenzt werden könnte außer durch meinem beim Schreiben irgendwann eintretenden Tod. ebd. 147

Damit schreibt sich der Protagonist aus der Welt. Das wäre für ihn schließlich der Sieg,

meint er, „unerkannt zu verschwinden, ohne Spuren zu hinterlassen“ (ebd. 135), und damit die „unnötige Verlängerung einer unnötigen Existenz“ (145), die es abzukürzen gilt. „*Schließ die Augen*, sag ich mir, *und verschwinde*“ (177). Und damit tritt ein, was er am Anfang des Romans heraufbeschwört: „[bis] am Ende nichts übrig bleibt, nur ein belangloser verschwommener Stummfilm, den man schaut, bis man sich in die Kiste legt“ (*Sinkflug* 30).

Wer letzten Endes aus dem Roman hervorgeht ist der Autor Schimmelbusch selbst. Mit dem Roman beweist er: er ist der Literat einer neuen Generation. Er ist Metropolist. Im Vorübergehen beschreibt er treffsicher die USA, Österreich und Deutschland, versetzt dabei gekonnt Seitenhiebe und schafft Einblick in sämtliche Gesellschaftsschichten, die letzten Ende als Farce eines großen Schauspiels erscheinen. Einmal mehr entlarvt Schimmelbusch seine Protagonisten als Schauspieler.

All the world's a stage,
And all the men and women merely players.
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts.

William Shakespeare *As you like it*

4.5 Diskurs: Das Leben als Bühne

Wenn Montaigne (In: Starobinski 11) meint, die „Welt ringsum ist nicht als Lug und Trug,“ dann ist das keine Neuigkeit. Er erkennt die Welt als Theater und die Menschen als Schauspieler, die erst mit dem Tod von der Bühne vertrieben werden. Autor, Regisseur und Zuschauer ist in diesem Szenario nur einer: Gott. Hier liegt der Urgrund des Seins und Scheins, mit dem Montaigne sich auseinandersetzt. Im Akt des Schreibens wird der Akt des Regierführens gleichbedeutend, was auch an Bernhards Stücken verdeutlicht

wird. Unseld (Fellinger et al. 804) erkennt dieses als „Peymann-Bernahards Wiener Welttheater."

In *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* (1993, 44) resümiert die Figur Peymann:

Österreich ist es
Österreich ist das beste Theater der Welt
so verblüffe ich die Leute Bernhard
so verunsichere ich sie
die Leute glauben dann
ich sei verrückt
Sie rechneten mit meinem Größenwahn
und entdecken
daß ich nichts anderes als verrückt bin
indem ich sage Österreich ist
das beste Theater der Welt
Mein lieber Bernhard
mein ganzes Leben lang habe ich die Leute
an der Nase herumgeführt
wie sie sie ihr ganzes Leben lang an der Nase
herumgeführt haben

Ähnlich betrachtet auch Murau die Wolfsegger Bevölkerung, die er als Schauspieler beschreibt: „Diese Leute sind zeitlebens Theaterfiguren, habe ich bei ihrem Anblick gedacht, mit ihnen kann jeder, der sie in der Hand hat, tun, was er will" (*Auslöschung* 590). In weiterer Folge erklärt Murau die Begräbniskunst zur höchsten Schauspielkunst (vgl. ebd. 320).

> Das Theatralische des Vorgangs an der Orangerie war mir auf einmal deutlich geworden, daß ich einem Theater zuschaue, in welchem Gärtner mit Kränzen und Buketten agieren. Die Hauptfigur in diesem Theater aber fehlt, habe ich gleichzeitig gedacht, und ebenso, das eigentliche Schauspiel kann erst anfangen, wenn ich auftrete, sozusagen der Hauptdarsteller, welcher aus Rom herbeigeeilt kommt für dieses Trauerspiel. Was ich vom Mauertor aus sehe, habe ich gedacht, sind nur die Vorbereitungen auf jenes Schauspiel, das ich, und niemand sonst, eröffne. Die ganze Szene und die dahinter, die von mir noch nicht eingesehene, die im Haupthaus also, kam mir dann vor, wie die Garderobe, in welcher sich die Darsteller herrichten, sich schminken, auf ihre Dialoge vorbereiten wie ich selbst, denn ich selbst kam mir vor, wie der Hauptdarsteller, der sich auf seinen Auftritt vorbereitet, mit allen denkbaren Möglichkeiten, um nicht sagen zu müssen, Raffinessen, der alles, das er darzustellen und aufzusagen hat, noch einmal rekapituliert, der seinen Text noch einmal überprüft, der seine Schritte noch einmal in seinem Kopf ausprobiert, während er die anderen bei ihren Vorbereitungen, die alle geheime Vorbereitungen sein sollen, ruhig beobachtet. Die Ruhe überraschte mich, mit welcher ich am Torbogen gestanden bin und meine Rolle rekapituliert habe für ein Schauspiel, welches mir auf einmal gar

