



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Ursache bin ich selbst.“

Zur Inszenierung eines Autors.

Thomas Bernhard

Verfasser

Mario Schlembach



angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

*IN DANK UND UNSTERBLICHKEIT
MEINEM GROSSVATER MÜTTERLICHERSEITS*

Meine Gedanken reichen von A bis Z
sagte er
und niemals weiter

Mihail Sebastian

Inhaltsverzeichnis

INHALTSVERZEICHNIS	I
VOR DEM WORT.....	1
1. EINLEITUNG.....	2
1.1. PROBLEMSTELLUNG	2
1.2. ZIELSETZUNG	3
1.3. AUFBAU DER ARBEIT	4
2. BEGRIFFSDEFINITIONEN.....	6
2.1. VON THEATRALITÄT UND INSZENIERUNG	6
2.2. ZUR INSZENIERUNG EINES AUTORS	9
2.3. WER IST THOMAS BERNHARD?	11
2.3.1. <i>Die historische Figur</i>	12
2.3.2. <i>Die Kunstfigur</i>	13
2.3.3. <i>Vom negativen Schriftsteller zum Komödianten</i>	15
2.3.4. <i>Exkurs: Die Marke Thomas Bernhard</i>	17
3. EIN SEILTANZ ZWISCHEN FIKTIONALITÄT UND REALITÄT	19
3.1. FIKTIONALITÄT VERSUS REALITÄT	19
3.1.1. <i>Die Grenzziehung</i>	19
3.1.2. <i>Wissenschaftliche Auseinandersetzung</i>	22
3.2. KONSTRUKTION DER FIGUR BERNHARD.....	24
3.2.1. <i>Die Wende zur Selbstdarstellung</i>	24
3.2.2. <i>Inszenierung als Methode</i>	25
3.2.3. <i>Inszenierung in den Autobiografien</i>	28
3.2.3.1. Gedanken über die Autobiografie.....	28
3.2.3.2. Die Kunstfigur Bernhard in der Autobiografie.....	31
3.2.3.3. Theoretischer Exkurs: Selbstinszenierung im autobiografischen Erzählen	35
4. DER AUTOR AUF DER THEATERBÜHNE	38
4.1. DER ERSTE SCHRITT	38
4.2. THOMAS BERNHARD UND DAS THEATER.....	39
4.2.1. <i>Bernhards Theatermetaphorik</i>	39
4.2.2. <i>Wissenschaftliche Auseinandersetzung</i>	42
4.3. ÜBER ALLEN GIPFELN IST RUH.....	48
4.3.1. <i>Das Stück</i>	48
4.3.2. <i>Motive der Inszenierung des Autors</i>	50
4.3.2.1. Fotografie als Archäologie des 20. Jahrhunderts	50
4.3.2.2. Der Autor und seine Kunstfigur.....	51

4.3.2.3. Innerstückliche Leseanleitung der Werke.....	55
4.3.2.4. Biografische Splitter	58
4.3.2.5. Anerkennung als Schriftsteller.....	61
4.3.2.6. Die theatrale Nebenarbeit	62
4.4. AM ZIEL	63
4.4.1. <i>Das Stück</i>	63
4.4.2. <i>Motive der Inszenierung des Autors</i>	63
4.4.2.1. Die Figur des Schriftstellers.....	63
4.4.2.2. Biografische Splitter	66
4.4.2.3. Theatertheorie im Stück.....	69
4.4.2.4. Der Absurdismus oder die „Philosophie des Scheiterns“	71
5. DER AUTOR DURCH DAS FERNSEHEN.....	73
5.1. DER ZWEITE SCHRITT	73
5.2. THOMAS BERNHARD IN DREI TAGE	74
5.2.1. <i>Produktionsumstände</i>	74
5.2.2. <i>Zur Inszenierung des Autors</i>	77
5.2.2.1. Die Methoden.....	77
5.2.2.2. Die Inszenierung	79
5.2.3. <i>Nachwirkungen</i>	82
5.3. MONOLOGE AUF MALLORCA	84
5.3.1. <i>Produktionsumstände</i>	84
5.3.2. <i>Zur Inszenierung des Autors</i>	85
5.3.3. <i>Nachwirkungen</i>	87
5.4. DIE URSACHE BIN ICH SELBST	90
6. DER AUTOR AUF DER ÖFFENTLICHEN BÜHNE.....	93
6.1. DER DRITTE SCHRITT	93
6.2. DER ÖFFENTLICHE BERNHARD	94
6.3. DER KLEINE STAATSPREIS ÖSTERREICHS	96
6.3.1. <i>Die Preisansprache als Sprachrohr des Autors</i>	96
6.3.2. <i>Zwischen Fiktionalität und Realität</i>	100
6.3.3. <i>Zeitgeschichtliche Fakten</i>	102
6.4. DER AUTOR ALS KUNSTFIGUR	104
7. CONCLUSIO	108
LITERATURVERZEICHNIS.....	111
NACH DEM WORT.....	119
ABSTRACT.....	120
CURRICULUM VITAE.....	122

Vor dem Wort

Die nachfolgende Arbeit ist der erste, wissenschaftliche Schritt einer Idee, die tiefer greift, mich weit vor dem Beginn des Studiums beschäftigte und weiterführend, aufbauend auf den Ergebnissen dieser Arbeit, beschäftigen wird. Wovon ich spreche ist die Sprache an sich.

Es begann alles mit der Idee, dass alles Sprache ist. „Alles ist Sprache“, weil sich der Mensch in jeder Phase seines Lebens, in jeder Sekunde ausdrücken muss; selbst im Schlaf, im Unbewussten also. „Alles ist Sprache“, dachte ich weiter, weil durch sie alles definiert wird, wir uns selbst in ihr abgrenzen, somit zu Menschen machen, die missverstanden werden können. „Alles ist Sprache“ und bleibt Sprache, auch wenn wir nicht sprechen, vor allem wenn wir stumm sind. „Alles ist Sprache“, weil sich in ihr die Welt in der wir leben, in der der Körper wandelt, ausdrückt und gleichzeitig durch das Ausdrücken eine neue Welt schafft. „Alles ist Sprache“, weil erst durch sie über alles gesprochen werden kann, indem sie alles in die Höhe der Abstraktion wirft. „Alles ist Sprache“, weil der Mensch gegenüber allen anderen Menschen nur Sprache ist, bloßer Ausdruck voller Missverständnisse, in der er sich konstruiert, sich gibt, auch präsentiert. Sobald es Sprache ist, ist alles Abstraktion, dachte ich nach diesen ersten Entwürfen weiter. „Alles ist Sprache“, somit alles Abstraktion. Die Sprache steckt im Wort und weit darüber hinaus. Sprache ist die Ausdrucksform des Menschen gegenüber anderen Menschen in allen seinen Bewegungen.

Die Sprache und der Autor jetzt zusammengedacht ließen mich weiterdenken; an die Inszenierung der Sprache im Wort denken, dieser absoluten Künstlichkeit. In der Sprache inszeniert sich der Autor, schafft sich in ihr selbst, indem er in jedem Wort von sich aus abstrahiert, bei sich, doch zeitgleich in absoluter Distanz zu sich ist. Der Autor entwickelt aus seiner Natur als Autor heraus eine eigene Sprache, die er anwendet auf dem Papier, in der Welt. Was der Autor schreibt, ist Abstraktion, weil es Sprache ist. Doch was wir betrachten können ist die Kunst, die Künstlichkeit aus den Worten, selbst über das Blatt hinaus - die eigentliche Kunst des Künstlers.

„Alles ist Sprache“, denn der Autor spricht durch die Sprache, dadurch wird er Kunstfigur. Die Sprache ist es also, die es zu suchen, letztlich zu definieren gilt.

1. Einleitung

1.1. Problemstellung

Mit einer Studie zu beginnen, die bereits im Kopf der Vollkommenheit nahe ist, muss ich rückblickend zugeben, ist das schwierigste Unterfangen eines Wissenschaftlers, vor allem jenem, der sich mit dem Autor *Thomas Bernhard* auseinandersetzen möchte; nicht zuletzt wegen dessen Obsession an gescheiterten Studien in seinen Werken. Eine theoretische Schrift über Bernhard muss zwangsläufig scheitern, dessen muss sich der schreibende Geist von Beginn an bewusst sein, denn alles an und bei Bernhard ist gerade auf dieses Scheitern ausgerichtet, welches gleichsam – und das führt zum Makaberen an „Thomas-Bernhard-Studien“ – jedoch völlig legitim auszusprechen ist und absolute Daseinsberechtigung besitzt. Einerseits, so salopp in den ersten Worten zusammengefasst, lässt sich über Bernhard nichts und andererseits alles sagen und doch möchte man, auch der Wissenschaftler dieser Studie, etwas mit dem Geschriebenen ausdrücken, aus dem Scheitern heraus neue Eindrücke formulieren, die vielleicht keine neuen Erkenntnisse liefern, doch das bereits Gesagte in neue Farbe hüllt; der Fortschritt des Schreibenden also von Wort zu Wort.

Das allumfassende Problem mit dem sich diese Arbeit beschäftigt ist schnell gestellt. Das Problem, vielmehr die Frage dieser Arbeit ist *Thomas Bernhard* und warum er als Autor der Forschung, sowie der einfachen Rezeption, solche Probleme stellt. Die Frage, warum Bernhard ein solch komplexes, wie auch scheinbar unfassbares Studienobjekt ist, lässt sich nur in einem Gesamtkomplex aus seinem Leben, sowie seinem Werk beantworten und öffnet somit gleichsam die fundamentale Schwierigkeit in der Forschung. Fast unmöglich scheint das Unterfangen, den Blick allein auf das fiktionale Werk von Bernhard zu werfen, zu sehr ist es selbst, bereits von seiner Wirkung in der Realität befleckt. Das Figurenpersonal Bernhards wurde schnell mit dem Autor selbst gleichgesetzt und die vom Autor selbstgestreuten Brotrümel, die mit den Jahren immer größer und deutlicher wurden, Stück für Stück verschlungen. Noch zwanzig Jahre nach seinem Tod greift man diese Brotrümel, mit deutlichen Bezugspunkten zu damaligen Tagesaktualitäten auf und hantelt sich durch sie entlang der Geschichte. Es ist das Problem der verwischenden Grenzen von Fiktionalität und Realität, das sich in der Betrachtung Bernhards auftut und darin untergeht.

Bernhard wird, um das angesprochene Problem zu umgehen, in dieser Arbeit als eine Kunstfigur dargestellt, die er selbst konstruierte und über Jahre hinweg mit den verschiedensten Mitteln inszenierte. Hierzu griff Bernhard auch vorherrschende Bilder seiner selbst durch die Rezeption seiner Werke auf und bestätigte diese immer wieder. Bernhard erschuf sich selbst in der Figur des Autors, die er mit seiner unverkennbaren Sprache im fiktionalen Werk, sowie auch außerhalb davon (z.B. in Leserbriefen, Interviews usw.) wandeln ließ. Sobald Bernhard in die Öffentlichkeit trat, sprach er in der Sprache des Autors, die er nicht verließ. Resultierend daraus ist, dass wir in unserer heutigen Wahrnehmung durch das vorhandene Material an seinen Werken, Selbstaussagen, usw., immer nur die Kunstfigur Bernhard sehen und daraus Schlüsse ziehen können. In dieser Arbeit wird betrachtet, wie sich Bernhard selbst gab, nicht wie er wirklich war. Anhand eines hier vollführten theoretischen Dreischritts wird versucht, die Konstruktion und Inszenierung der Kunstfigur des Autors Bernhard nachzuzeichnen.

1.2. Zielsetzung

Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, den Autor Bernhard als eine konstruierte Kunstfigur darzustellen und die angewandten Inszenierungsmethoden zu erkennen. Hierbei wird gezeigt in welcher Form bei Bernhard von einer Inszenierung eines Autors gesprochen werden kann und welche Konsequenzen in der Sichtung des Materials daraus gezogen werden können. Weiters wird gezeigt, wie sich Bernhard als Kunstfigur von der fiktiven Bühne in den öffentlichen Raum erhebt.

Im Laufe der Arbeit wird, durch eine ausführliche Vorbetrachtung des Problemfeldes und anschließend eines festgelegten theoretischen Dreischritts, die Forschungsfrage beantwortet werden:

„Inwiefern lässt sich eine Inszenierung Thomas Bernhards als der Autor/die Kunstfigur *Thomas Bernhard* von der fiktiven Bühne zum öffentlichen Raum feststellen?“

1.3. Aufbau der Arbeit

Um das Ziel dieser Arbeit zu erreichen, erfolgt eine notwendig längere Einleitung, hin zum zentralen Problem. Dabei werden zunächst die wesentlichen Begriffe und Zugänge dieser Arbeit bestimmt, um eine theoretische Ausgangslage für den weiteren Verlauf zu schaffen. Aus diesem Grund werden die Begriffe „Theatralität“, sowie „Inszenierung“ prinzipiell untersucht und in weiterer Folge in Bezug „zur Inszenierung eines Autors“ abgehandelt. Nachfolgend wird Bernhard selbst als ein Begriff bestimmt und eine wesentliche Grenzziehung gesetzt, indem zwischen der historischen Figur und der Kunstfigur Bernhard unterschieden wird. Weiters werden die Schritte des Autors in der öffentlichen Rezeption nachgezeichnet.

Das anschließende Kapitel der Arbeit bietet eine grundsätzliche Einführung in das Problem der scheinbaren Untrennbarkeit von Fiktionalität und Realität im Werk Bernhards und umreißt im Kurzen die wesentlichsten Forschungsergebnisse in Bezug auf die Inszenierung des Autors. Bernhard wird hier als Kunstfigur dargestellt und anhand der Autobiografien, die Konstruktion und Inszenierung dieser nachgestellt.

Nach diesen zwei theoretisch orientierten Teilen, die auch als erweiterte Einführung verstanden werden können, folgt das Herz dieser Arbeit in der Herausarbeitung eines theoretischen Dreischritts. Dieser soll die Inszenierung Bernhards als Kunstfigur offenlegen, indem der Weg von der fiktiven Bühne zur öffentlichen Bühne nachgezeichnet wird.

Im ersten Schritt wird betrachtet, wie sich der Autor auf der fiktiven Bühne des Theaters bewegt und dort bestimmte Inszenierungsstrategien verfolgt. Dabei erfolgt zunächst eine allgemeine Einführung über Bernhard und dessen Theaterarbeit, die danach in die ausführliche Betrachtung der Theaterstücke *Über allen Gipfeln ist Ruh* und *Am Ziel* übergeht. Hauptaugenmerk liegt dabei auf den Methoden der Inszenierung eines Autors in seinem theatralischen Werk und wie dieser mit der eigenen Rezeption, dem öffentlichen Bild des Autors, spielt.

Der zweite Schritt besteht aus der Betrachtung des Autors durch das Medium Fernsehen, wobei zunächst der Film *Drei Tage* von Ferry Radax, insbesondere in Hinblick auf die Entstehungsgeschichte und Konstruktion des Films, betrachtet und

danach mit den Interviews von Krista Fleischmann verglichen wird. Besonderes Augenmerk wird hierbei auf die Darstellung des Autors im Fernsehen gelegt, wo dieser selbst im Bild zu sehen ist und seinen eigenen Aussagen einen Körper gibt. Wesentlich ist hierbei die Ambivalenz der von beiden Regisseuren erzeugten Kunstfigur und die Nachzeichnung ihres Entwicklungsverlaufes.

Der dritte und zugleich letzte Schritt dieses theoretischen Versuches ist es, den öffentlichen Bernhard darzustellen, also die Auftritte des Autors in der Öffentlichkeit und hierbei insbesondere die Ansprache Bernhards zur Verleihung des Kleinen Österreichischen Staatspreises zu untersuchen. Dabei wird auch auf das erste, aus dem Nachlass erschienene Werk Bernhards *Meine Preise* Bezug genommen und die Methoden der Darstellung ein- und desselben Erlebnisses in verschiedenen Werken gezeigt. Insbesondere wird dabei beobachtet was passiert, wenn der Autor Bernhard sein literarisches Sprachmaterial in eine Ansprache wirft und damit in die Öffentlichkeit tritt.

Abschließend werden die Ergebnisse in einer Conclusio zusammengefasst und ein Ausblick auf die durch die Erkenntnisse dieser Studie mögliche Neubetrachtung geliefert.

2. Begriffsdefinitionen

In der nachfolgenden Arbeit soll von der Inszenierung des Autors Bernhard die Rede sein und um dieses Unterfangen zu beginnen, werden zunächst die wesentlichen Begriffe, sowie das begriffliche Umfeld abgeklärt, damit ein Einstieg in die Thematik gegeben werden kann. Hierzu werden die Begriffe „Theatralität“, sowie „Inszenierung“ definiert und in weiterer Folge in Bezug „zur Inszenierung eines Autors“ gesetzt. Anschließend wird Bernhard selbst einer für die Arbeit zentralen Definition unterworfen. Zu beachten hierbei ist für den Leser der theaterwissenschaftliche Zugang an die Thematik, der sich in der einzelnen Definitionsfindung niederschlägt.

2.1. Von Theatralität und Inszenierung

Um die notwendige Transparenz in der Begriffsverwendung von „Theatralität“ und „Inszenierung“ in der Arbeit zu geben, wird auf die von Erika Fischer-Lichte beschriebene Heranführung an die Begriffsproblematik, in ihrem Aufsatz „Theatralität und Inszenierung“, Bezug genommen. Fischer-Lichte merkt hierzu an, dass dem Begriff der „Inszenierung“ heute eine Hochkonjunktur widerfährt, wobei meist jedoch eine konkrete Vorstellung davon fehle, gleich wie es vorher mit dem „Theatralitätsbegriff“ geschah. Fischer-Lichte stellt hierzu fest:

„Für Studien, welche heute den Begriff ‚Inszenierung/Inszenieren‘ im Titel führen, ist charakteristisch, daß sie den unterschiedlichsten Wissensbereichen entstammen, sich jedoch in vielen Fällen nicht einem klar abgrenzbaren Bereich bzw. einer Disziplin zuordnen lassen.“¹

Geschichtlich betrachtet handelt es sich beim Begriff der „Inszenierung“ um einen vergleichsweise jungen Begriff, welcher zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch August Lewald vom französischen her in die deutsche Sprache eingeführt wurde.² Jedoch damals noch mit der eher saloppen Bedeutung, „etwas zum Gegenstand des Theaters zu machen“, ihn also „in die Szene zu setzen“. Dieser Vorgang entsprach dem damaligen Bild zu folge, jedoch keinem schöpferischen Akt und so wurde einer Inszenierung die Kunst abgesprochen. Im Vordergrund stand hier vielmehr das geschriebene Stück, als die Aufführung. Eine Änderung ergab sich erst, als die Aufführung selbst zu einer autonomen Kunstform erhoben wurde.³

¹ Fischer-Lichte, Erika; Theatralität und Inszenierung, in: dies./ Pflug, Isabel (Hg.) (2000); *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen/Basel: Francke, S. 13.

² Vgl. Ebenda, S. 14.

³ Vgl. Ebenda, S. 16.

Die Neudefinition des Begriffs der „Inszenierung“ gehe, so Fischer-Lichte weiter, mit der Neudefinition des Theaterbegriffs einher⁴, was deutlich werde, wenn man beide Begriffe in Verhältnis zueinander betrachte, wobei Theater oftmals als ein negativ konnotierter Begriff gesehen werde. Dies gründet aus einem sehr frühen Verständnis für die Kunst, die Theater mit ihrer Künstlichkeit, im zwangsläufigen Gegensatz zur Natur gleichstellte. Fischer-Lichte unterscheidet hier zwischen zwei Sichtweisen auf den Begriff der „Theatralität“, der zu einer wesentlichen Begriffsabgrenzung führt:

„Die erste Variante zielt auf klare Kriterien, nach denen sich Theater als eine besondere Kunstform von allen anderen Kunstformen abgrenzen läßt. Theatralität meint hier entsprechend die Gesamtheit aller Materialien bzw. Zeichensysteme, die in einer Aufführung Verwendung finden und ihre Eigenart als Theateraufführung ausmachen, (...), wie sie von der Inszenierung vorgenommen wird. In dieser Variante verweisen die Begriffe Theatralität und Inszenierung unmittelbar aufeinander. Es ist die Inszenierung, welche Theatralität zur Erscheinung bringt.

Die zweite Variante definiert Theatralität außerhalb des Rahmens und der Reichweite von Theater als autonomer Kunst oder auch als sozialer Institution. Theatralität wird hier als das ‚allgemein verbindliche Gesetz der schöpferischen Transformation der von uns wahrgenommenen Welt‘ begriffen; sie wird als ‚prä-ästhetischer Instinkt‘ des Menschen definiert, der als Kultur erzeugendes und die Kulturgeschichte vorantreibendes Prinzip nicht nur der Kunst, sondern auch Religion, Recht, Sitte und Politik als Bedingung ihrer Möglichkeit zugrunde liegt.“⁵

Die erste Sichtweise auf die „Theatralität“, nach Fischer-Lichte, bestimme den Begriff als einen im engeren Sinne ästhetischen - nämlich ausschließlich auf die Kunstform Theater bezogenen - , die zweite konzipiere ihn als eine anthropologische Kategorie.⁶ Fischer-Lichte konzentriert sich in ihrer Ausführung auf die zweite Variante. Diese Begriffsbestimmungen stellen zugleich eine Beziehung zwischen Theater und theatralen Prozessen außerhalb des Theaters her⁷, wie es auch dieser Arbeit in Bezug auf die Inszenierung eines Autors gelingen soll.

Um das Verhältnis der „Theatralität“ und der „Inszenierung“ auf den Punkt zu bringen, kann man also, nach Fischer-Lichte sagen, dass die „Inszenierung“ den Aspekt von „Theatralität“ meint, der auf die schöpferische Hervorbringung zielt. Die Theaterinszenierung arbeitet stets mit der Prämisse, dass sie als „Inszenierung“ wahrgenommen wird, wobei Inszenierungen außerhalb der Theaterwahrnehmung

⁴ Vgl. Ebenda, S.17.

⁵ Ebenda, S. 18.

⁶ Vgl. Ebenda, S. 18f.

⁷ Vgl. Ebenda, S. 19.

keineswegs als „Inszenierung“ wahrgenommen werden müssen; die „Inszenierung“ wirkt hier gerade deshalb, weil sie nicht als „Inszenierung“ wahrgenommen wird, sondern als ungestellte Vorgänge.⁸

Der „Inszenierung“ selbst muss etwas zugrunde liegen, welches durch sie zur Erscheinung kommt. Das Inszenierte kann niemals vollkommen in die „Inszenierung“ eingehen, weil es sonst selbst das Vorausliegende wäre. Dies hat zu bedeuten, dass jede „Inszenierung“ aus dem lebt, was sie nicht ist.⁹

„Der Mensch tritt sich selbst – oder einem anderen – gegenüber, um ein Bild von sich als einem anderen zu entwerfen und zur Erscheinung zu bringen, das er mit den Augen eines anderen wahrnimmt bzw. in den Augen eines anderen reflektiert sieht.“¹⁰

Fischer-Lichte zitiert hier weiter einen Text von Wolfgang Iser in dem „Inszenierung“ als „Institution menschlicher Selbstauslegung“¹¹ bzw. als den „unablässigen Versuch des Menschen, sich selbst zu stellen“¹² bestimmt wird. Man gibt sich also so, wie man von sich selbst denkt, dass man ist. So lässt sich auch der Begriff der „Selbstinszenierung“ nicht als „Inszenierung“ des wirklichen Selbst, - welches philosophisch gesprochen unergründbar ist - sondern des selbstbestimmten Ichs definieren.

Die „Inszenierung“ zielt, in ihrer Funktion als eine der vier konstituierenden Komponenten des „Theatralitätsbegriffs“¹³, auf den Aspekt eines kreativen und transformierenden Umgangs des Menschen mit sich selbst und seiner Umwelt ab.¹⁴ Dieser Aspekt bekommt eine besondere Bedeutung insofern unsere zeitgenössische Kultur sich als eine Kultur der „Inszenierung“ beschreiben lässt bzw. als eine „Inszenierung“ von Kultur. Fischer-Lichte schreibt hier von einer „Erlebnis- und Spektakelkultur“, die sich mit der „Inszenierung“ von Ereignissen selbst hervorbringt und reproduziert. In ihr werde nämlich Wirklichkeit mehr und mehr als Darstellung und „Inszenierung“ erlebt.¹⁵ Dies, so Fischer-Lichte, ist nicht die moderne Version eines

⁸ Vgl. Ebenda, S. 20.

⁹ Vgl. Ebenda, S. 21.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Iser, Wolfgang (1991); *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven einer literarischen Anthropologie*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 512.

¹² Ebenda, S. 525.

¹³ Die drei anderen sind: „Performance“, „Korporalität“/„Leiblichkeit“, und „Wahrnehmung“.

¹⁴ Vgl. Fischer-Lichte; *Theatralität und Inszenierung*, S. 22.

¹⁵ Vgl. Ebenda, S. 23.

barocken Welttheaters, welches das gesamte Leben des Menschen unter dem großen Spielleiter Gott intendiert, sondern:

„[d]ie Rede von der Theatralisierung unserer heutigen Lebenswelt zielt dagegen auf Prozesse der Inszenierung von Wirklichkeit durch einzelne und gesellschaftliche Gruppen, vor allem auf Prozesse ihrer Selbstinszenierung. Als Teil der Inszenierung gilt dabei nur, was in/mit ihr zur Erscheinung gebracht und von anderen wahrgenommen wird, sowie das Ensemble von Techniken und Praktiken, das eingesetzt wurde, um es zur Erscheinung zu bringen.“¹⁶

Als Wirklichkeit wird demnach, um einem Theatermodell treu zu bleiben, eine Situation erfahren, in der ein Akteur zu einer bestimmten Zeit sich, einen anderen oder etwas vor den Blicken anderer (Zuschauer) darstellt oder zur Schau stellt. Wirklichkeit erscheint somit zwangsläufig als theatrale Wirklichkeit.¹⁷

Im Verhältnis von Sein und Schein, von Wahrheit und Fiktion, fällt dem „Inszenierungsbegriff“ eine Schlüsselfunktion zu, denn lässt sich „Inszenierung“ durchaus als Schein begreifen, wobei es sich jedoch um einen Schein handelt, der alleine dazu fähig ist, ein Sein zur Erscheinung zu bringen, denn erst in und durch „Inszenierung“ vermag es uns gegenwärtig zu werden.¹⁸ Der Mensch also inszeniert sich in der Welt zwangsläufig selbst und kann selbst nur durch die „Inszenierung“ etwas anderes aufnehmen.

2.2. Zur Inszenierung eines Autors

In dieser Arbeit wird von der Inszenierung eines Autors gesprochen. Dabei muss zunächst einmal ein sehr großer Diskursbereich angeschnitten werden, der wohl in der Ambivalenz der Betrachtung niemals zu einem Abschluss finden und stets historisch und kulturell anders betrachtet werden wird. Die Rede ist hier von der Autorschaft - ein Feld, welches Michel Foucault mit seinem Vortrag „Qu'est-ce qu'un auteur?“¹⁹ (1969) betrat und die Autorfunktion einführte, die nicht identisch mit dem Autor „aus Fleisch und Blut“ ist, sondern vielmehr abgeleitet ist von dessen Werk und (öffentlichem) Auftreten.²⁰

¹⁶ Ebenda.

¹⁷ Vgl. Ebenda.

¹⁸ Vgl. Ebenda.

¹⁹ Siehe hierzu: Foucault, Michel; Was ist ein Autor?, in: Fotis Jannidis (Hg.) (2000); *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam, S. 198- 229.

²⁰ Vgl. Künzel, Christine; Einleitung, in: dies./Schönert, Jörg (Hg.) (2007); *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 10.

Christine Künzel betont in der Einleitung zur Aufsatzsammlung „Autorinszenierungen“, dass die Leiblichkeit des Autors als reale Person bei allen Theorien einer Abkopplung nicht vergessen werden darf. Denn die Leibhaftigkeit spielt eine wesentliche Rolle zur „Inszenierung“ eines Autors. Der Autor inszeniert sich folglich nicht nur über sein Werk selbst, sondern über seine ganze Person. Künzel schreibt hierzu:

„Bei allem Bemühen, den Autor als eine Kunstfigur zu begreifen, ,dessen Name als gemeinsames Label über disparaten Texten steht', sollte nicht vergessen werden, dass es sich jeweils (auch) um ,leibhafte' Personen handelt (...), die selbstverständlich auch ihre Körper in Praktiken der Selbstinszenierung und Selbststilisierung einbeziehen.“²¹

In einer dem Theater adäquaten Sprache stellt Künzel weiter fest, dass das Paradox des Autors dem „Paradox des Schauspielers“²² verwandt sei, in dem die physische Präsenz von Schauspielern auf der Bühne bei einer dramaturgischen Analyse mitzudenken sei, selbst dort, wo im Theatertext als einem puren Sprechtext keine Textträger ausgewiesen seien.²³ Die „leibhafte“ Person des Autors muss demnach bei einer „Autorinszenierung“ stets berücksichtigt werden. Der Autor kann hier also mit einem Schauspieler verglichen werden, der auch wenn er keinen „Text“ hat, vieles auf der „Bühne“ aus seiner einfachen Präsenz heraus sagt.

Im weiteren Verlauf ihrer Analyse über die „Autorinszenierung“ geht Künzel davon aus, dass die Genese von Autorschaft und Werk stets an Strategien der Selbstinszenierung bzw. Selbststilisierung gekoppelt gewesen sind, jedoch habe sich die Fragestellung im historischen Verlauf verschoben. So wird bei den älteren Generationen die Frage gestellt „ob“ sich die Autoren inszeniert haben und bei den neueren bereits nur noch die Frage offen liegt „wie“ sie sich inszenieren. Ab den 1980er Jahren lässt sich abzeichnen, dass Autorinnen und Autoren, wie auch Verlage verstärkt auf Marketingstrategien zurückgreifen, die mit Techniken der „(Selbst-)Inszenierung“ arbeiten und die Literatur als Event präsentieren.²⁴ Diese Strategien werden in der heutigen Zeit meist in langen Verfahren geplant und für einen bestimmten Autor erstellt. Das Werk, so erkannte man, verkauft sich (auch) über den Autor.

²¹ Ebenda, S. 11.

²² Siehe hierzu: Diderot, Denis (1981); *Paradox über den Schauspieler*, Wädenswil: Stutz.

²³ Vgl. Künzel; Einleitung, S. 12.

²⁴ Vgl. Ebenda, S. 15.

Es treten hierbei Strategien der „(Selbst-)Inszenierung“ des Autors hervor, die das Moment der „Theatralität“ und „Performativität“ betonen. Künzel schließt ihren Gedanken hierzu mit der Feststellung, dass diese Strategien den Körper und dessen Stilisierung mit einbeziehen. Als semiotisch lesbares Zeichenensemble stelle öffentlich inszenierte Autorschaft einen nicht unerheblichen Aspekt des symbolischen Kapitals eines Autors oder einer Autorin dar.²⁵

Die „Inszenierung“ eines Autors als ein bestimmtes Selbst stellt einen wichtigen Faktor für die Wirkung eines Autors über das Werk hinaus dar. Der Autor lässt sich somit nicht mehr nur alleine aus dem Text heraus deuten, sondern benötigt einen Resonanzkörper in der Wirklichkeit, seine leibliche Präsenz im öffentlichen Diskurs.

2.3. Wer ist Thomas Bernhard²⁶?

„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 wohlgerne beide immer.“²⁷

Nach der Offenlegung des zentralen Begriffsfeldes in der wissenschaftlichen Betrachtung soll nachfolgend der Autor Bernhard untersucht werden. Dabei wird jedoch zunächst nicht auf sein Leben und Werk eingegangen. Im nachfolgenden Kapitel erfolgt eine wesentliche Begriffsunterscheidung zwischen der historischen Figur und der Kunstfigur Bernhard zum prinzipiellen Verständnis des hier vollführten theoretischen Ansatzes, wobei die Begriffe im Einzelnen genauer definiert werden. Das Ziel ist es mit diesen zentralen Begriffsdefinitionen die Arbeit auf die Ebene der Theorie zu heben, um somit den hier begangenen theoretischen Ansatz einzuleiten. Weiters wird der Rezeptionsverlauf des Werkes von Bernhard nachgezeichnet und Bernhard selbst als Marke identifiziert.

²⁵ Vgl. Ebenda, S. 16.

²⁶ Thomas Bernhard wurde am 9. Februar 1931 in Heerlen (Holland) geboren und starb am 12. Februar 1989 in Gmunden (Oberösterreich).

²⁷ Bernhard, Thomas (1998); *Der Keller. Eine Entziehung*, Salzburg/Wien: Residenz, S. 98.

2.3.1. Die historische Figur

Als historische Figur wird jene Person verstanden, die sich in einem bestimmten zeitlichen Raum der Geschichte (Lebzeit) als Privatperson bewegt und dabei in sozialen Beziehungen lebt. Die historische Figur ist eine Person in einer bestimmten Zeit, die in einem bestimmten sozialen Umfeld ein Leben führt und sich darin bewegt.

Im speziellen Fall von Bernhard wird in dieser Arbeit der Autor von der Privatperson - der historischen Figur - unterschieden. Die Tätigkeit der Autorschaft wird als Feld angesehen, in dem sich Bernhard als Kunstfigur konstruiert und in einer bestimmten Weise inszeniert. Wie in der Betrachtung seiner Literatur ist diese Unterscheidung nur eine bedingte, da beide Ebenen zwangsläufig ineinandergreifen und aufeinander Bezug nehmen. Doch gerade hier liegt das spannende Feld der Betrachtung.

Einen detaillierten Überblick über die Bewegungen der historischen Figur Bernhard bietet Louis Huguet in seinem Werk „Chronologie“²⁸, worin er anhand von unzähligen Material die einzelnen Lebensstationen von Bernhard dokumentiert und somit das Leben von Bernhard und seiner Herkunft rekonstruiert. Die aus diesem Material gewonnene Person wird in dieser Arbeit als historische Figur bezeichnet. Einen ähnlichen Weg wie Huguet beschritt auch Maria Fialik in ihrer Dissertation „Das Theatrale in Leben und Werk“²⁹, wo sie aus unzähligen Gesprächen und Briefen mit unmittelbaren Freunden die historische Figur Bernhard ableitet und einen Bernhard hinter den Worten zu erkennen gibt.³⁰ Fialik widerspricht dadurch der Behauptung, dass sich alles über Bernhard, wie er selbst sagte und gerne nach seinem Tod noch immer herangezogen wurde, aus seinem Werk ableiten ließe, wo jedes Wort einer Wahrheit entspricht³¹. Die historische Figur Bernhard ist für diese Arbeit nicht von Relevanz, weil Bernhard auf den Aspekt der inszenierten Kunstfigur hin untersucht wird: Das Material der Inszenierung des Autors.

²⁸ Huguet, Louis (1995); *Chronologie. Johannes Freumbichler – Thomas Bernhard*. Weitra: Bibliothek der Provinz.

²⁹ Siehe hierzu: Fialik, Maria (1997); *Thomas Bernhard. Das Theatrale in Leben und Werk oder „Solche Menschen muss ein Mensch haben“*. Ein Leben rekonstruiert aus Briefen, Universität Wien: Dissertation, 4 Bände.

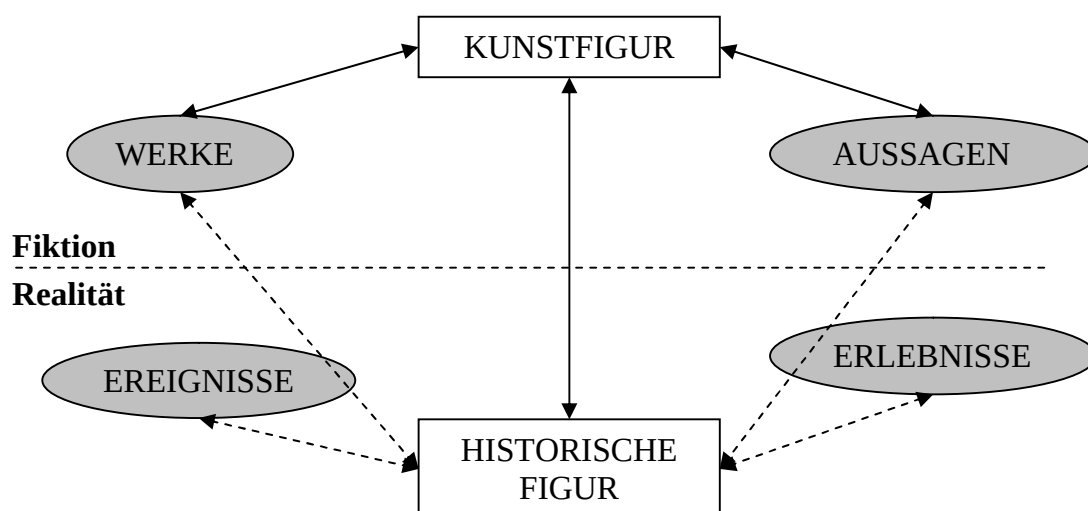
³⁰ Auffällig an der Betrachtung dieser Interviews ist, dass sich im Sprechen über Bernhard, von seinen Weggefährten, oftmals seine eigene Sprache in Form von bestimmten Ausdrücken und Sprachwendungen wiederfindet. In den Erinnerungen der Zeitzeugen und dessen Versuch der Mitteilung über die Person Bernhard lässt sich somit Bernhards Sprachautorität als gemeinsamer Konsens erkennen.

³¹ Vgl. Fialik; *Thomas Bernhard. Das Theatrale in Leben und Werk*, Band 1, S. 2. Siehe hierzu auch die Aussage von Bernhard in einem Gespräch mit Kurt Hofmann: „Es ergibt sich alles aus dem Text.“ [Hofmann, Kurt (2004⁴); *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, München: dtv, S. 91.]

2.3.2. Die Kunstfigur³²

Unter der Kunstfigur wird eine Person verstanden, die sich im öffentlichen Raum bewegt und durch gezielte Bewegungen ein konkretes Bild von sich inszeniert, bzw. ein Bild durch die öffentliche Rezeption geschaffen wird. Die Kunstfigur kann mit der Privatperson übereinstimmen, muss jedoch als Figur verstanden werden (als Möglichkeitsform des Selbst), oder um eine Theatermetaphorik zu gebrauchen, als Rolle, in die man schlüpfen kann und mit jedem Auftreten im öffentlichen Raum neubelebt.

Die Kunstfigur im Falle Bernhards ist der Autor Bernhard, der sich im öffentlichen Raum bewegt, darin Aussagen über sein Werk, seine Person selbst, seine Welt trifft und somit ein bestimmtes Bild von sich schafft. Wenn in dieser Arbeit von Bernhard gesprochen wird, wird stets von der Kunstfigur, dem Autor also, die Rede sein. Mit dieser simpel wirkenden Unterscheidung zwischen der historischen Figur und der Kunstfigur wurde ein wesentlicher Schritt dieser Arbeit geleistet und das Feld der Betrachtung durch diese Abstraktion in die Kunstwelt gehoben, in der Bernhard operierte. Seine Werke, wie auch Aussagen werden somit nicht der Person Bernhard zugerechnet, sondern der Kunstfigur Bernhard, was es nachfolgend zu belegen gilt. Diese begangene Abstraktion soll durch eine Grafik veranschaulicht werden:



³² Notiz: Die Kunstfigur entsteht aus der natürlichen Künstlichkeit der Sprache heraus, die durch ihre Konstruktion, selbst der simplen Benennung mit Namen, die Dinge der Wirklichkeit in die Welt der Abstraktion hebt, hin zur Fiktion also. Siehe hierzu sprachphilosophische Untersuchungen von Platon, über Aristoteles, Friedrich Nietzsche, Jaques Derrida, Jacques Lacan, John Austin usw.

Die Grafik soll nachzeichnen von welchem theoretischen Model diese Arbeit ausgeht und in welchen Räumen dabei operiert wird. Der Gedankengang hierzu ist beispielhaft folgender: Die historische Figur lebt in einer Realität, in der bestimmte Ereignisse stattfinden, die diese durch Rezeption aus den Medien oder persönlich erlebt. Dieses unmittelbare Umfeld wird aufgegriffen und für die Fiktion verwertet, also zur Sprache geführt. Als Kunstfigur des Autors werden diese in den Werken und auch Aussagen aufgegriffen und somit in die Realität rückprojiziert. Im Falle Bernhards wird diese Betrachtung um eine Ebene erweitert, da der Autor Wirkungen zu seinem Werk bzw. seine Aussagen wiederum zu einem fiktionalen Werk verarbeitet.

Weiters sei hier folgendes Szenario angedacht: Bernhard schreibt ein Werk als historische Figur tatsächlich nieder, tippt also die Worte in die Schreibmaschine, bezieht sich auf Vorgänge in seinem tatsächlichen Umfeld, doch der, als Schreibende für den Leser zu identifizierende ist der Autor Bernhard. Bernhard schafft eine Figur (Geistesmensch), die sich im Raum der Abstraktion (Geistesraum) aufhält und hier Werke verfasst, oder auch Aussagen trifft. Hier herrscht er autoritär über seine Gedanken. Als Beispiel hierfür können die Autobiografien dienen, in denen Bernhard sich einen eigenen Vergangenheitsmythos schafft.

Die Werke Bernhards nehmen stets bewusst Bezug auf die Realität, was sich nicht zuletzt aus der genauen Beobachtungsgabe Bernhards zu erkennen gibt, die er immer wieder unter Beweis stellt. Jedoch müssen diese Realitätsbezüge immer im Filter der Kunstfigur gesehen werden, die durch den Filter der literarischen Sprache, ob nun im geschriebenen oder gesprochenen Wort, zwangsläufig eine Kluft zwischen Realität und Fiktion aufwerfen müssen.

Kurz zusammengefasst lässt sich also die Kunstfigur Bernhard als eine Person erkennen, als die sich Bernhard bewusst zu erkennen gibt und durch verschiedene Inszenierungsmittel im öffentlichen Raum bestätigt. Bernhard hat hierbei das Spiel begonnen, den Autor Bernhard mit seinem Figurenpersonal gleichzusetzen, und somit die Grenze von Fiktion und Realität bis hin zu ihrer Unkenntlichkeit verwischt. Die Aussagen des Autors wurden hierbei stets gleichgestellt mit den Aussagen der historischen Figur Bernhard, wodurch ein unglaubliches Spannungsverhältnis entstand,

welches zwangsläufig auf große Widerstände treffen musste und somit wiederum für ausreichend Gesprächsstoff im öffentlichen Raum.

Wie genau sich die Selbstinszenierung Bernhards als Kunstfigur manifestiert, soll im nachfolgenden Kapitel (Kapitel 3) in seiner komplexen Problematik anhand der Öffnung einiger theoretischer Auseinandersetzungen mit dem Thema dargestellt werden. Das Kapitel stellt hierbei keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern soll vielmehr als verlängerte Einführung in die Problematik verstanden werden, die notwendig für die vertiefende Betrachtung des Diskurses ist und den Autor als Kunstfigur darstellt.

2.3.3. Vom negativen Schriftsteller zum Komödianten

Bernhards literarischer Durchbruch als Autor erfolgte bereits mit seinem ersten veröffentlichten Roman *Frost* (1963). Das in diesem Roman erzeugte Bild einer „düsteren“ Weltsicht sollte seine Rezeption als Autor auf Jahre prägen. In *Frost* beschreibt Bernhard die Figur einer gescheiterten Künstlerexistenz, des Maler Strauchs, der, in den letzten Zügen seines Lebens befindlich, einem jungen Famulanten über den Ekel an dieser Welt, insbesondere dem Staat und dessen Bevölkerung berichtet. Zu lesen ist die Wiedergabe des Famulanten, dessen Bericht an den Bruder des Maler Strauchs.

Bereits nach seinem ersten veröffentlichten Roman wurde Bernhard, als „negativer Schriftsteller“ wahrgenommen, ein Bild, welches der Autor in den nächsten Jahren selbst, durch seine Werke und sein Auftreten für die Öffentlichkeit bestätigen sollte. Die Rezeption blieb lange auf diesem ersten Werk behaftet, was teilweise noch heute als die Krönung der Schöpfung des Autors angesehen wird, wobei die weiteren Romane als bloße Versuche der Annäherung an dieses Werk gesehen werden.³³ Die Motive blieben in den veröffentlichten Werken nach *Frost* dieselben, die Figuren traten nicht aus der Finsternis heraus und wurden aus ihr heraus betrachtet.

Die Forschung, die zwanzig Jahre nach dem Tod Bernhards noch immer mit seinem umfassenden Gesamtwerk zu kämpfen hat, sieht in Bernhard nicht mehr den „düsteren

³³ Siehe hierzu auch die viel rezipierte „Ein-Buch-These“ zu Bernhards Schaffen die besagt, dass Bernhard Zeit seines Lebens ein- und dasselbe Buch geschrieben habe, in unterschiedlichen Variationen nur. Einen ausführlichen Versuch der Widerlegung dieser These findet sich im Werk: Pfabigan, Alfred (2009); *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*, Wien: Sonderzahl.

Schriftsteller“, sondern entdeckt vielmehr das komödiantische Material in seinen Werken. Nach und nach wurde, nicht zuletzt durch die Theaterstücke, die ab 1970 in regelmäßigen Abständen Bernhard auf die größten Theaterbühnen des deutschsprachigen Raums brachten, das Komödiantische an Bernhard entdeckt und danach rückprojiziert auf alle seine Werke in denen die Komik, wenn auch eine sehr Schwarze, niemals zu kurz kam.

Vom heutigen Standpunkt aus wird Bernhard meist – gefährlicherweise muss man fast schon sagen – nur noch als der von Claus Peymann³⁴ inszenierte Komödiant gesehen. In dieser Sichtweise liegt jedoch aus wissenschaftlicher Perspektive die Gefahr, sich auf das von Bernhard betriebene Spiel einzulassen und dessen Werke nicht mit der richtigen Ernsthaftigkeit zu betrachten.

Alfred Pfabigan beschreibt pointiert zwei Rezeptionsstränge in Bezug auf den Autor:

„Pauschal betrachtet kann man zwei „Rezeptionsgenerationen“ unterscheiden. Die erste konzentriert sich auf die „einzigartige Negativität“, mit der vor allem das Frühwerk Angst, Ekel, Verzweiflung, Gleichgültigkeit, Grausamkeit, Krankheit, Wahnsinn, Schuld und Tod behandelt. Bernhard sei, so Marcel Reich-Ranicki stellvertretend für eine Rezeptions-Generation, ‚der deutschen Literatur düsterster Poet und bitterster Prophet...hartnäckiger Sänger der Krankheit und der Auflösung, des Unterganges und des Todes‘.³⁵ Heute sind wir Zeugen eines Paradigmenwechsels und einer immer stärker werdenden öffentlichen Konzentration auf den „Humoristen“ Bernhard.“³⁶

Bernhard war zu seinen Lebzeiten einer der „meistgehassten Autoren seines Landes“³⁷, jedoch gleichsam einer der meistgeliebten. Einerseits war die Leserschaft von den Inhalten seiner Werke fasziniert, jedoch andererseits fühlten sie sich von seiner „eigenwilligen, kompromisslosen Persönlichkeit“³⁸, die er nach Außen trug, abgestoßen. Bernhard schuf ein äußerstes Interesse an seiner Person, indem er in seinem Schriftstellertum vollkommen aufging. Der Autor präsentierte sich nicht nur in seinen Büchern, sondern auch in seinem Privatbereich als der große Schriftsteller, der scheinbar einsam auf einem großen Bauernhof lebte.³⁹ Bernhard negierte dadurch alle

³⁴ Claus Peymann (geboren am 7. Juni 1937) wurde durch die Uraufführung von *Ein Fest für Boris* (1970) zum Stammregisseur von Bernhard und inszenierte einen Großteil der Uraufführungen, der achtzehn abendfüllenden Theaterstücke Bernhards, als auch seiner Dramolette.

³⁵ Reich-Ranicki, Marcel (1990); *Thomas Bernhard. Aufsätze und Reden*, Zürich, S. 50.

³⁶ Pfabigan; *Thomas Bernhard*, S.10.

³⁷ Mittermayer, Manfred (2006); *Thomas Bernhard*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 123.

³⁸ Ebenda.

³⁹ Vgl. Ebenda.

Lücken zwischen Realität und Fiktion und versuchte weiters die eigene Rezeption durch gezielte Medienpräsenz zu steuern.

2.3.4. Exkurs: Die Marke Thomas Bernhard

Hinter dem Namen *Thomas Bernhard* steht ein weiter Assoziationsraum im Sinne der Markengestaltung. *Thomas Bernhard* ist in der Literaturwelt ein Markenname, hinter dem sich wesentliche Wiedererkennungspunkte finden, die ihn als solchen zu erkennen geben. Bernhard hat sich selbst als Schreibender etabliert, indem er eine eigene Sprache entwickelt hat, mit der er sich gekonnt darstellt und in der er seine Figuren sprechen lässt.

Die Sprache Bernhards ist mit absolutem Wiedererkennungswert behaftet, dem wichtigsten Punkt einer jeden Marketingstrategie, was zur vielfältigen Nachahmung und auch Parodierung führte. Diese Wiedererkennung verdankt Bernhard auch zahlreichen Simplifikationen, die ihm in seiner Rezeption widerfahren sind. Oberflächlich betrachtet sind diese immer wieder schnell referiert als ewig lange Sätze, das Wort „naturgemäß“, das scheinbar jeden über Bernhard Schreibenden anmutet in dessen Text Eingang zu finden, sowie Hasstiraden gegen alles und jeden, vor allem jedoch gegen seine eigene Heimat Österreich.

Bernhard hat hier bereits in frühen Jahren absolutes Gespür bewiesen, um sich selbst und seine Literatur in Szene zu setzen. Auch wenn man seine Literatur nicht immer genau in eine Schublade stecken konnte, - wie dies heute sehr wesentlich für den optimalen Buchabsatz ist - hat sich Bernhard selbst als Autor und als eine unverkennbare Marke etabliert. Der Autor Bernhard blieb in den Augen der Öffentlichkeit stets der Autor und nur darüber konnte die Medienlandschaft berichten, denn die Privatperson Bernhard existierte scheinbar im öffentlichen Leben nicht. Wurde der Autor in seiner Privatheit gezeigt, war wiederum nur der Autor zu erkennen, folglich das von ihm geschaffene Bild, welches in seiner Sprache Ausdruck fand. Was Bernhard von sich im öffentlichen Raum preisgab, war stets die Kunstfigur. Bernhard präsentierte sich immer als die Marke *Thomas Bernhard*. Der Autor blieb stets Autor - ohne Leerstellen.

Heute wird versucht, die Marke *Thomas Bernhard* so gut wie möglich zu verkaufen, und so wurde zum Beispiel vom Suhrkampverlag eine eigene Taschenbuchserie

herausgegeben mit, so scheint es, zusammengestellten Bernhardzitate für alle Lebenslagen.⁴⁰ Wie gut sich die Marke *Thomas Bernhard* noch heute verkauft, zeigte sich anschaulich in der Veröffentlichung des ersten Werkes aus dem Nachlass *Meine Preise* (2009).

Mit zwanzig Jahren Abstand zu seinem Tod wird Bernhard aus dem Kontext gerissen und als der große österreichische Schriftsteller hingestellt.

⁴⁰ Siehe hierzu u. a.: Bernhard, Thomas (2008); *Die Ursache bin ich. Eine Autobiographie in Fragmenten*. Hg. und zusammengestellt von Raimund Fellingner. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

3. Ein Seiltanz zwischen Fiktionalität und Realität

Das nachfolgende Kapitel wird das Problem der verwischenden Grenzen zwischen Fiktionalität und Realität bei Bernhard nachzeichnen und einige zentrale Inszenierungsmethoden Bernhards offenlegen. Dabei wird ein Querschnitt durch die bisherigen Forschungsergebnisse in der Sekundärliteratur gemacht und somit das Problem wissenschaftlich geöffnet. Weiters wird auf die Konstruktion der Kunstfigur Bernhard eingegangen und anhand der Autobiografien dargestellt.

3.1. Fiktionalität versus Realität

3.1.1. Die Grenzziehung

Johannes Freumbichler (1881-1949), Bernhards Großvater mütterlicherseits schrieb, obwohl die längste Zeit seines Lebens in der Stadt Wien wohnend, zum größten Teil Heimatromane mit ländlichem Bezug, in denen die Landschaft Österreichs Einzug in das Schreiben erhielt.⁴¹ Der Mythos (von Bernhard in seiner Autobiografie selbst konstruiert) besagt, dass sich der Schriftsteller Freumbichler einer strikten Selbstdisziplin unterwarf, um in einem bestimmten Rhythmus des Alltags seinem Schreiben nachzugehen. Freumbichler kontrollierte scheinbar als „apollinischer Hierach“⁴² sein Umfeld, insbesondere seine Lebensgefährtin und spätere Frau (Anna Bernhard), die seine Geistesarbeit durch Tagesarbeiten finanzierte. Der unehelich geborene Enkel Thomas wurde Ziehsohn, Beobachter seiner Lebensweise und gleichsam aufmerksam-schweigender Zuhörer bei den langen Spaziergängen.

Im gemeinsamen Nachlass Bernhards und Freumbichlers, der gesammelt im „Thomas-Bernhard-Archiv“ in Gmunden liegt, lassen sich erste Gedichtversuche Bernhards finden, die der Großvater handschriftlich kommentierte. Das durch Sichtung des Nachlasses entstandene Sekundärwerk „Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen“ zeigt hierbei ein frühes Gedicht von Bernhard *Die Königin der Städte*⁴³, welches in seinen durchwegs positiven Worten über die Stadt Salzburg völlig konträr zu dem

⁴¹ Siehe hierzu die Forschungstätigkeit von Bernhard Judex im „Thomas-Bernhard-Archiv“ in Gmunden. Literatur hierzu: Judex, Bernhard (2006); *Der Schriftsteller Johannes Freumbichler. 1881 – 1949 Leben und Werk von Thomas Bernhards Großvater*, Wien: Böhlau.

⁴² Siehe hierzu die von Pfabigan beschriebenen Entwicklungstendenzen der Rollenfiguren in Bernhards Romanen. (Pfabigan; *Thomas Bernhard*)

⁴³ Siehe hierzu: Huber, Martin/Manfred Mittermayer (Hg.) (2001); *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß*, Wien/Linz.: Adalbert-Stifter Institut, S. 81.

negativ konnotierten Bild in den späteren Jahren steht, besonders in Hinblick auf die erste autobiografische Erzählung *Die Ursache*. Mit kindlicher Naivität, möchte man sagen, wird die Schönheit der Landschaft beschrieben. Der tiefen Verbundenheit zu Österreich, vor allem jedoch zum Großvater blieb Bernhard treu. Wie der Großvater zuvor schrieb er über Österreich, dessen Bevölkerung, Land und Politik, doch in einem völlig anderem Verhältnis; einer Krankheit zum Tode hin.

In der frühen Schaffungsperiode Bernhards, vor allem seinen Gedichten, ist, wie bereits erwähnt, ein positives Österreichbild zu erkennen, welches sich langsam in eine Dunkelheit der Wortfarben hüllt, was sich parallel zu den Vorfällen der Zeit, die überschattet von Krankheit und Tod für den Jüngling waren, wie in den Autobiografien beschrieben, lesen lässt. Diese Entwicklung kann man ebenfalls in Hinblick auf die Entstehung seines ersten veröffentlichten Romans *Frost* nachzeichnen. Durch den Nachlass lassen sich etliche Versuche Bernhards kennzeichnen: Selbst fertige Manuskripte, die den Weg hin zu *Frost* ebnen. Ein solches Konvolut ist zum Beispiel *Schwarzach/St.Veit*⁴⁴, dessen Titel bereits eine konkrete Ortsbezeichnung beinhaltet und somit früh erkennen lässt, dass Bernhard seine Romane in seiner Unmittelbarkeit spielen lässt. So spielt *Frost* zum Beispiel in der kleinen Ortschaft Weng.

Die konkrete Lokalisierung seiner Werke, auch nur die bloße Nennung einer Ortschaft, führt dazu, dass der Roman, welcher von Grund auf als fiktionales Objekt gesehen werden muss, von den Höhen der Abstraktion auf den Boden der Realität gezogen wird und zwischen diesen beiden völlig konträren Bereichen pendelt. Noch heute machen sich begeisterte Bernhardleser einen Sport daraus, die erwähnten Orte im Roman ausfindig zu machen und auf die Beurteilung darin zu betrachten.⁴⁵ Selbst staatliche Organe begannen damals zu untersuchen, ob in Bernhards Büchern die Wirklichkeit nun wiedergegeben wird und welche Bedeutung dies hat.⁴⁶ Die Sekundärliteratur weist hier sehr interessante Ergebnisse auf, die sich zum Beispiel auf die Bedeutung konkreter Ortsnamen beziehen, oder das Verhältnis von dieser Ortsgebundenheit und

⁴⁴ *Schwarzach/ St. Veit* liegt als Reinschrift aus dem Jahr 1960 im „Thomas-Bernhard-Archiv“ in Gmunden. Siehe hierzu auch: Huber, Martin; „schrieb und schrieb und schrieb...“. Erste Anmerkungen zu Nachlaß und Arbeitsweise Thomas Bernhards, in: Huber/Mittermayer; *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß*, S. 74.

⁴⁵ Heutzutage meist jedoch eine Aufgabe, die durch das abgleitende Landschaftsbild vermehrt im Archiv getätigt werden muss.

⁴⁶ Vgl. Mittermayer, Manfred; „Von der wirklichen in die künstliche Welt“. Zum Verhältnis von Literatur und Realität bei Thomas Bernhard, in: Franz Gebesmair/Pittertschatscher, Alfred (Hg.) (1998); *Bernhard-Tage Ohlsdorf. Materialien*, Weitra: Bibliothek der Provinz, S. 128.

des Internationalitätsanspruches der Literatur von Bernhard besprechen. Die konkrete Ortsnennung wird somit zu einem wesentlichen Bestandteil in Bernhards literarischem Konzept.⁴⁷

An dieser Stelle sei festzuhalten, dass Bernhard durch die konkrete Lokalisierung seiner Romane und den darin befindlichen Beschreibungen, seine Werke von der bloßen fiktionalen Betrachtung, die durch die Literarisierung durch die Sprache per se vorhanden ist, in den öffentlichen Raum zerrt und somit ein völlig neues Spannungsfeld eröffnet. Dieses Spannungsfeld spitzt sich in späteren Jahren noch mehr zu, indem er scheinbar spezielle Figuren bestimmten Menschen zuweist, die sich durch dieses Verfahren ungerecht behandelt fühlten und somit Stellung nahmen, größtenteils durch rechtliche Schritte. Durch diese Verfahren sorgten diejenigen, die sich betroffen fühlten dafür, dass die Figuren im Werk ein Gesicht, einen Resonanzkörper in der Wirklichkeit erhielten.

Der größte Reibungspunkt bei der Realitätsverschiebung liegt darin, dass sich Bernhard scheinbar selbst in sein Werk einbringt und die Aussagen seiner Charaktere, die meist in einem Hauptprotagonisten gipfeln, als seine persönlichen Aussagen identifiziert wurden. Die negativen Aussagen wurden folglich der historischen Figur Bernhard zugewiesen und als Urheber der Worte wurde er verklagt. Der große Vorwurf, bis hin zum letzten Skandal um das Stück *Heldenplatz* (1988), war, dass sich der Autor der künstlerischen Freiheit als Schutzwall bediene, um alles sagen zu können, bis hin zu rechtlich verfolgbaren Dingen. Ein Spannungsfeld, das Bernhard bis zur Gänze ausnützte und oftmals für den Geschmack scheinbar Betroffener überschritt.

Ein weiterer Bezugspunkt hierbei wäre, dass sich Bernhard viele seiner Stoffe aus Zeitungsmeldungen bzw. Geschichten, die ihm erzählt wurden holte, deren Grundstruktur und Motive übernahm und für seine Geschichten als Struktur verwendete.⁴⁸ Bernhard übernimmt für seine Werke die Grundstruktur der Vorkommnisse und enthebt sie durch den literarischen Vorgang in die Abstraktion, von

⁴⁷ Als Anmerkung sei hier erwähnt, dass Bernhard die Wirkung eines Textes gerade durch den Klang bestimmter Ortsnamen sah. Derselbe Roman funktioniert demnach oftmals nur durch den Klang eines speziellen Ortsnamen. (Siehe hierzu die „Musikalität“ in Bernhards Werken)

⁴⁸ Siehe hierzu das erstmals 1978 erschienene Buch *Der Stimmenimitator*, das mehr als hundert kurze Prosastücke enthält. Die Stücke darin gleichen denen von lokalen Zeitungsmeldungen und bekannte Namen tauchen darin auf.

der aus die Ereignisse neu und aus einer bestimmten Perspektive heraus betrachtet werden.

Wendelin Schmidt-Dengler, einer der bedeutendsten Bernhardforscher seiner Zeit, fasst die Realitätsproblematik in Bernhards Werk wie folgt zusammen, was zugleich als Überleitung für das nächste Kapitel dienen soll:

„Da ist nun die Rede von einem fiktionalen Text, darin kommt aber ein Name vor, der eindeutig identifizierbar scheint, ich betone: scheint. (...). Immer wieder legt Bernhard solche ‚Wirklichkeitsfallen‘ in seinen fiktionalen Texten, immer wieder meint man, sie mit unserem Alltag, unserer Lebenswelt rückkoppeln zu können. Dann offenbart sich alles jedoch plötzlich als freie Assoziation oder Denk-Erfindung. Und doch vermag dies alles Unruhe zu stiften, zu verunsichern, Zweifel zu wecken, ob es nicht wahr wäre, was da erzählt wird. Immer verschiebt Bernhard die Grenze zwischen Glaublichem und Unglaublichem: das ist der Hauptmotor seines Irritationsverfahrens. Wir meinen, als Leser etwas als Realität erkennen zu können, um im nächsten Moment wieder zurückverwiesen zu werden auf die Fiktion: Indes verliert Bernhard keinesfalls die Lust, wieder auf diese außersprachlich überprüfbare Realität übergreifend zu werden.“⁴⁹

3.1.2. Wissenschaftliche Auseinandersetzung

Die wissenschaftlichen Schriften über Bernhard beschäftigen sich seit jeher mit dem Seiltanz zwischen Fiktionalität und Realität. Mit den Jahren, als sich das Material an Selbstaussagen des Autors mehrten, durch diverse Interviews, Leserbriefen oder später auch den Autobiografien wurden diese dankbar angenommen und in Bezug auf das Werk gesehen. Dadurch wurde der Autor mit seinem Werk und dessen Aussagen gleichgesetzt, weil sich in vielen Aussagen des Autors die Figurenrede aus den Büchern wiederfinden ließ.⁵⁰ Der Autor gab sich hierbei als distanzierter Geistesmensch, der immer weniger über das Werk, als vielmehr über sich selbst sprach, in einer monologisierenden Art die Fragen oder Zwischenkommentare, wenn überhaupt, nur als Anhaltspunkte akzeptierte.

Die heutige Sekundärliteratur, allen voran Manfred Mittermayer, sieht zu einem großen Teil die getätigten Aussagen Bernhards in der Öffentlichkeit als Fallen für Forscher, aus denen man, einmal hineingetreten, nicht mehr heraus kommt. Die Aussagen Bernhards außerhalb und innerhalb seines Werkes sind mit der Übertreibung umhüllt,

⁴⁹ Schmidt-Dengler, Wendelin; Bernhard – Scheltreden. Um- und Abwege der Bernhard-Rezeption, in: Johann Lachinger/Pittertschatscher, Alfred (Hg.) (1994); *Literarisches Kolloquium Thomas Bernhard 1984. Materialien*, Weitra: Bibliothek der Provinz, S. 111.

⁵⁰ Als Initialmoment dieser Rezeption soll an dieser Stelle das filmische Künstlerporträt *Drei Tage* (1970) von Ferry Radax genannt werden, das im Kapitel 5 ausführlich behandelt wird.

die Bernhard für Schmidt-Dengler zum „Übertreibungskünstler“⁵¹ machte, der alles sagt und gleichsam das Gesagte obsolet führt. Hier liegen Wahrheit und Lüge in einem Satz beisammen.

Mittermayer ist es auch, der sich mit der Frage beschäftigt, inwiefern sich der Verfasser von zahlreichen Prosatexten, sowie achtzehn abendfüllenden Theaterstücken selbst literarisch inszeniert.⁵² Dabei öffnet Mittermayer das Problemfeld zunächst dahingehend, dass er einen frühen Aufsatz von Uwe Schweikert zitiert, der die Behauptung trifft, dass in der Literatur Bernhards vielfach die These aufgehoben wird, dass man die Rollenprosa nicht mit der Aussage des Autors gleichsetzen dürfe.⁵³ Nach Schweikert hat das jedoch nicht zu bedeuten, dass man Autor, Erzähler und Protagonist tatsächlich miteinander identifizieren könne, sondern vielmehr, dass Objektivierung und subjektive Ich-Aussage, Identifikation und Distanz bei Bernhard in einem sehr auffälligen Spannungs- und Wechselverhältnis stünden.⁵⁴

Der Autor selbst nahm immer wieder zu der Frage nach dem Realitätsbezug seiner Texte Stellung, vor allem durch die Beschlagnahmung des Buches *Holzfällen*⁵⁵ (1985), das große Wellen schlug und die Protagonisten im Werk selbst in der Realität zu Wort kommen ließ. Die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ veröffentlichte diesbezüglich einen längeren Text von Bernhard unter dem Titel „Bernhards Plädoyer“, aus dem für diese Arbeit eine wesentliche Formulierung hervorsticht:

„Der Autor hat ein Buch mit dem Titel ‚Holzfällen‘ geschrieben, in dem ein Abendessen bei einem Ehepaar Auersberger der Rahmen für seine in diesem Buch beschriebenen Zustände und Umstände ist. Dieses Ehepaar Auersberger hat mit dem Kläger Lampersberg nichts zu tun.“⁵⁶

Bernhard spricht sich hierin selbst als Verfasser des Textes in der dritten Person an, um sich möglichst weit von dem Werk zu distanzieren und schafft dadurch eine neue

⁵¹ Schmidt-Dengler hat diesen Begriff in seiner Studie „Der Übertreibungskünstler“ nachhaltig in Bezug auf Bernhard geprägt. Siehe hierzu: Schmidt-Dengler, Wendelin (1986); *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Wien: Sonderzahl.

⁵² Siehe hierzu: Mittermayer; „Von der wirklichen in die künstliche Welt“, S. 127-173.

⁵³ Vgl. Schweikert; Uwe; Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert. Zum Problem von Identifikation und Distanz in der Rollenprosa Thomas Bernhards, in: *TEXT + KRITIK, H. 43: Thomas Bernhard*, S. 6.

⁵⁴ Vgl. Mittermayer; „Von der wirklichen in die künstliche Welt“, S. 128.

⁵⁵ Das Ehepaar Lampersberg erkannte sich in den Figuren des Ehepaars Auersberger wieder und reichten gegen Bernhard eine Klage ein, woraufhin die Bücher in Österreich in Beschlag genommen wurden.

⁵⁶ Zitiert nach: Mittermayer; „Von der wirklichen in die künstliche Welt“, S. 129.

innerliche Distanz, die abgetrennt von der historischen Figur Bernhard zu betrachten ist, den Autor Bernhard.

Das Grundprinzip der literarischen Methode des Autors besteht in einem spielerischen-assoziativen Umgang mit Impulsen aus der „wirklichen“ Wirklichkeit, die der Autor in eine künstliche Welt transponiert und dort zu Zeichen für reale Zustände verdichtet: In vielschichtigen literarischen „Erfindungen“.⁵⁷ Mittermayer beschreibt hier die Enthebung der Wirklichkeit in die Welt der Kunst, die zwangsläufig ihren Rückbezug zur Wirklichkeit hat und in die Abstraktion abhebt.

3.2. Konstruktion der Figur Bernhard

3.2.1. Die Wende zur Selbstdarstellung

Mittermayer beziffert in seiner Basisbiografie „Thomas Bernhard“ drei spezielle Eckdaten des Schaffens des Autors Bernhard: Das Jahr 1963, mit der Erscheinung des ersten Romans Bernhards; das Jahr 1970, in der das erste abendfüllende Theaterstück Bernhards seine Uraufführung findet und das Jahr 1975, in dem Bernhard seine erste autobiografische Erzählung veröffentlichte.⁵⁸ Durch die Arbeit an der Autobiografie veränderte sich auch der Charakter der fiktionalen Prosa. Immer mehr bezog sich Bernhard auf sich selbst und vermischte Elemente, der von ihm selbst erzählten eigenen Geschichte, in seinen fiktionalen Erzählungen.⁵⁹ Schmidt-Dengler beobachtet hierzu:

„Bezeichnend, daß bis 1975 kein Prosawerk erscheint – erstaunlich bei der Produktivität des Autors gerade in dieser Hinsicht. Doch dann der jähe Umbruch: einerseits mit dem lange angekündigten Roman ‚Korrektur‘ (1975) und dem ersten Band der Autobiographie ‚Die Ursache‘ (1975), worin nun plötzlich dieses Ich mit dem Autor, der bisher alles daran gesetzt hatte, sich zu mystifizieren, konkret, historisch konkret wurde.“⁶⁰

Nach der Lyrik, der Prosa und der Dramatik wandte sich Bernhard also einer neuen Gattung der Literatur zu, der Autobiografie. Ein in der Sekundärliteratur oft erwähntes Phänomen Bernhards Literatur ist das konsequente Schreiben gerichtet auf den Tod. Ein Motiv, das nicht zuletzt durch die Autobiografien als Schlüssel zum Verständnis des Werks des Autors zu sehen ist. Denn die Krankheit und die daraus folgende Nähe zum Tod macht den wesentlichen Teil der fünfteiligen Autobiografie aus, die in den

⁵⁷ Zitiert nach: Mittermayer; „Von der wirklichen in die künstliche Welt“, S. 131.

⁵⁸ Vgl. Mittermayer; *Thomas Bernhard*, S. 75.

⁵⁹ Vgl. Ebenda.

⁶⁰ Schmidt-Dengler; *Bernhard – Scheltreden*, S. 102f.

Jahren 1975 bis 1982 entstanden und von der Geburt bis zum neunzehnten Lebensjahr des Autors, nicht immer in der richtigen Chronologie, reichen.

In den weiteren Kapiteln liegt der Schwerpunkt der Betrachtung auf den, zur Wende zu den achtziger Jahren entstandenen Werken Bernhards.⁶¹ Hier scheint es, als steigt die Selbstreflexivität im Werk Bernhards kontinuierlich an und spitzt sich bis zu seinem Tod aufs Äußerste zu. Nach der abgeschlossenen Autobiografie und noch während des Schreibprozesses bezog Bernhard seine daraus gewonnenen Kenntnisse in sein weiteres Schreiben mit ein. Seine Werke weisen danach eine immer größere werdende Selbstreflexivität auf, gipfelnd in dem Werk *Holzfällen*. Weiters entsteht in den Anfängen der achtziger Jahre das Werk *Wittgensteins Neffe*, in dem sich der Ich-Erzähler als der Autor Bernhard zu erkennen gibt.⁶² Dieses Werk wird von Vielen als die Fortsetzung der Autobiografien gesehen, obwohl Bernhard sie als solche nicht bezeichnete.

Willi Huntemann geht dem Phänomen der Selbstbezüglichkeit Bernhards in seinen Werken in seinem Text „Treue zum Scheitern“ nach und sieht in Bernhards Prosa, sowie Theaterarbeiten eine „Selbstreflexion im Rollenspiel“, wodurch in einem fiktionalen Raum ein „Modell der Selbstverständigung über bedrohliche Möglichkeiten des Selbst“⁶³ entstand.

„So gesehen, kann man die Literatur Thomas Bernhards als künstlerisch-theatralischen Apparat der Selbstreflexion verstehen, in dessen imaginärem Raum sich eine lebenslange Analyse der (individuellen und überindividuellen) Bedingungen des eigenen Existierens vollzieht.“⁶⁴

3.2.2. Inszenierung als Methode

Bernhard etablierte sich bedingt durch seinen großen Erfolg sehr schnell, bereits mit seinem ersten Roman als schwieriger Schriftsteller, sowohl für die Verleger, als auch die Journalisten. Anhand seines Großvaters, so geschildert in der Autobiografie, konnte

⁶¹ Siehe vor allem: *Über allen Gipfeln ist Ruh*, *Am Ziel*, *Wittgensteins Neffe*, *Meine Preise*, aber auch das Fernsehinterview *Monologe auf Mallorca* mit Krista Fleischmann.

⁶² Der Ich-Erzähler gibt sich dabei als Autor des Buches *Verstörung*, welches gerade erst erschien und auf seinem Krankenbett in Steinhof liegt, zu erkennen. Damit lässt sich sowohl die Zeitperiode, als auch der Ich-Erzähler klar identifizieren. Siehe hierzu: Bernhard, Thomas (1987); *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7.

⁶³ Huntemann, Willi; „Treue zum Scheitern“. Bernhard, Beckett und die Postmoderne, in: *TEXT + KRITIK*, H. 43, 3. Aufl. (1991): *Thomas Bernhard*, S. 69f.

⁶⁴ Mittermayer; „Von der wirklichen in die künstliche Welt“, S. 160.

er nachvollziehen, was es hieß als Schriftsteller zu scheitern. Durch seinen Durchbruch mit *Frost* und der daraus resultierenden Flut an Literaturpreisen wurde sich Bernhard sehr schnell seiner Stellung bewusst und wusste diese gekonnt in Verhandlungen mit Verlagen bezüglich seines Gehalts, selbst Vorauszahlungen für Werke von denen gerade einmal der Titel bekannt war, auszunutzen.⁶⁵

Bernhard wurde durch seinen Erstling zu dem großen österreichischen Schriftsteller, in dessen Rolle er vollkommen aufging. Dieses Phänomen lässt sich sehr gut anhand früher Interviews, sowie den vielen Ansprachen, die er für gewonnene Literaturpreise erhielt, nachvollziehen. Hier wird deutlich, dass nicht die historische Figur Bernhard spricht, sondern vielmehr der Autor Bernhard, der sich selbst in ein bestimmtes Licht setzt. Ungeniert hebt sich Bernhard bereits hier in eine Reihe mit den ganz Großen der Literatur und auch Philosophie, deren Namen immer wieder in seinem Werk auftauchen⁶⁶ und in der Sekundärliteratur bereits ausführlich untersucht wurden, mit dem größtenteils übereinstimmenden Ergebnis, dass Bernhard diese Namen als Oberflächenstruktur seiner Texte verwendet und häufig dabei mehr auf das Leben dieser Namen, als vielmehr präzise auf ihre Philosophie eingeht.⁶⁷

Mit dem Erfolg wuchs zwangsläufig auch das Interesse an der Person Bernhard und gleichsam häuften sich Interviewanfragen, sowie Fragen nach seiner Vergangenheit, die bis dato für viele Forscher, für zum Beispiel Literaturlexika, noch im Dunkeln war. In mehreren Berichten wird geschildert, dass Bernhard mit seiner Vergangenheit nicht zufrieden war und so änderte er nach Belieben die Vorfälle seiner eigenen Laufbahn und erdichtete sich einen eigenen Lebenslauf, seine eigene Biografie, was selbst bis hin zu falschen Geburtsdaten in Literaturlexika führte.

Diese Form der Realitätsverschiebung erprobte Bernhard schon sehr früh, als er für das „Demokratische Volksblatt“ in Salzburg arbeitete und dort die Gerichtsfälle schrieb. Dabei soll er die Zahl der Toten und Verletzten jedes Mal erhöht haben, um den Bericht

⁶⁵ Die Verhandlungsführung mit seinem deutschen Verleger Siegfried Unseld vom Suhrkampverlag ist detailliert im Briefwechsel zwischen Bernhard und Unseld ausgeführt. Siehe hierzu: Bernhard, Thomas/Siegfried Unseld (2009); *Der Briefwechsel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

⁶⁶ Unter anderem: Michel de Montaigne, Blaise Pascal, Novalis, Arthur Schopenhauer, Ludwig Wittgenstein, usw.

⁶⁷ Siehe hierzu: Huber, Martin (1992); *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*, Wien: WUV-Univ.-Verl.

spannender zu gestalten.⁶⁸ Eine Aussage, die natürlich als Übertreibung zu betrachten ist, jedoch zu einer Auseinandersetzung mit diesen frühen Artikeln in der Sekundärliteratur sorgte und die Aussage in ihrem allgemeinen Kontext bestätigte.⁶⁹

Bernhard war als Schriftsteller Autodidakt, wie es heute ziemlich korrekt nachzuvollziehen ist: Er brach das Gymnasium ab und begann eine Einzelhandelskaufmannslehre, die er, nachdem er lange Zeit im Krankenhaus lag, - dieser zentrale Lebensabschnitt bildet auch das Hauptaugenmerk der Autobiografie - auch abschloss. Erst später besuchte er, nachdem die angestrebte Gesangskarriere auf Grund der schlimmen Lungenkrankheit scheiterte, für einige Jahre das Mozarteum an dem er das Theater studierte und daraus, wie sich erkennen lässt, die wesentlichen Schlüsse seines weiteren Denkverlaufes zog, worauf sich auch die, in den Texten sowie in Gesprächen immer wieder vorkommende Theatermetaphorik bezieht. Hieraus ergibt sich auch die theaterwissenschaftliche Notwendigkeit der Betrachtung Bernhards Werk, dessen Weg die Germanistik in ihren Untersuchungen offengelegt hat.

Eine wesentliche Methode der Inszenierung eines Autors liegt darin Leserbriefe, sowie offene Briefe in Zeitungen zu veröffentlichen, die Bezug auf die politische Wirklichkeit nehmen und diese kommentieren. Leserbriefe und offene Briefe wurden „zu den modi operandi des öffentlichen Bernhard“⁷⁰ gezählt.⁷¹ Eine Methode, die Bernhard fast schon zu einer eigenen Kunstform erhob und in diesen Leserbriefen oder auch Kommentaren in Literaturzeitschriften, die Stimmen seiner Figuren über die Situationen sinnieren ließ. Dieses Thema wird im letzten Kapitel ausführlich behandelt.

⁶⁸ Siehe hierzu das Interview *Die Ursache bin ich selbst* (1986) von Krista Fleischmann. Zitat: „Ich hab’ der Zeitung immer zu einem gewissen Erfolg verholfen durch Falschmeldungen und Übertreibungen, die ich ja beibehalten habe. Ich übertreibe ja in allem und jedem. Wenn ein Haus abgebrannt war, habe ich gesagt, nicht ‚ein Haus‘, sondern, ‚sechs Häuser und hundert Schweine waren drinnen‘. Dann haben die gesagt, ‚wir haben ja gar keinen Schweinestall‘, und ich habe geschrieben, ‚verkohlte Leichen, und zwanzig Kilometer weit war die Landschaft von dem Gestank erfüllt‘. Die haben gesagt, ‚das Haus war menschenleer, da war gar niemand‘. Aber das muß man risikieren.“ (Bernhard, Thomas (2006); *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 148.)

⁶⁹ Siehe hierzu: Dittmar, Jens (Hg.) (1992); *Aus dem Gerichtssaal. Thomas Bernhards Salzburg in den 50er Jahren*, Wien: Verl. d. Österr. Staatsdr.

⁷⁰ Fellinger, Raimund (2008); „Antworten sind immer Falsch“ *Thomas Bernhard gibt Thomas Bernhard*, Frankfurt am Main: SV – Filmedition Suhrkamp, S. 12.

⁷¹ Zu Bernhards Leserbriefen siehe: Bayer, Wolfram; *Das Gedruckte und das Tatsächliche. Realität und Fiktion in Thomas Bernhards Leserbriefen*, in: ders. (Hg.) (1995); *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*, Wien: Böhlau, S. 58-80.

Bei Bernhard ist eine Inszenierung des Autors, wie bereits erwähnt, auch im alltäglichen Leben zu erkennen, welche sich beispielhaft in seinen Liegenschaften und deren Einrichtung widerspiegelt. Besucht man das „Thomas-Bernhard-Haus“ in Ohlsdorf (Oberösterreich) und betrachtet, die in Bernhards Verständnis gelassene Einrichtung, lassen sich deutliche Inszenierungsmotive erkennen. Von Bernhard wurden in den großen Häusern nur sehr wenige Räume effektiv verwendet, die auch nicht darauf ausgestattet sind, wodurch die Ausstattung der unbenutzten Räume durch sehr elegante Möblierung wie ein Museumsgang anmutet (der es heute auch ist). Exemplarisch lässt sich dies an der Bibliothek Bernhards erkennen, wobei zwar alle Regale gefüllt sind, doch meist mit vom Suhrkampverlag zur Verfügung gestellten Büchern, die als bloße Füllobjekte unberührt in den Regalen blieben. Weiters ist aus der Forschung heute bestätigt, dass Bernhard seine Werke fast nie in seinen Häusern, die er in früherer Zeit noch als seine „Schreibverliese“ bezeichnete, schrieb, sondern meist nur in Hotelzimmern auf Reisen oder später in seiner Wiener Wohnung bei Hedwig Stavianicek⁷².