> nicht neu vorgekommen ist, sondern schon hunderte Male, wenn nicht tausende Male erprobt. Ich kenne dieses Schauspiel durch und durch, habe ich gedacht. Mich quälten die aufzusagenden Wörter nicht, sie kamen mir wie von selbst, meine Schritte, meine Handbewegungen waren so perfekt einstudiert, daß ich gar nicht nachdenken brauchte, wie sie ausführen, wie sie vollendet zur Geltung bringen. Ich bin als Hauptdarsteller in diesem Trauerspiel aus Rom angereist, dachte ich und ich habe auf den Genuß dieses Gedankens nicht verzichtet, ich hatte keinerlei Scham bei diesem Gedanken. Ich werde mich gut in Szene setzen, habe ich gedacht, und nicht gleichzeitig, du bist ein gemeiner Mensch, der die Niedertracht des Augenblicks nicht zur Kenntnis nimmt. Dieses Schauspiel als Trauerspiel ist Jahrhunderte alt, habe ich gedacht, und alles geht wie von selbst, der Hauptdarsteller wird sich wundern, wie gut es funktioniert, wie gut seine Mitspieler ihrerseits ihre Kunst gelernt und einstudiert haben, denn ich zweifelte nicht daran, daß meine Schwestern und alle andern möglicherweise schon auf mich Wartenden, ebenso dabei sind, ihre Rollen zu überprüfen, denn wie ich, haben sie nicht die geringste Lust oder auch nur Absicht, sich vor dem dann erscheinenden Publikum, das die Trauergemeinde genannt wird, zu blamieren, indem sie ihren Text nicht können, ihre Schritte nicht und stolpern, wobei ich ja doch überzeugt war, daß sie genauso wie ich auf hohe Kunst und nicht nur auf puren Dilettantismus Wert legen und wie man weiß, ist die Begräbniskunst, vornehmlich die auf dem Lande, die höchste Schauspielkunst, die sich denken läßt, selbst die einfachsten Leute entwickeln auf Begräbnissen eine Kunstfertigkeit, die meistens viel höher einzustufen ist als diejenige unserer Theater, in welchen beinahe immer nur der pure Dilettantismus herrscht. 318-320

Anhand dieser ausführlichen, szenischen Beschreibung, wird Muraus Rolle als Regisseur des Schauspiels hervorgehoben, der damit die Rolle der Mutter nach ihrem Ableben übernimmt, um sie dann in weiterer Folge umzukehren, womit er den Ort Wolfsegg auslöscht. Gleichzeitig ist Murau aber auch der Hauptdarsteller des Stücks, der seine Rolle nicht üben zu braucht. Nachdem er die Szene anfangs als Außenstehender betrachtet, der nicht aktiv in das Geschehen eingreift, kommt er als Schauspieler zum Einsatz.

> Das Schauspiel ist großartig, habe ich gedacht und es geht dir in seiner ganzen Großartigkeit doch auf die Nerven, aber es greift dich überhaupt nicht an. Und von den Eltern und von deinem Bruder hast du ja schon Abschied genommen, mehr oder weniger kurz und bündig, wie du das Telegramm bekommen hast, dachte ich. Das Begräbnis ist doch nur ein Drama, das sie dir aufgezwungen haben und von dessen Titel die letzte Ehre erweisen du im Grunde nur abgestoßen bist, denn es ist ein verlogener. Aber jedes Drama ist verloren, dachte ich. Und diese Art von Drama, ist die verlogenste. Ein solches Begräbnis ist das großartigste Drama, das sich denken läßt, dachte ich. Kein dramatischer Schriftsteller, nicht einmal Shakespeare, habe ich gedacht, hat jemals ein so großartiges Drama geschrieben, dagegen ist die ganze weltliterarische Dramenliteratur lächerlich, dachte ich, wie ich den Salzburger Erzbischof die Totenmesse lesen gesehen und gehört habe und die Menschenmenge vor ihm. *Auslöschung* 634

Ausgehend von Muraus These, dass das Leben ident ist mit einem Theaterspiel, schließt

daraus die Lächerlichkeit, zu er in diesem Leben verdammt ist.