Dieser kurze Aufriss von Inszenierungsmethoden, derer sich Bernhard als Autor bediente, sollte einen Überblick bieten, um diese nachfolgend im Hauptteil dieser Arbeit, einordnen zu können.

3.2.3. Inszenierung in den Autobiografien

3.2.3.1. Gedanken über die Autobiografie

Die heutige Forschung über die Autobiografie Bernhards, im Vergleich zu den allgemeinen Erkenntnissen über Autobiografien, geht davon aus, dass es sich hierbei um ein fiktives Konstrukt handelt, welches aus einzelnen Erinnerungsfetzen aufgebaut ist und diese durch einen Filter der Literatur laufen, „die zur Generierung seines Ich-Konzepts gewählt werden“⁷³.

In den Autobiografien kann mehrfach eine Inszenierung Bernhards erkannt werden, der darin eine Lebensgeschichte für seine Kunstfigur schafft, basierend auf eigenen Erinnerungen. Im Nachlass lassen sich hierzu einige Entwurfszettel Bernhards zum

⁷² Hedwig Stavianicek (1894 - 1984) wurde von Bernhard selbst immer als „Tante“ bezeichnet. Ihr Verhältnis ist ausführlich im Werk: Huber/Mittermayer; *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß*, beschrieben.

⁷³ Risska, Sandra-Michaela (2008); *„Möglicherweise wird gesagt, ich selbst sei in meinem Theater....“*. *Die Selbstinszenierung Thomas Bernhards als Kunstfigur*, Universität Wien: Diplomarbeit; S. 13.

ersten Werk der Autobiografie *Die Ursache* finden, auf denen einzelne Stationen, die auch im Werk selbst vorkommen, handschriftlich notiert sind.⁷⁴ Auf diesen Entwurfsblättern sind besonders wiederkehrende Hinweise auf bedeutsame Erinnerungsmomente zentral, die für den Aufbau der Autobiografie wesentlich wurden. Dabei unterschied Bernhard, deutlich gekennzeichnet durch die, mit Großbuchstaben hervorgehobenen Worte „FAKTEN“ und „STICHWORTE“.⁷⁵

Wie in der Definition „zur Inszenierung eines Autors“ bereits angedeutet, kann man hier fast schon von einer Art der Schizophrenie sprechen. Der Autor als Kunstfigur schreibt mit seinem literarischen Sprachmaterial über die historische Figur, aus einer Distanz von ungefähr fünfundzwanzig Jahren betrachtet. Zwangsläufig ergibt sich somit ein verfremdeter Blick auf die damaligen Ereignisse, die nur noch als Bruchstücke, gleich dem stärksten Erinnerungsvermögen, rekonstruiert werden können. Der Autor, der an seiner Schreibmaschine sitzt und die Geschehnisse wachruft, ist durch die Zeit geprägt ein anderer, als der im Moment des Erlebens.

Bernhard untersucht in seinem ersten Band das Modell der Autobiografie selbst und entlarvt dieses schnell, was sich bereits im Titel ankündigt, als bloße Andeutung einer Vergangenheit, die niemals in der aufgeschriebenen Sprache ihre volle Wahrheit erhält. Der Ich-Erzähler in den Autobiografien geht davon aus, dass die Wahrheit nur einer subjektiven Wahrnehmung entspricht und somit nicht mitteilbar wäre.⁷⁶ Das Nebeneinander von Fiktion und Wahrheit wird auch im folgenden Zitat aus dem zweiten Band *Der Keller* deutlich:

„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 Verfälschungen mitgeteilt worden. [...] Das Gedächtnis hält sich genau an die Vorkommnisse und hält sich an die genaue Chronologie, aber was herauskommt, ist etwas ganz anderes, als es tatsächlich gewesen ist.“⁷⁷

⁷⁴ Siehe hierzu die Abbildung zweier Konzeptblätter in: Mittermayer, Manfred; „Der Wahrheitsgehalt der Lüge“ Thomas Bernhards autobiographische Inszenierungen, in: Bernhard, Fetz/ Schweiger, Hannes (Hg.) (2006); *Spiegel und Maske. Konstruktionen biographischer Wahrheit*, Wien: Zsolnay, S. 86f.

⁷⁵ Ebenda, S. 84.

⁷⁶ Vgl. Risska, „Möglicherweise wird gesagt, ich selbst sei in meinem Theater...“, S. 10.

⁷⁷ Bernhard, *Der Keller*, S. 29.

Die Sprache selbst verzerrt jegliche noch so präzise Erinnerung aus ihrer eigenen Natur heraus. Die Sprache kann das Tatsächliche niemals darstellen, immer nur ein Konstrukt, das aus der Sprache selbst entsteht.

Das Element der „Selbststilisierung“ ist in der Forschungsliteratur längst als genrekonstitutiv angesehen und somit steht Bernhard mit seiner Autobiografie in einer wirkungsmächtigen Tradition.⁷⁸ Die Autobiografie als taugliches Lebenszeugnis heranzuziehen, weil über diese Zeit kaum biografische Fakten zu finden sind, ist ein fataler Fehl- und Schnellschuss. Mittermayer stellt Bezug nehmend auf den Briefwechsel zwischen Bernhard und seinem Verleger bei Suhrkamp Siegfried Unseld fest, dass Bernhard nicht mehr bewusst zwischen der Autobiografie und einer Biografie unterschied.⁷⁹ Bernhard geht also vollkommen in der Fiktion auf, indem er in der Funktion als Autor über seine eigene Geschehnisse aus der Erinnerung schreibt, so als würde er die Biografie einer seiner Kunstfiguren schreiben.

Bernhard zweifelt innertextlich vehement an der Mitteilbarkeit der eigenen Geschichte, indem er immer wieder das komplexe Verhältnis von Realität und literarischer Wiedergabe reflektiert. Zunächst gibt er die zeitliche Distanz zu bedenken, die das niederschreibende Ich und das beschriebene Ich trennt. Weiters zweifelt er auch an dem „Authentizitätsanspruch“ der Gattung, was jedoch nicht bedeutet, dass der Versuch die Wahrheit mitzuteilen, aufgegeben wird. Ein für die Forschung wesentliches Motiv in der Autobiografie ist die Selbstlegitimation des Schriftstellers, „der sich zu diesem Zweck vor seinem Publikum auf eine ihm gemäße Weise darzustellen trachtet.“⁸⁰

Mittermayer betont in seinem Aufsatz weiter, dass umfangreiche Passagen aus dem unveröffentlichten Prosatext *Tramsweg*, der vom Otto Müller Verlag 1961 abgelehnt wurde und sich im Nachlass befindet, in die Autobiografie in nur sehr gering veränderter Version Eingang fand.⁸¹ Mittermayer schließt seinen Aufsatz mit der Feststellung, dass eine enge Beziehung zwischen literarischer Inszenierung und individueller Stilisierung bei Bernhard herrscht, die nicht übersehen werden darf. Es entsteht weiters der Eindruck, dass manche fiktionalen Texte einen tieferen Einblick in

⁷⁸ Vgl. Mittermayer; „Der Wahrheitsgehalt der Lüge“, S. 80.

⁷⁹ Vgl. Ebenda S. 81.

⁸⁰ Ebenda S. 82.

⁸¹ Vgl. Ebenda, S. 90.

das unverstellte Selbstbild des Autors liefern als die kunstvoll stilisierten autobiografischen Texte.⁸²

3.2.3.2. Die Kunstfigur Bernhard in der Autobiografie

Der erste Teil der Autobiografie zeichnet Bernhards unmittelbares Umfeld seiner Kindheit und wie dieses auf ihn wirkte. Es erfolgt eine Abrechnung mit der Stadt Salzburg prinzipiell und wie es mit der damals schwierigen Zeit umgegangen ist. Es wird darin eine Kindheit gezeigt, die gegen alle Widerstände zu kämpfen hat: Die Familie, die Armut, der Krieg und der Staat, in Form der schulischen Einrichtungen. Die fünfteilige Autobiografie reicht von der Geburt bis zum neunzehnten Lebensjahr des Ich-Erzählers.

Bernhard stellt sich selbst, quer durch die Autobiografie gelesen, als Persönlichkeit dar, die an der Konformität des Alltages scheiterte und dadurch selbstbestimmt die „entgegengesetzte Richtung“ einschlägt. Selbstbestimmt, fast schon autoritär entscheidet sich der Ich-Erzähler statt der Schule eine Lehre zu beginnen. Damit endet auch der erste Teil der Autobiografie und leitet den zweiten Teil ein, in dem der rückblickende Autor die Entscheidung des damals Fünfzehnjährigen bekräftigt und die Wahl seiner Lehre wiederum als Selbstbestimmung inszeniert. Trotz vieler anderer Vorschläge der Sachbearbeiterin am Arbeitsamt musste die angestrebte Lehrstelle in der „entgegengesetzten Richtung“ zum Gymnasiums liegen, wodurch er zum Lebensmittelgeschäft des Karl Podlaha vermittelt wurde.⁸³

„Ich hatte mitten auf der Reichenhaller Straße kehrtgemacht und bin auf das Arbeitsamt und habe der Beamtin keine Ruhe gelassen. Sie hatte mir viele Adressen angeboten, aber lang keine *in der entgegengesetzten Richtung*. Ich wollte *in die entgegengesetzte Richtung*.“⁸⁴

Die Realität und wirklichen Gründe mögen andere gewesen sein, sind für diese Arbeit aber nicht von Bedeutung, doch wird hier bereits die Inszenierungsstrategie von Bernhard deutlich, die einen selbstbestimmten, autoritär über sein eigenes Leben bestimmenden Charakter zeigt und im Vergleich zu seinem fiktionalen Figurenpersonal deutliche Überschneidungen aufweist.

⁸² Vgl. Ebenda, S. 92.

⁸³ Siehe hierzu: Bernhard, Thomas (2007³); *Die Ursache. Eine Andeutung*, Salzburg/Wien: Residenz, S. 108 und Bernhard; *Der Keller*, S. 7.

⁸⁴ Bernhard; *Der Keller*, S. 8.

In weiterer Folge berichtet Bernhard von seiner „Kellerlehrstelle“ im Lebensmittelgeschäft des Podlaha und den darin befindlichen gescheiterten Existenzen, die ihn den Umgang mit Menschen lehrten. Zeitgleich zu dieser Tätigkeit ließ er sich Gesangsstunden geben, die er mit seinem eigenen Lohn bestritt, um der Kunst, auch dem Großvater zuliebe, treu zu bleiben. Dadurch, so der Ich-Erzähler, schaffte er sich ein ideales Dreieck.⁸⁵ Die nächsten Stationen der Autobiografie behandeln ausführlich die Krankheit Bernhards und seinen Kampf ums Überleben.

Bernhard galt zu Lebzeiten als ein dem Selbstmord naher Mensch, was der Ich-Erzähler in der Autobiografie auch aufgreift und bestätigt, jedoch schildert er minutiös den Zeitpunkt, an dem er sich für das Leben entschied und beschloss Allem zu trotzen. Zur gleichen Zeit wie der Großvater erkrankt auch der Ich-Erzähler; der Enkel folgt also dem Großvater in die Krankheit hinein.

„In allen fünf autobiographischen Texten sind es die Umstände der Zeit, die einen die Existenz bedrohenden Zustand evozieren, es werden jedoch die eigene Stärke und die autonome Entscheidungsgewalt Bernhards, die sowohl die autobiographische Figur Thomas Bernhard, als auch die verkannten Künstlerfiguren in den Theaterstücken Bernhards auszeichnen, als letztlich die Situation determinierend inszeniert.“⁸⁶

In *Der Atem* beschreibt er, wie er mit anderen Todgeweihten, denen die Ärzte keine Überlebenschance mehr einräumten, in ein Badezimmer geschoben wurde, um dort zu sterben. Doch gerade hier, am nahesten Punkt des Todes, entscheidet sich der Ich-Erzähler in die andere Richtung zu gehen, nicht den einfachen Weg des Todes zu wählen, sondern weiter zu atmen. Bernhard lässt seinen Ich-Erzähler über diese Entscheidungsgewalt über den Tod und für das Leben folgendes sagen:

„Ich bestimmte welchen der beiden möglichen Wege ich zu gehen hatte. Der Weg in den Tod wäre leicht gewesen. Genauso hat der Lebensweg den Vorteil der Selbstbestimmung. Ich habe nicht alles verloren, mir ist alles geblieben.“⁸⁷

Er alleine, berichtet der Ich-Erzähler weiter, habe an diesem Tag das Sterbezimmer verlassen. Er war die Ausnahme, die durch die absolute Selbstbestimmung sich für das Leben entschied. Die von Bernhard geschaffene Kunstfigur wird hier als ein Mensch beschrieben, welcher sich trotz aller Widerstände aus einer autonomen Selbstbestimmung heraus für das Leben entschied. In weiterer Folge werden die

⁸⁵ Bernhard, Thomas (2007³); *Der Atem. Eine Entscheidung*, Salzburg/Wien: Residenz, S. 20.

⁸⁶ Vgl. Risska; „Möglicherweise wird gesagt, ich selbst sei in meinem Theater...“, S. 43.

⁸⁷ Bernhard; *Der Atem*, S. 16.

Krankheit und die Erfahrung damit mythisiert, indem diese einen essentiellen Beitrag zur Existenzerhellung und zur Klärung des Weltbildes liefert.⁸⁸

Die Autobiografie stellt gleichzeitig ein Monument für den Großvater dar. Dieser wird in seiner Gesamtheit, aus den Augen des Zöglings betrachtet und sein Wesen, sowie seine Arbeitsweise genau beobachtet:

„Die Großväter sind die Lehrer, die eigentlichen Philosophen jedes Menschen, sie reißen immer den Vorhang auf, den die anderen fortwährend zuziehen. Wir sehen, sind wir mit Ihnen zusammen, was wirklich ist, nicht nur den Zuschauerraum, wir sehen die Bühne, und wir sehen alles hinter der Bühne.“⁸⁹

Auffällig an der Beschreibung des Großvaters und dessen Lehren ist, dass hier ein typischer Bernhard-Protagonist seiner Romane, auch Theaterstücke beschrieben wird und ebenfalls dem Entwurf der Künstlerfigur im Allgemeinen bei Bernhard entspricht.⁹⁰ Der Großvater herrscht als Familientyrann autoritär, obwohl er von der Arbeit der Frauen abhängig ist. Sein Großvater strebt in seiner Kunst nach dem Höchsten, das auch Bernhard seinen Figuren auferlegt und regelmäßig deren Scheitern daran aufzeigt.⁹¹

Die durch den Großvater erlebte Verachtung gegen den städtisch anmutenden Künstler in den Niederungen des Dorflebens, der statt gegen den Hunger zu kämpfen, in dem er sich eine Brotarbeit sucht, lieber für seine Kunst lebte, dürfte Bernhard nicht entgangen sein, schreibt Hans Höller in seinem Werk „Thomas Bernhard“ und spricht weiters davon, wie der Autor Bernhard diese Situation in seinen Werken literarisch verarbeitete:

„Selber zum erfolgreichen Schriftsteller avanciert, wird Thomas Bernhard die Welt der verachteten Künstler, der Schauspieler, Schausteller und Zirkuskünstler, ins Zentrum einiger seiner Werke rücken und im Bild der Zirkuskünstler die schwierige Existenz der vom Großvater beherrschten eigenen Familie deuten. Der besitzlose Großvater, der Künstler und Prinzipal der Familientruppe, *die keine Zuschauer* hatte und der jeder Erfolg versagt blieb, wird erst in den Büchern von Thomas Bernhard eine größere Anerkennung finden. Als Schriftsteller wird der Enkel den gescheiterten Großvater, der sein Erbe in Henndorf ausgeschlagen hatte und um der Kunst willen

⁸⁸ Vgl. Risska; „*Möglicherweise wird gesagt, ich selbst sei in meinem Theater...*“, S. 46.

⁸⁹ Bernhard, Thomas (2007³); *Ein Kind*, Salzburg/Wien: Residenz, S. 17ff.

⁹⁰ Vgl. Risska; „*Möglicherweise wird gesagt, ich selbst sei in meinem Theater...*“, S. 70.

⁹¹ Detailliert analysiert wird dies im Werk von Alfred Pfabigan (Pfabigan; *Thomas Bernhard*) in dem er das prosaistische Werk Bernhards als Gesamttext untersucht und darin einen „apollinischen“ Themenblock ausmacht, der untersucht, was es für den Geistesmenschen bedeutet nach dem Höchsten zu streben und welche Konsequenzen dies nach sich zieht.

ins soziale Elend gegangen und letztlich immer erfolglos geblieben war, auf dem Terrain der Literatur rächen.“⁹²

Der fünfte und letzte Band der Autobiografie *Ein Kind* beginnt mit einer Erzählung über den achtjährigen Ich-Erzähler, der sich ein altes Steyr-Waffenrad seines Vormundes nahm und ohne jegliche vorher getane Übung, sich selbst in nur wenigen Stunden das Radfahren beibringt und in der schieren Überheblichkeit dieses Unterfanges den Entschluss fasst damit ins sechsunndreißig Kilometer entfernte Salzburg zu radeln.⁹³ Was hier vom Ich-Erzähler beschrieben wird, ist der Genialitätsbegriff Bernhards und dessen Bestätigung, die er in diesen Geschichten findet. Ohne jegliche Hilfe setzt sich der Achtjährige „gegen die größten Hemmnisse und Widerstände“⁹⁴ durch und bleibt Sieger. Diese Tat, die ohne Einverständnis der Mutter vollzogen wird und zwangsläufig Konsequenzen nach sich ziehen muss, müsste durch ihre Größe die Bewunderung der Familie hervorrufen.

„Daß mein Können mein Vergehen oder gar Verbrechen auszulöschen imstande sei, daran zweifelte ich nicht eine Sekunde. Wem, außer mir, gelingt es schon, zum allererstenmal auf das Rad zu steigen und auf und davon zu fahren, und noch dazu mit dem höchsten Anspruch, nach Salzburg!“

Das außergewöhnliche autodidaktische Vermögen des Ich-Erzählers tritt hier zum Vorschein und beschreibt darin das Genie als ein durch die absolute Selbstbestimmung existenzbestimmenden Charakter. Gegen alle Widerstände bleibt der Selbstbestimmte Sieger und trachtet in diesem Sieg nach Bestätigung dieser Leistung, die der Ich-Erzähler sich während der Fahrt herbeiwünscht. Er wünsche sich der ihm geliebte Großvater könnte seine Leistung sehen.

„Sind wir auf der Höhe, wünschen wir den Beobachter als Bewunderer wie sonst nichts herbei, aber dieser Beobachter als Bewunderer fehlte. Ich begnügte mich mit der Selbstbeobachtung und der Selbstbewunderung.“⁹⁵

Eine Szene und vielmehr ein Begriff von Genialität, der sich in den Romanen bestätigt findet. So schafft es die Figur Glenn Gould in *Der Untergeher* ohne jemals zuvor eine Motorsäge in der Hand gehalten zu haben, einen Baum zu fällen und in bester Holzfällermanier aufzubereiten.⁹⁶

⁹² Höller, Hans (2004⁸); *Thomas Bernhard*, Reinbek: Rowohlt.

⁹³ Vgl. Bernhard; *Ein Kind*, S. 7.

⁹⁴ Ebenda, S. 8.

⁹⁵ Ebenda.

⁹⁶ Bernhard, Thomas (1998); *Der Untergeher*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Die in den Autobiografien beschriebene Kunstfigur lässt sich kurz wie folgt zusammenfassen: Der Autor als selbstbestimmte Person, die in einem Außenseitertum in der Gesellschaft heranwächst und sich somit nicht als natürlich fühlt, sondern als künstlich, gleich seiner Familie.⁹⁷ Durch die lebensbedrohende Krankheit wurde er in einen wesentlichen Erkenntnisbereich eingeführt, den man als grundlegende Existenz Erfahrung erleben und eine stete Auseinandersetzung mit dem Tod führen muss. Der Großvater war der große Lehrmeister, der in vollkommener Armut als Künstler lebte, nach dem Höchsten der Kunst strebte und zwangsläufig scheitern musste. Der Enkel musste sich von seinem Lehrmeister und auch Familientyrann emanzipieren und wagte es erst nach dessen Tod Einblicke in dessen Bibliothek zu machen. Damit schuf sich der Autor einen eigenständigen Weg in die „entgegengesetzte Richtung“ von seiner Familie und der Gesellschaft.

Die in den Autobiografien beschriebene Figur scheint eine Rolle zu sein, die Bernhard in seinen weiteren bzw. parallel laufenden fiktionalen Werken weiterhin erprobte und durch die Autobiografie seine eigene Künstlerlegende formte.⁹⁸ Dieses in den Autobiografien konstruierte Bild des Autors soll in weiterer Folge als Anhaltspunkt für die Betrachtung der Kunstfigur Bernhard dienen und für das theatrale Werk, sowie die öffentlichen Auftritte Bernhards, erprobt werden. Schmidt-Dengler schreibt hierzu:

„In der Tat sind die Parallelen auffallend, und so scheinen alle Figuren in Bernhards Romanen und Erzählungen dem verwandt zu sein, der sie schuf. Die Rückschlüsse von der fiktiven Welt auf die Person des Autors erfahren ihre Bestätigung durch die Autobiographie, von der sich wieder Rückschlüsse auf die übrigen Werke ergeben, die nun als das Produkt der in der Autobiographie berichteten Ereignisse und Umstände zu sein scheinen.“⁹⁹

3.2.3.3. Theoretischer Exkurs:

Selbstinszenierung im autobiografischen Erzählen

Um einen weiteren theoretischen Aspekt zu öffnen, wird hier nun die Inszenierung Bernhards anhand der „autobiografischen Performances“ der siebziger und achtziger Jahre betrachtet.

⁹⁷ Siehe hierzu das Zitat: „Ich gehörte nicht dazu, ob ich wollte oder nicht, auch die Meinigen gehörten nicht dazu, ob sie wollten oder nicht. Aber existierten wirklich die einen natürlich und die andern künstlich, diese natürlich, die Meinigen künstlich?“ (Bernhard; *Ein Kind*, S. 13.)

⁹⁸ Vgl. Risska; „*Möglicherweise wird gesagt...*“, S. 90f.

⁹⁹ Schmidt-Dengler, Wendelin; Auf dem Boden der Sicherheit und Gleichgültigkeit. Zu Thomas Bernhards Autobiographie, „Der Keller“, in: Klaus Amann/Wagner, Karl (Hg.) (1998); *Autobiographien in der österreichischen Literatur: von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard*, Innsbruck/Wien: Studien Verlag, S. 229.

Bei der „autobiografischen Performance“ tritt der Performer wie beim Geschichtenerzählen vor ein Publikum und erzählt eine Geschichte, im speziellen Fall hier seine Autobiografie. Das Publikum ist jedoch in der künstlerischen Performance ein völlig anderes, weil es eine Gemeinschaft bildet, welche nur in einer begrenzten Dauer und nur in Hinblick auf die Performance sich bildet. Es setzt sich aus zufällig versammelten Individuen auseinander. Der Performer hat zwar meist seine Autobiografie bereits in schriftlicher Form vorliegen, jedoch reagiert er hier auf die spezielle Situation und veröffentlicht somit den Text, indem er ihn seinem Publikum vorträgt.¹⁰⁰

„D.h. der Akt der Konstitution eines Selbst wird hier ausdrücklich 1) als ein performativer Akt und 2) als ein öffentlicher Akt vollzogen und definiert. Beide Aspekte haben tiefgreifende Folgen für das Konzept von Selbst und Identität.“¹⁰¹

In der literarischen Autobiografie scheint eine Identität wegen dem Akt der Selbstdarstellung prinzipiell möglich zu sein, der im schriftlichen Text fixiert wird. Für Fischer-Lichte stellt sich daraufhin die Frage, „ob auch in der autobiographischen Performance, die das kulturelle Muster des Geschichtenerzählens aufruft, eine solche stabile Identität konstituiert wird, bzw. wie das Selbst, das hier durch performative Akte, d.h. durch Sprechakte, Stimm- und Körper-Akte konstituiert wird, konzipiert ist“¹⁰².

Es deutet darauf hin, dass es nicht um die Konstruktion eines mit sich identischen Selbst geht. Im Erzählen ruft der Erzähler jeweils ein anderes Selbst auf. Identität erscheint hier nicht als etwas Konkretes, sondern immer nur als das Flüchtige, welches sich durch eine bestimmte Situation in einem bestimmten Umfeld ergibt und nur das momentan gültige Ergebnis performativer Akte ist. Dieses Selbst ist jedoch nicht im Sinne einer stabilen Identität zu denken, weil es durch eine Reihe von performativen Akten konstituiert wurde und somit die dadurch erworbene Identität nur für die Dauer dieser Akte gilt. Identität und Selbst sind demnach flüchtig und müssen in einem ständigen Wandel begriffen werden. Fischer-Lichte schließt ihren Gedanken diesbezüglich, indem sie feststellt, dass ein Selbst zu konstituieren heißt, gerade nicht

¹⁰⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika; Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance, in: dies./ Pflug; *Inszenierung von Authentizität*, S. 60f.

¹⁰¹ Ebenda, S. 61.

¹⁰² Ebenda.

mit sich identisch zu sein, sich also als ein jeweils Anderer zu konstituieren.¹⁰³ Ob nun der Performer in seiner Performance-Situation tatsächlich sein Selbst hervorbringt oder bloß so tut „als ob“, lässt sich nicht klar beantworten. In Bezug auf das Literarische wird der Gedanke hervorgerufen, dass es hierbei jedoch überhaupt nicht um eine Konstitution eines Selbst geht, sondern um dessen bloße Inszenierung. Die jeweilige Konstitution eines Selbst erscheint dadurch als Produkt und Resultat eines Inszenierungsprozesses.¹⁰⁴ Die Inszenierung bringt demnach durch eine spezifische Auswahl an sprachlichem, stimmlichem und gestischem Material, wie in den Begriffsdefinitionen bereits festgestellt, etwas zur Erscheinung. Die Inszenierung ist die menschliche Selbstausslegung, in der sich die eigene Andersheit des Menschen verselbstständigt. Die Kategorie des Selbst wird in Frage gestellt, wenn man sein Selbst als je Anderes, je anders sprachlich inszeniert. „Wenn das Selbst nur durch bzw. in einer Inszenierung zur Erscheinung kommt, ist es als ein spezifisches Konstrukt zu begreifen, dem nichts außerhalb der Inszenierung entspricht, auch wenn ihm etwas vorausliegt.“¹⁰⁵ Die Sprache wird hier zu keinem Instrument der Darstellung, sondern als Material für eine Inszenierung begriffen, wodurch sie auch nicht den Anspruch einer „authentischen“ Selbstdarstellung hat.

„Wenn sich ein Selbst konstituiert, dann als eine Frage, die immer nur auf andere Fragen, andere Handlungen, andere Geschichten verweist, jedoch nicht auf eine reale Person. Wenn von einem Selbst die Rede sein kann, dann nur vom Selbst als einem Rätsel.“¹⁰⁶

¹⁰³ Vgl. Ebenda S. 65.

¹⁰⁴ Vgl. Ebenda.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 66.

¹⁰⁶ Ebenda S. 70.

4. Der Autor auf der Theaterbühne

4.1. Der erste Schritt

Der in dieser Arbeit angestrebte theoretische Dreischritt wird den Weg von Bernhards konstruierter Kunstfigur des Autors von der fiktiven Bühne hin zur öffentlichen Bühne nachzeichnen und dabei die Methoden der Inszenierung für jedes angesprochene Medium (Theater, Fernsehen, Autorenrede), in jedem Schritt also, speziell untersuchen.

Im ersten Schritt wird das Theater von Bernhard betrachtet und inwiefern er darin die von ihm geschaffene Kunstfigur einbringt. Hierzu wird zunächst die Rolle des Theaters in Bernhards Werk an sich untersucht und danach auf die vorherrschenden wissenschaftlichen Auseinandersetzungen rund um die Theaterarbeit Bernhards eingegangen. Die Theaterstücke *Über allen Gipfeln ist Ruh* und *Am Ziel*, die beide an der Wende zu den achtziger Jahren entstanden sind, sollen des Weiteren auf die herausgearbeiteten Aspekte untersucht werden und die angeführten Thesen beweisen.

Bernhard kreiert als „dramatischer“ Autor spezielle Figuren, in Hinblick auf das theatrale Gesamtwerk betrachtet, bestimmte Typen, die sich wie bereits die Romanfiguren mit speziellen Denkmotiven auseinandersetzen, - so zum Beispiel der absoluten Höhe der Kunst und des zwangsläufigen Scheiterns daran - und auf der Theaterbühne mit den vorhandenen Mitteln inszeniert werden. Es sind hier nicht mehr nur fiktionale Texte zu betrachten, sondern Texte, die zum Ziel einer speziellen Aufführung geschrieben worden sind; Texte bereits als Spielsituationen, die auf ihre materielle Manifestation auf der Theaterbühne ausgerichtet sind. In den Figuren steckt die Kunstfigur Bernhard, insofern sie sich mit denselben Motiven auseinandersetzen, vom selben Denkvorgang starten und sich im Laufe des Werkes zu einem eigenen Weg hin emanzipieren. Auf der Theaterbühne bekommt die vom Autor kreierte Figur einen Resonanzkörper in der Wirklichkeit, tritt also aus dem Werk hinaus auf die Bühne, die als solche erkannt wird. Bernhard legt seinen Figuren auf der Theaterbühne spezielle Motive, auch Aussagen und Diskussionen zu sich selbst als Autor in den Mund und lässt diese durch den Schauspieler darstellen.

Die Schauspieler geben den geschriebenen Worten einen Körper, womit sie die Abstraktion der Worte in der Wirklichkeit repräsentieren und ihnen auf der Bühne

einen bestimmten Klang verleihen. Die Schauspieler verkörpern die Worte und führen sie auf der Bühne zu Situationen, handeln in einem bestimmten Raum mit anderen Schauspielern, Gegenständen, handeln mit ihren Worten in performativen Akten. Die Schauspieler verkörpern darin niemals den Autor hinter den Worten selbst, sondern stets dessen Worte, die sie durch die Aussprache in die Wirklichkeit, in den Moment der Aussprache auf die fiktive Bühne holen.

Der erste Schritt endet mit der Feststellung, dass Bernhard die von ihm geschaffene Kunstfigur des Autors immer wieder auf die Theaterbühne hebt und über die Möglichkeit dieses Verfahrens selbst reflektiert. Bernhard konstruierte durch den Autor ein bestimmtes Rollenbild von sich, dessen Motive er für sein Werk übernimmt und somit sich selbst als Autor legitimiert, indem er zwischen den Aussagen in den Stücken und den öffentlichen Aussagen nicht unterscheidet. Weiters reflektiert er immer wieder die prinzipielle Unmöglichkeit der Mittelbarkeit und betont die bloße Andeutung durch die Sprache, die für jeden eine andere Betrachtung der Dinge ermöglicht. In der Nähe des Schriftstellers kann alles in die Kunst, in diesem Fall auf die Bühne gehoben werden.

4.2. Thomas Bernhard und das Theater

Das nachfolgende Kapitel soll das weite Feld von Bernhard und seiner Theaterarbeit öffnen und dabei einen Einblick, sowie gleichzeitig Überblick in die bisherige Forschung ermöglichen, auch um auf bisherige Missstände aufmerksam zu machen und eine Basis der Betrachtung in Hinblick auf diese außerordentliche Theaterarbeit Bernhards zu schaffen.

4.2.1. Bernhards Theatermetaphorik

Bernhard hat sich nicht erst seit der erfolgreichen Uraufführung seines ersten abendfüllenden Theaterstücks *Ein Fest für Boris* am 29. Juni 1970 in Hamburg mit dem Theater beschäftigt, sondern das Theater, so könnte man sagen, stellt die Wurzel seines literarischen Schaffens dar. Neben der Lyrik schrieb Bernhard bereits in seinen Anfängen auch Stücktexte, wie zum Beispiel *Die Rosen der Einöde*, das 1959 im S.Fischer Verlag gedruckt wurde.¹⁰⁷ Der Grundstein hierzu liegt in Bernhards Ausbildung im Salzburger Mozarteum, sowie der Möglichkeit auf der Bühne des

¹⁰⁷ Vgl. Gamper, Herbert; Einerseits Wissenschaft, Kunststücke andererseits. Zum Theater Thomas Bernhards, in: *TEXT + KRITIK*, H. 43, (Juni 1974): *Thomas Bernhard*, S. 9.

Komponisten Gerhard Lampersberg die geschriebenen Worte zum Vortrag zu bringen. In Hinblick auf diese theatralen Wurzeln ist die Hinwendung zum Theater, die in der ersten Uraufführung 1970 gipfelt, also nicht überraschend. Christan Klug schreibt hierzu in seinem Werk „Thomas Bernhards Theaterstücke“:

„Bernhards erneute Hinwendung zum Theater 1967/70 markiert keinen Bruch in seiner literarischen Entwicklung im Sinne einer völligen Abkehr von früheren Positionen. Dennoch bedeutet diese Hinwendung mehr als nur einen Wechsel des literarischen Mediums. Sie ist zugleich die Konsequenz aus einem erkannten Darstellungsproblem und aus einer gewandelten subjektphilosophischen Einstellung.“¹⁰⁸

Klug erkennt hier, dass Bernhards intensive Beschäftigung mit dem Theater auch aus einer, für den Autor ästhetischen Notwendigkeit heraus entstanden ist, um sich neuen Ausdrucksmöglichkeiten in seiner Kunst zu bedienen. Im Theater, so könnte man sagen, lässt sich das Leben „authentischer“ auf die Bühne bringen, somit die Referenzpunkte zur Wirklichkeit deutlicher setzen, weil hier die Kunst einen Körper in der Wirklichkeit erhält, auch wenn dies auf einer fiktiven Bühne geschieht.

Das Theater spielt in Bernhards Leben und seiner künstlerischen Vorstellungen eine wesentliche Rolle. Immer wieder finden sich in seinen Texten Theatermetaphern, um die Umstände zu beschreiben. Deutlich wird dies vor allem in den Autobiografien, worin das eigene Leben selbst als Theaterexistenz imaginiert wird, womit sich bereits eine Verbindung zwischen Inszenierung des Selbst im Leben und der Inszenierung im Werk andeutet:¹⁰⁹ So schreibt er im Werk *Der Keller*, dass sich sein Leben auf einer Theaterbühne abspielt und alles was er sieht, darin ihren Eingang findet:

„Jede dieser Figuren bin ich, alle diese Requisiten bin ich, der Direktor bin ich. Und das Publikum? Wir können die Bühne in die Unendlichkeit hinein erweitern, sie zusammenschrumpfen lassen auf den Guckkasten des eigenen Kopfes. Wie gut, daß wir immer eine ironische Betrachtungsweise gehabt haben, so ernst uns immer alles gewesen ist. Wir, das bin ich.“¹¹⁰

Das Leben wird hier bereits als großes „Welttheater“ präsentiert, in das alles Eingang findet. Bernhard imaginiert sich hier selbst als dem alle Dinge auf der Bühne Vorausliegenden, wo nur durch seine Vorgänge alles erscheint und er alles einbringen kann. In diesem künstlerischen Prozess erweitert er entweder, wie in der Prosa, alle

¹⁰⁸ Klug, Christian (1991); *Thomas Bernhards Theaterstücke*, Stuttgart: Metzler, S. 10.

¹⁰⁹ Vgl. Mittermayer, Manfred; „Die schaurige Lust der Isolation“. Vorschläge zum Verständnis von Thomas Bernhards Schreiben, in: Johann Lachinger/Pittertschatscher, Alfred (Hg.) (1994); *Literarisches Kolloquium Thomas Bernhard 1984. Materialien*, Weitra: Bibliothek der Provinz, S. 84.

¹¹⁰ Bernhard, *Der Keller*, S. 100f.

Dinge „in die Unendlichkeit hinein“, wo im einfachen Lesen der absolute Geistesraum offen gelegt, oder auf den „Guckkasten des eigenen Kopfes“ reduziert wird, um die Vorgänge in einem Rollenspiel darzustellen, welches auf die Bühne gebracht werden kann.

Das Theater ist so, wie bereits Herbert Gamper erkennt, „ein zentraler Vostellungskomplex (Begriff) in Bernhards Prosa“¹¹¹. Im Film *Drei Tage* bietet Bernhard eine Leseanleitung seiner Texte an, die danach oftmals in seinen Prosatexten angewandt wurde. Bernhard spricht hier davon, dass mit dem Aufschlagen seiner Bücher ein Vorhang aufgeht und sich eine schwarze Bühne zu erkennen gibt, auf der nach und nach Wörter auftauchen.¹¹²

Die Verwendung von Theatermetaphern tritt deutlich zum Vorschein, denen in der literaturwissenschaftlichen Betrachtung der Romane und Erzählungen reges Interesse geschenkt wird. Hilde Haider-Pregler merkt hierzu in ihrer Funktion als Theaterwissenschaftlerin kritisch an:

„Im allgemeinen jedoch schenkte (schenkt) die Literaturwissenschaft ihr Interesse lieber den Theatermetaphern und dem Theatralischen in Bernhards Romanen und Erzählungen als seinen in immer kürzeren Abständen entstandenen Bühnenwerken, denen unter Vernachlässigung ihrer szenischen Eigengesetzlichkeit im Kontext des Gesamtwerkes nur ein der Prosa untergeordneter Stellenwert beigemessen wird.“¹¹³

Haider-Pregler spricht hier ein wesentliches Problem der wissenschaftlichen Behandlung der Theatertexte Bernhards an, deren Erschließung noch immer in den Kinderschuhen steckt und im Vergleich zur „großen“ Prosa im unfruchtbaren Schatten steht. Bernhard wird hier, überspitzt formuliert, vorgeworfen, dass die Theaterstücke, die in sehr kurzen Intervallen ab der erfolgreichen Uraufführung von *Ein Fest für Boris* (1970) erschienen, für ihn als bloßes lukratives Geschäft angesehen wurden, die Bernhard finanziell absichern sollten, um sich in der Prosa voll entfalten zu können. Klug schreibt hierzu in seiner Vorbemerkung zur Forschungslage der Theaterstücke, dass im Vergleich zur Erzählprosa die Forschung an Bernhards dramatischen

¹¹¹ Gamper; Einerseits Wissenschaft, Kunststücke andererseits, S. 9.

¹¹² Vgl. Bernhard, Thomas; *Drei Tage*, in: ders. (1989); *Der Italiener*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 82

¹¹³ Haider-Pregler, Hilde/Birgit Peter (2001); *Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre*, Suhrkamp Taschenbuch: Wien, S. 29.

Produktionen ungerechtfertigt vernachlässigt werde und begründet einige Kollegen zitierend wie folgt:

„Diese Vernachlässigung ist Symptom der unter Bernhards Interpreten verbreiteten Auffassung, daß die Stücke genauso seien wie seine Prosa, nur nicht so gut. Es heißt, Bernhard schreibe seine Stücke nur zur Entspannung(...). Die Stücke seien defizitäre Variationen des Bekannten ohne eigene Qualitäten. Man beklagt Substanz- und ‚Authentizitätsverlust‘ (Erich Jooß), eine Veräußerung des einstmaligen utopischen Horizonts (Herbert Gampert) und eine ‚Trivialisierung der einstmaligen großen Inhalte‘ (Bernhard Sorg).“¹¹⁴

Ein Vorwurf, der in der theaterwissenschaftlichen Betrachtung der Stücke zweifelsfrei widerlegt wurde und durch Arbeiten, wie die von Klug, über die Theaterstücke Bernhards auch wissenschaftlich dorthin führen kann, wo die Stücke bereits sind - nämlich ins Repertoire des Welttheaters.

4.2.2. Wissenschaftliche Auseinandersetzung

Eine wesentliche Herangehensweise an die Theaterstücke Bernhards ist jene, dass die Texte auf ihre Inszenierung hin betrachtet werden müssen. Schon sehr früh widmet Bernhard seine Stücke speziellen Anlässen¹¹⁵ oder auch Schauspielern, für die er spezielle Rollen in den Stücken schrieb, sich also in der Textentstehung, dessen körperliche Präsenz auf der Bühne (seiner schwarzen Bühne – „imaginären Kopftheaterbühne“¹¹⁶) vorstellte und ihn zu Wort kommen ließ. Der erste Verweis hierauf findet sich bereits im dritten abendfüllenden Theaterstück *Die Jagdgesellschaft*, das Bernhard dem Schauspieler Bruno Ganz¹¹⁷ widmete und darin im Besonderen die Rolle des Schriftstellers. Haider-Pregler schreibt hierzu:

„Die Theatertexte sind aufführungsintendierte szenische Partituren, die meisten davon bestimmten Schauspielern auf den Leib geschrieben, wobei Freiräume für deren individuelle darstellerische Phantasie mitkalkuliert sind.“¹¹⁸

¹¹⁴ Klug; *Thomas Bernhards Theaterstücke*, S. 13.

¹¹⁵ Siehe hierzu beispielhaft die Entstehung von *Ein Fest für Boris*, welches in Hinblick auf eine Uraufführung bei den Salzburger Festspielen 1967 geschrieben wurde und eine auf der Bühne vollzogene Gegenthese zum „Jedermann“ sein sollte.

¹¹⁶ Haider-Pregler/Peter; *Der Mittagesser*, S. 29.

¹¹⁷ Bruno Ganz spielte den Doktor in Bernhards Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* bei den Salzburger Festspielen 1972, dessen Aufführung bzw. Nicht-Aufführung zum weit rezipierten „Notlichtskandal“ führte, der Bernhard sehr viel Aufmerksamkeit schenkte und seinen Ruf als „Skandalautor“ weiter etablierte. (Eine genaue Dokumentation der Ereignisse findet sich im Werk: „Ein Jahr mit Thomas Bernhard“ von Karl Ignaz Hennetmair, der die Geschehnisse „wissenschaftlich rudimentär“ aufzeichnete.)

¹¹⁸ Haider-Pregler/Peter; *Der Mittagesser*, S. 30.

Noch deutlichere Hinweise auf die Arbeitsweise Bernhards lassen sich in den Stücken *Minetti* und *Ritter, Dene, Voss* erkennen, die die Schauspieler bereits in den Stücktiteln zu erkennen geben und somit bereits in dieser Titelwahl die oben beschriebenen Methoden der Wirklichkeitsverschiebungen offenlegen. Die Schauspieler werden ihrem Namen nach als Schauspieler benannt, was hier bereits, um nach Bertolt Brecht zu sprechen, zwangsläufig zu einem „Verfremdungseffekt“ noch vor dem Stück führen muss. Durch die Namensnennung der Schauspieler in den Titeln und die Intention, dass diese Schauspieler auch die ihnen zugedachten Figuren spielen, ergibt sich in der oberflächlichen Betrachtung der Stücke eine offenbare Gleichsetzung der Figur im Stück mit den Schauspielern selbst.

In *Ritter, Dene, Voss* werden die Schauspieler Ilse Ritter, Kirsten Dene und Gert Voss, die Bernhard selbst als „intelligente Schauspieler“ beschrieb¹¹⁹, im Titel namentlich genannt, wobei die Figuren andere Namen tragen.¹²⁰ In *Minetti* spielt Bernhard Minetti die Figur des Minettis, wodurch eine zwangsläufige Gleichsetzung der realen Person mit der Kunstfigur erfolgt, durch das Schauspiel zugleich jedoch obsolet geführt wird. Das Spiel mit der Nennung von Schauspielernamen zeigt Bernhards lustvolles Spiel zwischen Kunst und Realität und gibt einen deutlichen Einblick in dessen Funktionsweisen.

Erst heute zeigt sich, dass die Stücke, auch wenn sie auf spezielle Schauspieler zugeschnitten wurden, auch von anderen Schauspielern übernommen werden können. Die Stücke sind nicht für eine Person geschrieben, sondern für einen bestimmten Schauspieler, den sich Bernhard imaginierte und für den er eine Jacke in seiner Rollenfigur schaffte, die dieser anzuprobieren hat. Bernhards Stücke sind, obgleich ihrer konkreten Bezüge und unmittelbarer Reaktion auf zeitgenössische Geschehnisse, zeitlose Stücke; zusammengefasst gesprochen: Kunststücke, die ihre Definition nicht aus einer bestimmten Zeit beziehen, sondern für jede Zeit, jede Kultur neu definiert werden müssen. Denn „[m]it stückimmanenten Hinweisen, wie man sich seinen Theatertexten annähern könnte, hat Thomas Bernhard nicht gespart, bis hin zur

¹¹⁹ Siehe hierzu: Bernhard, Thomas; Ritter, Dene, Voss, in: ders. (1988); *Stücke 4*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 227.

¹²⁰ Voss ist im Stück Ludwig, wobei einfach Dene, als ältere und Ritter als jüngere Schwester bezeichnet werden.

Warnung, sich nicht in Fallen locken zu lassen“¹²¹, unterstreicht Haider-Pregler diese These.

„Die Figur, die der Schauspieler auf der Bühne gestaltet – das heißt im wahrsten Sinne des Wortes verkörpert – wird, auch wenn sie ihm der Autor in Kenntnis seiner künstlerischen Mittel ‚auf den Leib‘ geschrieben hat, nie mit jener Figur völlig deckungsgleich sein, die der Dramatiker beim Entwerfen der Rolle auf dem imaginierten ‚Kopftheater‘ seiner Phantasie vor sich gesehen hat.“¹²²

Die Rolle, auch wenn sie für einen bestimmten Schauspieler geschrieben wurde, dessen Körper er im Schreiben imaginierte, entsteht, nach Haider-Pregler, erst im Kampf des Schauspielers mit dem Schriftsteller auf der Bühne.¹²³ Bernhard schreibt für den Schauspieler eine Rolle, die dieser im Laufe des Theaterprozesses jedoch zwangsläufig vernichten muss, weil der Schauspieler dem Autor „in der lebendigen Verkörperung eine andere als die imaginierte Figur zeigt.“¹²⁴ Vielleicht versuchte Bernhard gerade durch die genaue Nennung der, für die Rollen imaginierten Schauspieler diesen Prozess zu umgehen und seine theatrale Autorität auch hier beizubehalten, damit das „Kopftheater“ auch dem auf der Bühne entspricht.

Der Schauspieler Minetti ist es auch, der feststellt, dass Bernhard als Dramatiker dem Schauspieler in seinen darstellerischen Mitteln Alles abverlangt und trotzdem einen gewissen Freiraum lässt, um seine eigene szenische Phantasie einzubringen, was sich im völligen Fehlen jeglicher Interpunktion in den Theater texts ausdrückt.¹²⁵ Minetti beschreibt in seinen „Erinnerungen eines Schauspielers“ Bernhards Rollen so, dass man an sie wie an eine Forschungsarbeit herantreten müsse. Man muss sich, so Minetti, vom Schriftsteller entfernen und aus seiner eigenen Erfahrung Entscheidungen treffen wie das Stück vorangeht, wie die Figur und aus welchen Gründen sie jenen Weg und nicht den anderen, den die Interpunktionslosigkeit frei lässt, einschlägt:

„Wann ist das Wort, das gerade zu sagen ist, Selbstbetrachtung, Wann eine Gedankenlosigkeit, wann ist es Aggression, wann Ausdruck einer generellen oder nur aufwallenden Verzweiflung? Dieser Vorgang vollzieht sich oft innerhalb weniger Zeilen. Von zwei Sätzen geht der eine in eine ganz andere Richtung als der andere. Dieser andauernde Wechsel macht die Texte so erregend.“¹²⁶

¹²¹ Haider-Pregler/Peter; *Der Mittagesser*, S. 30.

¹²² Ebenda, S. 34.

¹²³ Vgl. Ebenda.

¹²⁴ Ebenda, S. 35.

¹²⁵ Vgl. Ebenda, S. 33.

¹²⁶ Minetti, Bernhard (1985); *Erinnerungen eines Schauspielers*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 312.

In Minetti fand Bernhard einen Schauspieler, für den er einen Rollentypus kreieren und Stück für Stück mit gleichen Motiven, obgleich neuen Ansatzpunkten, weiterentwickeln konnte. Bernhard schrieb, nachdem ihm Minettis Schauspiel in seinem Stück *Die Macht der Gewohnheit* gefiel, einige Stücke für Minetti, darunter die Stücke *Minetti*, *Der Weltverbesserer*, *Der Schein trügt*, *Einfach kompliziert*, *Der Theatermacher*, sowie *Elisabeth II.*, in denen eine literarisierte, tragikomische Mutation der „lustigen Person“ von einst von Stück zu Stück neu variiert wird. Der Schriftsteller, so Haider-Pregler, sei an seinen Schauspieler gekommen und der Schauspieler an seinen Schriftsteller.¹²⁷

In diesem, von Minetti verkörperten Rollentypus lassen sich sehr viele Motive der beschriebenen Großvaterfigur der Autobiografien finden, die auch hier und in fast allen Stücken zum Tragen kommen. Die Figuren sind einem Perfektionswahn verfallen, sind apollinische Hierarchen, die nach dem Höchsten der Kunst streben, daran jedoch zwangsläufig scheitern müssen. In ihrer letzten Lebensphase dargestellt, reflektieren sie in einer sich sehr ähnelnden Sprache über das Leben und die Kunst und geraten durch ihre körperliche Gebrechlichkeit in lächerliche Situationen, die die eigentliche Tragik der Stücke hinter den Lachern verstecken und somit tief ins emotionale Bewusstsein eindringen.

Nach Haider-Pregler hat die Gattungstrennung in Komödie und Tragödie zur Beurteilung der Bernhard Stücke längst ausgedient, was dieser in einigen Reflexionen seiner Figuren auch klar offenlegt und in der frühen Erzählung mit dem bezeichnenden Artikel „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“, selbst ad absurdum führt. Bernhard sei nicht, wie angenommen, ein Theaterzerstörer, sondern vielmehr ein Theaterperfektionist, der in eigenwilligen Varianten altbewährte Mittel und Formen hochprofessionell nützt und mit souveräner Selbstverständlichkeit und Ironie sogar offenlegt.¹²⁸ Haider-Pregler erkennt in den Stücken Bernhards weiter, dass diese auf tragischen Konstellationen basieren, in denen eine „vordergründige Situationskomik“¹²⁹

¹²⁷ Vgl. Haider-Pregler/Peter; *Der Mittagesser*, S. 35.

¹²⁸ Vgl. Fialik; *Thomas Bernhard. Das Theatrale in Leben und Werk*, S. 7.

¹²⁹ Haider-Pregler; *Ist es eine Komödie. Ist es eine Tragödie? Überlegungen zu Thomas Bernhards philosophisch-komödiantischem Lachtheater*, in: Hanne Castein/Stillmark, Alexander (Hg.) (1990); *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie. Londoner Symposium 1987*, Stuttgart: Akademischer Verlag, S. 160.

zu erkennen sei. Die Komödie wird somit außerhalb der herkömmlichen Komödienhandlung gespielt.

Die Dialoge erscheinen hier manchmal als völlig banal, „erzielen jedoch ihre Wirkung erst, sobald sie auch komödiantisch-körpersprachlich ausagiert werden, wie dies im Stück *Der Schein trügt* zu beobachten ist, in dem ein Wortgefecht der zwei Brüder darüber entsteht, ob nun die Hose zu lang oder zu kurz ist. Um dies zu verdeutlichen, soll hier die Szene in ihrer ganzen Größe textlich dargestellt werden:

„KARL
(...)
Ob sie nicht etwas zu lang ist
die Hose
für mein Gefühl ist sie etwas zu lang
kürzen lassen
kürzen lassen
ROBERT
Die Hose ist nicht zu lang
KARL
Nicht zu lang
Zu lang
zu lang
ROBERT
Die Hose ist nicht zu lang
nicht zu lang
KARL
Nicht zu lang
Die Hose ist zu lang
eine zu lange Hose
ROBERT
Die Hose ist nicht zu lang
KARL
Ich werde sie kürzen lassen
dachte ich
ROBERT
Nein
die Hose ist nicht zu lang
KARL
sich wieder bückend
Nicht zu lang
ROBERT
Keinesfalls
ist die Hose zu lang
Karl stellt sich wieder gerade, richtet sich auf
Ich dachte
ich werde sie kürzen lassen
kürzen lassen
kürzen lassen
beugt sich wieder vor
Eine Spur
ROBERT
Die Hose ist nicht zu lang
KARL
richtet sich ganz auf
Sie ist nicht zu lang

du sagst sie ist nicht zu lang
läßt sich erschöpft in den Fauteuil fallen“¹³⁰

In der rein textlichen Betrachtung entsteht ein absurd anmutendes Wortduell der beiden Brüder ohne jegliche Bedeutung, doch in der Imagination der Darstellung auf der Bühne entsteht ein komödiantischer Theatereffekt, dem sich der Zuschauer nicht entziehen kann. Hier wird ebenfalls deutlich, dass Bernhard diese Methoden bewusst einsetzt und nicht, wie oftmals von Kritikern vorgeworfen, als Recycling mehrerer Stücke.¹³¹ Haider-Pregler stellt an dieser Stelle fest, dass komödiantisches Theater seinen Reiz seit jeher zu einem großen Teil aus der Wiedererkennbarkeit beziehe und sich Bernhard damit in eine Reihe mit der volkstheatralen Unterhaltungskultur stelle, die auf diesem Feld operiere. Weitere Kennzeichen dieser Spielformen sind das Aufdecken der Spielsituation, Illusionsbruch, Anspielungen auf Außertheatrales und schnelles Reagieren auf (politische) Aktualitäten, die alle in Bernhards Theaterwelt eine wesentliche Rolle einnehmen.

„Thomas Bernhards Theaterstücke sind Inszenierung von Sprechsprache.“¹³², erkennt Klug und macht dies an der „graphischen Präsentation des gedruckten Damentextes“ deutlich, der jegliche Interpunktion vermissen lässt. Einziges Indiz und Hilfestellung zur Betrachtung des Textes ist die Großschreibung am Beginn eines Satzes. Klug stellt weiters fest, dass die „Sprechsprache“ in Bernhards Stücken der gesprochenen Sprache im Vergleich zu anderen zeitgenössischen deutschsprachigen Stücken am nächsten kommt.

Eine weitere wesentliche Komponente in Bernhards Theater spielen die schweigenden, auch teilweise stummen Charaktere, die mehr mit ihrer körperlichen Bühnenpräsenz als mit ihrem Text zu ihrer theatralen Entfaltung finden. Diese Figuren, die schweigend Zuhörenden sind die Ansprechpartner für die sprachgewaltige, monologisierende Zentralgestalt, die als Textträger der Stücke fungiert; bereits beginnend mit Bernhards erstem Stück *Ein Fest für Boris*.¹³³ Haider-Pregler schreibt hierzu, dass Bernhards

¹³⁰ Bernhard, Thomas; Der Schein trägt, in: ders. (1988); *Stücke 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 450ff.

¹³¹ Siehe hierzu den Vorwurf an das Stück *Einfach kompliziert*, wo Bernhard vorgeworfen wird, dass er einer Wiederholungssucht verfallen sei und einem marktgerechten Recyceln. (Vgl. Haider-Pregler/Peter; *Der Mittagesser*, S. 39)

¹³² Klug; *Thomas Bernhards Theaterstücke*, S. 144.

¹³³ Vgl. Haider-Pregler/Peter; *Der Mittagesser*, S. 32.

Stücke mit reinem Blick auf den verbal artikulierten Text als jedem dramatischen Konstitutivum widersprechende Dialogverweigerung wirken müssen. Doch:

„Bernhards mehrschichtige Theatersprache verknüpft nämlich das gesprochene Wort ganz bewußt und präzise mit körpersprachlichen Aktionen, mit denen sich die textreduzierten, den Monologisierenden aktiv und reagierend zuhörenden Figuren ausdrücken, so daß sehr wohl Dialoge geführt werden, wenn auch mit verschiedenen Mitteln.“¹³⁴

Die stummen Rollen dürfen dabei keinesfalls als bloße Nebenfiguren gesehen werden, sondern müssen genauso hochkarätig besetzt werden wie die Hauptprotagonisten, was Bernhard bei den Uraufführungen meist gelang, denn die Präsenz der wortkargen Personen im Bühnenraum und die durch den nonverbalen Subtext vorgegebene dramatische Interaktion muss bereits bei der Lektüre mitgedacht werden.¹³⁵

Bernhard sagte in einem Radiointerview zu seinem 50. Geburtstag, dass er in die Theaterarbeit nicht eingreifen kann und will, denn „wenn man tot ist, machen sie so oder so was sie wollen“. So sei auch das Stück *Die Jagdgesellschaft* ein Reinfluss gewesen, weil die falschen Schauspieler jene Rollen spielten, die nicht für sie gedacht waren.¹³⁶

4.3. Über allen Gipfeln ist Ruh

„Alles hat in die Tetralogie Eingang gefunden“¹³⁷

„Es ergibt sich alles aus dem Text“¹³⁸

4.3.1. Das Stück

Das Stück *Über allen Gipfeln ist Ruh*¹³⁹ entstand im Auftrag des Schauspielhauses Bochum und wurde bei den Ludwigsburger Schloßfestspielen im Goethejahr 1982

¹³⁴ Ebenda.

¹³⁵ Vgl. Ebenda.

¹³⁶ Vgl. Friedl, Peter (1981, 9. Februar); *50. Geburtstag von Thomas Bernhard*, Ö1 Mittagsjournal. [Quelle: Österreichische Mediathek; www.mediathek.at]

¹³⁷ Bernhard, Thomas; *Über allen Gipfeln ist Ruh*, in: ders. (1988); *Stücke 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 195.

¹³⁸ Hofmann; *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, S. 91.

¹³⁹ Der Stücktittel stammt aus Goethes Gedicht „Wandrers Nachtlied“:

„Wandrers Nachtlied
Über allen Gipfeln
ist Ruh,
In allen Wipfeln
spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.“

uraufgeführt.¹⁴⁰ Erwähnt sei hierbei, dass Bernhard die Endfassung des Stücks während den Dreharbeiten zum Interview *Monologe auf Mallorca* Ende 1980 niederschrieb.¹⁴¹ Das Stück erschien 1981.

Der Inhalt des Stückes ist, wie bei so vielen Bernhard Geschichten, schnell erzählt: Es handelt von einem der größten deutschen Schriftsteller: Moritz Meister¹⁴², der soeben seine Tetralogie fertig stellte, die ihn endgültig auf den „Gipfel“ der Literatur heben soll. Das Stück reflektiert den Werdegang des Schriftstellers und seine grundsätzliche Philosophie zu den Dingen, sowie die Einflussnahmen auf sein Werk. Weiters zeichnet Bernhard den Prototyp eines klassischen Künstlerehepaars, in dem sich die Frau, Anne Meister, vollkommen mit der Kunst ihres Mannes identifiziert und an der Schaffung der Werke selbigen Anspruch wie ihr Schöpfer stellt. Die Hauptfigur Professor Stieglitz in Moritz Meisters Tetralogie wird mit seinem Schöpfer immer wieder gleichgesetzt und dessen Aussagen für eigene Aussagen im Stück wiederum zitiert.

Im Haus der Meisters wurde eine Doktorandin aufgenommen, die über die Tetralogie des Schriftstellers schreibt und diesen über das Werk ausführlich und detailgenau befragt. Weiters tritt ein Redakteur der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, sowie der Verleger des Autors auf. Die Wortgewalt liegt bei Frau, sowie Herrn Meister, die in ihren Reflexionen alle anderen Figuren als Zuhörer verbannen. Das Stück reflektiert die Leiden eines großen deutschen Schriftstellers und spielt direkt auf Erfahrungen an, die Bernhard in seinem Schriftstellerleben selbst oder durch seinen Großvater erfuhr.

Wie bei allen Werken Bernhards ist auch *Über allen Gipfeln ist Ruh* ein Motto in Form eines Zitates dem Text vorangestellt. Das Zitat wurde von Bernhard innerstücklich entnommen und betrifft einen Ausspruch von Moritz Meister, der sagt: „Nietzsche Stieglitz und wieder zurück verstehen Sie...“¹⁴³ Diese Referenz auf eine Aussage einer eigen konstruierten Figur kennzeichnet deutlich die Selbstreflexionen in diesem Stück:

Siehe hierzu: Goethe, Johann Wolfgang (1998); *Gedichte*, Stuttgart: Reclam, S. 78.

¹⁴⁰ Vgl. Dittmar, Jens (Hg.) (1990); *Thomas Bernhards Werkgeschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 224.

¹⁴¹ Vgl. Fellingner; „Antworten sind immer Falsch“, S. 5.

¹⁴² Hinter dem Namen Moritz Meister kann man eine intertextuelle Bezugnahme, einerseits auf den Sturm und Drang Dichter Karl Philipp Moritz und andererseits auf die Hauptfigur aus Goethes Roman Wilhelm Meister, herauslesen. Karl Philipp Moritz ist heute vor allem durch seinen Roman Anton Reiser bekannt, in dem er das Streben seiner Hauptfigur zur Schauspielerei nachzeichnet.

¹⁴³ Bernhard; *Über allen Gipfeln ist Ruh*, S. 193.

Eine Thematik, die im Stück ausführlich besprochen wird. Meister zitiert sich durch die geschaffene Figur immer wieder selbst, jedoch in Distanz zu sich selbst, indem er der Figur des Professors Stieglitz seine eigene Aussage in den Mund legt. Somit etabliert er seine Kunstfigur als autonomes Wesen, welches sich in einem Geistesraum bewegt und dort bestimmte Aussagen trifft.

Auch in diesem Stück erfolgt eine Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit. Was in dem Theaterstück *Vor dem Ruhestand* sehr direkt angesprochen wird, erfolgt im Stück *Über allen Gipfeln ist Ruh* auf einer subtileren Ebene. Das Schriftsteller Ehepaar lebt in einem, wie Anne Meister betont, „Judenhaus“¹⁴⁴, welches ihnen von der Stadt zugesprochen wurde. Fast schon als Versuch der Wiedergutmachung könnte man die Geste nennen, die den Schriftsteller dazu veranlasst, der Hauptfigur seiner Tetralogie einen jüdischen Namen (Stieglitz) zu geben und den, aus Bulgarien eingewanderten Briefträger Herr Smirnoff, dessen Name Herr Meister an den revolutionären russischen Opernsänger Fjodor Iwanowitsch Schljapin erinnert, in die Gesellschaft einzuladen.¹⁴⁵ Bernhard betreibt hier eine subtile Auseinandersetzung mit den Nachwirkungen des Nationalsozialismus.

Nachfolgend soll sehr nah am Stücktext gearbeitet werden, um einige Inszenierungsmethoden des Autors Bernhard offenzulegen und sie in Bezug auf die Arbeit darzustellen.

4.3.2. Motive der Inszenierung des Autors

4.3.2.1. Fotografie als Archäologie des 20. Jahrhunderts

Die anwesende Doktorandin Fräulein Werdenfels ist ständig mit einem Fotoapparat zu sehen, mit dem sie den künstlerischen Alltag des Schriftstellers und dessen Umgebung festhält. Immer wieder schießt sie während des Stückes ein Foto mit Blitzlicht. Im Anfangsgespräch mit Frau Meister kommt diese auf die Archäologie zu sprechen, die ihren Mann aufs Äußerste interessiert. Fotografie und Archäologie an dieser Stelle im Gleichklang gedacht, lässt den Gedanken zu, dass die Fotografie im heutigen Medienzeitalter als Archäologie des 20. Jahrhunderts gesehen werden kann. Nicht Ausgrabungen, Funde, sowie Erzählungen bilden demnach die Arbeit an der Vergangenheit, sondern vielmehr die Aufarbeitung von Bildern wird in Zukunft die

¹⁴⁴ Bernhard; *Über allen Gipfeln ist Ruh*, S. 263.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 223.

Vergangenheit in ein mediales Licht rücken, wodurch eine Rekonstruktion aus der festgehaltenen Situation heraus erfolgt.

Die Fotografie kann weiters als Inszenierungsmodell gesehen werden, dessen sich der Autor bedient, um seinen Worten ein Gesicht zu geben, was innerstückerlich auch der Verleger betont.¹⁴⁶ Dieses Motiv lässt sich auch bei Bernhard feststellen, dessen Bilder oftmals Inszenierungstendenzen aufweisen und sein Leben, sowie seine Umgebung in mehreren Bildbänden versucht wurden zu rekonstruieren.¹⁴⁷ Der Autor wird durch die Fotografie seiner Person in Szene gesetzt; somit auf die Ebene des Körpers gebracht.

An der Figurenbeschreibung des Fräulein Werdenfels, sowie auch des Herrn von Wegeners ist weiters interessant, dass beide als Brillenträger ausgewiesen werden. Die Doktorandin, die einen wissenschaftlichen Text über Meister schreibt und der Journalist, der einen Aufsatz für die Zeitung verfasst, blicken auf Meister mit ihrer jeweilig speziellen Brille, die ihn selbst und seine Arbeit unter den Bedingungen des jeweiligen Mediums verzerrt. Beides sind Brillenträger, sehen somit nicht die Welt wie sie „wirklich“ ist, sondern stets nur durch ein Glas. Der Brillenträger könnte hier als augenscheinlicher Beweis dafür dienen, dass jeder Mensch die Welt anders wahrnimmt, wie gleich auch die Ansichten sein mögen. Die Verfremdung wird in Bezug auf die Fotografie nochmals verschärft, weil hier ein völlig anderes Medium eine größere Verzerrungsfläche schaffen kann. Der Brillenträger blickt durch das Glas, durch das Objektiv und inszeniert aus der Komposition der Lichtverhältnisse und dem speziellen vergänglichen Moment der Haltung der Körper ein Bild in der Zeit, welches später aus der jeweiligen Betrachtungsweise heraus interpretiert werden kann.¹⁴⁸

4.3.2.2. Der Autor und seine Kunstfigur

Der Schriftsteller Meister als Verfasser einer Tetralogie wird immer wieder mit dem darin agierendem Protagonisten Professor Stieglitz gleichgesetzt. Meister selbst, wie auch seine Frau, geben dies in theatralisch sehr komisch anmutenden, weil immer wiederholenden Aussagen bekannt. Meister vertritt, wie sich daraus vermuten lässt,

¹⁴⁶ Siehe auch: Ebenda, S. 278.

¹⁴⁷ Siehe hierzu: Dreissinger, Sepp (Hg.) (1991); *Thomas Bernhard. Portraits*, Weitra: Bibliothek der Provinz.

¹⁴⁸ Hier sind wir bei Walter Benjamin angekommen, dessen Theorien interessante Einblicke in die Betrachtung einiger Bernhard Werke geben können. Siehe hierzu das Motiv der Einmaligkeit und Wiederholbarkeit des Kunstwerkes in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* oder auch *Die Macht der Gewohnheit* im Vergleich zu Benjamins Aufsatz: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“.

dieselbe Philosophie wie die von ihm geschaffene Kunstfigur, welche durch die durch ständige Zitation geschaffene Distanz ihre eigene Autonomie erhält. Einerseits wird dadurch die Identität von Meister und seiner Kunstfigur in dessen Aussagen gleichgesetzt, andererseits jedoch diese als autonome Persönlichkeiten begriffen, die für sich behandelt werden müssen. Meister in seiner Funktion als Schriftsteller, dieser, wie im Stück selbst gesagt, schöpfenden Kunst, schafft eine Figur, die sich selbst emanzipiert, eine eigene Geschichte erhält und somit als eigenständige Figur angesehen werden muss; abgetrennt vom Schöpfer selbst.

Der Autor Bernhard schafft in seinem Stück eine Figur, - den Schriftsteller Meister - welche im Stück selbst immer in Zitaten spricht, doch zitiert Meister nicht jemand Anderen, sondern die von ihm geschaffene Kunstfigur. Mit dieser Methode distanziert sich der Autor des Stückes völlig als Person, indem er das Zitierspiel ad absurdum führt. Drei Instanzen von Figuren müssen hierbei betrachtet werden: Der Autor des Stückes an sich (Bernhard), der Protagonist Moritz Meister und dessen geschaffene Kunstfigur Professor Stieglitz. Alleine Meister befindet sich körperlich anwesend auf der Bühne. In seinen Aussagen lässt sich durch deutliche Hinweise der Autor Bernhard erkennen, der diese Figur geschaffen hat und sie selbst als Schöpfer einer Kunstfigur reflektieren lässt. Im performativen Akt, durch die ständige Zitation von Aussagen des Professors Stieglitz wird auch dieser auf die Bühne geholt. Was zurück bleibt, ist die Abstraktion der Abstraktion - die völlige Vergeistigung der Sprache, die eine undurchdringbare Distanz zur Wirklichkeit schafft. Professor Stieglitz ist Meister und doch sind sie völlig Andere, denn in der Schöpfung lag ihre einzige Verbundenheit, doch die Schöpfung ist ein bloßer Akt. Was folgt, ist eine Emanzipation der Kunstfigur, die nur noch in der Interpretation der Lesenden bzw. Sehenden leben kann. Der Autor erschafft eine Figur: Hierin ist er mit ihr eins, reißt sie aus seinen Gedanken, auch seinen Erinnerungen und formt eine Gestalt. Diese Gestalt ist jedoch völlig entgeistigt, lebt in der Abstraktion der Worte, von wo aus sie allein durch die Interpretation zum Leben erweckt wird. Hier sei die im Stück wesentliche Unterscheidung zwischen „schöpfender“ und „interpretierender“ Kunst erwähnt. Der Autor schafft, der Schauspieler interpretiert, gleich dem Leser. „Was mich betrifft so hat es sich herausgestellt/daß ich doch kein interpretierender sondern ein schöpferischer/Kopf bin“¹⁴⁹, sagt Meister.

¹⁴⁹ Bernhard; Über allen Gipfeln ist Ruh, S. 214.

Anmerkend sei erwähnt, dass Bernhard hier auf religiöse Begriffe zurückgreift, welche sich durch das Gesamtwerk Bernhards, vor allem im Versuch der Erklärung des Schreibvorgangs, ziehen. Bernhard bezeichnet das Schreiben als eine schöpfende Kunst, die etwas hervorbringt.¹⁵⁰ Bevor er noch in dem Filmporträt *Drei Tage* (1970) von der schwarzen Bühne in seinem Kopf berichtet, auf der langsam die Worte erscheinen und alles entsteht, lässt Bernhard in der Erzählung *Der Kulterer* aus dem Jahr 1962 seinen Protagonisten ausführen, dass dieser nur aus der Finsternis heraus Geschichten aufschreiben könne.¹⁵¹ Für den Kulterer ist das Schreiben eine Art Erleuchtung, durch die das Licht auf die Bühne dringt und die Dinge erscheinen lässt.¹⁵² Erst aus der Finsternis heraus, im wahrsten Sinne des Wortes aus dem Gefängnis, werden die Gedanken klarer und ermöglichen das Schreiben. Seine größte Angst ist deshalb auch in die Freiheit entlassen zu werden, „nichts mehr schreiben zu können, nichts mehr denken zu können; (...), nichts mehr zu sein.“¹⁵³ Erst aus dem Schreiben von Geschichten empfindet sich der Kulterer als Existenz, schöpft somit aus seinem Schreiben seinen Atem.¹⁵⁴

Der Schriftsteller Meister distanziert sich vollkommen von seiner Figur, indem er sie als eigenständige Person mit eigener Lebensberechtigung darstellt. Er sagt nicht, dass es seine Gedanken seien, sondern die der geschaffenen Kunstfigur. Meister spricht durch seine geschaffene Kunstfigur, wie Bernhard durch Meister spricht und alle dadurch wiederum in die Irre leitet, in einem scheinbar reinen Zitat-Wahnsinn.¹⁵⁵ Es erfolgt hierdurch eine Verdoppelung der Perspektiven, die dadurch entsteht, dass ein Ich-Erzähler die Aussagen eines Anderen referiert, wodurch auf der Seite der Rezeption so viel Authentizität erzeugt wird, dass man den Kunstcharakter darüber vergisst. Die

¹⁵⁰ Der Vergleich zur Genesis sei an dieser Stelle angebracht.

¹⁵¹ Bernhard, Thomas (1976); *Der Kulterer*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 103.

¹⁵² Erwähnt sei auch folgendes Zitat aus der Erzählung *Der Kulterer*: „Es ist ein Verhältnis zum Licht und zur Finsternis hier, zu meiner Gotteswelt, das nur hier Wahrheit beanspruchen kann.“ (Bernhard; *Der Kulterer*, S. 105.)

¹⁵³ Bernhard; *Der Kulterer*, S. 104.

¹⁵⁴ Siehe hierzu folgendes passende Bibelzitat aus Johannes 1, 1: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.“ Durch das Wort schafft der Autor erst eine Existenz für sich, schöpft sich somit aus dem Wort selbst.

¹⁵⁵ Siehe hierzu auch: Schweikert, Uwe; Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert. Zum Problem von Identifikation und Distanz in der Rollenprosa Thomas Bernhards, in: *TEXT + KRITIK*, H. 43, (Juni 1974): *Thomas Bernhard*, S. 1-8.

Gedanken des Protagonisten werden hier immer nur in einer verfremdeten Perspektive des berichtenden Ich zur Erscheinung getragen.¹⁵⁶

Deutlich herausgestrichen, und um eine Ebene erweitert, hat dies Klug in seiner Analyse der Theaterstücke von Bernhard, indem er anhand des Stückes *Die Macht der Gewohnheit*¹⁵⁷ die Rede des Zirkusdirektors Caribaldi genauer untersucht und darin deutliche (mitunter wörtliche) Zitate aus dem theoretischen Werk des Romantikers Novalis erkennt, „insbesondere aus dem *Allgemeinen Brouillon*“¹⁵⁸. Die besondere Pointe, die Klug darin erkennt ist, dass Bernhard aus dem Werk Novalis „Wortfetzen zitiert, die auch Novalis nur abgeschrieben hat: Es sind Zitate und Paraphrasen aus zeitgenössischen philosophiegeschichtlichen Darstellungen, in welchen sich Novalis über Alchemie und Magie informiert.“¹⁵⁹

Als fast schon nebensächlich erwähnt Frau Meister, dass die geschriebene Tetralogie ihres Mannes, an der er über zwanzig Jahre arbeitete und drei Jahre schrieb, ein vollkommen autobiografisches Werk sei, indem durch den Protagonisten Stieglitz die Geschichte Meisters reflektiert wird. Eine Rezeption, auf die Bernhard hier klar anspielt und die auch in seinen Werken immer wieder herausgearbeitet wurde. Frau Meister sagt hierzu:

„Er verbesserte nichts mehr
er zeichnete den Professor Stieglitz
wie sich selbst
vollkommen autobiografisch“¹⁶⁰

Frau Meister betont weiters in ihren Aussagen, dass ihr Mann sich in seinem Leben und Werk genauso verhält, „wie der Professor Stieglitz in der Tetralogie“. Immer wieder wird diese Phrase nach Beschreibungen des Mannes eingeschoben und somit das Leben mit dem Werk gleichgesetzt. Der Doktorandin empfiehlt sie deshalb auch so weit als möglich in ihren Mann einzudringen, denn „Sie sind da auch dem Professor Stieglitz auf der Spur“¹⁶¹. Aus der Geschichte des Schriftstellers, so die Schlussfolgerung aus

¹⁵⁶ Rietra, Madeleine; Thomas Bernhards *Über allen Gipfeln ist Ruh* – eine fröhliche Literatursatire?, in: Alexander von Bormann (Hg.) (1987); *Sehnsuchtsangst. Zur österreichischen Literatur der Gegenwart*, Amsterdam: Rodopi, S. 82.

¹⁵⁷ Bernhard, Thomas; *Die Macht der Gewohnheit*, in: ders. (1988); *Stücke 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

¹⁵⁸ Klug; *Thomas Bernhards Theaterstücke*, S. 129.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 130.

¹⁶⁰ Bernhard; *Über allen Gipfeln ist Ruh*, S. 202.

¹⁶¹ Ebenda, S. 214.

Frau Meisters Aussage, lässt sich die Kunstfigur ableiten. Professor Stieglitz ist somit eine künstliche Möglichkeitsform aus der Geschichte des Schriftstellers.

Der Schriftsteller, so Meister, verarbeitet zwangsläufig Alles, was er erlebt hat, „die ganze Geschichte schließlich die ihn geformt hat“¹⁶², wodurch der Schriftsteller gerade ein Produkt „der ganzen Geschichte“¹⁶³ wäre. So sei „das Todeserlebnis das allererste“¹⁶⁴ und genau das, welches den jungen Schriftsteller, noch bevor er Schriftsteller ist, zu einer inneren Reife führe, die das Fundament für das Schreiben überhaupt bilde. Das Todeserlebnis bilde das existentielle Erlebnis des Schreibens. Erst mit dieser Erfahrung lasse sich das Wort in einer Festigkeit formulieren, die es nicht zusammenbrechen lasse. Bernhard reflektiert hier die letzten, mit dem Großvater geführten Gespräche am Krankenbett, die in der autobiografischen Erzählung *Die Kälte* wiedergegeben werden. Der Großvater betont darin, dass die Krankheit ein Privileg sei.

Meister wird als „Geistesmensch“ gezeichnet mit dem höchsten Anspruch, nur diesen für sich selbst kennt. Alle seine Werke verfasste er mit der Hand und lehnt die Schreibmaschine als Schreibwerkzeug ab. Hier wird das Motiv deutlich, dass Meister somit beim Verfassen seiner Schriften durch die Hand vollkommen bei sich selbst ist und keine Maschine zwischen ihm und dem geschriebenen Wort steht. Seine Handschrift verfasst seine Schrift; eine Verfremdung durch die Maschine wird dadurch entschärft und der autobiografische Aspekt durch dieses völlige bei sich Sein im Schreiben bekräftigt.

4.3.2.3. Innerstückliche Leseanleitung der Werke

Das Stück bietet viele Hinweise darauf, wie das Werk von Meister zu lesen ist und wie dieses zur vollen Wirkung gelangt. In diesen Stellen beschreibt Bernhard sein eigenes Verhältnis zur Schriftstellerei, sowie einige wissenschaftliche Diskurse, die rund um sein Werk, vermehrt einsetzend ab dem Jahr 1970¹⁶⁵, entstanden sind. Bernhard beleuchtet diese Theorien spielerisch auf der Bühne. So sagt Frau Meister zum Beispiel über die Literatur ihres Mannes, dass sie ihm diese täglich vorlesen müsse, weil Meister

¹⁶² Ebenda, S. 224f.

¹⁶³ Ebenda.

¹⁶⁴ Ebenda.

¹⁶⁵ Mittermayer; *Thomas Bernhard*, S. 55.

sie nur im Hören beurteilen könne.¹⁶⁶ Ein Verfahren, das Bernhard oftmals in Bezug auf seine Literatur betont und die Musikalität - somit die Form - selbst über den Inhalt des Werkes stellt.¹⁶⁷

Frau Meister bekundet weiter, dass nur die Stimme des Autors alle Worte zu ihrem „richtigen“ Klang führen und somit erst das ganze schriftstellerische Werk erschlossen werden könnte. Ohne die Möglichkeit das „schriftstellerische Werk“ des Autors von dessen Stimme vorgetragen zu bekommen, müsse, nach Frau Meister, dessen Werk „unbegriffen“¹⁶⁸ bleiben, weil die Distanz zwischen den Vorstellungen des Textschöpfers und des Lesenden nicht vollkommen zu überbrücken seien. Nur im Lesen und dem gleichzeitigem Hören der Stimme des Autors wäre es möglich diese Distanz zu reduzieren. „Er ist der beste Interpret seiner selbst“¹⁶⁹, schließt Frau Meister.

Ein weiteres Motiv zur Leseanleitung des Werkes des Schriftstellers findet sich in der, von Meister getätigten Aussage, dass ein Werk immer aus einer bestimmten Zeit heraus entstehe und „in keiner anderen möglich“ sei. Es seien „alles Charaktere wie sie in dieser Zeit existieren“, weil „es ja auch ein Werk dieser Zeit keiner andern“ sei: „Es ist kein Werk irgendeiner Zeit/es ist das werk unserer Zeit“¹⁷⁰. Hier wird deutlich, was auch Bernhard in seinen Werken vollführt: Nämlich die direkte Bezugnahme auf unmittelbare Geschehnisse und wie er darauf in seiner Literatur reagiert. So entstand zum Beispiel das Drama *Vor dem Ruhestand* (1979), „[a]ls Reaktion auf die Affäre Filbinger in Stuttgart“¹⁷¹. Auch das Stück *Über allen Gipfeln ist Ruh* selbst wäre demnach durch viele Anspielungen auf Goethe als Reaktion auf das im selben Jahr stattfindende „Goethe-Jahr“ zu rezipieren.