Nickel (12), der Calderóns barocke Darstellungsweise des ‚gran teatro del mundo' durch Bernhard auf die Spitze getrieben sieht, erkennt Bernhard als spätmodernen Übertreibungskünstler. „Spätmodern deswegen," so Nickel (ebd.), „weil die Postmoderne für Bernhard nicht zu existieren scheint."

Ich begriff, daß die Summe aller Materialien des literarischen Werkes mein vergangenes Leben war.
Marcel Proust *Die wiedergefundene Zeit*

5. Resümee

Durch die Revision des Werkes Thomas Bernhards wird Honeggers und Löfflers Sammlung an Zuschreibungen fortgeführt: Bernhard ist Störenfried, Schocksammler, einziger Linkshänder, junger Mann und reifer Schriftsteller, und, über allem, Alleingänger. Wenn Bernhard der Gesellschaft gegenübersteht, den Widerstand gegen alles sucht und sich in einer Welt von Objekten als Subjekt erkennt, dann stellt Nietzsche (Nehamas 1991, 201) erneut alle Annahmen auf den Prüfstand:

> Da Nietzsche meint, alles in der Welt sei miteinander verbunden, so bedeutet, selbst anders sein zu wollen, auch wollen, daß die ganze Welt anders ist. […] Wenn ich irgendein Teil von mir und meinem Leben akzeptiere, dann akzeptiere ic mein ganzes Leben so und ebenso die ganze Welt; doch wenn ich irgendein Teil davon, so klein und unbedeutend es auch sein mag, ablehne, dann lehne ich mein ganzes Leben ab und mit ihm die ganze Welt. Dazwischen gibt es nichts.

Dieses Leben in ständiger Abhängigkeit zu allem wird bei Bernhard deutlich: hin- und hergerissen zwischen Salzburg und der Scherzhauserfeldsiedlung, Familie und Geistesmensch, Schule und Lehre, Privatmensch und Schriftsteller, etc. Dass er dabei ohne das jeweils andere nicht leben kann und damit in ständigem Widerstand gegen alles, auch sich selbst, lebt, verdeutlicht eben sein Werk. So wie Kant sich anhand der Unterscheidung seiner linken und rechten Seite orientiert, macht Bernhard sich die Abhängigkeit beider Extreme – auch in Bezug auf seine eigene Person – bewusst. Zu Unseld meint Bernhard in einem Brief: „Ich mache es Ihnen schwer, so wie ich mir selbst

alles schwer und immer noch schwerer mache. Darin besteht aber das einzige wirkliche Vergnügen am Leben“ (Fellinger et al. 40).

In der Aussichtslosigkeit der Situation und der ständigen unentrinnbaren Abhängigkeiten, flüchtet Bernhard auf seinen Lebensweg, der alles andere als gesellschaftskonform ist. Durch den Akt des Gehens, den er mit dem Akt des Denkens gleichsetzt, und in einem ständigen Auseinandersetzen mit diesem, verschriftlicht er seine Erfahrungen, um der eigentlichen Wahrheit der Endlichkeit zu entrinnen. Dabei kommt er jedoch zu der Erkenntnis, die Dowden (1991, 59) folgendermaßen auf den Punkt bringt: „Yet all his success was the result of writing based on the premise that life is a hopeless venture.“ Letzten Endes überschreitet Bernhard die Grenzen, die er in Leben und Werk fortwährend provozierte, erreicht diese Überschreitung aller Grenzen an dem Endpunkt des Todes, und lebt dennoch fort in den Geschichten, die er hinterlässt.

6. Literaturverzeichnis

ANDRE, Thomas. „Thomas Bernhard lebt. Der Weitergeher.“ SPIEGEL Online: http://www.spiegel.de/kultur/literatur/alexander-schimmelbusch-die-murau-identitaet-ueber-thomas-bernhard-a-944673.html (23.1.2014).

AUSTER, Paul. *New York Trilogy*. NY, USA: Penguin, 1990.

BOLLNOW, Otto Friedrich. *Mensch und Raum*. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH, 1963.

BALDAUF, Christa. *Metaphern und Kognition. Grundlagen einer neuen Theorie der Alltagsmetapher*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997.