Weiters öffnet sich in diesem Stück ein Feld, das Bernhard in seinen Interviews meist versuchte zu umgehen, indem er die Figur des Schriftstellers Meister offen über seine Literatur sprechen lässt, was Bernhard mit einigen Ausnahmefällen niemals gemacht hat. Wieland Schmid vermerkt hierzu, dass Bernhard die Angst hatte, dass durch ein

¹⁶⁶ Bernhard; *Über allen Gipfeln ist Ruh*, S. 202.

¹⁶⁷ Vgl. Mittermayer; *Thomas Bernhard*, S. 77. [Zitiert nach Dreissinger, Sepp (Hg.) (1992); *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*, Weitra: Bibliothek der Provinz, S. 109.]

¹⁶⁸ Bernhard; *Über allen Gipfeln ist Ruh*, S. 208.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 209.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 227.

¹⁷¹ Mittermayer; *Thomas Bernhard*, S. 116. (siehe erweiternd hierzu: Die Affäre Hans Filbinger)

Gespräch über seine Kunst diese in sich zusammenbrechen würde. Er erwähnt hierzu in einem Interview mit Krista Fleischmann:

„Literatur war ihm das Allerwichtigste, und deswegen hat er mit den wenigsten darüber gesprochen, weil ihm nichts so sehr verhaßt war wie Geschwätz oder Drumherum-Reden.“¹⁷²

Pfabigan erkennt, dass die, von Bernhard beschriebenen Figuren eine andere Geschichte erzählen und vielmehr die „Präzision“ fürchten, als das Geschwätz. Meister begründet demnach seine Unfähigkeit sein Werk außer durch Andeutungen zu erklären, „mit der Furcht, dieses könnte zerstört werden.“¹⁷³

„Wissen Sie wenn ich darüber sprechen würde
was ich naturgemäß nicht kann
zerfiele mir noch im nachhinein meine Konzeption
Ich kann es nicht sagen warum auch
Nun ist das Werk vollendet und es wird seinen Weg gehen
Jetzt sollen sich alle darüber die Köpfe zerbrechen
möglichst viele Köpfe“¹⁷⁴

Der Künstler ist nur im Akt der Schöpfung seiner Schöpfung nahe, wo der Künstler sich vollkommen offenlegt, sein gesamtes Wesen einbringt. Doch nach der Schöpfung folgt eine zwangsläufige Distanz zur erschaffenen Kunstfigur. In sich ist der Künstler jede Möglichkeit eines Menschen, die er in der Sprache ausleben kann, doch diese Möglichkeit entspricht nicht dem Ich, sondern nur einer Möglichkeitsform davon. Das Geschaffene distanziert sich zwangsläufig von seinem Schöpfer, emanzipiert sich in der Interpretation der Leser.

Bernhard stellt seine Figuren in denselben Motivraum, legt sie nahe aneinander und ändert fast unscheinbar einige Parameter in ihnen. Durch seine Figuren probiert er andere Möglichkeitsformen aus und variiert diese. Was gelesen oder gesehen wird, sind Möglichkeiten von Existenzen, die Bernhard durchspielt und sie in ihrem Geistesraum emanzipieren lässt. Durch seinen Sprachgebrauch in der Öffentlichkeit gibt sich Bernhard selbst als eine dieser Möglichkeitsformen, dieser Kunstfiguren zu erkennen und bietet diesen einen Reflexionskörper in der Wirklichkeit.

¹⁷² Fleischmann, Krista (1992); *Thomas Bernhard. Eine Erinnerung*, Wien, S. 14.

¹⁷³ Pfabigan; *Thomas Bernhard*, S. 20.

¹⁷⁴ Bernhard; *Über allen Gipfeln ist Ruh*, S. 259.

4.3.2.4. Biografische Splitter

Die Entstehungsphase der Autobiografien überschneiden sich Mitte der siebziger, Anfang der achtziger Jahre stark mit der theatralen Produktion Bernhards, wodurch es zu sehr vielen Motivüberschneidungen kommt, die nachfolgend offengelegt werden.

Das Biografische an den Figuren steht bei Bernhards Theaterstücken meist im Mittelpunkt. Es wird von den Figuren selbst oder durch Mittlung einer anderen Figur die Lebensgeschichte berichtet und dessen Ursachen von Erfolg oder Scheitern betrachtet.¹⁷⁵ Das Biografische wird hier versucht zu erklären, jedoch bleibt es immer bei diesem Versuch, weil stets eine Verfremdung in der Mitteilung entsteht, wie dies Bernhard in seinen Autobiografien deutlich herausgearbeitet hat. Klug schreibt darauf Bezug nehmend:

„In seinen Theaterstücken gilt Bernhards ästhetisches Interesse dem Reflexionsprozeß selbst. Nicht diese oder jene Ereignisse, sondern der Modus ihrer Erinnerung und Ausdeutung ist dramatisches Ereignis.“¹⁷⁶

Bernhard reflektiert nicht nur, sondern beobachtet die Möglichkeit der Reflexion selbst, arbeitet somit immer direkt am Fundament der prinzipiellen Mitteilbarkeit.

Wie bereits in vielen anderen Werken spielt dieses Stück mit diversen Anspielungen auf die von Bernhard geschaffene Autobiografie und den darin dargestellten Künstlermythos. Die Figur des Schriftsteller Meisters erhält im Stück Züge von Bernhards Großvater und dessen Arbeitsweise. Als Beispiel hierfür dient folgende Beschreibung Frau Meisters über die Arbeit ihres Mannes:

„Er steht um drei Uhr früh auf und wickelt sich in die
Pferdedecke
die er sich aus Sizilien mitgebracht hat vor zwanzig Jahren
und setzt sich an den Schreibtisch und schreibt bis neun
wie der Professor Stieglitz in der Tetralogie“¹⁷⁷

Die Referenz auf den Großvater ist an dieser Stelle unübersehbar. Der geschaffene Künstlermythos in der Autobiografie wird hier nochmals exemplarisch im Drama vorgeführt und die Figur Meister durch die Erzählung seiner Frau als Künstlerfigur im Sinne Bernhards etabliert. Meister arbeitet im selben Rhythmus und der selben

¹⁷⁵ Vgl. Klug; *Thomas Bernhards Theaterstücke*, S. 254.

¹⁷⁶ Ebenda, S. 255.

¹⁷⁷ Bernhard; *Über allen Gipfeln ist Ruh*, S. 203.

Intensität des Großvaters. Bernhard imaginiert hier die erfolgreiche Version des Großvaters als Schriftstellers.

Als weiteres Motiv taucht hier auf, dass sich die Frau für den künstlerischen Anspruch des Mannes aufopfern musste. Herr Meister betont hierzu, dass es ein Opfer sei, „sich aufzugeben für den Andern den Lebenspartner“¹⁷⁸. Frau Meister gab ihre Karriere als „interpretierende Künstlerin“, einer Klavierspielerin, auf, um den Mann zu unterstützen. Bernhard beschreibt dieses Verhältnis ausführlich in seiner Autobiografie zwischen seinem Großvater und dessen Frau, sowie dessen Tochter, die sich für die Kunst des Mannes völlig aufopferten.

Ein weiterer Aspekt lässt sich in vielen biografischen Details Meisters erkennen. Der Schriftsteller wollte Sänger werden, genau wie Bernhard, doch dieser „Herzenswunsch“ ging nicht in Erfüllung, wodurch die Musik in seine Schrift Eingang fand.¹⁷⁹

Meister sinniert auch über eine Geschichte, die Bernhard seinen Anvertrauten sehr häufig erzählte, als nämlich sein erstes Gedicht „Mein Weltenstück“ am 22. April 1952 im Münchner „Merkur“ gedruckt wurde¹⁸⁰ dachte er, dass jeder der an ihm vorbeiging, es gelesen haben würde. Herr Meister berichtet darüber wie folgt:

„In der Allerheiligennummer der Stuttgarter Zeitung
das genaue Datum weiß ich nicht mehr
aber es war über eine ganze Seite gedruckt
ich war sehr stolz auf mich
ich hatte mich obwohl es sehr kalt gewesen war
auf eine Parkbank gesetzt gegenüber dem Schauspielhaus
und die aufgeschlagene Zeitung mit meiner Prosa auf meinem
Schoß
und hatte gedacht
daß alle vorübergehenden Leute wissen
daß die Lilie die in der Zeitung abgedruckt war an diesem
Tage
von mir ist
bei Stieglitz ist das genau nachzulesen
So war ich über Nacht zum Dichter geworden“¹⁸¹

„[A]lle schreiben immer er sei düster“, beschwert sich Frau Meister über die allgemeine Rezeption ihres Mannes, doch „dabei ist niemand so lustig wie mein Mann“.¹⁸²

¹⁷⁸ Ebenda, S. 213.

¹⁷⁹ Vgl. Ebenda, S. 207f.

¹⁸⁰ Mittermayer; *Thomas Bernhard*, S. 32.

¹⁸¹ Bernhard; *Über allen Gipfeln ist Ruh*, S. 218.

¹⁸² Ebenda, S. 248.

Bernhard reflektiert hier über das Bild des Schriftstellers *Thomas Bernhard*, das er bis heute noch, in der oberflächlichen Betrachtung, besitzt. Frau Meister erkennt hier, dass das Werk des Autors mit der Person selbst gleichgestellt wird, somit das, was er schreibt auch er selbst sei. Eine Behauptung, die Meister selbst zu entkräften versucht, indem er sagt:

„Ich bin natürlich ganz anders
als ich dargestellt werde
tatsächlich ist viel von mir in Stieglitz
Aber die Darstellung ist immer eine andere
Der Schriftsteller ist immer anders als er dargestellt wird
er ist nie der über den die Zeitungen schreiben
Sie wollen einen düsteren haben
also muß ich der düstere sein
ruft aus
Der Dargestellte ist eine Fälschung
Wenn das Werk lacht
weint der Dichter
und umgekehrt
und alles immer wieder umgekehrt
und falsch sagt Stieglitz“¹⁸³

Hier wird deutlich, dass der, als Autor dargestellte Bernhard eine Kunstfigur ist, die sich selbst auf eine gewisse Weise darstellt, wie ihn die Medien gerade haben wollen. Meister ist eine der wenigen Figuren in Bernhards Werk, der die „Arbeitsperspektiven von Schriftstellern kommunizierbar mach[t]“¹⁸⁴. Ihm ist der Gedanke nicht fremd, oben angeführtes Zitat reflektierend, einen spielerischen Umgang mit den Bedürfnissen des Marktes zu haben. Man muss in die Rolle schlüpfen, die sich am besten verkauft.

Diese Aussage wird im nächsten Kapitel eine zentrale Rolle spielen, weil sich in dieser Aussage die von Bernhard getätigte Aussage von den *Monologen auf Mallorca* fast ident widerspiegelt. Dieses mediale Bild vom Autor versucht Meister weiters zu entkräften, indem er davon berichtet, dass den Kritikern zufolge sich der Autor schon lange umbringen hätte müssen. Doch Meister sagt hierzu, dass sich der Schriftsteller seinem Thema stellen müsse, aber er hätte „die Verzweiflung jedes Mal überwunden“

185

¹⁸³ Ebenda, S. 248f.

¹⁸⁴ Pfabigan; *Thomas Bernhard*, S. 14.

¹⁸⁵ Bernhard; *Über allen Gipfeln ist Ruh*, S. 230.

4.3.2.5. Anerkennung als Schriftsteller

Bernhard sinniert in seinem Stück über die Anerkennung, die der Schriftsteller trotz aller Widerstände gegen den Staat erhalten kann. So merkt Frau Meister an, dass ihr Mann ein „berühmter Mann“¹⁸⁶ geworden sei und dies alles sei, was sie bräuchten. Selbst eine Straße wurde nach dem Schriftsteller durch Gemeinderatsbeschluss benannt: „Moritz-Meister-Straße/Wer hätte das gedacht/Nun ist alle Plage nicht umsonst gewesen/Und die Akademie für Sprache und Dichtung/hat meinen Mann zum Mitglied gewählt“¹⁸⁷, sinniert Frau Meister über die Anerkennung ihres Mannes, der gemeinsam mit dem Bundespräsidenten gewählt wurde.¹⁸⁸

Obwohl Moritz von Anfang an „unter den allergrößten/Geistern gedruckt/in einer Reihe mit den Hervorragendsten“¹⁸⁹ gestellt wurde, wurde ihm erst sehr spät die Anerkennung zuteil, die ihm von Anfang an gezollt hätte werden sollen, reflektiert Frau Meister. Bernhard spielt hier auf seine eigene Stellung als Autor in der Weltliteratur an, die er bereits von Anfang an als eine unter den größten Geistern sah.

Meister macht im Stück auch darauf aufmerksam, dass die Kritiker die Macht hätten das Genie zu vernichten, weil die jungen Künstler auf sie angewiesen seien, doch „Sie [die Kritiker] loben und sie verdammen/ und sie wissen niemals was sie loben/und was sie verdammen/sie haben keine Ahnung von ihrem Gegenstand/wie Stieglitz sagt“¹⁹⁰. Der Autor Bernhard ist sich hier der Wirkungsmacht des Kritikerwortes in den Zeitungen bewusst, denn ohne das Medium der Zeitung ist keine breite Darstellung in der Öffentlichkeit möglich, somit keine Rezeption auf breiter Ebene. Die Zeitungen als Meinungsbildner sind für die Schriftsteller absolute Notwendigkeit. In und durch die Zeitung kann sich der Schriftsteller selbst darstellen, dringt außerhalb seines Werkes an die Öffentlichkeit und kann Interesse für dieses wecken. So sagt Meister über die Zeitung folgendes:

„Tatsächlich sind die Zeitungen mein Schicksal
gäbe es die Zeitungen nicht ich existierte gar nicht
das kann wohl jeder Schriftsteller von sich sagen
wenn er ehrlich ist
Gäbe es kein Feuilleton

¹⁸⁶ Ebenda, S. 217.

¹⁸⁷ Ebenda, S. 199.

¹⁸⁸ Anmerkend erwähnt sei hier, dass auch Bernhard in die Akademie für Sprache und Dichtung gewählt wurde, jedoch aus persönlichem Unmut zur Ernennung des ehemaligen Bundespräsidenten Scheels durch einen Brief seinen Austritt bekannt gab. Siehe hierzu: Bernhard; *Meine Preise*, S. 126f.

¹⁸⁹ Bernhard; *Über allen Gipfeln ist Ruh*, S. 204.

¹⁹⁰ Ebenda, S. 230.

es gäbe gar keine Schriftsteller“¹⁹¹

4.3.2.6. Die theatrale Nebenarbeit

Die Dramatik wird bei Meister als verhasste Kunstform dargestellt¹⁹², was sich auch in Bernhards Selbstaussagen, in seinen Interviews und auch Zeitungsartikeln finden lässt, doch sieht man, wie oben bereits dargestellt, im Theater den zentralen Schlüssel zur Leseweise all seiner Werke. Im Theater, so erkannte die Forschung schon sehr früh, steckt das Fundament von Bernhards Schreiben, wodurch nicht zuletzt, wie bereits oben ausgeführt, die Romane stets in Bezug auf die Theatertheorie, sowie –metaphern gelesen wurden.

Die Theaterstücke wurden als reine Nebenarbeiten Bernhards angesehen, um schnelles Geld zu machen und im Prinzip die, in den Romanen behandelten Themen nochmals theatralisch reflektierten. Meister sagt selbst darüber:

„Ich glaube das sollten Sie in Ihrer Doktorarbeit herausarbeiten
daß nämlich die sogenannten Nebenarbeiten in einem
unmittelbaren Bezug
zur Tetralogie stehen
alles geht auf Stieglitz zu ist auf Stieglitz bezogen
naturgemäß beziehen sich immer alle Arbeiten eines Geistes
auf das Hauptwerk dieses Geistes
und die Tetralogie ist ja zweifellos mein Hauptwerk“¹⁹³

Der Verleger im Stück betont dies nochmals ausführlich, indem er davon berichtet, dass die Welt auf ein Theaterstück aus der Hand Meisters warte, weil sein Werk „geradezu explosiv vor Dramatik“¹⁹⁴ sei. „Ein Drama wissen Sie/von Ihrer Feder/aufgeführt an einer ersten Bühne/mit den besten Schauspielern/auf dem Hamburger Schauspielhaus beispielsweise“¹⁹⁵. Der Bezug auf die Anfänge von Bernhard als Dramatiker ist hier unverkennbar.

¹⁹¹ Ebenda, S. 260.

¹⁹² Ebenda, S. 209.

¹⁹³ Ebenda, S. 250.

¹⁹⁴ Ebenda, S. 277.

¹⁹⁵ Ebenda, S. 277.

4.4. Am Ziel

4.4.1. Das Stück

Das Stück *Am Ziel*¹⁹⁶ entstand im Auftrag der Salzburger Festspiele im Winter 1980/81 und wurde unter der Regie von Claus Peymann 1981 bei selbigen uraufgeführt. Das Stück entstand somit in unmittelbarer Nähe zum Stück *Über allen Gipfeln ist Ruh* und zu dem nachfolgend betrachteten Interview *Monologe auf Mallorca*.

Das Stück spielt in Holland und handelt von einer herrischen Mutter, die im ersten größeren Teil der Handlung mit der stillen Tochter über ihre Situation im Leben sinniert. Während die Tochter die Koffer für eine geplante Reise zum Meer packt, „räsoniert die Mutter über ihre Herkunft, ihre Ehe, ihren Mann, die heutige Jugend, über Handwerker und über Schriftsteller, die die Welt leider nicht in die Luft sprengen.“¹⁹⁷ Zur Reise wurde auch ein „dramatischer“ Schriftsteller eingeladen, dessen Stück sich die beiden Frauen am Vorabend angesehen hatten. Der „dramatische“ Schriftsteller wurde für zwei Tage eingeladen mit zu ihrem Haus ans Meer zu kommen. Die Mutter ist gegenüber dem Gast sehr skeptisch und befürchtet, dass dieser ihre Situation zum Stoff für ein Stück verwenden könnte.

Das Stück ist für diese Arbeit von größter Relevanz, weil darin Bernhard speziell, im Gegensatz zu *Über allen Gipfeln ist Ruh*, wo es vermehrt auf die allgemeinen Reflexionen der Selbstinszenierung ankam, über den „dramatischen“ Schriftsteller reflektieren lässt und dessen prinzipielle Darstellungsmöglichkeit durch das dramatische Werk.

4.4.2. Motive der Inszenierung des Autors

4.4.2.1. Die Figur des Schriftstellers

In *Am Ziel* lässt Bernhard zum zweiten Mal, nach dem Stück *Die Jagdgesellschaft*, die Figur des Schriftstellers auftreten, hier im Speziellen die Figur des „dramatischen“ Schriftstellers. Bernhard spielt in den Stücken mit der Annahme, dass alle Vorgänge auf der Bühne in dieser Illusion selbst als Stück verwendet werden könnten. Die Figur des Schriftstellers wird somit zur beobachteten Instanz, was zu der Annahme führt, dass sich der Schriftsteller der, für ihn unmittelbar realen Gegebenheiten bedient und aus ihnen seine Figuren und Handlungen formt.

¹⁹⁶ Bernhard, Thomas; *Am Ziel*, in: ders. (1988); *Stücke 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.288.

¹⁹⁷ Dittmar; *Thomas Bernhards Werkgeschichte*, S. 232.

Einerseits, so die zusammenfassende Analyse der Schriftstellerfigur in *Die Jagdgesellschaft*, bedient er sich seinem eigenen realen Umfeld, andererseits jedoch formt dieser sein Umfeld nach seinen eigenen Umdeutungen so um, dass nur noch ein fiktives Figurenkonstrukt übrig bleibt. Die Figuren sind also dem Stoff, sowie den Aussagen des Schriftstellers stets untergeordnet „und sprechen wie Marionetten, deren Fäden allein der Schriftsteller in der Hand hält“¹⁹⁸.

Klug schreibt hierzu, dass im Stück selbst insgesamt drei Theaterstücke impliziert sind:

Das erste Stück (A), „ist die bereits aufgeführte, eine frühere Begegnung im Jagdhaus abschildernde Komödie des Schriftstellers, von der der General berichtet. Dieser hat das Stück zwar selbst nicht gesehen, aber er beruft sich auf die Auskünfte seiner Sekretärin.“

Das zweite Stück (B), „bezeichnet das aktuelle, sinnlich wahrnehmbare Bühnengeschehen“.

Das dritte Stück (C), „ist das für die Zukunft erwartete Stück über die gegenwärtigen Vorgänge im Jagdhaus; der General fürchtet, daß der Schriftsteller dieses Stück schreiben werde, und warnt seine Gäste; der Schriftsteller skizziert seine Pläne für dieses Stück in vollständiger Analogie zu“¹⁹⁹ Stück B.

Nur das Stück B ist unmittelbar sinnlich wahrnehmbar, also vom Publikum auf der Bühne zu sehen, während über die anderen nur gesprochen wird. Die aktuelle Bühnenhandlung enthält die Reflexion auf ein früheres Stück (Stück A), aber auch die Gespräche über ein zukünftiges Stück (Stück C) mit den nun stattfindenden Vorgängen (Stück B). Ein Verwirrspiel, das Bernhard sowohl in *Die Jagdgesellschaft*, als auch in *Am Ziel* anwendet und somit die Reflexionen rund um den Wahrheitsgehalt bzw. Wahrheitsbezug seiner Werke selbst in seine Werke einbringt.

Nachfolgend sollen zwei Aussagen aus *Die Jagdgesellschaft* und *Am Ziel* miteinander verglichen werden, in denen beide, die darin aussagenden Figuren die Möglichkeit der Dramatisierung ihres eigenen Lebens durch den „dramatischen“ Schriftsteller erkennen:

Die Jagdgesellschaft:

„GENERAL
Unser Schriftsteller
schreibt eine Komödie
und alle die wir hier sitzen

¹⁹⁸ Risska; „Möglicherweise wird gesagt, ich selbst sei in meinem Theater...“, S. 99.

¹⁹⁹ Klug; *Thomas Bernhards Theaterstücke*, S. 287.

kommen in seiner Komödie vor
Der Vorhang geht auf
Da sitzen wir“²⁰⁰

Am Ziel:

„TOCHTER
Du dramatisierst alles Mama
MUTTER
Vielleicht
vielleicht sind wir selbst
ein dramatischer Stoff für ihn
wir sind eine Fundgrube
tatsächlich eine Fundgrube für einen Dramatiker
für einen Dramatiker wie ihn
der alles heraufholt
aus der tiefsten Tiefe“²⁰¹

Die Figuren sinnieren hier darüber, dass der „dramatische“ Schriftsteller sich seiner unmittelbaren Umgebung bedient, um es in sein literarisches Umfeld einzubauen und schließlich auf die Bühne bringt. Dieser Gefahr sind sich die Figuren, die in den Kontakt mit dem Schriftsteller kommen, bewusst und reflektieren dessen Bedeutung, führen die Methode somit ad absurdum. Es wird hier also durch den „dramatischen“ Schriftsteller hinter dem Stück die Methode aufgezeigt, wie das Stück gelesen werden könnte, dass die Figuren nichts weiter als eine Alltagsverarbeitung im literarischen Filter des Schriftstellers sind und dazu verwendet werden, das Publikum in die Falle zu locken.

Für den Schriftsteller werden alle „Lebensvorgänge“ zu „theatralischen Vorgängen“, indem er als distanzierter Beobachter am Existenztheater nicht teilnimmt, aber notgedrungen teilhat.²⁰² Der Schriftsteller beobachtet zwar, aber was er beobachtet, ist zwangsläufig immer etwas Anderes als die Wirklichkeit. Klug schreibt hierzu:

„Das Sichtbare und das Wirkliche überhaupt, die Summe der erschreckenden Tatsachen, löst sich im Prozeß der Reflexion über Ursachen und zeichenhafte Zusammenhänge auf; das Erscheinende wird dem teilhabenden Beobachter zum Ausdruck eines anderen.“²⁰³

Der Schriftsteller in *Die Jagdgesellschaft*, so Klug, bezieht eine ähnliche Position, wie sie in späteren Jahren auch Bernhard als Autor vor Gericht in Bezug auf des Realitätsgehaltes seiner Werke, immer bezogen hat: Wer sich wiedererkennt, tut dies

²⁰⁰ Bernhard; *Die Jagdgesellschaft*, S. 238.

²⁰¹ Bernhard; *Am Ziel*, S. 332.

²⁰² Vgl. Klug; *Thomas Bernhards Theaterstücke*, S. 283.

²⁰³ Ebenda, S. 283.

auf eigene Veranlassung hin.²⁰⁴ So erkennt die Mutter im Stück *Am Ziel* sich selbst, vor allem ihre eigenen Gedanken im Stück des „dramatischen“ Schriftstellers wieder, was weiters auch den Universalitätsgedanken Bernhards betont:

„MUTTER zur Tochter
Hast du gehört
das sind meine Gedanken
vielleicht hat mich deshalb Ihr Stück so fasziniert
weil Sie in ihm meine eigenen Gedanken aussprechen
alles in dem Stück könnte von mir sein
auch die Idee könne von mir sein
jede Ihrer Figuren spricht wie ich spreche
andererseits ist es doch so daß alle Figuren
so sprechen wie Sie
jede Ihrer Figuren denkt wie Sie und spricht wie Sie
Wenn man es genau nimmt
sprechen alle aus dem einen
und einer spricht immer wie alle
dadurch bekommt das Ganze etwas Universelles“²⁰⁵

Weiters wird im Stück *Am Ziel* eine prinzipielle Einstellung zur Sprache der Literatur offengelegt, die bereits in Bernhards Autobiografien deutlich wird, nämlich, dass das Dargestellte in der Sprache immer etwas Anderes ist, als das tatsächlich Dargestellte. Der „dramatische“ Schriftsteller in *Am Ziel* sagt hierzu:

„Wenn wir einen Menschen schildern
und wir denken wir schildern ihn so wie er ist
so haben wir ihn ganz falsch geschildert
er ist nicht so wie wir ihn schildern
Wir erzählen eine Geschichte
und es ist eine ganz andere Geschichte
Wir gehen auf einen Menschen zu
und es ist ein ganz anderer
Uns erschreckt worauf wir vertraut haben“²⁰⁶

Rietra stellt dazu fest, dass Bernhard in seinen Werken immer wieder darauf aufmerksam macht, „daß er hier nur andeute und andernorts das Verhältnis seines Ich zu den fiktiven Gestalten in seinem Werk zu einem erkenntnis-theoretischen Problem macht“²⁰⁷.

4.4.2.2. Biografische Splitter

Wie bereits beim Stück *Über allen Gipfeln ist Ruh* gezeigt, gibt es auch im Stück *Am Ziel* offensichtliche Bezüge zu Bernhards autobiografischer Darstellung. Die Mutter wurde so zum Beispiel gleich dem Autor in Holland geboren, wo auch das gesamte

²⁰⁴ Vgl. Ebenda, S. 288.

²⁰⁵ Bernhard; *Am Ziel*, S. 374.

²⁰⁶ Ebenda, S. 340.

²⁰⁷ Rietra; Thomas Bernhards *Über allen Gipfeln ist Ruh*, S. 83.

Stück angesetzt ist. Bernhard reflektiert weiters in diesem Stück seine eigenen Erlebnisse durch Reisen mit Hedwig Stavianicek und setzt es in diese Situation.²⁰⁸

In einem Dialog zwischen der Mutter und der Tochter ist eine Selbstdarstellung Bernhards in Kombination mit der Betrachtung des Theaters schlechthin deutlich erkennbar. Die Mutter reflektiert darüber, dass sie sich von der Operette „wegentwickelt“²⁰⁹ habe, hin zum Theater. Ein Verlauf, den Bernhard selbst in seinem Schreiben erlebt hat und seine ersten Stücke, sowie Versuche auf der Bühne Operetten waren.²¹⁰ Immer wieder tauchen solche fast schon unscheinbaren Hinweise auf, so auch, als die Mutter darüber reflektiert, dass er sich vor seinem Publikum nach der Aufführung nicht verbeuge.²¹¹ In einem weiteren Ausspruch holt sich Bernhard die Legitimation ein „dramatischer“ Schriftsteller zu sein, indem er die Mutter behaupten lässt, dass nur jener „dramatische“ Schriftsteller die Gesetze der Kunst kenne, der auch das Meer kenne. Eine deutliche Anspielung auf Bernhards Mythos seiner ersten Lebensmonate, die er laut Selbstaussagen auf einem Schiff in Holland, auf dem Meer also, verbrachte.

Wie so oft lässt sich eine Anspielung auf den Großvater mütterlicherseits finden. Die Mutter bezieht sich dabei auf einen Rohrkoffer, den sie als einziges materielles Gut in ihre Ehe einbrachte und in dem sich sonst nichts befand, als eine alte Pferdedecke vom Großvater. Wie bereits schon in *Über allen Gipfeln ist Ruh* dient die bernhardsche Pferdedecke als eine Art Wiedererkennungsmerkmal seiner Texte und Figuren.

Die Mutter bekam vor der Tochter noch ein Kind, welches jedoch nur zweieinhalb Jahre lebte und mit dem Gesicht eines uralten Menschen auf die Welt kam. Die Mutter verstieß das Kind, wollte es nicht. Die Mutter sagt hierzu: „ich hatte so inständig seinen Tod gewünscht/daß er gestorben ist“²¹². Hier zeigt sich, dass gleich der Kunstfigur in Bernhards Autobiografie, das gesamte Gedankenmodell der Mutter auf Selbstbestimmung ausgerichtet ist, welche alleine durch den eigenen Willen heraus alles erreichen lässt, die Welt nach den eigenen Gedanken bestimmt.

²⁰⁸ Siehe hierzu u.a.: Huber/Mittermayer; *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen*, S. 191.

²⁰⁹ Bernhard; Am Ziel, S. 318.

²¹⁰ Siehe hierzu: *die rosen der einöde* vom Komponisten Lampersberg, zu denen Bernhard den Text verfasste und in Buchform 1959 beim S. Fischer Verlag erschien. (Bernhard, Thomas (2004); *Dramen I* [Band 15], Hg. von Manfred Mittermayer/Winkler, Jean-Marie, in: ders. *Werke*, 22 Bände, Hg. von Martin Huber/ Schmidt-Dengler, Wendelin, Suhrkamp: Frankfurt am Main, S. 426.)

²¹¹ Bernhard; Am Ziel, S. 330.

²¹² Ebenda, S. 295.

Das, von der Mutter und Tochter am Vorabend gesehene Stück des „dramatischen“ Schriftstellers wird als angsteinflößend rezipiert, wodurch auch der Schriftsteller damit assoziiert wird. „Aber wenn man sein Stück gesehen hat/ muß man vor diesem Menschen Angst haben“²¹³, sagt die Mutter hierzu. Ein Phänomen, mit dem auch Bernhard immer wieder konfrontiert wurde.

„Die Enkel haben alles von den Großvätern/mütterlicherseits/haben Sie das gewußt“²¹⁴, so der Schriftsteller und stellt sich hiermit in klare Tradition des von Bernhard geschaffenen Künstlermythos, wo alle Figuren die gleiche Vergangenheit die gleichen Ansätze tragen, nur jeweils anders mit den Möglichkeiten umgegangen sind. All diese Kunstfiguren sind Möglichkeitsformen einer Existenz.

„Ich unterhielt mich immer am besten mit mir allein
Das verstehen die Leute nicht
weil sie immer mehrere haben müssen um sich zu unterhalten
Ich bin mehrere das bin ich“²¹⁵

Eine Aussage, die mit einer Aussage des Ich-Erzählers in den Autobiografien übereinstimmt, der sich darin in mehreren Rollen sieht bzw. wünscht. Der „dramatische“ Schriftsteller unterhält sich durch das Hineinversetzen in eine Figur mit sich selbst und ist doch ein Anderer. Er konstruiert ein Gespräch, in dem für jede Figur bestimmte Prämissen abgeschlossen wurden, aus denen sie spricht und agiert und in eine bestimmte Situation gesetzt wird. Der Schriftsteller ist in seiner Geisteswelt niemals allein, weil er auf seiner Bühne durch alle Figuren kommuniziert.

Die Mutter erwähnt, dass jeder versucht ein Anderer zu sein und bleibt zwangsläufig doch immer derselbe: „Sie setzten das Gesicht eines Andern auf/aber es schmilzt ihnen weg“²¹⁶. Hinter jeder Maske, hinter der man sich verbirgt, bleibt zurück, wer man ist. Man ist in sich gefangen, weil man immer in sich hinein will.

Der Schriftsteller gibt sich als selbstbestimmte Figur zu erkennen, die gegen alle Widerstände den eigenen Weg gegangen ist. Durch den Gebrauch des Wortpaares „entgegengesetzte Richtung“, die ein zentraler Begriff in der autobiografischen Schrift *Der Keller* von Bernhard ist, gibt sich der Schriftsteller als der Ich-Erzähler der

²¹³ Ebenda, S. 334.

²¹⁴ Ebenda, S. 378.

²¹⁵ Ebenda, S. 343.

²¹⁶ Ebenda, S. 344.

Autobiografie zu erkennen. Gebraucht das Wortpaar, um seine geistige Herkunft zu bestimmen:

„SCHRIFTSTELLER
Ich hätte diesen Weg gehen können
aber ich bin den andern gegangen
sie haben gesagt das ist eine Sackgasse
du gehst zugrunde
(...)
aber ich bin den anderen Weg gegangen
(...)
MUTTER
Sie getrauten sich also
in die entgegengesetzte Richtung zu gehen
SCHRIFTSTELLER
Ich getraute mich
und ich dachte entgegengesetzt
in allem dachte ich entgegengesetzt
mich interessierte das Entgegengesetzte“²¹⁷

Der Schriftsteller vertraute sich Niemandem an, auch nicht seiner Mutter, sondern ging alleine durch die „Finsternis“²¹⁸. Die Mutter betont, dass der Schriftsteller alle Leute, die es gut mit ihm meinten, hintergangen habe. „Sie verausgabten sich in die entgegengesetzte Richtung/Sie verletzten alle“²¹⁹, spricht die Mutter. Der Schriftsteller versucht dies für sich zu legitimieren, indem er davon spricht, dass er sich nur dadurch retten konnte: „Ich rettete mich aus den Andern heraus“²²⁰. Erst durch die persönliche Emanzipation des eigenen Umfelds, könne man so zu höherem gelangen. Der Geistesmensch kann also nur in absoluter Isolation leben, darin das Höchste suchen, jedoch auf Kosten aller Anderen.

4.4.2.3. Theatertheorie im Stück

„SCHRIFTSTELLER
Wenn wir das Glück haben
und kommen an die Besten von allen
aber nicht immer haben wir dieses Glück
dann ist alles schon abgestorben
bevor noch der Vorhang aufgeht“²²¹

Das Schauspiel braucht die besten Schauspieler mit der größten Begabung/Schauspielkunst, denn sie sind das Medium, durch das die Sprache des „dramatischen“ Schriftstellers spricht; erst ihre Interpretation ermöglicht die

²¹⁷ Ebenda, S. 351.

²¹⁸ Ebenda, S. 352.

²¹⁹ Ebenda.

²²⁰ Ebenda.

²²¹ Ebenda, S. 357.

Verwirklichung. Bernhard reflektiert hier ein Ereignis, welches das von ihm bezeichnete „Lieblingsstück“ seiner Theatertexte betraf, nämlich die Uraufführung von *Die Jagdgesellschaft*, worin, durch einen angeblichen Boykott der Burgschauspieler, nicht Bruno Ganz, sowie Paula Wessely, denen die Figuren auf den Leib geschrieben wurden, spielten und dadurch für Bernhard das Stück zum Reinfall wurde.²²²

Selbst die schweigenden, die stummen Rollen müssen in Bernhards Theater mit den besten Schauspielern besetzt werden, weil in ihnen sich alles widerspiegelt, was die wortgewaltige Figur von sich gibt. Die stumme Rolle „hätte vielleicht vieles zu sagen“ kann es aber nicht, darf nicht sprechen, weil es die wortführende Figur nicht zulässt. Die Geschehnisse also in eine bestimmte Richtung lenkt. Der schweigenden Figur wird alles aufgeladen, was im Stück gesprochen wird, erst sie bringt das Stück zu ihrer Wirkung.

„MUTTER
Diese furchtbaren stummen Rollen
diese fortwährend schweigenden Charaktere
die gibt es ja auch in der Wirklichkeit
Der eine redet der andere schweigt
er hätte vielleicht vieles zu sagen
aber es ist ihm nicht erlaubt
er muß diese Überanstrengung durchhalten
Wir bürden dem Schweigenden alles auf“²²³

Die Schriftsteller beschreibt im Stück seine Vorstellung von der Theaterarbeit, indem er berichtet, dass er durch das Stück bestimmte Figuren konstruiert, die sich die Schauspieler gleich einer „Jacke“ überziehen müssten. Je nachdem wie gut der Schauspieler ist, desto enger wird die Jacke geschnallt, denn der Schauspieler reiße sich im letzten Moment die Jacke herunter. „Die entsetzlichste Jacke“, so der Schriftsteller, „für den größten Schauspieler“²²⁴. Der Schriftsteller beschreibt hier den Kampf zwischen dem Autor und dem Schauspieler und der gegenseitigen Vernichtung durch die Theaterarbeit.

²²² Vgl. Friedl, Peter (1981, 9. Februar); 50. Geburtstag von Thomas Bernhard, Ö1 Mittagsjournal. [Quelle: Österreichische Mediathek; www.mediathek.at]

²²³ Bernhard; Am Ziel, S. 357.

²²⁴ Ebenda, S. 358.

4.4.2.4. Der Absurdismus oder die „Philosophie des Scheiterns“

Die Philosophie im Stück zeigt klare Spuren vom Absurdismus im Sinne eines Albert Camus und seinem zentralen Werk *Der Mythos des Sisyphos*²²⁵. Alles ist hoffnungslos, doch wir machen uns die Illusion, dass es nicht so ist.

„MUTTER
Aber wir leben nur wenn wir fragen
wir existieren nur wenn wir fragen
obwohl wir wissen
daß wir keine Antwort bekommen wir bekommen keine Antwort
die von uns akzeptiert werden kann ist es so
SCHRIFTSTELLER
Möglicherweise ist es so
MUTTER
Am Lebensende stellen wir fest
daß wir das ganze Leben lauter Fragen gestellt
aber keine einzige Antwort bekommen haben“²²⁶

Die Figuren antworten auf keine Fragen, sie stellen die Fragen in den Raum. Die nachfolgende Figur konzentriert sich nur auf die eigenen Vorgänge, stellt ihre eigenen Fragen.

Der Schriftsteller vertritt im Stück die „Philosophie des Scheiterns“ - wiederum ein sehr absurder Gedanke. Man muss sich selbst bewusst werden, dass man Scheitern muss und dass die eigene Schrift nichts an der Gesellschaft bewirken noch verändern kann, doch „[a]uf den Versuch kommt es an“²²⁷. „Wir müssen zu diesem Bewusstsein kommen“, so der Schriftsteller weiter, „daß wir scheitern/ob wir es wahrhaben wollen oder nicht“²²⁸.

Auf den Versuch kommt es für den Schriftsteller an, denn des prinzipiellen Scheiterns seines Vorhabens muss er sich von vornherein bewusst sein. Es kommt nur auf die Art und Weise des Scheiterns an, auf die Form also, die Bernhard zu ihrer Perfektion trieb. Obwohl man weiß, dass man scheitert, scheitern muss, ist der Schriftsteller doch für den Versuch bereit, weiß dass es nichts als ein Versuch ist. Alles was er schreibt, somit niemals ein Ganzes sein kann, Fragment bleibt, Nichts weiter.

²²⁵ Diese Tendenz lässt bereits im Stück *Die Macht der Gewohnheit* beobachten. (Camus, Albert (2004); *Der Mythos des Sisyphos*, Reinbeck: Rowohlt.)

²²⁶ Bernhard; Am Ziel, S. 373.

²²⁷ Ebenda, S. 355f

²²⁸ Ebenda.

Die Mutter reflektiert in einem längeren Monolog die Grundzüge des Absurdismus und erkennt, dass es doch eine Sinnlosigkeit sei. „[A]ber warum soll es unter lauter Sinnlosigkeit“, schließt die Mutter, „nicht auch dramatische Dichter geben“²²⁹?

„Aber es ist sinnlos was er macht
Natürlich weil alles ehrlich ist
auch das Verlogene ist ehrlich
wir sagen wir sind ehrlich und lügen auch schon
wir lügen und sagen auch schon die Wahrheit
vielleicht ist es das
Wenn ich so rede komme ich ganz schön in Schwung
aber es ist sinnlos
Wir gehen ins Theater und schauen uns ein Stück an
und gehen hinaus und sagen uns es ist sinnlos
und wir gehen nichts ins Theater hinein
und schauen uns kein Stück an und sagen es ist sinnlos“²³⁰

²²⁹ Ebenda, S. 316.

²³⁰ Ebenda, S. 317.

5. Der Autor durch das Fernsehen

5.1. Der zweite Schritt

Im zweiten Schritt werden die Fernsehauftritte des Autors anhand des Films *Drei Tage* (1970) von Ferry Radax²³¹ und den beiden Fernsehinterviews von Krista Fleischmann *Monologe auf Mallorca* (1981) und *Die Ursache bin ich selbst* (1986) genauer betrachtet, sowie auf die Inszenierung des Autors hin untersucht. Hierzu werden die Darstellungen des Autors von Radax und Fleischmann, ihrem methodischen Zugang gemäß, als gesonderte Kapitel betrachtet, um des Weiteren einen Vergleich in der Inszenierung im selben Medium zu erlangen. Weiters wird herausgearbeitet, inwiefern beide Regisseure das Bild des Autors durch ihren unterschiedlichen Zugang prägten.

Im Gegensatz zu den oben betrachteten Theaterstücken spricht hier der Autor Bernhard nicht mehr durch eine Figur, die auf der Bühne von einem Schauspieler verkörpert wird, sondern hier gibt sich Bernhard selbst und hüllt sich jeweils in eine spezielle Rolle. Der Autor präsentiert sich durch das Medium Fernsehen einer breiten Öffentlichkeit und gibt somit den Worten des Autors für die Leser einen Reflexionskörper in der Wirklichkeit. Der Autor spricht also seine eigene Rolle, die wiederum seinem Figurenpersonal als Autor entspricht.

Bernhard war sich sehr wohl der Verzerrung durch die Medien bewusst, was er als Autor deutlich durch etliche Zeitungsinterviews zu spüren bekam, die Bernhard zufolge das von ihm Gesagte in ein völlig falsches Licht stellten. Auch bei den angesprochenen Filmen ist der Autor seinen Regisseuren vollkommen ausgeliefert, auch aus eigenem Interesse heraus, indem er ihnen alle Kompetenzen zugesteht. In einem Interview mit Kurt Hofmann sagt Bernhard selbst darüber:

„Ich habe überhaupt noch nie ein Interview gegeben, ich hab´höchstens mit Leuten geredet, und die haben dann zusammengeschustert, was sie wollten, weil ich immer gesagt hab`: „Es ist mir gleich, was Sie machen“ Da kommen natürlich oft Sachen heraus, weil jeder mangelt das dann ja so, wie er will. So kann man dutzenderlei Bernhards draus machen. Sie können einen dramatischen, einen tragischen, einen verlogenen, einen widerlichen, ein lustigen, wie´s Ihnen paßt, draus machen.“²³²

²³¹ Österreichischer Experimentalfilmer, geboren am 20. Juni 1932 in Wien.

²³² Hofmann; *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, S. 17.

Bernhard spricht vor der Kamera, gibt sich in einer bestimmten Art und Weise, überlässt jedoch den Rest seinen anvertrauten Regisseure: „Es liegt in Ihrer Verantwortung, was Sie aus dem Material machen.“²³³

Die Filme bzw. Porträts des Autors Bernhard müssen demnach im ersten Schritt auf ihre Inszenierung durch den jeweiligen Regisseur betrachtet werden. Jeder Regisseur hat einen persönlichen Umgang mit dem Autor, seinem Werk und seinem eigenen künstlerischen Verständnis, hat einen anderen Blick auf das abzufilmende Objekt des Films, wodurch aus der speziellen Sicht auf den Autor ein anderer dabei entsteht. Dieses Kapitel soll hinter diese Inszenierungsabsichten der Regisseure blicken und das Verhalten des Autors in der jeweiligen Situation betrachtet werden.

5.2. Thomas Bernhard in Drei Tage

In diesem Kapitel wird der Film *Drei Tage* von Radax betrachtet. Zunächst werden dessen Produktionsumstände beschrieben, um einen Einblick in den zeitgeschichtlichen Kontext zu erhalten und anschließend die Inszenierung des Autors durch den Film offengelegt. Hierzu werden einerseits die Methoden, die Radax anwandte und andererseits die daraus folgende Inszenierung untersucht.

5.2.1. Produktionsumstände

Das Filmporträt *Thomas Bernhard - Drei Tage* wurde am 17. Oktober 1970 vom Westdeutschen Rundfunk ausgestrahlt, dem Tag der Überreichung des Georg-Büchner Preises. Die Aufnahmen wurden zwischen dem 5. und 7. Juni 1970 in Hamburg im kleinen Stadtteil Ohlsdorf gemacht.

Radax kam mit Bernhard, nach eigenen Aussagen, das erste Mal 1963 in Kontakt, als er dessen Roman *Frost* las, darin jedoch noch einen „Heimatroman“ auf einer anderen Ebene sah. Zwei Jahre später, als Radax Bernhard in einem Fernsehinterview mit Janko von Musulin²³⁴ über dessen neuen Roman *Verstörung* reden hörte, wurde sein Interesse

²³³ Fleischmann, Krista; Thomas Bernhard – Wer sonst!, in: Fellingner; „Antworten sind immer falsch“, S. 39.

²³⁴ Das erste längere Fernsehinterview (knapp 30 Minuten) mit dem Autor Bernhard sendete der Westdeutsche Rundfunk am 6. März 1966 in der Reihe „Selbstanzeige“. Mit dem Interviewer, Janko von Musulin, war Bernhard befreundet, und so reden sich beide, im Studio um einen kleinen Tisch sitzend, mit „Du“ an. (Vgl. Fellingner; „Antworten sind immer falsch“, S. 13.)

als Regisseur geweckt und er erkannte in diesem Buch „unglaubliche optische Möglichkeiten“²³⁵.

„Ich habe mir gedacht: „Na ja: Das is a gmahte Wiesn“ Ich habe mir das so einfach vorgestellt. Der wird so sein wie der Konrad Bayer²³⁶. Also ohne Selbstmord Gedanken [lacht]. Der schreibt ja irrsinnig gut, das hat sich gewaltig verbessert. Da sehe ich unglaubliche optische Möglichkeiten.“²³⁷

Daraufhin schrieb Radax einen dreißigseitigen Drehbuchentwurf zur Verfilmung von *Verstörung*, auf den der Autor jedoch nicht reagierte und nach einem hartnäckig erkämpften Gespräch über die Möglichkeiten der Verfilmung anschließend brieflich jegliche Verfilmung seiner Prosa ablehnte.²³⁸ Radax ließ sich jedoch nicht von seinem Vorhaben abbringen und versuchte Bernhard seine Ideen und Visionen einer Zusammenarbeit nahezubringen. Zu einer Verfilmung seiner Prosa kam es damals noch nicht, doch Radax konnte den WDR (West Deutschen Rundfunk) nach dem Erfolg seines experimentellen Autorenporträts „KONRAD BAYER oder: die welt bin ich und das ist meine sache“, für den Radax 1969 mit dem Adolf-Grimme-Preis ausgezeichnet worden war, von einer Realisierung weiterer Projekte, die das Verhältnis von Literatur bzw. deren Autoren zum Film, überzeugen.²³⁹

Das Porträt über den, damals noch relativ unbekannten österreichischen Schriftsteller Bernhard sollte einem Sendeformat von 52 Minuten entsprechen und, so von Radax vorweg konzipiert, in neun Szenen und an neun Tagen in Hamburg (Ohlsdorf) realisiert werden.²⁴⁰ Bernhard befand sich, auf Grund der Probenarbeit zu der Uraufführung seines ersten abendfüllenden Theaterstücks *Ein Fest für Boris* unter der Regie von Claus Peymann im Hamburger Schauspielhaus, im Sommer 1970 in Hamburg. Dies wollte Radax für sein Porträt ausnützen und während dieser Zeit das geplante Porträt realisieren. 1970 stellte, wie bereits gezeigt, einen Wendepunkt für Bernhard als Schriftsteller dar, weil er nun auch als Dramatiker anerkannt wurde und seine Literatur vermehrt darauf ausrichtete.

²³⁵ Vogt, Georg; Interview mit Ferry Radax, 07/06, Transkriptionen, S. 3. in: Vogt, Georg (2007); *Der Autor im Fernsehen. Probleme des filmischen Portraitierens anhand des Films "Thomas Bernhard - Drei Tage" von Ferry Radax*, Universität Wien: Diplomarbeit.

²³⁶ Der Autor Konrad Bayer und der Regisseur Radax arbeiteten eng zusammen und strebten eine Wechselwirkung zwischen den literarischen Konzepten Bayers und dem Filmschaffen Radaxs an. Die Zusammenarbeit fand durch den Freitod von Bayer im Oktober 1964 ein abruptes Ende.

²³⁷ Vogt, Interview mit Ferry Radax, 07/06, Transkriptionen, S. 3, in: Vogt; *Der Autor im Fernsehen*.

²³⁸ Siehe hierzu: Bernhard, Thomas; Brief an Ferry Radax vom 23. Dezember 1968. Zitiert nach: Vogt; *Der Autor im Fernsehen*, S. 7, III. Briefe.

²³⁹ Vogt; *Der Autor im Fernsehen*, S. 19.

²⁴⁰ Vgl. Ebenda, S. 33.

Radax erstellte verschiedene Szenenkonzeptionen, die Bernhards Literatur durch das Medium Fernsehen sichtbar machen sollten. Hierzu erstellte Radax einen Katalog aus Versatzstücken, mit für ihn typischen Bernhard-Sätzen, die er aus seinen Büchern herausschrieb und danach thematisch und alphabetisch ordnete. Die Mappe sollte einen Überblick über die wiederkehrenden Motive und stilistischen Eigenheiten Bernhards schaffen.²⁴¹ Aus Bernhards Literatur heraus schuf Radax also einen Katalog an Motiven und wesentlichen Begriffen, die Bernhard später als Gedankengrundlage seiner Monologe dienen sollten. Radax spürt in den Texten auch biografische Referenzen auf, jedoch entschließt er sich biografische Informationen weitgehend auszuklammern.²⁴² Radax schreibt in seinen „Gedanken als Diskussionsbasis über das Fernsehportrait“ folgendes:

„Wir haben dem Zuschauer gegenüber eine unbestreitbare Informationspflicht, aber wir sind an keine Regeln gebunden. Wir wollen den Zuschauer darüber informieren, was ihn als Lesenden, oder werdenden Bernhard-Leser interessieren soll.

Daher klammern wir das Privatleben des Schriftstellers aus. Den Leser mag es interessieren, was er sonst nicht in den Büchern findet, hingegen halte ich es für die Aufgabe eines Fernsehportraits, dort mit Erläuterungen zu kommen, wo uns Bild und Ton helfen können, eine Brücke zum Verständnis, eine Anregung zum Lesen-Wollen, aber keinen Klatsch zu bringen.“²⁴³

Der Zuschauer sollte also in die Geisteswelt Bernhards eindringen können und dem Autor bei der Erschaffung dieser Welt zusehen. Die historische Figur Bernhard wird hierbei außen vor gelassen. Das Konzept ist demnach bereits, weil es aus den Büchern selbst entstand, auf ihre Künstlichkeit hin zu betrachten. Aus diesem Konzept von Radax hätte sich ein Monolog des Autors entwickeln sollen, in einer Realität „die sich als Staffage decouvriert.“²⁴⁴ Für Radax sollte das Porträt eine „persönliche Auseinandersetzung zweier Künstler unterschiedlicher Medien“²⁴⁵ werden, wie er dies bereits mit Bayer anstrebte und keine biografische Dokumentation Bernhards, sondern er wollte ihn stilistisch als Dichter ausweisen. Der Zuschauer sollte sich als Bernhard-Leser wiederfinden.

²⁴¹ Vgl. Ebenda, S. 34.

²⁴² Vgl. Ebenda, S. 40.

²⁴³ Radax; Gedanken als Diskussionsbasis über das Fernsehportrait, S. 1, III. Briefe, in: Vogt; *Der Autor im Fernsehen*.

²⁴⁴ Vogt; *Der Autor im Fernsehen*, S. 42.

²⁴⁵ Ebenda, S. 44.

Radax kam im Juni 1970 mit einem Drehplan der neun Szenen in Hamburg an, musste diesen jedoch durch Intervention von Bernhard am Morgen des eigentlich als ersten Drehtages angesetzten Tages, völlig umwerfen. Telefonisch teilte Bernhard Radax mit, dass er doch nicht mitmachen könne. Als Grund nannte er den am Tag zuvor kennengelernten Techniker, der nur noch zwei Finger an einer Hand hatte.²⁴⁶ Es stellte sich letztlich heraus, dass Bernhard das Projekt in den vorgesehenen neun Szenen zu umständlich fand, also war Radax gezwungen spontan ein Alternativkonzept zu entwickeln.²⁴⁷

5.2.2. Zur Inszenierung des Autors

5.2.2.1. Die Methoden

Das ursprüngliche Konzept von neun Szenen an neun Drehtagen wurde also verworfen und in einer spontanen Handlung, jedoch unter Beibehaltung der Grundintentionen, ein Konzept für drei Tage entworfen. Man einigte sich darauf, dass Bernhard auf einer Bank sitzend monologisiert: Jeden Tag zu einer anderen Tageszeit, um an den drei Tagen einen ganzen Tagesablauf zu simulieren. Die Kamera sollte hierbei zunächst in weiterer Entfernung aufgestellt und mit jedem Tag näher gerückt werden, um eine filmische Annäherung an Bernhard zu schaffen.

Spezielle Szenenkonzeptionen wurden aufgegeben und Bernhard einfach auf eine weiße Parkbank unter einen Baum gesetzt, wodurch die Last dieses Konzepts bei Bernhard selbst lag. Radax musste sich nun in seiner Komposition der Bilder auf die Sprache Bernhards verlassen und sich daran orientieren. Radax überreichte Bernhard eine „Inspirationsmappe“, in der Radax alphabetisch geordnet Stichworte und Motive zu Bernhards Werk aufgeschrieben hatte, von denen aus Bernhard seinen Monolog beginnen sollte. Das Problem hierbei für Radax war, dass es keinerlei vorgegebenen thematischen Ablauf gab, worüber Bernhard sprach.

Radax gelang es, auch um die Gefahr der Wiederholung von Bernhards Aussagen zu verringern, eine Probekamera der Marke „Shibaden“ zu besorgen, die Videoaufnahmen

²⁴⁶ An dieser Stelle sei anmerkend das Verhältnis Bernhards zu physisch limitierten Menschen („Krüppel“) erwähnt, dessen irritierendes, fragmentarisches Dasein er für die Bühnenwirkung immer wieder ausnützte.

²⁴⁷ Vgl. Vogt; *Der Autor im Fernsehen*, S. 47.

auch im Außenbereich erlaubte²⁴⁸ und Bernhard ermöglichte, sich mit seinen eigenen Aussagen zu konfrontieren. Radax schuf hier „ein filmisches Laboratorium“²⁴⁹, in dem Bernhard nun sich selbst als Autor geben konnte.

Radax setzte auf sehr ungewöhnliche, fast schon abstrakte Bilder, worin er sich durch die Rede Bernhards, die er sehr schnell als druckreif erkannte, inspirieren ließ. Radax setzt Bernhard zum Beispiel an den völligen Bildrand, ließ die Wiese im Vordergrund erscheinen, oder schnitt den Körper des Autors völlig ab und zeigte Fragmente des Körpers im Bild. Radax verwendete auch Aufnahmen, in denen er das Monitorbild der Hauptaufnahme abfilmte, somit den Autor selbst durch den Monitor filmte, was also eine Abstraktion der Abstraktion darstellt. Ein Verfahren, welches bei Bernhards Theaterstücken ausführlich in Bezug auf die Figur des Schriftstellers analysiert wurde. Radax beendete die Aufnahmen, letztlich auch den Film mit einer langen Einstellung, in der Radax ausgehend von der linken Hand Bernhards einmal kreisförmig seinen Körper abfilmte, wobei dieser über die Finsternis selbst monologisierte.²⁵⁰

Um dem Film eine Dramaturgie mit genügend Spannung zu geben, entschloss sich Radax, wie er selbst berichtet, auf eine, der Tradition des Kabuki Theaters zugeschriebene Methode, zurückzugreifen, indem er vor dem Höhepunkt des Films, hier also vor Beginn des dritten Tages, den Ablauf entschleunigt und somit dem Publikum Zeit gibt sich zu sammeln.²⁵¹ Radax filmte hierzu die Vorbereitungen seines Teams für das Finale des Porträts ab und brachte diese Bilder als Spannungsaufbau vor dem letzten Akt in den Film. Auch Bernhard wurde gefilmt, wie er sich im Gespräch mit dem Brandmeister befindet und als völlig anderer Mensch erschien, so Radax, „der alltägliche Thomas Bernhard, könnte man meinen.“²⁵²

Weiters wurden auch Elemente aus der Tradition des epischen Theaters von Radax eingefügt, indem dieser immer wieder die Produktionsumstände während des Monologs des Autors im Bild einbringt. So zum Beispiel das Aufstellen eines Scheinwerfers vor Bernhard, welches dieser beobachtete und kommentierte. Der Film will hier nicht

²⁴⁸ Vgl. Ebenda, S. 50.

²⁴⁹ Ebenda, S. 51.

²⁵⁰ Vgl. Ebenda, S. 53.

²⁵¹ Vgl. Ebenda, S. 64.

²⁵² Radax; *Über die Entstehung der Filme „Thomas Bernhard – 3 Tage“, Konrad Bayer, oder die welt...“*, sowie *„Kopf des Vitus Bering“*, S. 2, I., in: Vogt; *Der Autor im Fernsehen*.

länger Film sein, sondern gibt sich als solcher zu erkennen. Radax setzte hier durch das Abfilmen des Personals im Hintergrund auf die Unterbrechung, die dem Zuschauer den Raum zum Denken hin öffnen soll, um das vom Autor Gesagte auf sich wirken zu lassen.

In den letzten Einstellungen wurde Bernhard aus unmittelbarer Nähe gefilmt, wurde vom Filmteam umzingelt, scheinbar ohne Möglichkeit zur Flucht. Radax stellte Bernhard aus nächster Nähe aus. „An keiner anderen Stelle des Films wird der kontrollierende Blick, den die Kamera schon die längste Zeit repräsentiert, derart offenkundig.“²⁵³

Radax bezieht sich weiters in seiner Darstellung auf die körperlichen Gesten Bernhards. Er verzichtet vollkommen auf Musik und stellt vielmehr eine Rhythmisierung in Bernhards Redefluss fest. Auffällig ist hierbei das Wippen mit seinem Fuß, oder das Spiel seiner Hände mit einem Ast.²⁵⁴ Ein Phänomen, das Bernhard Jahre später im ersten Fleischmann-Interview selbst anspielt und seine Gesten als Rhythmus seiner Sprache ansieht.

Einer weiteren Methode, derer sich Radax bedient, ist die „transmediale Wörtlichkeit“²⁵⁵, indem er zum Beispiel das von Bernhard Beschriebene im Bild wiedergibt. So spricht Bernhard von seiner Vorstellung der schwarzen Bühne, auf der seine Romane zu imaginieren wären, woraufhin Radax ein Schwarzbild einfügte. Das von Bernhard konstruierte Gedankenmodell wurde also von Radax übernommen und in das Bild transportiert.

5.2.2.2. Die Inszenierung

Radax stand nach Ende der Drehzeit ein Videomaterial von drei bis vier Stunden zur Verfügung, welches auf 52 Minuten gekürzt werden musste. Der Schnitt war vollkommen ihm überlassen, Bernhard griff nicht mehr in den Film ein. Radax schnitt also, gemeinsam mit seiner Cutterin Yvonne Kölsch, entlang seines Drei-Tages-Konzeptes den Film. Georg Vogt schreibt in seiner detaillierten Arbeit über den Film *Drei Tage* in Bezug auf das gesammelte Material Radax folgendes:

²⁵³ Vgl. Ebenda, S. 58.

²⁵⁴ Vgl. Ebenda, S. 59.

²⁵⁵ Ebenda S. 60.

„Radax verfügt zu Beginn des Schneidens über ein vielfaches des notwendigen Materials, um das Portrait fertig zu stellen. Er widmet der Apparatur, dem Rhythmus und der Spannung relativ viel Zeit, und entschließt sich große Teile von Bernhards Monologen nicht zu verwenden. Abgesehen von der filmischen Gestaltung, deren zentrale Punkte wir bereits gesehen haben, nutzt er auch die Möglichkeit die Texte Bernhards nach Belieben zu kürzen, um das Bild zu vermitteln, welches er für angebracht hält.“²⁵⁶

Nicht von allen Filmrollen wurden Abschriften angefertigt, doch lassen sich ganz klar aus dem Gesamtkonvolut des Materials im Vergleich zur Abschrift des Films, die Präferenzen von Radax klar erkennen. Radax stellt Bernhard als den Autor Bernhard dar, der Kunstfigur, abgegrenzt von der historischen Figur. In ein „Laboratorium“ hineingesetzt, monologisiert der Autor über die Motive in seinem Werk, über Aussagen seines eigenen Figurenpersonals, vertieft sich vollkommen darin und bewegt sich hier augenscheinlich als eigene Kunstfigur. Der Autor, so könnte man sagen, wird bei seiner Arbeit gefilmt, die eigentlich auf dem Papier stattfinden sollte.

Für diese Arbeit von größter Relevanz ist, dass sich durch die vorhandenen Abschriften der Filmrollen viele Szenen finden lassen, die Radax auf Grund seines fix gesetzten Konzeptes aus dem Film strich, weil durch sie ein völlig anderes Bild vom Autor erzeugt hätte werden können. So lassen sich sehr komisch anmutende Erzählungen des Autors erkennen, in denen seine „Übertreibungskunst“ vollkommen zur Geltung kommt. Bei Radaxs Inszenierung bleibt jedoch von dieser Komik kaum etwas übrig. Was bleibt, ist der „düstere Dichter“ seinen Werken gemäß.

So fehlt, um hierfür ein zentrales Beispiel anzuführen, eine Episode, in der Bernhard von einer Lesung in einer Möbelhandlung spricht. Nach der Lesung hätte sich eine Frau bei Bernhard für dessen Komik in seinem Werk bedankt, weil sie das Einzige ist, das sie noch zum Lachen bringt und sie möchte die Werke ihrer todkranken Schwester mitnehmen, damit sie wieder lachen kann. Die Szene im vollen Wortlaut:

„(...) jetzt lacht sie noch mehr und reißt mir die Hand weg und schüttelt die Hand und sagt, endlich ein lustiger Autor, sie hat schon Jahrelang nicht so gelacht es ist alles ungeheuer lustig – und wo sie meine Bücher haben – kaufen kann – sie hat eine todkranke Schwester im Spital und der möchte sie alle meine Bücher mitbringen, damit diese Schwester was zum Lachen hat. Ich habe gedacht für diese Frau bin ich ein heiterer Autor und das war ein sehr grotesker und besonders

²⁵⁶ Ebenda, S. 78.

angenehmer Moment, in der ganzen düsteren, tragischen ernsthaften – Stimmung, in der Möbelhandlung.“²⁵⁷

Weiters entschließt sich Radax dazu lange biografische Passagen und Reisebeschreibungen zu streichen, sowie Ausführungen Bernhards bezüglich seines Alltags. Radax macht für sich selbst eine „grundsätzliche thematische Schwerpunktsetzung“²⁵⁸ und passt die verwendeten Teile rhythmisch an einander an. In der, von Radax überarbeiteten Strichfassung des Sprechtextes, die sich in der Materialsammlung der Diplomarbeit von Georg Vogt findet, geht die Arbeitsweise von Radax deutlich hervor.

Was von den Aussagen Bernhards im Schnitt übrig blieb, ist der veröffentlichten Textfassung *Drei Tage* zu entnehmen, wobei jedoch der Epilog des Films nicht in die spätere Transkription des Sprechtextes, welcher damals im Anhang des Fragments „Der Italiener“ erschien, aufgenommen wurde. Der von Radax geschnittene Text konstruiert deutlich ein Bild des Autors, der seinen eigenen Figuren gemäß über dieselben Motive spricht. Bernhard wird hier durch die Inszenierung von Radax, dessen Auswahl des Gesagten, zur Kunstfigur des Autors. Es wird dadurch ein zentrales Bild des Autors etabliert, welches dieser bereits im Sprechtext selbst anspricht, indem er von seiner Rezeption als Autor in der Öffentlichkeit spricht, wo er selbst nur als der „düstere Schriftsteller“ aufgenommen wird. Bernhard sagt dazu an einer später vielrezipierten Stelle Folgendes:

„(...)... Man tritt dort auf, man wird vorgestellt als ein tragischer, düsterer Dichter, und das geht so weit, daß man in Laudationen auch als solcher vorgestellt wird, in so pseudowissenschaftlichen Arbeiten. Es heißt dann, das ist ein Autor, ein Schriftsteller, der so und so einzuordnen ist, und die Bücher sind düster, die Figuren sind düster und die Landschaft ist düster, also – er Mensch ist auch düster, der jetzt vor uns sitzt. Bei so einer Laudatio bleibt eigentlich gar nichts übrig als irgendein düsterer Klumpen in einem dunklen Anzug...Na, ich gelte ja als sogenannter ernster Schriftsteller, (...), und der Ruf verbreitet sich...“²⁵⁹

Wie bereits in den Theaterstücken besprochen, reflektiert hier der Autor über die Wahrnehmung des Autors in der Öffentlichkeit, worin dieser als Person, mit seinen Werken gleichgesetzt wird.

²⁵⁷ Bernhard; *Drei Tage*, S. 21, IV. Strichfassung des Sprechtextes, in: Vogt; *Der Autor im Fernsehen*.

²⁵⁸ Vogt; *Der Autor im Fernsehen*, S. 78.

²⁵⁹ Bernhard, Thomas; *Drei Tage*, in: ders; (1989); *Der Italiener*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 83.

Radax führte ein weiteres Montageprinzip in den Film ein, indem er zwischendurch immer wieder Schwarzblenden einschiebt, um einerseits die Situation der Zuhörenden mitzureflektieren und andererseits eine rhythmische Gestaltungsmöglichkeit zu schaffen, in Anpassung an die Sprache Bernhards. Die Schwarzblenden sollten das Augenschließen der Zuhörer symbolisieren, die Möglichkeit der Veränderung im Bild offenlegen und die durch den Schnitt entstandenen Brüche rhythmisieren. Radax schreibt selbst über die Montage in seinem Film:

„Die hier entwickelte Form ist auf andere Porträtfilme mit einem Schriftsteller sicherlich nicht ohne weiteres anwendbar. Als modellhaft könnte allerdings der Versuch angesehen werden, zwischen der Person und dem Werk eines Autors einerseits und einem Film über ihn andererseits zu möglichst genauen Entsprechungen zu gelangen.“²⁶⁰

5.2.3. Nachwirkungen

Die zeitgenössische Rezeption erkennt bereits früh, dass es sich bei dem Filmporträt *Drei Tage* um einen „Schlüssel zum gesamten Werk Thomas Bernhards“²⁶¹ handelt. Noch heute spricht die Wissenschaft von der Wirkung des Films für das allgemeine Bild des Autors in der Öffentlichkeit. Mittermayer schreibt hierzu:

„Für das Bild des Autors in der Öffentlichkeit folgenreich ist ein Film, nämlich der Monolog „Drei Tage“, den der österreichische Regisseur Ferry Radax mit Bernhard auf einer einfachen weißen Bank vor einem Baum in Hamburg dreht. Bernhard spricht, in der ihm gemäßen Form des Solovortrags, über sein Leben und sein Schreiben; Radax hat ihm zuvor Stichworte aus seinem Prosawerk aufgeschrieben, von denen ausgehend er in druckreifer Rede eine seiner aussagekräftigsten Selbstdarstellungen formuliert.“²⁶²

Festzuhalten an dieser Stelle sei, dass sich der Film *Drei Tage* im wissenschaftlichen Diskurs festgesetzt hat, vermehrt jedoch die Abschrift des Sprechtextes und nicht die Gesamtkonzeption durch den Film selbst, die diesen erst das „besonders“ Künstlerische gibt. Der Film *Drei Tage* ist nicht ein Solowerk des Autors Bernhard, der auf einer Bank sitzend über Dinge monologisiert, sondern es ist vielmehr eine Interaktion zweier Künstler verschiedener Medien. Radax brach mit den Konventionen des Mediums und versuchte sich seinem Bild des Autors, welches dieser auch ausführlich in seinen Monologen charakterisiert, durch das Medium zu nähern.

„Seine Darstellung ist nicht die eines Genies, sie ist das Ausstellen eines Menschen der schreibt.

²⁶⁰ Ferry Radax über *Drei Tage*, zitiert nach: Dittmar; *Thomas Bernhards Werkgeschichte*, S. 137.

²⁶¹ Stuttgarter Zeitung 1971, zitiert nach: Dittmar; *Thomas Bernhards Werkgeschichte*, S. 135.

²⁶² Mittermayer; *Thomas Bernhard*, S. 54.

So wohnt seinem Bild nicht der Anflug einer Idealisierung bei, sondern nur der Versuch sich der Materie, die er filmisch durchdringen will, kompromisslos mit den ihm gegebenen Mitteln anzunähern, und diesen Annäherungsversuch als solchen zusätzlich auszustellen“²⁶³

Das Porträt *Drei Tage* muss demnach als Film betrachtet werden, der einen autonomen Kunstwert besitzt. Der Autor, von dem es handelt, wird somit Teil eines Inszenierungskonzepts, welches wiederum aus seinen eigenen Büchern entstand. Präsentiert wird der Autor zwischen den Buchdeckeln, nicht mehr und nicht weniger.

Mittermayer erkennt in seinem Aufsatz: „Von der wirklichen in die künstliche Welt“, dass die Rede Bernhards anlässlich des Films *Drei Tage* von Radax im Vergleich zu ausgewählten Ausschnitten aus dem Buch *Das Kalkwerk*, welches zur selben Zeit mit dem Interview erschienen ist, die Ambivalenz der Beziehung zwischen der Figur im Text und ihrem literarischen Erfinder aufzeigt:

„Während Konrad, Bernhards Protagonist, in einem plötzlichen Ausbruch betont, ‚die Person des Schriftstellers bedeute nichts, [...] seine Arbeit sei alles, der Schriftsteller sei nichts, nur glaubten die Leute in ihrer Geistesniedertracht immer, Person und Arbeit eines Schriftsteller vermischen zu können‘, spricht Bernhard selbst davon, ‚daß ich im ‚Kalkwerk‘ diesen selben Satz nicht weiterführen kann, d.h. diese Hauptfigur, der Konrad.‘“.

Bernhard setzt sich hier gleich zu Beginn mit dieser Figur in seinem Roman gleich, „und gibt Einblick in seine Arbeitsweise Thematiken seiner eigenen Erfahrung zur Grundlage seiner Prosa zu machen.“²⁶⁴

Abschließend wird hier noch eine Notiz Bernhards zu seiner Zusammenarbeit mit Radax dargestellt, welche Bernhard im Band *Der Italiener* veröffentlichte und Einblick darin gibt, wie sich der Autor über den Film selbst äußerte:

„Im Sommer 1970 hatte ich mich nach tagelangen, schließlich zu einer höchstpersönlichen Groteske gewordenem Suchen nach einem dafür geeigneten Schauplatz bedingungslos auf eine weißgestrichene Bank in einem Hamburger Vorortepark gesetzt, um, wie verabredet, vor dem Regisseur Ferry Radax eine Reihe mich betreffender Sätze zu sagen und also Aussagen zu machen, die mir während ich sie, und zwar in dem Zustand äußerster Irritation, gesagt und gemacht habe, mehr oder weniger, der Natur eines solchen Vorgangs entsprechend, zufällig und zusammenhanglos erschienen sind, wie sie mir auch heute mehr oder weniger zufällig und zusammenhanglos vorkommen, nachdem ich den Film gesehen und die von mir in dem Film gemachten Äußerungen gehört habe. Vieles habe ich auf der Bank (und also in dem Film) so und nicht anders gesagt, wenn ich es auch vollkommen anders hätte sagen können, als es unter dem Titel „Drei Tage“ hier

²⁶³ Vogt; *Der Autor im Fernsehen*, S. 88.

²⁶⁴ Ebenda, S. 68.

veröffentlicht wird. Die Tatsache aber, daß ein Film gemacht wird, in welchem meine Person fünfundfünfzig Minuten ununterbrochen zu keinem anderen Zweck auf einer weißgestrichenen Bank in einem Hamburger Vorortepark sitzt, um die ganze Zeit zu sagen (oder nicht zu sagen), was ihr gerade einfällt, ohne sich darum zu kümmern (und sich darum kümmern zu müssen), warum sie, was sie sagt, sagt und nicht darum, wie sie, was sie sagt, sagt und die Tatsache, daß der daraus gemachte Film schließlich zu akzeptieren gewesen ist, hat ganz unmittelbar zu der Idee geführt, für den erstaunlichen Regisseur und seine erstaunliche Arbeitsweise (wie ich sie während der drei Hamburger Tage beobachtet habe) einen längeren und das heißt mindestens eineinhalb Stunden langen Film zu schreiben, der dieser Arbeitsweise entspricht. (...)“²⁶⁵

5.3. Monologe auf Mallorca

5.3.1. Produktionsumstände

Anfang November 1980 begannen die Dreharbeiten zu den *Monologen auf Mallorca*, die den Künstler zu seinem 50. Geburtstag in einem neuen Licht erscheinen lassen sollten. Bernhard verweigerte sich zunächst gegenüber seinem Verleger Siegfried Unseld jegliche Aufmerksamkeit zu seinem Geburtstag, jedoch merkt Raimund Fellingner in seiner Funktion als Nachfolger von Unseld an, dass die Möglichkeit einer Selbstdarstellung für Bernhard zu verlockend gewesen sein dürfte, vor allem wenn er die, von ihm gewünschte Journalistin als Gegenüber bekam.²⁶⁶

Krista Fleischmann war für Bernhard kein unbeschriebenes Blatt, weil sie ihm durch viele Interviews, beginnend in den frühen Siebzigern, bekannt war und er ihre journalistische Arbeit sehr aufmerksam verfolgte. Fleischmann sagt selbst dazu: „Er habe die Verantwortlichen wissen lassen: Die Fleischmann soll es machen, die kenne ich, wenn, dann mache ich es nur mit ihr. Als Drehort wünschte er sich Mallorca, wo er den November verbringen werde.“²⁶⁷

Die *Monologe auf Mallorca* entstanden zu einer Zeit, als Bernhard als berühmter und erfolgreicher Autor gefestigt war, im völligen Gegensatz zu den Voraussetzungen zu *Drei Tage*, wo der Autor erst am Beginn seiner Karriere stand. Aus dieser Etabliertheit heraus erzählt Bernhard scheinbar völlig schonungslos mit einem stets ironischen Ton, der davor warnt, das Gesagte ernst zu nehmen, über sich selbst und die Zustände rund um ihn. Bernhard geht hier, wie dies bereits in *Drei Tage* in Ansätzen zu erkennen ist, auf seine Rezeption als Autor ein. Die Art und Weise wie Bernhard vor der Kamera

²⁶⁵ Dittmar; *Thomas Bernhards Werkgeschichte*, S. 134.

²⁶⁶ Vgl. Ebenda, S. 5.

²⁶⁷ Bernhard; *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, S. 11.

spricht, entspricht zeitgleich der, zu dieser Zeit produzierten Literatur von Bernhard, worin die Selbstbezüglichkeit, sowie Selbstreflexionen an die Spitze getrieben werden.²⁶⁸

Das Ziel des Fleischmann-Interviews war es also, zum Anlass des fünfzigsten Geburtstages des Schriftstellers, die Person dahinter aufzudecken. Ein Unterfangen, wie sich zeigen wird, welches der Autor selbst aufgriff und ad absurdum führte.

5.3.2. Zur Inszenierung des Autors

Bernhard wollte sich an kein vorgegebenes Konzept in diesem Interview halten, sondern einfach einen angenehmen Gesprächspartner haben, um seine Phantasie anzuregen. Der Rest, so sagte er, würde von allein kommen. Weiters sei erwähnt, dass Bernhard weder den Film, noch Teile davon vor der Ausstrahlung sehen wollte. Er legte es in die Hände Fleischmanns aus dem Material etwas zu machen.²⁶⁹ Vom Kameramann forderte er unkonventionelle Bilder, die man üblicherweise wegwirft. Ein Vergleich lässt sich in diesen Wünschen zum Porträt *Drei Tage* ziehen.

Fleischmann wählte in ihrer Form der Darstellung des Autors den Monolog und rückte Bernhard somit in den Mittelpunkt des Geschehens. In der Nachproduktion entfernte Fleischmann sich selbst als Gesprächspartnerin, sowie ihre Fragen an den Autor völlig aus den Film, um den Schein des Monologs zu erzeugen. Sie ließ den Autor in seinen Gedanken völligen Freiraum, warf Stichwörter oder Fragen ein, um ihn weiterzutreiben. Weiters verzichtete sie in ihrer Anordnung des Films auf eine chronologisch-biografische Ordnung und konzentrierte sich vielmehr auf unterschiedliche Themen, die Bernhard ansprach, wodurch eine rhetorische Stringenz geschaffen wurde.²⁷⁰

Bernhard gab Fleischmann in ihrer Auswahl völlig freie Hand und vertraute auf deren Einschätzung. So schnitt zum Beispiel Fleischmann ambivalente Äußerungen über Frauen aus dem Film, um das Bild der Frauenfeindlichkeit Bernhards nicht zu verhärten, welches durch den Vorwurf in Ria Endres Buch „Am Ende angekommen“

²⁶⁸ Siehe hierzu die in diesem Zeitraum entstandenen Werke: *Wittgensteins Neffe*, *Ein Kind* oder auch *Meine Preise*.

²⁶⁹ Vgl. Ebenda, S. 9.

²⁷⁰ Vgl. Fellingner; „Antworten sind immer Falsch“, S. 16.

erhoben wurde.²⁷¹ Fleischmann selbst wurde mit dieser Zwiespältigkeit konfrontiert, als Bernhard im Interview darüber spricht, dass Frauen nicht Autofahren könnten, er selbst jedoch von Fleischmann zwei Wochen durch Mallorca chauffiert wurde.

Wie bereits in *Drei Tage* greift Bernhard sein, durch Medien-, sowie Wissenschaftsrezeptionen etabliertes Image als „negativer/ finsterer/ misanthropischer“ Schriftsteller ironisch auf und macht sich über diese Bezeichnungen lustig:

„Und ich bin wahrscheinlich lebenslänglich der negative Schriftsteller. 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.“²⁷²

Pfabigan merkt weiters hierzu an:

„Zum Gesamtbild dieses Künstlers gehört eine tiefe Ambivalenz gegenüber der eigenen öffentlichen Rolle, die er genossen hat und von der er sich gleichzeitig eingengt und bedroht gefühlt hat. Gegen prinzipielle Fehldeutung seines Werkes hat sich Bernhard nicht gewehrt; er hat es statt dessen vorgezogen, mit der Idee des prinzipiellen Mißverständnisses zu spielen und es lustvoll in den Aufbau seines öffentlichen Image einzubauen.“²⁷³

Die Fernsehinterviews mit Fleischmann müssen weiters in ihrer Grundkonzeption in einem völlig anderen Licht als *Drei Tage* betrachtet werden. Zwar wurde auch hier die Methode des Monologs gewählt, doch unter völlig anderen Voraussetzungen. Bernhard dichtet hier nicht per se als Autor, sondern befindet sich in einem lustvollen Gespräch mit einer vertrauten Person, die zwar nicht im Bild ist, doch stets als Ansprechpartnerin dient. Im Gegensatz zu *Drei Tage* wird Bernhard nicht in ein „Sprachlaboratorium“, in ein künstliches Umfeld gesetzt, sondern hinein in die Alltäglichkeit, indem im Kaffeehaus oder auf öffentlichen Plätzen gedreht wurde, auf deren Umgebung Bernhard immer wieder eingeht.

Fleischmann erzeugte durch die *Monologe auf Mallorca* für Viele das Bild des „authentischen“ Bernhards, welcher scheinbar der Privatperson gleicht. Ein Bild, das auch durch unzählige Interviews und Aussagen mit Menschen, die Bernhard nahe standen, bestätigt wurde, die Bernhard meist als wortführenden Gesprächspartner

²⁷¹ Siehe hierzu die Anschuldigung der Frauenfeindlichkeit in Bernhards Werken im Buch: Endres, Ria (1980); *Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard*, Frankfurt am Main.

²⁷² Bernhard; *Eine Begegnung*, S. 25.