BAYER, Wolfgang, Raimund FELLINGER und Martin HUBER (Hg.). *Thomas Bernhard. Der Wahrheit auf der Spur. Reden, Leserbriefe, Interviews, Feuilletons*. Berlin: Suhrkamp, 2011.

BERNHARD, Thomas. *Der Keller. Eine Entziehung* (1976). München: dtv, 2011.

---. *Ein Kind* (1982). München: dtv, 2006 (20. Aufl.).

---. *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975). Salzburg: Residenz Verlag, 2005 (2. Aufl.).

---. *Der Atem. Eine Entscheidung* (1978). Salzburg: Residenz Verlag, 2004 (Neuauflage).

---. *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Drei Dramolette*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

---. *Die Kälte. Eine Isolation* (1981). Salzburg: Residenz Verlag, 1998.

---. *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

BUGMANN, Urs. *Bewältigungsversuch. Thomas Bernhards autobiografische Schriften*. Bern u.a.: Lang, 1981. Diss. Universität Zürich.

CARUTH, Cathy. „Trauma als historische Erfahrung: Die Vergangenheit einholen.“ In: BAER, Ulrich (Hg.). *»Niemand zeugt für den Zeugen« Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. 84-100.

DOWDEN, Stephen D. *Understanding Thomas Bernhard*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1991.

ECCO, Umberto. “An Ars Oblivionalis? Forget it!“ *PMLA* Vol. 103, No. 3 (Mai 1988), 254-261.

ECK-KOENINGER, Andrée. *Das Gasthaus. Das Raumbegriff im erzählenden Werk Thomas Bernhards*. Weitra: Publication P N°1, 1994

FELLINGER, Raimund; HUBER, Martin und Julia KETTERER (Hg.). *Thomas Bernhard Siegfried Unseld. Der Briefwechsel* (2009). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011.

FISCHER, Bernhard. *„Gehen“ von Thomas Bernhard. Eine Studie zum Problem der Moderne*. Bonn: Bouvier, 1985.

FLEISCHMANN, Christa. *Thomas Bernhard – eine Begegnung: Gespräche mit Krista Fleischmann*. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, 1991.

GÖTZE, Clemens. „‘Die Ursache bin ich selbst!‘ Thomas Bernhards inszenierte Autorschaft am Beispiel seiner (Film-)Interviews.“ In: LUGHOFER, Johann Georg (Hg.). *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien, u.a.: Böhlau, 2012. 357-370.

HENNETMAIR, Karl Ignaz. *Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972*. Deutschland: btb, 2003.

HIRTE, Chris. „Eine verhängnisvolle Erbschaft.“ In: HÖLLER, Hans und Irene HEIDELBERGER-LEONARD. *Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards >Auslöschung<*. Deutschland: Suhrkamp, 1995.

HONEGGER, Gitta. *Thomas Bernhard. »Was ist das für ein Narr?«* Deutschland: Ullstein Heyne List, 2003.

---. “Fools on the Hill. Thomas Bernhard’s Mise-en-Scene.“ *Performing Arts Journal* Vol. 19, No. 3 (Sept 98). 34-48.

HÖLLER, Hans und Irene HEIDELBERGER-LEONARD. *Antiautobiografie. Zu Thomas*

Bernhards >Auslöschung<. Deutschland: Suhrkamp, 1995.

JAHRAUS, Oliver. *Die Wiederholung als werkkonstituives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991.

JANSEN, Georg. *Prinzip und Prozess der Auslöschung. Intertextuelle Destruktion und Konstitution des Romans bei Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

JELINEK, Elfriede. „Fremd bin ich." http://www.elfriedejelinek.com/ (19.9.2014).

JURGENSEN, Manfred. *Bernhard. Annäherungen*. Bern: Francke Verlag, 1981.

KANT, Immanuel. Was heißt: Sich im Denken orientieren? Projekt Gutenberg. 3. Februar 2012. 1.7.2014. 1-17. http://www.gutenberg.org/files/38754/38754-h/38754-h.htm (19.9.2014)

KENNEWEG, Anne Cornelia. *Städte als Erinnerungsräume. Deutungen gesellschaftlicher Umbrüche in der serbischen und bulgarischen Prosa im Sozialismus*. Berlin: Frank & Timme, 2009.

KRYBA, Katya. „Thomas Bernhards Auslöschung: der Umgang mit dem Herkunftskomplex." In: Lughofer, Johann Georg (Hg.). *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien, u.a.: Böhlau, 2012.189-200.

LAKOFF, George und Mark JOHNSON. *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag, 1998. 1. Aufl.