²⁷³ Pfabigan; *Thomas Bernhard*, S. 9.

ansahen, welcher durch seinen Witz eine gesamte Gesellschaft bei Laune halten konnte, ohne hierbei eine Pause einzulegen. Durch die Betrachtung des Films, könnte man sagen, nimmt man unmittelbar am Tisch Bernhards Platz und lauscht stumm dessen Monologen, wie alle seiner Gesprächspartner. Als dominante, autoritäre Person gibt er die Wortführung niemals aus der Hand, ein Verfahren, welches seiner Literatur vollkommen gleicht. Bernhard spricht druckreif, weil er in der Sprache seiner Literatur spricht, mit demselben Sprachmaterial im Werk, als auch der Alltäglichkeit wandelt. Getrost lässt sich hier also festhalten, dass hier nicht Bernhard spricht, sondern der Autor, der in seiner Sprache neue Situationen erprobt, sich selbst also im Gespräch, der einfachen Aussprache, für sein Werk inspiriert. Viel mehr als die Person Bernhard wird demnach, wie bereits in *Drei Tage*, die Verfahrensweise des Autors offengelegt, die schlussendlich zur Literatur Bernhards führte. Aus einem bestimmten Reizpunkt heraus spricht der Autor darauf los, in den vordefinierten Parametern der Sprache.

5.3.3. Nachwirkungen

Bernhard selbst, nach einem Brief an den Kulturchef des ORFs am 2. März 1981 zu folge, war mit dem, von Fleischmann vorgelegten Ergebnis sehr zufrieden und schrieb: „Das Porträt empfinde ich als ganz und gar gelungenes Dokument, dessen Nützlichkeit wachsen wird. (...) Es ist ihr Film mehr, als der meinige.“²⁷⁴

Wie bereits das Porträt *Drei Tage*, nimmt auch das Interview *Monologe auf Mallorca* einen wesentlichen Platz in der Konstruktion des öffentlichen Bildes des Autors ein. Die *Monologe auf Mallorca* sind es auch, die einen wesentlichen Umbruch in der Rezeption des Autors Bernhard kennzeichnen und hier scheinbar erstmals, durch dessen eigene Kritik an der fehlenden Einschätzung seiner komödiantischen Wirkung in seinen Werken, der Komödiant Bernhard ans Tageslicht gebracht wird. Bernhard steht hier nun nicht mehr am Anfang seiner Literatur, sondern ist als Autor in allen Formen seiner Kunst unter den Größten zu finden. Das Interview wurde gleich der Literatur Bernhards sehr ambivalent von der zeitgenössischen Rezeption betrachtet.

Um die Ambivalenz der zeitgenössischen Betrachtung auf das Interview zu kennzeichnen, soll nachfolgend ein ausgewählter Pressespiegel angeführt werden, in dem die zentralen Rezeptionspunkte zusammengefasst werden:

²⁷⁴ Zitiert nach: Fellingner; „Antworten sind immer Falsch“, S. 28.

Krone Zeitung:

„Thomas Bernhard wurde eine knappe Stunde Sendezeit eingeräumt, um über Gott und die Welt zu reden, und niemand hinderte ihn dabei. selbst wenn er den größten Unsinn sprach (...) Dichterworte? Eher gesammelter Nonsens für eingeweihte Freunde.“²⁷⁵

Die Presse:

„Ein Sieg aller Literatur, die sich als Medienfutter verweigert und biographischen Nachstellungen widersetzt. Ein Sieg Thomas Bernhards über das ORF – jedoch ein Phyrhussieg. (...) Ein anarchistischer Gspäß, den sich Bernhard zum fünfzigsten Geburtstag selbst bescherte. Obwohl ein Ärgernis, sei ihm das Fest für Thomas gegönnt.“²⁷⁶

Süddeutsche Zeitung:

„Eines weiß er – und das beruhigt ihn - , daß er unsterblich ist, ,unsterblich und wie>! Man möchte es diesem *Thomas Bernhard* glauben, so wie er das sagt und wie er dazu leise lacht (...). So schwebt er, so ist zu hoffen, noch eine gute unsterbliche Weile im Schnürboden des Welttheaters (...). Ein vergnügliches, geistreiches Vergnügen war dieses Porträt eines Dramatikers, der sich jeder Festlegung zu entziehen sucht: eine ideale Ergänzung auch zur Live-Übertragung seines ‚Weltverbesserers‘ aus dem Bochumer Schauspielhaus. Da sah man diesen Thomas Bernhard in der Figur des grandiosen Bernhard Minetti ‚lachphilosophieren‘ (...)“²⁷⁷

Kölner Stadt-Anzeiger:

„Besessen wie seine Bühnenfiguren und ebenso radikal in der Entblößung ihrer selbst wie der Welt um sie herum ist auch der Autor Thomas Bernhard (...) Das waren sehr oft bestechende Kostproben eines weltverächterischen Nihilisten, der sich allerdings eine Spur zu selbstgerecht und selbstherrlich produziert, als daß er nicht ein Unbehagen hinterließ.“²⁷⁸

Stuttgarter Nachrichten:

„Wahrscheinlich hat jeder Dialekt seine Niedertracht, aber auf österreichisch hat er sie ganz besonders, und besonders, wenn Bernhard spricht. Bei ihm verhunzt die Sprache sich zu irgend etwas ganz Unerträglichem, zu einer Pein für den Verstand. Und mit dieser fürchterlichen Sprache nun sagt Bernhard fünfzig Minuten lang nichts, absolut nichts; oder wenn etwas so klingt, als sei es was, dann ist das so wie bei der stehenden Uhr, die zweimal am Tag die richtige Zeit zeigt. Bernhard redet wie ein Verrückter, heillos witzig, ohne Unterschiede komisch. Aber er darf das, weil er diese ganzen Sachen geschrieben hat, und die hat er ja wirklich geschrieben. Mit welchem Recht sucht man ihn woanders als in den Sachen, die er gemacht hat? Wenn er sich das gesagt haben sollte, ist er bewundernswert: so hätte dann noch niemals ein Schriftsteller das ganze Fernsehen auf den Arm genommen.“²⁷⁹

Diese Presseartikel zeigen in ihrer Ambivalenz deutlich, dass man in der zeitgenössischen Betrachtung dieses Interview von Bernhard nicht einordnen konnte. So schreibt die „Kronen Zeitung“ zum Beispiel von einem „gesammelte[n] Nonsens für

²⁷⁵ Focus, Nach Sendeschluß. Thomas Bernhard – eine Herausforderung, in: *Kronen Zeitung*, 12. Februar 1981.

²⁷⁶ Haider, Hans; Hohn als Waffe und als Gspäß, in: *Die Presse*, 13. Februar 1981.

²⁷⁷ Thieringer, Thomas; Welttheater, in: *Süddeutsche Zeitung*, 14. April 1981.

²⁷⁸ H.V.; Unbehagen, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 14. April 1981.

²⁷⁹ R.V.; Thomas Bernhard. Nichts, nichts, nichts, in: *Stuttgarter Nachrichten*, 14. April 1981.

eingeweihte Freunde“²⁸⁰. Im Gegensatz hierzu bezeichnete „Die Presse“ das Interview als „Ein[en] Sieg aller Literatur, die sich als Medienfutter verweigert und biographischen Nachstellungen widersetzt“²⁸¹.

Was heute von den *Monologen auf Mallorca* bleibt, ist gerade diese ambivalente Betrachtungsweise des Autors, die keine eindeutige Einschätzung erlaubt. Der Autor legt hier das Verfahren seiner Literatur offen und zeigt, dass es kein Außerhalb der Sprache gibt.

Pfabigan erkennt in seiner einleitenden Betrachtung zu seinem Werk „Thomas Bernhard“, dass der zentrale Ort des vorherrschenden Bernhard-Bildes immer noch die Massenmedien sind. „Was wir heute ‚Thomas Bernhard‘ nennen“, so Pfabigan, „ist auch eine mediale Kunstfigur, deren ‚Eigenes‘ unter einer Flut von Simplifikationen zerstört worden ist.“²⁸² Weiters erkennt er hier, dass Bernhard „[m]it einer Vielzahl von diskursiven Strategien“²⁸³ den öffentlichen Teil seiner Person, sowie seines sperrigen Werkes für den Kommunikationsstil der Massenmedien adaptiert hat. Das öffentliche Bernhard-Bild wird so durch die Massenmedien meist auf einfache, griffige Formulierungen reduziert, die jedoch rückwirkend „auch den akademischen Diskurs okkupiert haben“²⁸⁴. Bernhard versteckt dieses Phänomen weiter, indem er zu jenen Schriftstellern gehört, die ihre mediale Rezeption in ihre Texte aufnehmen und somit taktisch reflektieren. Wodurch Bernhard den Kreislauf schließt und sich scheinbar „die Lehre der Texte zu bestätigen scheint.“²⁸⁵

„Eine wesentliche Rolle in diesem Prozeß der Simplifizierung Bernhards spielen die zahlreichen Interviews, die der angeblich der Öffentlichkeit so spröde Autor bewundernden Journalisten mit offensichtlichem Vergnügen gegeben hat. Bernhard tritt hier häufig als eigene literarische Figur, als Schauspieler selbstverfasster Texte, auf. (...) Mit seinen zahlreichen skurrilen Diskursen über Gott, Welt, den Selbstmord und die Frauen gibt Bernhard hier den verachteten Medien den ‚Kasperl‘, den sie brauchen, oder agiert wie einer, der ‚wieder einmal in [seiner] eigenen Komödie gefangen‘ ist.“²⁸⁶

²⁸⁰ Focus, Nach Sendeschluß. Thomas Bernhard – eine Herausforderung, in: *Kronen Zeitung*, 12. Februar 1981.

²⁸¹ Haider, Hans; Hohn als Waffe und als Gspäß, in: *Die Presse*, 13. Februar 1981.

²⁸² Pfabigan; *Thomas Bernhard*, S. 10.

²⁸³ Ebenda.

²⁸⁴ Ebenda.

²⁸⁵ Ebenda, S. 11.

²⁸⁶ Ebenda, S. 13.

Die Interviews, so Pfabigan, kann man einerseits als „zielgerichtete Bestandteile der Öffentlichkeitsarbeit eines geschäftstüchtigen Autors lesen“²⁸⁷, oder andererseits „als ironisches Spiel mit einem selbstgeschaffenen Bild“²⁸⁸. Interessant hierbei zu beobachten ist, dass trotz dieser zahlreichen Interviews kaum eines die „Arbeitsperspektive präzise thematisiert“²⁸⁹, sondern vielmehr auf die zugespitzten Äußerungen des Autors (als Kunstfigur) fokussiert.

„In seinen Interviews legt Bernhard eine bewußt falsche Spur und stellt die – häufig parodistisch entstellte – Reflexion seiner Figuren ins Zentrum, jene unendliche Male wiederholte ‚kontrollierte‘ Version ihrer Innenwelt, jenen Teil, den Bernhard sozusagen ‚freigegeben‘ hat.“²⁹⁰

5.4. Die Ursache bin ich selbst

„Man ist ja Ursache allen Übels selbst,...“²⁹¹

An dieser Stelle sei noch kurz, als Schnittstelle der beiden anderen Filme, über das letzte große Interview *Die Ursache bin ich selbst*²⁹² von Bernhard, drei Jahre vor seinem Tod, gesprochen. Das Interview *Die Ursache bin ich selbst* schließt konzeptionell an die *Monologe von Mallorca* an, wobei sich einige prinzipielle Paradigmen verschoben haben:

Fleischmann saß ein, von seiner langjährigen Krankheit gezeichneter Bernhard gegenüber, was sich in der gesamten körperlichen Präsenz des Autors im Bild niederschlägt und somit die Gesamtkomposition erheblich veränderte. Bernhard erreichte durch die Beschlagnahmung seines Buches *Holzfällen* auch außerhalb der Literaturwelt einen erheblichen Bekanntheitsgrad. Erneut wurde hier die Diskussion rund um das Werk Bernhards entfacht: Ob eine Literatur, die mit den Grenzen der Fiktionalität spielt und klare Bezugnahmen auf reale Personen macht, die in einem anschuldigenden, beleidigenden Licht gezeigt werden, als Kunst gelten kann.

Ein weiterer Paradigmenwechsel ergab sich durch die Zwischenaufnahmen im Interview. Im Unterschied zu den *Monologen auf Mallorca*, in denen als

²⁸⁷ Ebenda.

²⁸⁸ Ebenda, S. 14.

²⁸⁹ Ebenda.

²⁹⁰ Ebenda, S. 20.

²⁹¹ Bernhard; *Eine Begegnung*, S. 137.

²⁹² Sendetermin: ORF 2, 12. September 1986. Das Zweite Deutsche Fernsehen sendete das Porträt zum ersten Mal am 15. Juni 1987.

Erholungspausen zwischen den Redesequenzen, Aufnahmen von Bernhard gezeigt wurden, wie dieser zum Beispiel wortlos durch einen Friedhof schlendert, wird hier krankheitsbedingt Bernhard nur in sitzender Position gefilmt. Hier sei weiters erwähnt, dass zeitgleich zur Ausstrahlung dieses Interviews das letzte, vom Autor selbst als großes Abschlusswerk konzipierte Buch *Auslöschung* in die österreichischen Buchhandlungen ausgeliefert wurde (am 12. September 1986). Bernhard schrieb das Buch bereits zwischen 1980/81. Das Buch wird, durch die Lesung ausgewählter Stellen von Bruno Ganz, in das Interview eingebracht.

Fleischmann notiert zu den damaligen Produktionsbedingungen:

„Die Dreharbeiten fanden vom 9. bis 18. Juni in Madrid und Umgebung statt. Thomas Bernhard und ich wohnten im Hotel Ritz, das hatte er sich ausbedungen, ein Honorar abgelehnt. Den Drehplan erstellten wir gemeinsam; (...). Zwei Tage lang konnten wir allerdings keine Filmaufnahmen mit ihm machen, sein Gesundheitszustand ließ es nicht zu. Das Team fuhr zu Außenaufnahmen, er blieb im Hotel, wollte niemanden sehen, ich sollte in seiner Nähe bleiben. Das Interview hat er bis zum Schluß hinausgezögert, dann stellte ich ihn vor die Tatsache: Wir machen das Gespräch hier und heute. Das Team hat bereits aufgebaut, in einem Extrazimmer des Hotels, bitte kommen Sie, es muß sein!“²⁹³

Wie bereits in den beiden anderen Beispielen steckt auch in dieser Rede des Autors die gesamte Bandbreite seiner Sprachkunst. Das, von Bernhard in seinen Reden für die Bearbeitung im Film zur Verfügung gestellte Sprachkonvolut bot Fleischmann für die Montage sowohl komische, als auch tragische Elemente, die sich in ihrer Ambivalenz negierten. Im Film bekommt dieses Verhältnis auf Grund Bernhards körperlicher Gebrechlichkeit ein weiteres Spannungsfeld hinzu, was zu einer größeren Tiefe der Aussagen führt. Durch die körperliche Gebrechlichkeit werden die ernstesten Momente verstärkt, jedoch im gleichen Atemzug die darauffolgende, weil hier unerwartete, Komik.

Weiters sei hier noch eine Aussage Bernhards angeführt. Auf die Frage von Fleischmann hin, ob es einen großen Unterschied zwischen dem Schriftsteller Bernhard und der Privatperson gäbe, antwortete Bernhard:

„Das geht immer, wie’s so schön gesagt wird, in eins über, das muß eine Einheit sein; solange es Schriftsteller und Kritiker gibt, hat man immer gelesen: ‚Kunst und Person müssen eine Einheit sein‘, weil sonst eben nichts ist. Daran habe ich mich immer gehalten. Bei jedem Satz, den ich schreib’, denk’ ich mir immer, bevor ich ihn anfang’ – ich brauch’ ja zu einem Satz vier bis fünf Wochen immer,

²⁹³ Bernhard; *Eine Begegnung*, S. 115.

bevor ich mich überhaupt hinsetz', und da überleg' ich immer – erst dann fang' ich den Satz zu schreiben an, wenn ich weiß, Kunst und Person ist eine Einheit. Das schwebt, wie es so schön gesagt wird, immer im Raum.“²⁹⁴

Die beiden Fernsehinterviews mit Fleischmann gelten in der heutigen Forschung als Schlüssel zum Verständnis des Werks, so wie der Person Bernhards²⁹⁵, jedoch müssen beide, wie bereits hier besprochen, auf ihre Inszenierung hin untersucht werden. Kunst und Person ist bei Bernhard eine Einheit, die zu einer Kunstfigur wird, als solcher sich Bernhard in der Öffentlichkeit gibt. Der Autor spricht literarisch, sowie außer-literarisch in derselben Sprache, mit demselben Sprachmaterial also, wodurch er sich selbst als Figur konstruiert.

In allen drei Filmen bietet Bernhard seinen Regisseuren ein bestimmtes Sprachmaterial, welches stets zwischen Komödie und Tragödie liegt, in dessen Zwischenraum sich der Autor selbst inszenierte. In *Drei Tage* wurde der Autor noch als der „düstere“ Schriftsteller erkannt, wobei er durch die *Monologe auf Mallorca* für viele zum Komödianten wurde, der durch seine Sprache, die Gesprächspartner ständig in Fallen lockt. Die jeweilige Zuordnung traf einerseits der Regisseur, andererseits das Publikum. In *Die Ursache bin ich selbst* lässt sich dasselbe Material an Sprache finden, jedoch bedingt durch die gebrechliche Präsenz und die, an ihren Gipfel zusteuende Auseinandersetzung mit der Öffentlichkeit, erhalten die Worte eine größere Tiefe.

Der Film wurde nach seiner Ausstrahlung am 12. September 1986 (im Hauptabendprogramm) mit sehr neutralen Reaktionen aufgenommen, die in keine Extreme verfielen, vielmehr wurde vermehrt der Inhalt des Gesprächs wiedergegeben. Durch seinen mit *Holzfällen* gewonnenen Bekanntheitsgrad wurde Bernhard im Hauptabendprogramm fast schon als Entertainer angesehen, der „zur hellen Freude der Zuschauer Gott und die Welt“²⁹⁶ beleidigt und eine Pointe nach der anderen bringt.

²⁹⁴ Ebenda, S. 138f.

²⁹⁵ Vgl. Fellingner; „Antworten sind immer Falsch“, S. 4.

²⁹⁶ Winkler, Willi; Lauter Treffer, in: *Süddeutsche Zeitung*, 12. 9. 1986.

6. Der Autor auf der öffentlichen Bühne

6.1. Der dritte Schritt

Im letzten Schritt des theoretischen Dreischritts wird gezeigt, wie sich Bernhard als Kunstfigur des Autors im öffentlichen Raum gibt und welche Mittel er zu seiner Inszenierung einsetzt. In diesem Schritt wird also Bernhards Inszenierung des Autors in die unmittelbare Alltäglichkeit gehoben und sowohl die Methoden, als auch die Konsequenzen betrachtet. Bernhard wird hier als Person gezeigt, die ihr Bild in der Öffentlichkeit vollkommen selbstbestimmt in eine spezielle Richtung lenkt, denn hier findet im Gegensatz zu den bereits besprochenen Schritten keine Verzerrung der Aussage, einerseits durch das Medium selbst, andererseits durch einen eingreifenden Dritten, statt. Bernhard bleibt der durch seine Sprache geschaffene Autor.

In diesem Kapitel wird also der öffentliche Bernhard betrachtet, der sich direkt mit seinen Aussagen explizit als Autor Bernhard an die Öffentlichkeit wandte und als Person in der Zeit über zeitgenössische Angelegenheiten Stellung nimmt, auch über die Anschuldigungen und Rezeptionen zu seiner Literatur selbst, die er öffentlich, wie auch in der Literatur widerspiegelt.

Der dritte Schritt wird hierzu zunächst den öffentlichen Bernhard offenlegen – was darunter verstanden werden kann – und einige prinzipielle Thesen behandeln, die bereits im Laufe dieser Arbeit angesprochen wurden. Als zentrales Beispiel werden weiters die Geschehnisse und die Ansprache zur Verleihung des Kleinen Österreichischen Staatspreises für Literatur 1968 beleuchtet und die Aussagen Bernhards in seinem literarischen Werk mit denen der tatsächlich öffentlichen Rezeption verglichen. Hier sollen weiters die Strategien der Darstellung Bernhards rund um öffentliche Ereignisse zu seiner Person, wie diese ausführlich im Buch *Meine Preise* beschrieben sind, betrachtet werden.

Es soll hier bewiesen werden, wie sich Bernhard in der Öffentlichkeit als Kunstfigur präsentiert, somit sich selbst als Person mit dem Autor gleichsetzte, hierbei jedoch auf bereits beobachtete Inszenierungsstrategien zurückgreift. Der Autor wendet sich mit demselben Sprachmaterial wie in seiner Literatur an die Öffentlichkeit, tritt scheinbar aus seinen Büchern heraus und spricht in der Sprache seiner Figuren über Dinge und

Geschehnisse in der Alltäglichkeit. Bernhard vollzieht hierin den letzten Schritt einer Gleichsetzung seiner Literatur und Person und spricht auf der öffentlichen Bühne als Autor Bernhard. Im Kapitel „Der Autor als Kunstfigur“ werden des Weiteren die gewonnen Ergebnisse zusammengetragen und einige neue Aspekte in Bezug auf diese Arbeit abgeleitet.

6.2. Der öffentliche Bernhard²⁹⁷

Als „der öffentliche Bernhard“ wird jener Aspekt des Autors genannt, in dem sich dieser explizit als Autor selbst auf die öffentliche Bühne begibt. Das heißt zum Beispiel Reden hält, Interviews gibt, Leserbriefe schreibt, die ohne jegliche Zensur an die Öffentlichkeit gelangen.

Bernhard war bekannt dafür Leserbriefe, sowie offene Briefe in Zeitungen zu veröffentlichen, die zum Beispiel Bezug auf die politische Wirklichkeit nahmen und diese kommentierten. Leserbriefe und offene Briefe wurden „zu den modi operandi des öffentlichen Bernhard“²⁹⁸ gezählt.²⁹⁹ Eine Methode, die Bernhard fast schon zu einer eigenen Kunstform erhob und in diesen Leserbriefen oder auch Kommentaren in Literaturzeitschriften die Stimmen seiner Figuren über die Situationen sinnieren ließ. Die Leserbriefe Bernhards verfolgten immer einen konkreten Zweck, um auf eine bestimmte Situation zu reagieren. Bernhard bestimmt hier meist die Themen seiner Briefe selbst, was im Allgemeineinfall sehr unüblich ist.³⁰⁰

Was an den öffentlichen Stellungnahmen des Autors auffällig und später genauer noch betrachtet wird ist, dass Bernhard sein literarisches Sprachmaterial in die Alltäglichkeit setzt und somit die Grenzen zwischen Fiktion und Realität erneut verschiebt. Wolfram Bayer schreibt hierzu in dem, für dieses Thema sehr aufschlussreichen Aufsatz „Das Gedruckte und das Tatsächliche“, dass Bernhard in seiner Funktion als Autor die ästhetischen Inhalte seiner Werke über den engen Kreis der Leser von Literatur hinaus publik gemacht und in eine größere Medienwelt eingeschleust habe. Weiters wurden

²⁹⁷ Siehe hierzu das abschließende Werk der Thomas Bernhard Werkausgaben, Band 22: Der öffentliche Bernhard (voraussichtlich Herbst 2011), das genau dieses Material offenlegt und einen Überblick über die öffentlichen Aussagen des Autors in den Medien bietet.

²⁹⁸ Fellingner; „Antworten sind immer falsch“, S. 12.

²⁹⁹ Zu Bernhards Leserbriefen siehe: Bayer, Wolfram; Das Gedruckte und das Tatsächliche. Realität und Fiktion in Thomas Bernhards Leserbriefen, in: ders. (Hg.) (1995); *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*, Wien: Böhlau, S. 58-80.

³⁰⁰ Siehe hierzu vergleichend: Ebenda, S. 60.

die darin getätigten Aussagen zu Themen öffentlicher Kommunikation, die er damit auf subtile Weise Wirklichkeit werden hat lassen³⁰¹.

Als zentrales Beispiel sei hier der Text *Politische Morgenandacht*³⁰² genannt, dem nach Bayer „grandios inszenierten Auftakt und zugleich Prototypen aller öffentlichen Stellungnahmen Bernhards“³⁰³, wobei zum Beispiel die Zwillingsformel „Stumpfsinn und Niedertracht“ in vielfältigen Varianten sich immer dann einstellt, wenn von Österreich die Rede ist. Der Redner, Leserbriefschreiber und Kommentator in der Öffentlichkeit verhält sich so, wie seine Figuren in den Büchern reden; er vollzieht ihre Sprachbilder in der Realität der Feststellung oder des Feuilletons nach.³⁰⁴ So ist der erste Satz aus der *Politischen Morgenandacht* sehr bezeichnend für das Hinabsteigen der literarischen Figur auf die öffentliche Bühne, indem diese ausspricht: „Wenn ich mich jetzt aus dem Denken, das ich denke, von dem dünnen Seil, an dem ich geschult bin, herablasse in die Alltagsarena...“.

Der Umgang mit diesen Dokumenten, dieser Kongruenz von öffentlichen Äußerungen des Autors mit der Fiktion, erweist sich noch heute als Rezeptionshindernis. Schnell ist man verführt, die öffentlichen Aussagen hier als persönliche Meinungen zu klassifizieren und schiebt sie ins Private und Persönliche ab.³⁰⁵ Bayer erwähnt an dieser Stelle, dass diese Äußerungen des Autors oftmals als PR-Aktionen erfasst wurden, um die „Polizei als Werbehelfer“ zu bemühen, oder als einfache Abladung des Österreichhasses des Autors.

Bernhard hinterließ in seinen öffentlichen Äußerungen klare Spuren von Fiktionalität, indem er sich immer wieder den Formeln seiner eigenen Literatur bediente, was Bayer zur Frage veranlasst, „wie die Leserbriefe und offenen Briefe als Klartext missverstanden werden können, so dicht gesät sind in ihnen die Signale einer distanzierenden und einem beschriebenen Ich.“³⁰⁶ Willi Hunntemann schreibt hierzu in seinem Werk „Artistik und Rollenspiel“, dass die nicht-fiktionale Selbstdarstellung ebenso inszeniert sei, wie die fiktionale, wobei sich auch in den außerliterarischen

³⁰¹ Ebenda, S. 59.

³⁰² *Politische Morgenandacht*, in: *Wort in der Zeit, H.1* (1966), S. 12 (Antwort auf eine Umfrage zum Thema „Die Ver-Politisierung unserer Kultur“)

³⁰³ Bayer; *Das Gedruckte und das Tatsächliche*, S. 62.

³⁰⁴ Ebenda, S. 63.

³⁰⁵ Ebenda.

³⁰⁶ Ebenda, S. 65.

Äußerungen das Ich als ein schreibendes, beobachtendes, lesendes und sich erinnerndes darstellt.³⁰⁷

„Der öffentliche Bernhard vermittelte in seinen publizistischen Stellungnahmen ‚nicht nur das Gleiche, sondern absolut Dasselbe‘ wie die Figuren seiner Erzählprosa, so daß sich das Publikum genau wie der Engländer in Alte Meister die Frage nach dem Original, der authentischen Selbstaussage und der Replik oder Fälschung, der künstlich- künstlerischen Aussage stellen mußte.“³⁰⁸

Die Konsequenz der öffentlichen Auftritte von Bernhard war die, dass Bernhard zur Kunstfigur wurde und sein Werk sich nicht mehr ablösen ließ von der Wirkung, die es erzielte. Schmidt-Dengler schreibt hierzu: „Um fast jedes Werk – wie auch fast um jeden Auftritt Bernhards – rankt sich eine Blumenkette von Skandalen, die den Blick auf das Werk oder auf den jeweils in Rede stehenden Anlaß der Aktion auf sich und weg vom Text zieht.“³⁰⁹

Anschließend werden die Umstände rund um die Verleihung des „Kleinen“ Österreichischen Staatspreises genauer beleuchtet und der „angeblich“ hervorgerufene Skandal durch Bernhards Ansprache untersucht.

6.3. Der kleine Staatspreis Österreichs

„Ich habe eine Rede vorbereitet
(...)
Aber ich halte keine Rede
Wenn wir etwas sagen
werden wir nicht verstanden
Wenn wir die Wahrheit sagen
ist es doch nur gelogen
Wir sind auch zu große Fanatiker
und der Fanatismus ist ein Unglück
Von Kunst verstehen wir nichts
die Natur hassen wir
Unsere Gedanken stellen sich als Unsinn heraus“³¹⁰

6.3.1. Die Preisansprache als Sprachrohr des Autors

Am 4. März 1968 wurde Bernhard der „Staatspreis“ für Literatur für seinen Roman *Frost* für das Jahr 1967 verliehen. Nachfolgend soll kurz die Verleihung in den Worten des Autors zusammengefasst werden, um einen prinzipiellen Einblick in die Thematik zu erhalten:

³⁰⁷ Vgl. Huntemann, Willi (1990); *Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*, Würzburg, S. 193.

³⁰⁸ Bayer; *Das Gedruckte und das Tatsächliche*, S. 58f.

³⁰⁹ Schmidt-Dengler; *Bernhard – Scheltreden*, S. 96.

³¹⁰ Bernhard, Thomas; *Der Weltverbesserer*; in: ders. (1988); *Stücke 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 185.

Nach Bernhards übereinstimmenden Aussagen in seinen Werken *Wittgensteins Neffe* und *Meine Preise*, sowie einem Brief an Gerhard Ruiss vom 16. Dezember 1980³¹¹ hatte sein Halbbruder Dr. Peter Fabjan den Roman *Frost* beim Kunstministerium abgegeben, ohne Kenntnisnahme des Autors selbst, woraufhin dieser mit dem „Staatspreis“ für Literatur ausgezeichnet wurde. Die Verleihung des Preises, der für die Nachwuchsförderung gedacht ist, erschien dem fast Vierzigjährigen als Groteske, doch der Autor nahm den Preis an. Für eine Rede fiel dem Autor kein Thema ein, bis er, wenige Minuten vor der Abfahrt zur Verleihung, ein paar Wortfetzen zusammenfügte. Der damalige Kunst- und Kulturminister Piffel-Perčević hielt die Ansprache über den Autor, die mit falschen Daten über dessen künstlerisches Schaffen, sowie dessen Leben übersät war. Bernhard hielt anschließend seine Rede, woraufhin alle Gäste, außer die engsten Vertrauten Bernhards selbst, angeführt vom Kulturminister, den Saal verließen, nicht ohne zuvor den Autor noch zu beschimpfen und die Faust gegen ihn zu richten. Als Folge dieses „Skandals“ wurde die Preisverleihung zum „Anton-Wilgans-Preis“, den Bernhard für das Jahr 1968 erhielt, abgesagt und ihm die Urkunde und das Preisgeld formlos zugesandt.

Inwiefern sich diese Darstellung in den Werken Bernhards ausdrückt und welche Besonderheiten darin auffallen, wird im nächsten Kapitel genauer betrachtet. Hier soll nun die Rede selbst beleuchtet und darin die Figurenrede Bernhards, der er sich darin bedient, erkannt werden. Zunächst die Rede im vollen Wortlaut:

„Ansprache bei der Verleihung des Österreichischen Staatspreises

Verehrter Herr Minister, verehrte Anwesende,
es ist nichts zu loben, nichts zu verdammern, nichts anzuklagen, aber es ist vieles lächerlich; es ist alles lächerlich, wenn man an den *Tod* denkt.
Man geht durch das Leben, beeindruckt, *unbeeindruckt*, durch die Szene, alles ist austauschbar, im Requisitenstaat besser oder schlechter geschult: ein Irrtum! Man begreift: ein ahnungsloses Volk, ein schönes Land – es sind tote oder gewissenhaft gewissenlose Väter, Menschen mit der Einfachheit und der Niedertracht, mit der Armut ihrer Bedürfnisse...Es ist alles eine zuhöchst philosophische und unerträgliche Vorgeschichte. Die Zeitalter sind schwachsinnig, das Dämonische in uns ein immerwährender vaterländischer Kerker, in dem die Elemente der Dummheit und der Rücksichtslosigkeit zur täglichen Notdurft geworden sind. Der Staat ist ein Gebilde, das fortwährend zum Scheitern, das Volk ein solches, das ununterbrochen zur Infamie und zur Geistesschwäche verurteilt ist. Das Leben Hoffnungslosigkeit, an die sich die Philosophien anlehnen, in welcher alles letzten endes verrückt werden muß.

³¹¹ Zitiert nach: Goubran, Alfred (Hg.) (1997); *Staatspreis. Der Fall Bernhard*, Klagenfurt/Wien: editon selene, S. 13 – 15.

Wir sind Österreicher, wir sind apathisch; wir sind das Leben als das gemeine Desinteresse am Leben, wir sind in dem Prozeß der Natur der Größenwahn-Sinn als Zukunft.

Wir haben nichts zu berichten, als daß wir erbärmlich sind, durch Einbildungskraft einer philosophisch-ökonomisch-mechanischen Monotonie verfallen.

Mittel zum Zwecke des Niedergangs, Geschöpfe der Agonie, erklärt sich uns alles, verstehen wir nichts. Wir bevölkern ein Trauma, wir fürchten uns, wir haben ein Recht, uns zu fürchten, wir sehen schon, wenn auch undeutlich im Hintergrund: die Riesen der Angst.

Was wir denken, ist *nachgedacht*, was wir empfinden, ist chaotisch, was wir sind, ist unklar.

Wir brauchen uns nicht zu schämen, aber wir *sind* auch nichts und wir verdienen nichts als das Chaos.

Ich danke in meinem Namen und im Namen der hier mit mir Ausgezeichneten dieser Jury, ganz ausdrücklich allen Anwesenden.“³¹²

Oberflächlich betrachtet kann zunächst die Behauptung Bernhards widerlegt werden, dass diese Rede das Produkt eines fünfminütigen geistigen Kurzschlusses ist. Vor allem in Hinblick darauf, dass Bernhard bereits eine Fortsetzung der Rede für die Verleihung des „Anton-Wildgans-Preises“ schrieb, die er, weil die Verleihung abgesagt wurde, in der Zeitschrift „Neues Forum“ veröffentlichte. Die Rede erschien gemeinsam mit der Rede zum „Staatspreis“ unter dem Titel *Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur*³¹³.

Schmidt-Dengler bemerkt hierzu, dass durch die Rede zum „Staatspreis“ sich der Einzug der Person Bernhards ins öffentliche Bewusstsein vollzog. Sie spaltete die Österreicher in solche, die meinten Bernhard träfe mit seiner Kritik ins Schwarze und solche, denen zufolge Bernhard Österreich verunglimpfe. Was er indes tat, war nicht mehr und nicht weniger, als dass er in seinen „All- und Existenzsätzen“ gründlich die Zeremonie der Preisverleihung störte, dass er die Erwartungshaltung aller Zuhörer, die auf Erbauliches und sei es auch kritisch Erbauliches, hofften, radikal zerstörte.³¹⁴ Bernhard hielt hier keine Dankesrede, sondern eine Existenzrede, die sein Konzept von Literatur und somit sich selbst als Autor offen legte.

Die Rede entzog sich für die Zuhörer jeder inhaltlichen Festlegbarkeit, weil hier ein Autor, eine Kunstfigur für sich feststellt, dass Alles lächerlich sei, somit „alles der Lächerlichkeit anheimstellte.“³¹⁵ Im Gegensatz zur *Politischen Morgenandacht* sind hier keine politischen Stellungnahmen auch nur ansatzweise konkretisierbar. Doch trotzdem verfehlt der Text seine Wirkung nicht, weil man in der Rede des Autors die

³¹² Zitiert nach: Bernhard; *Meine Preise*, S. 121f.

³¹³ Bernhard, Thomas; *Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur. Zwei Reden*, in: *Neues Forum*, H. 173, (1968), S. 349.

³¹⁴ Vgl. Schmidt-Dengler; Bernhard – Scheltreden, S. 100.

³¹⁵ Ebenda, S. 101.

Reden seines Figurenarsenals der fiktionalen Texten erkannte. Was an dieser Rede jedoch deutlich wird ist, dass der Autor sich selbst in eine vollkommene Kunstfigur auflöst, denn in der Rede werden „[k]eine Sachverhalte, nur Sprachverhalte“³¹⁶ dargestellt.

Schmidt-Dengler stellt weiters fest, dass Bernhards Schelten Produkte eines „narzisstisch fixierten Schimpfmechanismus“³¹⁷ sind, „dessen wüteste Expektionen keine Brücke hinüber zu unsrer Lebenswelt schlagen.“³¹⁸ Die Beschimpfungen darin seien alle künstlich und dort, wo sich ein Bezug herstellen ließe, niemals sachhaltig. Es scheint fast so, als sei der Maler Strauch als Figur aus dem Roman (*Frost*) getreten und verkündet nun vor versammeltem Publikum seine Todesbotschaft, die in ihrer totalitären Offenheit alle betrifft, denn „es ist alles lächerlich, wenn man an den *Tod* denkt.“³¹⁹

Die Rede Bernhards kann als eines von vielen Beispielen für die Übereinstimmung zwischen Äußerungen Thomas Bernhards und denen seiner Protagonisten gelten.³²⁰

„Das Irritierende an Bernhards öffentlichen Stellungnahmen war, wie schon früh festgestellt worden ist, die Selbstverständlichkeit, mit der er in seinen Reden und Leserbriefen die Äußerungen und den Tonfall seiner Figuren wiederholte. Ähnlich wie ein Schauspieler, der seine Rolle vor dem Schlußvorhang weiterspielt, brüskierte er bereits dadurch sein Publikum, daß er die fiktive Wirklichkeit seiner Stücke und Erzählungen in der wirklichen Wirklichkeit sprachlich nachstellte.“³²¹

Bernhard bietet durch die Übereinstimmung von Figurenrede und öffentlicher Rede des Autors jene Authentizität, welche die LeserInnen dazu führt „ihre Realitätswahrnehmung in die literarische Welt hinein zu verlängern und umgekehrt die Welt der Literatur auf die Wirklichkeit zurückzubeziehen.“³²² Dem Autor wird ein Preis für einen Roman verliehen, dessen Hauptfigur aus der Literatur heraustritt und dessen Botschaft auf der öffentlichen Bühne durch die Person des Autors ausgesprochen wird.

³¹⁶ Ebenda, S. 102.

³¹⁷ Ebenda, S. 115.

³¹⁸ Ebenda.

³¹⁹ Bernhard; *Meine Preise*, S. 121.

³²⁰ Fellingner; „Antworten sind immer Falsch“, S. 12.

³²¹ Schmidt-Dengler, Wendelin/Huber, Martin (Hg.) (1997); *Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Postmoderne. Londoner Symposion*, Frankfurt am Main ; Wien: Lang; S. 6. (Vgl. Uwe Schweiker: „Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert.“ in: *TEXT + KRITIK*, 43 (Juli 1974), S. 1-8.)

³²² Mittermayer,; „Von der wirklichen in die künstliche Welt“, S. 131.

6.3.2. Zwischen Fiktionalität und Realität

Bernhard verarbeitete die Erlebnisse rund um die Verleihung des „Staatspreises“ für Literatur ausführlich zu Beginn der achtziger Jahre, zunächst in dem bereits oben erwähnten Brief an Ruiss und danach, die wesentlichen Motive beibehaltend, sowohl in seinem Werk *Wittgensteins Neffe*, als auch in dem als erstes aus dem Nachlass erschienenen Werk *Meine Preise*.

Wittgensteins Neffe wird in der Forschung oftmals als der sechste Band der bernhardschen Autobiografie angesehen, weil sich der Ich-Erzähler im Text gleich zu Beginn als Autor des Werkes *Verstörung* preisgibt, somit als der Autor Bernhard.³²³ Das Werk, wie bereits an anderer Stelle erwähnt, stellt einen der Höhepunkte Bernhards im Verwischen der Grenzen zwischen Realität und Fiktion dar. Die Arbeit wurde von Bernhard 1982 vorgelegt, entstand also im selben Zeitraum der zwei besprochenen Theaterstücke und umfasst seine Lebensjahre von 1967 bis 1979. Bernhard porträtiert darin den titelgebenden Freund Paul Wittgenstein bis hin zu dessen Tod und reflektiert weiters dadurch seine eigenen Vorgänge in unmittelbarer Nähe.