LÖFFLER, Sigrid. „Wiedergänger und Kultfigur. Zehn Jahre nach dem Tode Thomas Bernhards ist die Zeit reif für eine Revision seines Werkes und seines Wertes." ZEIT Online: http://www.zeit.de/1999/07/199907.bernhard1_.xml (11.2.2014)

LUDEWIG, Alexandra. *Grossvaterland. Thomas Bernhards Schriftstellergenese dargestellt anhand seiner (Auto-)Biographie*. Bern (u.a.): Peter Lang, 1999.

LUGHOFER, Johann Georg (Hg.). *Thomas Bernhard Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2012.

MARIACHER, Maria. *„Umsprungbilder.“ Erzählen – Beobachten – Erinnern*. Dissertation. Univ. Wien 1997.

MARTIN, Charles W. *The Nihilism of Thomas Bernhard. The portrayal of existential and social problems in his prose works*. Amsterdam: Rodopi, 1995.

MARQUARDT, Eva. *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*. Tübingen: May Niemeyer, 1990.

MÜLLER, André. *André Müller im Gespräch mit Thomas Bernhard*. Weitra: Publication PN°1, 1992.

NICKEL, Eckhart. *Flaneur. Die Ermöglichung der Lebenskunst im Spätwerk Thomas Bernhard*. Heidelberg: Manutius, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *Die fröhliche Wissenschaft* (1882). Stuttgart: Reclam, 2012.

NIENHAUS, Birgit. *Architekturen und andere Räume: Raumdarstellung in der Prosa Bernhards*. Marburg: Tectum, 2010.

PFABIGAN, Alfred. *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*. Wien: Paul Zsolnay, 1999.

REICH-RANICKI, Marcel. *Lauter schwierige Patienten. Gespräche mit Peter Voß über Schriftsteller des 20. Jahrhunderts*. Berlin, München: Propyläen Verlag, 2002.

---. *Mein Leben*. München: Pantheon, 2012.

---. *Thomas Bernhard: Aufsätze und Reden*. Zürich: Ammann, 1990.

SCHÄFER, Andreas. „Sein Schreibstil war ein Virus.“ *Die Zeit*, N°7 (6. Februar 2014), S. 47.

SCHEIB, Asta. „Von einer Katastrophe in die andere“ (Interview). In: DREISSINGER, Sepp. *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Weitra:

Publication N°1, 1992.

SCHIMMELBUSCH, Alexander. *Die Murau Identität*. Berlin: Metrolit, 2014.

---. *Im Sinkflug*. Wien: Buchberger & Vollmann, 2005.

SCHLICHTMANN, Silke. *Das Erzählprinzip ‚Auslöschung' zum Umgang mit Geschichte in Thomas Bernhards Roman* Auslöschung. Ein Zerfall. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin. „Mit Kunst zu übertreiben, ist nur ihm gestattet gewesen." In: Dreissinger, Sepp (Hg.). *Was reden die Leute. 58 Begegnungen mit Thomas Bernhard*. Salzburg: Mury Salzmann, 2011.

---. *Der Übertreibungskünstler Thomas Bernhard: Studien zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl, 1986 (4., erweiterte Aufl. 2010).

SCHÜTTE, Uwe. „Schimmelbusch, Alexander: Die Murau Identität." WIENER ZEITUNG:http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/literatur/buecher_aktuell/606271_Schimmelbusch-Alexander-Die-Murau-Identitaet.html (7.2.2014)

SORG, Bernhard. *Thomas Bernhard*. München: Beck, 1992. 2. Aufl.

STAROBINSKI, Jean. *Montaigne. Denken und Existenz*. Frankfurt am Main: Fischer, 1989.

STRUTZ, Johann. „'Wir, das bin ich.' Folgerungen zum Autobiographiewerk von Thomas Bernhard. In: BARTSCH, Kurt; GOLTSCHNIGG, Dietmar und Gerhard MELZER (Hg.). *In Sachen Thomas Bernhard*. Deutschland: Athenäum, 1983. 179-198.

THABE, Sabine. *Raum(de)konstruktionen. Reflexionen zu einer Philosophie des Raums*. Opladen: Leske + Budrich, 2002.

TISMAR, Jens. *Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser, und Thomas Bernhard*. München: Carl Hanser, 1973.

TSCHAPKE, Reinhard. *Hölle und zurück. Das Initiationsthema in den Jugenderinnerungen Thomas Bernhards*. Hildesheim (u.a.): Georg Olms AG, 1984.

UEDING, Gerd. „Vom Abstieg zur Hölle ins Leben.“ In: TSCHAPKE, Reinhard. *Hölle und zurück. Das Initiationsthema in den Jugenderinnerungen Thomas Bernhards*. Hildesheim [u.a.]: Georg Olms AG, 1984. IX-XVI.

VOGT, Steffen. *Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards 'Der Italiener' und 'Auslöschung*'. Berlin: Schmidt, 2002.

WIMMER, Karl. „Metaphern und Geschichten als Entwicklungsimpulse.“ http://www.wimmer-partner.at/pdf.dateien/metaphern.pdf (7.2.2014)

WÜSTENHAGEN, Claudia. „Wie werden wir uns in zehn Jahren an heute erinnern?“ *ZEIT WISSEN* Nr. 6, Okt/Nov 2014, S. 9.

Appendix: Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Masterarbeit mit dem Titel "`...*in der Richtung kann ich nur Zeit verlieren.´ Thomas Bernhards Metapher des Lebenswegs:* Der Keller *und die* Auslöschung“ beschäftigt sich mit dem Lebensweg Thomas Bernhards. Das Leben des Autors, von traumatischer Kindheit gezeichnet, erhält nur metaphorisch seine volle Bedeutung indem er es in der entgegengesetzten Richtung darstellt. Gezeichnet von dem historischen Kontext, den familiären Verhältnissen und seinem jahrzehntelang anhaltenden Krankheitsbild entwickelt sich Bernhard, vor allem aufgrund der Erziehung seines Großvaters, zu einem Geistesmenschen, dessen Entstehung der Leser anhand der in fünf Bänden erschienenen Autobiographie beiwohnen darf.

Bevor auf Bernhards Œuvre näher eingegangen wird, beleuchtet das erste Kapitel die verschiedenen Räume, durch die Thomas Bernhards Leben zieht, und durch welche verdeutlicht wird, dass ein Leben ohne diese angeführten Räumen – dem Sprachraum, dem Erlebnisraum und dem Wahrnehmungsraum – nicht möglich wäre. In weiterer Folge kommt es im zweiten Kapitel zu einer Analyse des Lebenswegs in der entgegengesetzten Richtung. Dabei wird anhand von Beispielen deutlich, dass Bernhard sich aktiv einem Leben im Widerstand verschreibt.

Bernhards Situation wird, basierend auf Bernhards Leben und Autobiographie, der der Familie Murau in Wolfsegg in seinem berühmten letzten Roman, der *Auslöschung*, übergestülpt. Die Sekundärliteratur, die den Protagonisten Murau als Wiederspiegelung Bernhards erkennt, liefert damit auch die Erklärung für eine inoffizielle Autobiographie Bernhards, der sich in den Herkunftskomplex Wolfsegg einschreibt und an diesem ebenfalls zugrunde geht.

Abschließend unterstreicht Alexander Schimmelbuschs Roman *Die Murau Identität*, 2014 erschienen, Bernhards anhaltende Omnipräsenz. Schimmelbuschs Debutroman *Im Sinkflug* (2005), der die minutiöse Auslöschung seines Protagonisten beschreibt und damit an Bernhards Werk anschließt, wird zusätzlich behandelt. Mit einem Diskurs, der die Metapher des Lebens als Theaterstück aufwirft und die Komik des Lebens aufzeigt, schließt die vorliegende Arbeit.

Curriculum Vitae

PERSÖNLICHE DATEN

Mag. Agnes Sophie Kriz

Geburtsdatum: 1. März 1989
Geburtsort: Krems an der Donau
Staatsangehörigkeit: Österreich

AUSBILDUNG

2012-2015	Masterstudium der Deutschen Philologie
2007-2012	Diplomstudium der Anglistik und Amerikanistik

ARBEITSERFAHRUNG

05/2015-laufend	FH Technikum Wien: Stellevertretende Leiterin im Center for International Relations
02/2015-laufend	FH Technikum Wien: Koorindatorin Personalmobilität im Center for International Relations
10/2013-02/2015	FH Technikum Wien: Studiengangsassistenz für den Master Telecommunications and Internet Technologies
2011-2013	Zentrum für Kanada-Studien (Centre for Canadian Studies): Projektmitarbeiterin unter der Leitung von Prof. Dr. Zacharasiewicz
08-11/2009	Österreichische Botschaft in Washington, D.C.: Internship im Department Austrian Press and Information Service