Bernhard beschäftigte sich zu Beginn der achtziger Jahre auffällig mit Episoden, die er als Autor erlebte und nun für sich literarisch verarbeitete. So lassen sich in *Wittgensteins Neffe* die Episoden rund um die Verleihung des „Staatspreises“, die Verleihung des „Grillparzerpreises“, sowie die bereits erwähnte Erzählung in Bezug auf die Uraufführung des Stückes *Die Jagdgesellschaft* finden. Erstere beiden finden sich auch in der Sammlung *Meine Preise*, dessen Entstehung jedoch zwischen dem Jahr 1980 und 1981 datiert wird.³²⁴ Für *Wittgensteins Neffe* greift Bernhard auf einige Passagen darin zurück und formuliert sie um, was zugleich die Verzerrung der Wirklichkeit ein- und derselben Episode durch verschiedene Worte deutlich machen soll.³²⁵

Illustrieren möchte ich die Unterschiede in der Erzählung am nachfolgendem Beispiel, welches sich auf die, mit voller Wucht zugeschlagene Audienzsaaltür bezieht, als die Ehrengäste nach Bernhards Ansprache den Saal verließen.

³²³ Bernhard, *Wittgensteins Neffe*, S. 7.

³²⁴ Bernhard; *Meine Preise*, S. 134.

³²⁵ Bernhard zieht in späteren Jahren solche Vorfälle immer wieder heran, um sie literarisch zu bearbeiten, siehe hierzu das Fragment aus dem Nachlass: *Wie ich Burgtheaterdirektor werden sollte*. Siehe hierzu Abbildungen im Buch: Huber/Mittermayer; *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen*, S. 125 und S. 127.

Wittgensteins Neffe:

„(...) alles in allem hatte mein Vortrag nicht länger als drei Minuten gedauert, war der Minister, der überhaupt nicht verstanden hatte, was ich gesagt hatte, empört von seinem Sitz aufgesprungen und hatte mir die geballte Faust ans Gesicht geschleudert. Wutschnaubend hat er mich vor allen Anwesenden auch noch einen *Hund* genannt und hat den Saal verlassen nicht ohne hinter sich die Glastür mit einer solchen Gewalt zuzuschlagen, daß sie in tausende Scherben zersplittert ist. Alle im Audienzsaal waren aufgesprungen und hatten dem hinausgestürzten Minister verblüfft nachgeschaut. Einen Augenblick herrschte, wie gesagt wird, *vollkommene Ruhe*. Darauf geschah das merkwürdige: die ganze Gesellschaft, die ich doch nur als Opportunistenmeute bezeichnen kann, ist dem Minister nachgerannt, nicht ohne vorher noch gegen mich vorzugehen nicht nur mit Schimpfwörtern, sondern auch mit geballten Fäusten, ich erinnere mich genau an die geballten Fäuste, die der Präsident des Kunstsenats, Herr Henz, mir entgegengeschleudert hat, wie an alle anderen gegen mich vorgebrachten *Ehrenbezeugungen* in diesem Augenblick. (...) ich weigere mich, alle diese Namen aufzuzählen, die dem Minister durch die von ihm zerschlagene Glastür nachgerannt sind, weil ich keine Lust habe, wegen einer solchen Lächerlichkeit vor Gericht zu kommen, (...)“³²⁶

Meine Preise:

„Wie der Minister die Audienzsaaltür ins Schloß warf, das höre ich noch heute, so kräftig habe ich noch niemals eine Tür zuschlagen gehört. Da stand ich nun und wußte nicht, was ich sagen solle. Die Freunde, drei oder vier, nicht mehr und meine Tante, waren zu mir gerückt und hatten auch keine Antwort gewusst. (...) Der Minister hat dich brüskiert, nicht umgekehrt, sagte einer meiner Freunde. Das war ein gutes Wort. Er hat alle brüskiert, sagte ich. Der Minister hat die Audienzsaaltür so zugeworfen, daß die Scheiben zersprungen sind, habe ich gedacht. Aber als ich die Audienzsaaltür untersuchte, stellte sich heraus, daß keine Scheibe zersprungen war. Es hatte sich nur so angehört, als seien die Scheiben der Audienzsaaltür zersprungen.

In diesen zwei Darstellungen ein- und desselben Erlebnisses wird Bernhards Methode der Darstellung von wirklichen Begebenheiten klar. Die wirklichen Geschehnisse unterliegen hier vollkommen dem Autor und sind dessen Sprache unterworfen. Mit einigen wenigen Akzentverschiebungen wird somit in der Nacherzählung ein völlig anderes Bild geschaffen. In *Wittgensteins Neffe* findet sich eine zugespitztere Version der Darstellung. Hier zerspringt die Tür, wurden die Fäuste gegen den Autor gewendet, wobei in *Meine Preise* all dies nur den Operationen der Denkmöglichkeiten unterliegt. Bernhard konstruiert sich hier, die für seine Sprache im Buch jeweils notwendige Wirklichkeit, um die innerliche Stringenz zu wahren. Der Autor erzählt hier nicht völlig frei erfundene Episoden, sondern deutet Erlebnisse, die der Sprachnotwendigkeit seiner Bücher unterworfen sind.

³²⁶ Bernhard; *Wittgensteins Neffe*, S. 116.

Um einen weiteren Vergleich in der Darstellung anzustreben, sei ein Augenzeugenbericht einer engen Bekannten Bernhards Hilde Spiel angeführt:

„Im folgenden März [1968] hat er sie [die Ehrung für Frost] dann erhalten, doch den amtierenden Minister durch eine existentielle Trauerrede so empört, daß dieser zornesrot ausrief: ‚Wir sind trotzdem stolze Österreicher‘ und den Audienzsaal türenschießend in Richtung Nebenraum und Buffet verließ. Ihm folgte die gesamte, ebenso aufgebrachte Gilde der Wiener Dichter und Denker. Nur ein kleines Häuflein, darunter ein Ministerialrat, zu seinem Lobe sei’s vermerkt, eilte zu dem Preisträger, der sich als ‚Aussätziger‘ fühlte, und bekannte sich zu ihm. Daß Bernhard in seinem Buch Wittgensteins Neffe allein diesen, Paul Wittgenstein, und seinen ‚Lebensmenschen‘ Hede an seiner Seite gesehen haben wollte, warf ich, die natürlich auch dabei gewesen war, ihm später vor. Dichtung und Leben, sagte er reuelos, deckten sich eben nicht.“³²⁷

Ein weiteres Merkmal, das sich im Text *Meine Preise* erkennen lässt ist, wie die einfache Wortverstellung, die Dichtung Künstlichkeit erzeugt und die beliebige Austauschbarkeit der Worte offengelegt wird. So schreibt Bernhard über eine mögliche Ablehnung des „Staatspreises“:

„Aber einer Ablehnung wollte ich mich nicht aussetzen, dann hätten sie mich wieder alle als arrogant und als Größenwahnsinnig verschrien, was ihre Regel ist, denn sie verschreien mich noch heute als arrogant und als Größenwahnsinnig und vielleicht haben sie recht, daß ich tatsächlich Größenwahnsinnig und arrogant bin, zur totalen Selbstbeurteilung bin ich nicht fähig.“³²⁸

Bernhard bediente sich hier bestimmter Erlebnisse, die er als Autor erlebte und reflektierte diese in seiner eigenen Sprache, erzeugte somit eine andere Wirklichkeit für ihn. Der Autor wird somit als Figur in der Wirklichkeit erkannt, der wiederum daraus seine Inhalte zieht, diese in Sprache fasst und somit die prinzipielle Künstlichkeit aller Dinge offenlegt, die sich im Darstellungsversuch der eigenen Existenz zeigt.

6.3.3. Zeitgeschichtliche Fakten

Hier soll nun abschließend betrachtet werden, ob der von Bernhard angesprochene „Skandal“ wirklich als ein „Skandal“ zu bezeichnen ist, oder als Darstellung für den Autor zur öffentlichen Entrüstung dient. „Die daraufhin einsetzende Entrüstung veranlaßte ihn, solche Reaktion seinerseits als Skandal zu bezeichnen“³²⁹.

Bernhard schreibt hierzu in *Meine Preise*:

³²⁷ Fellingner; „Antworten sind immer Falsch“, S. 40f. [Zitiert aus: Spiel, Hilde (1990); *Welche Welt ist meine? Erinnerungen 1946-1989*, München/Leipzig, S. 243.]

³²⁸ Bernhard; *Meine Preise*, S. 69.

³²⁹ Fellingner; „Antworten sind immer Falsch“, S. 12.

„Die Zeitungen schrieben am nächsten Tag von einem Skandal, den der Schriftsteller Bernhard provoziert habe. Eine Wiener Zeitung, die sich *Wiener Montag* nannte, schrieb auf der ersten Seite, ich sei eine Wanze, die man vertilgen müsse.“³³⁰

und vergleichend in *Wittgensteins Neffe*:

„(...) die sogenannte Verleihung des Staatspreises für Literatur (lange vor dem Grillparzerpreis) an mich, die, wie die Zeitungen damals schrieben, mit einem *Skandal* geendet hat.“³³¹

In den Tageszeitungen lässt sich nach Bernhards „skandalträchtigen“ Preisansprache und dem daraus resultierenden Eklat keine mediale Aufmerksamkeit auf diese Vorkommnisse nachweisen. Weder in „Die Presse“, der „Kronen Zeitung“, noch in der „Wiener Zeitung“ ist ein Bericht rund um die Preisverleihung vom 4. März 1968 zu finden. Erst die Zeitung „Wiener Montag“ berichtet am 11. März 1968 über einen Eklat beim „Staatspreis“ mit dem Titel: „So ‚dankt‘ ein Staatspreisträger: Beschimpft Österreich!“³³². Im Artikel selbst wird gleich zu Beginn die Beschwerde angeführt, dass die österreichische Presse den Vorfall ignoriert habe. Man schreibt:

„Der jüngste Zwischenfall dieser Art, von der freiwillig gleichgeschalteten österreichischen Presse seltsamerweise großzügig ignoriert, ereignete sich, wie der „MONTAG“ erfährt, in der vergangenen Woche im Audienzsaal des Unterrichtsministeriums am Wiener Minoritenplatz. Die vom Affront Betroffenen waren diesmal Unterrichtsminister Dr. Piffl Percevic und – letztlich – der österreichische Steuerzahler, der, ohne gefragt zu werden, die übermütigen Skandalmacher mit seinen schwer entbehrten Steuerschillingen großzügig unterstützt...“³³³

Aus erweiterten Recherchen zu den Zeitumständen wird dadurch ersichtlich, dass der sogenannte „Skandal“ als solcher in der öffentlichen Auseinandersetzung kaum stattfand, zumindest nicht in der Unmittelbarkeit der Geschehnisse, sondern erst später als solcher in die Darstellung des Autors, als der größte „Nestbeschmutzer“ nach Karl Kraus einging. Der Vorfall wurde von Bernhard verwendet, um seiner Literatur eine Grundlage zu geben und die Lächerlichkeit der Dinge zu zeigen.

³³⁰ Bernhard; *Meine Preise*, S. 84f.

³³¹ Bernhard; *Wittgensteins Neffe*, S. 114.

³³² Zitiert nach: Goubran; *Staatspreis*, S. 16f.

³³³ Ebenda.

6.4. Der Autor als Kunstfigur

Als Abschluss dieser Studie sollen noch einige Aspekte zur Inszenierung des Autors wiedergegeben und weitere Denkmöglichkeiten offengelegt werden.

Siegfried Steinmann fasst in seinem Essay wesentliche Elemente in der Inszenierung Bernhards als Kunstfigur zusammen und spricht dabei die zentralen Aspekte, wie auch in dieser Arbeit bereits offengelegt, an. Einleitend stellt Steinmann fest:

„Er [Bernhard] hat selbst alles gesagt, erklärt, dargestellt – nicht zuletzt sich selbst als Autor, Schriftsteller, Dichter und öffentlicher Mensch: sowohl in seinen Theatertexten als auch in den oft (der Eindruck drängt sich auf: immer) selbstinszenierten Präsentationen seiner Person vor und in der Öffentlichkeit.“³³⁴

Dass sich Realität und Fiktion überlagern und ständig ad absurdum geführt werden, ist nichts Neues in der Bernhard-Betrachtung, doch erkennt Steinmann, dass dieses Verhältnis zwar erkannt, oftmals in der Forschung aber nicht ernst genug genommen wurde. Bernhard selbst hat den Deutungsmechanismus rund um sein Werk immer wieder angetrieben, „indem er seine Fiktionen in die Realität übertrug und dort handfeste Skandale auslöste, die doch unzweifelhaft real waren“³³⁵. Der große Kunstgriff war es danach von Bernhard diese Reaktionen auf sein Werk, auch diverse Deutungen, wiederum aufzunehmen und „innerhalb seiner fiktiven (Theater-)Welt“³³⁶ zu verwerten. Bernhard stellte diese Aktionen also in einer Spielhandlung dar und erzeugte somit wieder eine Reaktion in der „Realität“.

Das hier nun beschriebene Konzept ist nichts weiter als das, welches bereits in Bezug auf die Theaterstücke *Die Jagdgesellschaft*, sowie *Am Ziel* besprochen wurde. Es wird über ein bereits aufgeführtes Stück in der aktuellen Situation gesprochen und weiters die Möglichkeit angedacht, dass genau diese Reflexion über das bereits aufgeführte Stück wiederum als Stück in Erscheinung tritt.

In seinem öffentlichen Wirken, so die zentrale Feststellung, gab es für Bernhard keinen außerliterarischen Bereich mehr, sehr wohl er für sich selbst eine „eigene Methode der säuberlichen Trennung zwischen Realität und Fiktion“³³⁷ schuf. Steinmann weist

³³⁴ Steinmann, Siegfried; Bernhard und Peymann – müssen sie ernst genommen werden?, in: *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur* H. 43. (1991), S. 104.

³³⁵ Ebenda, S. 105.

³³⁶ Ebenda.

³³⁷ Ebenda, S. 106.

weitere darauf hin, dass man, obwohl man sich bei Bernhards Werken meist auf dessen Sprache konzentrierte, kaum das Phänomen in der Forschung wahrgenommen wurde, dass der Autor sich in „zwei konträren Welten – Fiktion und Realität –“³³⁸ des gleichen Sprachmaterials bediente.

„Einer, der das Schreiben als Lebensaufgabe so ernst nimmt, kann vielleicht gar nicht mehr ‚außerliterarisch‘ auftreten – da zumindest nicht, wo es um Kunstausübung, um Literatur, Theater geht. Selbst-Darstellung wäre dann bei Bernhard nicht mehr (und nicht weniger) als die variierende Wiederholung einer Weltbeschreibung als „Weltanklage“, in der ‚jedes Wort trifft‘.“³³⁹

Die Grenze, so Steinmann weiter, zwischen Fiktion und Realität sei nichts weiter als die Grenze zwischen „Wahrheit und Künstlichkeit“. In einem Denken, das auf der absoluten Künstlichkeit basiert, ist dies die absolute Wahrheit, womit das konsequente Verhalten Bernhards in der Öffentlichkeit für einen auf dem Boden der Realität Stehenden ebenso „künstlich“, „inszeniert“ wirken muss, wie die Vorgänge auf der Theaterbühne selbst.³⁴⁰ Bernhard war in jedem Lebensbereich der Autor Bernhard, selbst in den scheinbar „authentischen“ Aufzeichnungen finden sich nichts weiter als Sprachmodelle des Autors Bernhard, selbst in Erzählungen von Zeitgenossen, deren Rezeption von diesem Modell befleckt sind.

Bernhard war kein politischer Autor, weil er niemals aufhörte Kunstfigur in der öffentlichen Betrachtung zu sein. Er wirkte in seinem eigenen Geistesraum, indem er Alles mit einbezog und aus seinem Blickwinkel heraus betrachtete, für sich bearbeitete und als Kunst wiedergab. Bernhard war Gefangener seiner eigenen Kunst, doch in diesem Gefängnis, gleich dem Gefängnis der zwangsläufigen Unvollkommenheit der Sprache, bewusster Gefangener. Er verschob die Grenzen zwischen Fiktionalität und Realität immer weiter bis hin zu deren vollkommenen Auflösung, bis nur noch die Sprache blieb, diese Sprache, die er für sich schuf, in Reaktion auf diese Welt. Was sich am offensichtlichsten und deutlichsten in den Dramoletten *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*³⁴¹ zeigt, worin Bernhard sich selbst als Figur Bernhard auftreten lässt und eine weitere Falle offenlegt sein Werk zu deuten.

³³⁸ Ebenda.

³³⁹ Ebenda S. 108.

³⁴⁰ Ebenda.

³⁴¹ Bernhard, Thomas (1993); *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

So lässt sich auch Bernhards Weltkomödien-Konzept verstehen, indem Bernhard die Figur Peymann sagen lässt:

„die einzige fertige grandiose die tollste Komödie von allen
ist die österreichische
Denken wir nur an die Darsteller
sie sind schon da
denken wir nur an das Bühnenbild
es ist schon da
denken Sie nur an die Bühnenmusik
sie ist schon da
die tollste Komödie aller Zeiten
ist Österreich
kein Theaterstück der Welt kommt an dieses heran
und die Österreicher selbst haben diese tollste Komödie
aller Zeiten inszeniert“³⁴²

Tagtäglich können wir die Aufführung betrachten, mit eigenem Blick, darüber in den Zeitungen lesen, in Büchern, im Fernsehen, erleben sie im Hier und Jetzt, in der unmittelbaren Wahrnehmung der Dinge und können daraus unsere eigenen Schlüsse ziehen, aus unserem eigenen begrenzten Blickwinkel heraus ein Bild schaffen, in einer uns adäquaten Sprache. Wir betrachten diese Welt, die doch eine alltäglich-inszenierte ist, aus den, uns präsentierten Vorführungen in der Alltäglichkeit und formen sie in unsere Sprache, bedienen sich ihr, weil es das einzige Material ist, das uns zur Verfügung steht, so wie wir selbst, unsere eigenen Vorgänge, das einzige Werkzeug sind diese Welt in eine Sprache zu formen, die jedoch immer etwas Künstliches sein muss, weil die Sprache letztlich künstlich ist.

Der Autor ist zwangsläufig ein Objekt in der Wirklichkeit, der darin wandelt und sich ihrer bedient. Der Autor ist Subjekt, welches sich aus der Objektivität der Welt reproduziert, im Wort also seinen Atem findet. Aus sich selbst heraus, den eigenen inneren Vorgängen, der Sprache also, schafft er ein eigenes Bild von der Welt. Der Autor schafft durch seine Sprache, die doch sein Werkzeug ist, die Welt aus seinem Blick, eine Meinung also aus der Künstlichkeit heraus, die erst im Lesenden eine Objektivität erhält, somit als Wirklichkeit erkannt werden kann, um letztlich in ihrer eigenen Künstlichkeit wiederum aufzugehen.

Steinmann entwirft folgendes Szenario einer Inszenierung des Autors Bernhards:

³⁴² Ebenda, S. 41.

„Ein Leser liest die Peymann-Dramolette von Thomas Bernhard und ergötzt sich an der schimpfenden Hauptfigur. Einige Zeit später schlägt er eine große Wochenzeitung auf, und hier begegnet ihm der Burgtheaterdirektor Peymann in einem Interview, und dieser real existierende Theaterdirektor spricht ganz im Geiste der schon bekannten fiktiven Figur. Also, denkt der Leser, Herr Peymann inszeniert sich selbst, auf der Grundlage eines Textes von Bernhard. Und da er (der Leser) nicht nur Peymann-Inszenierungen von Bernhard-Stücken kennt, sondern auch die Fernsehinterviews des Autors gesehen hat, in denen der Autor immer das sagte, was auch seine Figuren ständig repetieren, liegt der Schluß nicht fern, auch diese Interviews für Inszenierungen Peymanns zu halten – in Absprache mit dem Autor, versteht sich: Die beiden waren ja bekanntermaßen ein Team. Also, denkt der Leser, der seinen Bernhard kennt: Peymann und Bernhard sitzen da und „kommen vor in der Komödie“, die Bernhard geschrieben hat und die Peymann inszeniert. Ist der Leser hier ob seiner scharfsinnigen Logik noch nicht ganz verwirrt, kommt er vielleicht, da Realist, zu dem Schluß: Bernhard und Peymann hecken gemeinsam einen Streich aus, indem sie Peymann an die Burg schicken, als Theaterdirektor, und Bernhard – naturgemäß im Hintergrund – regiert mit. Bernhard und Peymann – die lachenden Jungs, die sich diebisch freuen über die gelungenen Streiche?“³⁴³

³⁴³ Steinmann; Bernhard und Peymann, S. 106f.

7. Conclusio

An dieser Stelle soll kurz zusammengefasst werden, inwiefern sich eine Inszenierung Thomas Bernhards als der Autor/die Kunstfigur *Thomas Bernhard* von der fiktiven Bühne zum öffentlichen Raum feststellen lässt, folglich eine Nachzeichnung des begangenen theoretischen Dreischritts erfolgen.

Im ersten Schritt waren es die Schauspieler, die einen Text Bernhards wiedergegeben haben, der immer wieder klare Bezüge zu dessen eigens konstruierten Autobiografie oder Unmittelbarkeit des Autors aufweist. Hier liegt zwischen dem eigentlich konzipierten Text und der Aufführung eine Vielzahl von Kunstgriffen, die den Text somit weit vom Autor distanzieren. Bernhard schafft Figuren, die von ähnlichen Motiven getrieben aus konträren Situationen heraus starten und bestimmte Möglichkeitsformen einer Existenz durchprobieren. Zentrales Augenmerk liegt hier auf der Kunstsprache des Autors Bernhards, die allen Figuren gemein ist. Bernhard inszeniert sich auf der Theaterbühne insofern, als er auf spezielle Motive seiner eigenen Autobiografie in seinen Figuren zurückgreift und sich desselben Sprachmaterials, wie seiner bisherigen Literatur bedient.

Im zweiten Schritt setzte sich Bernhard selbst ins Bild (ins Massenmedium) und spricht in der aus seiner Literatur bekannten Figurenrede über Dinge in der Alltäglichkeit. Nicht mehr Schauspieler tragen hier Worte des Autors vor, sondern der Autor selbst spricht und gibt seinen Worten somit einen Resonanzkörper in der Wirklichkeit. Der Autor inszeniert sich durch seine darin getroffene Aussage selbst, die jedoch immer in Bezug auf die intermediale Übersetzung betrachtet werden muss. Der Autor spricht, jedoch für die Gesamtkomposition, für die Montage zur Konstruktion eines bestimmten Bildes, ist nicht der Autor selbst, sondern der Regisseur verantwortlich. Bernhard stellte seinen Regisseuren durch die Aufnahmen ein sehr ähnliches Sprachkonvolut zur Verfügung, welches sowohl von tragischen, als auch komödiantischen Elementen übersät war. Je nach der Bearbeitung der Regisseure entstand somit ein bestimmtes Bild von Bernhard. In den Filmen mit Bernhard wird insofern der „authentische“ Bernhard gezeigt, indem er hier seine Arbeitsweise als Autor offenlegt und sich im Gespräch, im radotieren über Gott und die Welt die Inspiration für seine Literatur holte.

Im dritten und letzten Schritt ist die Distanz bzw. Verzerrung durch ein spezielles Medium vollkommen aufgehoben. Hier tritt der Autor aus seinem Werk heraus und spricht in der Öffentlichkeit seinen eigenen Rollentext vor einem anwesenden (oder lesenden) Publikum. Die Literatur und der Autor werden in diesem Schritt endgültig gleichgesetzt und zu einer Kunstfigur erhoben, weil für den Rezipienten scheinbar alle fiktionalen Elemente wegfallen. Der Text im Leserbrief wird so als klar definierte persönliche Aussage des Autors angesehen. In der Ansprache wird dies zur endgültigen Spitze getrieben, denn hier spricht Bernhard selbst vor einem anwesenden Publikum, geht also vollkommen in der selbstgeschaffenen Kunstfigur auf.

Bernhard kann aus heutiger Sicht nur noch als die Kunstfigur *Thomas Bernhard* betrachtet werden, weil alle seine Aussagen und Bewegungen im rezipierbarem Raum auf dessen Sprache ausgerichtet waren, sich niemals im außer-literarischen Bereich bewegten. Alles an Bernhard ist Sprache.

„(...)
Anonymität bis zum Wahnsinn,
ich gebe mich anders als ich bin: heute früh zwei
Uhr,
das Bewusstsein, daß das, das man vorgibt, eine ge-
meine Fälschung ist, wird nicht wahrgenommen in
der Gesellschaft,
korrekt, liebenswürdig: *weder korrekt noch liebens-*
würdig,
verstößt in Wahrheit gegen alles, nicht nur gegen sich
selbst: aber dieser Mensch, der gegen sich selbst ver-
stößt!, niemand kennt die Ursachen der Zerstörung:
Lügenzustände, Wahrheitsliebe, Nächstenliebe,
Phrasen der Unterschriften,
(...)“³⁴⁴

ENDE

³⁴⁴ Bernhard, Thomas (1989); *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*, Salzburg/Wien: Residenz, S. 123.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur von Thomas Bernhard:

Prosa:

- Bernhard, Thomas (1976); *Der Kulterer*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bernhard, Thomas (1987); *Der Stimmenimitator*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bernhard, Thomas (1987); *Wittgensteins Nefte. Eine Freundschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bernhard, Thomas (1988); *Ja*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bernhard, Thomas (1997); *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bernhard, Thomas (2007³); *Die Ursache. Eine Andeutung*, Salzburg/Wien: Residenz.
- Bernhard, Thomas (2007³); *Der Keller. Eine Entziehung*, Salzburg/Wien: Residenz.
- Bernhard, Thomas (2007³); *Der Atem. Eine Entscheidung*, Salzburg/Wien: Residenz.
- Bernhard, Thomas (2007³); *Die Kälte. Eine Isolation*, Salzburg/Wien: Residenz.
- Bernhard, Thomas (2007³); *Ein Kind*, Salzburg/Wien: Residenz.
- Bernhard, Thomas (2008); *Die Romane*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Die neun großen Romane von Thomas Bernhard, erschienen zwischen 1963 und 1986: *Frost, Verstörung, Das Kalkwerk, Korrektur, Beton, Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister, Auslöschung*)
- Bernhard, Thomas (2009); *Meine Preise*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Dramen:

- Bernhard, Thomas; Ein Fest für Boris, in: ders. (1988); *Stücke 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7 – 78.
- Bernhard, Thomas; Der Ignorant und der Wahnsinnige, in: ders. (1988); *Stücke 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 79 – 170.
- Bernhard, Thomas; Die Jagdgesellschaft, in: ders. (1988); *Stücke 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 171-250.
- Bernhard, Thomas; Die Macht der Gewohnheit, in: ders. (1988); *Stücke 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 251 – 349.

Bernhard, Thomas; Minetti, in: ders. (1988); *Stücke 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 203 – 250.

Bernhard, Thomas; Der Weltverbesserer; in: ders. (1988); *Stücke 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 115 – 190.

Bernhard, Thomas; Über allen Gipfeln ist Ruh, in: ders. (1988); *Stücke 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 191 – 284.

Bernhard, Thomas; Am Ziel, in: ders. (1988); *Stücke 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 285 – 388.

Bernhard, Thomas; Der Schein trügt, in: ders. (1988); *Stücke 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 389 – 463.

Bernhard, Thomas; Der Theatermacher, in: ders. (1988); *Stücke 4*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7 – 116.

Bernhard, Thomas; Ritter, Dene, Voss, in: ders. (1988); *Stücke 4*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 117 – 228.

Bernhard, Thomas; Einfach kompliziert, in: ders. (1988); *Stücke 4*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 229 – 274.

Bernhard, Thomas (1993); *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bernhard, Thomas (1995); *Heldenplatz*, Suhrkamp: Frankfurt/Main.

Bernhard, Thomas (1999); *Der deutsche Mittagstisch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bernhard, Thomas (2004); *Dramen I* [Band 15], Hg. von Manfred Mittermayer/Winkler, Jean-Marie, in: ders. *Werke*, 22 Bände, Hg. von Martin Huber/Schmidt-Dengler, Wendelin, Suhrkamp: Frankfurt am Main.

Sonstiges:

Bernhard, Thomas; Politische Morgenandacht, in: *Wort in der Zeit, H.1* (1966), S. 12. (Antwort auf eine Umfrage zum Thema „Die Ver-Politisierung unserer Kultur“)

Bernhard, Thomas; Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur. Zwei Reden, in: *Neues Forum, H. 173*, (1968), S. 349.

Bernhard, Thomas; Drei Tage, in: ders.; (1989); *Der Italiener*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 78 – 92.

Bernhard, Thomas (2006); *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. [Monologe auf Mallorca (1981), Holzfällen (Wien 1984) und Die Ursache bin ich selbst (Madrid 1986)]

Bernhard, Thomas (2008); *Die Ursache bin ich. Eine Autobiographie in Fragmenten*. Hg. und zusammengestellt von Raimund Fellingner. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bernhard, Thomas/Siegfried Unseld (2009); *Der Briefwechsel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sekundärliteratur:

Bayer, Wolfram; Das Gedruckte und das Tatsächliche. Realität und Fiktion in Thomas Bernhards Leserbriefen, in: ders. (Hg.) (1995); *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*, Wien: Böhlau, S. 58-80.

Benjamin, Walter; Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Claus Pias u.a. (Hg.) (1999); *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart, S. 18-33.

Brändle, Rudolf (2001); *Zeugenfreundschaft. Erinnerungen an Thomas Bernhard*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bürger, Christa; Schreiben als Lebensnotwendigkeit. Zu den autobiographischen Fragmenten Thomas Bernhards, in: Alexander von Bormann (Hg.) (1987); *Sehnsuchtsangst. Zur österreichischen Literatur der Gegenwart*, Amsterdam: Rodopi, S. 43-64.

Camus, Albert (2004); *Der Mythos des Sisyphos*, Reinbeck: Rowohlt.

Diderot, Denis (1981); *Paradox über den Schauspieler*, Wädenswil: Stutz.

Dittmar, Jens (Hg.) (1990); *Thomas Bernhards Werkgeschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Dittmar, Jens (Hg.) (1992); *Aus dem Gerichtssaal. Thomas Bernhards Salzburg in den 50er Jahren*, Wien: Verl. d. Österr. Staatsdr.

Dittmar, Jens (Hg.) (1993²); *Sehr gescherte Reaktion. Leserbrief-Schlachten um Thomas Bernhard*, Wien: Edition S.

Dreissinger, Sepp (Hg.) (1991); *Thomas Bernhard. Portraits*, Weitra: Bibliothek der Provinz.

Dreissinger, Sepp (Hg.) (1992); *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*, Weitra: Bibliothek der Provinz.

Endres, Ria; (1980); *Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard*, Frankfurt am Main.

Fellinger, Raimund (2008); „Antworten sind immer Falsch“ *Thomas Bernhard gibt Thomas Bernhard*, Frankfurt am Main: SV – Filmedition Suhrkamp. [Begleitheft

zu: MONOLOGE AUF MALLORCA + DIE URSACHE BIN ICH SELBST. Die großen Interviews mit Thomas Bernhard, Regie: Krista Fleischmann, DVD-Video, filmedition suhrkamp 2008.]

Fialik, Maria (1997); *Thomas Bernhard. Das Theatrale in Leben und Werk oder „Solche Menschen muss ein Mensch haben“*. Ein Leben rekonstruiert aus Briefen, Universität Wien: Dissertation, 4 Bände, Band 1.

Fischer-Lichte, Erika; Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance, in: dies./Isabel Pflug (Hg.) (2000); *Inszenierung von Authentizität*, Francke: Tübingen/Basel, S. 59-70.

Fischer-Lichte, Erika; Theatralität und Inszenierung, in: dies./Pflug, Isabel (Hg.) (2000); *Inszenierung von Authentizität*, Francke: Tübingen/Basel, S. 11-30.

Fleischmann, Krista (1992), *Thomas Bernhard. Eine Erinnerung*, Wien.

Foucault, Michel; Was ist ein Autor?, in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.) (2000); *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam, S. 198- 229.

Gamper, Herbert (1977); *Thomas Bernhard*, München: DtV.

Gamper, Herbert; "Sind wir am Ziel, ist alles das Verkehrte". Zu Thomas Bernhards Stück "Am Ziel", in: *Theater heute* 1981, H.10, S. 34-45.

Gamper, Herbert; Einerseits Wissenschaft, Kunststücke andererseits. Zum Theater Thomas Bernhards, in: *TEXT + KRITIK*, H. 43, (Juni 1974): *Thomas Bernhard*, S. 9-21.

Glaser, Horst Albert; Die Krankheit zum Tode oder der Wille zum Leben – Überlegungen zu Thomas Bernhards Autobiographie, in: Alexander von Bormann (Hg.) (1987); *Sehnsuchtsangst. Zur österreichischen Literatur der Gegenwart*, Rodopi: Amsterdam, S. 65-74.

Goubran, Alfred (Hg.) (1997); *Staatspreis. Der Fall Bernhard*, Klagenfurt/Wien: editon selene.

Haider-Pregler, Hilde/Birgit Peter (2001); *Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre*, Wien: Suhrkamp.

Haider-Pregler; Ist es eine Komödie. Ist es eine Tragödie? Überlegungen zu Thomas Bernhards philosophisch-komödiantischem Lachtheater, in: Hanne Castein/Stillmark, Alexander (Hg.) (1990); *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie. Londoner Symposium 1987*, Stuttgart: Akademischer Verlag, S. 160.

Häller, Heinz; „Österreich. Eine Herausforderung“, in: Wendelin Schmidt-Dengler/Huber, Martin (Hg.) (1987); *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*, Wien: Edition S, S. 111-152.

Hennetmair, Karl Ignaz (2003²); *Ein Jahr mit Thomas Bernhard*, Salzburg: btb.

- Hofmann, Kurt (2004⁴); *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, München: dtv.
- Höller, Hans (2004⁸); *Thomas Bernhard*, Reinbek: Rowohlt.
- Honegger, Gitta (2001); *Thomas Bernhard*, „Was ist das für ein Narr?“, München: Propyläen.
- Huber, Martin (1992); *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*, Wien: WUV-Univ.-Verl.
- Huber, Martin/Mittermayer, Manfred (Hg.) (2002); *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Huber, Martin, „schrieb und schrieb und schrieb...“. Erste Anmerkungen zu Nachlaß und Arbeitsweise Thomas Bernhards, in: Martin Huber/Mittermayer, Manfred (Hg.) (2002); *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 69 – 80.
- Huguet, Louis (1995); *Chronologie. Johannes Freumbichler – Thomas Bernhard*. Weitra: Bibliothek der Provinz.
- Huntemann, Willi (1990); *Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*, Würzburg, S. 193.
- Huntemann, Willi; „Treue zum Scheitern“. Bernhard, Beckett und die Postmoderne, in: *TEXT + KRITIK*, H. 43, 3. Aufl. (1991); *Thomas Bernhard*, S. 42-74.
- Iser, Wolfgang (1991); *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven einer literarischen Anthropologie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Jelinek, Elfriede; Der Einzige. Und wir, sein Eigentum, in: Sepp Dreissinger (Hg.) (1992); *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*, Weitra: Bibliothek der Provinz, S. 159-165.
- Judex, Bernhard (2006); *Der Schriftsteller Johannes Freumbichler. 1881 – 1949 Leben und Werk von Thomas Bernhards Großvater*. Wien: Böhlau.
- Jürgens, Dirk (1999); *Das Theater Thomas Bernhards*, Frankfurt am Main: Lang.
- Kalisch, Eleonore; Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung, in: Erika Fischer-Lichte/Pflug, Isabel (Hg.) (2000); *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen/Basel: Francke, S. 31-46.
- Kiesenhofer, Anton; Aus Protest und Resignation. Künstlerproblematik und Gesellschaftsanalyse in vier Stücken von Thomas Bernhard: Ein Fest für Boris, Die Jagdgesellschaft, Vor dem Ruhestand, Am Ziel, in: *Modern Austrian Literature* 21 (1988), Nr. 3/4, S. 123-134.
- Klug, Christian (1991); *Thomas Bernhards Theaterstücke*, Stuttgart: Metzler.

- Kugler, Christine/Kurt, Ronald; Inszenierungsformen von Glaubwürdigkeit im Medium Fernsehen. Politiker zwischen Ästhetisierung und Alltagspragmatik, in: Erika Fischer-Lichte/Pflug, Isabel (Hg.) (2000); *Inszenierung von Authentizität*, Francke: Tübingen/Basel, S. 149 -162.
- Künzel, Christine; Einleitung, in: dies./Schönert, Jörg (Hg.) (2007); *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 9 – 24.
- Liechti, Roland (1987); *Ich lebe absurd! Alle leben, absurd! Versuch über Thomas Bernhard*, Zürich: Zentralstelle der Studienschaft.
- Marquardt, Eva (1990); *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*, (Untersuchungen zur deutschen Literatur Band 54), Tübingen: Max Niemeyer.
- Meyer, Petra Maria; Mediale Inszenierung von Authentizität und ihre Dekonstruktion im theatralen Spiel mit Spiegeln. Am Beispiel des komponierten Filmes *Solo* von *Mauricio Kagel*, in: Fischer-Lichte, Erika/ Pflug, Isabel (Hg.) (2000); *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen/Basel: Francke, S. 71-92.
- Mittermayer, Manfred (2006); *Thomas Bernhard*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mittermayer, Manfred (1988); *Ich werden. Versuch einer Thomas-Bernhard-Lektüre*, Stuttgart: Akademischer Verlag.
- Mittermayer, Manfred; „Der Wahrheitsgehalt der Lüge“. Thomas Bernhards autobiographische Inszenierungen, in: Bernhard Fetz/Schweiger, Hannes (Hg) (2006); *Spiegel und Maske. Konstruktionen biographischer Wahrheit*, Wien: Zsolnay, S. 79-94.
- Mittermayer, Manfred; „Die schaurige Lust der Isolation“. Vorschläge zum Verständnis von Thomas Bernhards Schreiben, in: Johann Lachinger/Pittertschatscher, Alfred (Hg.) (1994); *Literarisches Kolloquium Thomas Bernhard 1984. Materialien*, Weitra: Bibliothek der Provinz, S. 73-94.
- Mittermayer, Manfred; „Von der wirklichen in die künstliche Welt“. Zum Verhältnis von Literatur und Realität bei Thomas Bernhard, in: Franz Gebesmair/Pittertschatscher, Alfred (Hg.) (1998); *Bernhard-Tage Ohlsdorf. Materialien*, Weitra: Bibliothek der Provinz, S. 127-173.
- Moser, Joseph (2004); *Thomas Bernhard im Dialog mit der österreichischen Öffentlichkeit. Zwischen Presse, Theater und Justiz*, Philadelphia: Dissertation.
- Oberreiter, Suitbert (1999); *Lebensinszenierung und kalkulierte Kompromißlosigkeit. Zur Relevanz der Lebenswelt im Werk Thomas Bernhards.*: Wien/Köln/Weimar: Böhlau.
- Peymann, Claus; Thomas Bernhard auf der Bühne, in: Johann Lachinger/Pittertschatscher, Alfred (Hg.) (1994); *Literarisches Kolloquium Thomas Bernhard 1984. Materialien*, Weitra: Bibliothek der Provinz, S. 187-199.

- Pfabigan, Alfred (2009); *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*. Wien: Sonderzahl.
- Pfabigan, Alfred; Auslöschung als „patriotisches Geschenk“ Anmerkungen zum „Heimatsdichter“ Thomas Bernhard, in: Pia Janke/Dürhammer, Ilija (Hg.) (1999); *Der „Heimatsdichter“ Thomas Bernhard*, Wien: Holzhausen, S. 3-16.
- Radax, Ferry; Thomas Bernhard und der Film, in: Johann Lachinger/Pittertschatscher, Alfred (Hg.) (1994); *Literarisches Kolloquium Thomas Bernhard 1984. Materialien*, Weitra: Bibliothek der Provinz, S. 200-211.
- Reich-Ranicki, Marcel (1990); *Thomas Bernhard. Aufsätze und Reden*, Zürich.
- Rietra, Madeleine; Thomas Bernhards *Über allen Gipfeln ist Ruh* – eine fröhliche Literatursatire?, in: Alexander von Bormann (Hg.) (1987); *Sehnsuchtsangst. Zur österreichischen Literatur der Gegenwart*, Amsterdam: Rodopi, S. 75-92.
- Risska, Sandra-Michaela (2008); *"Möglicherweise wird gesagt, ich selbst sei in meinem Theater....". Die Selbstinszenierung Thomas Bernhards als Kunstfigur*, Universität Wien: Diplomarbeit.
- Schmidt-Dengler, Wendelin/Martin Huber (Hg.) (1987); *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*, Wien: Edition S.
- Schmidt-Dengler, Wendelin; Auf dem Boden der Sicherheit und Gleichgültigkeit. Zu Thomas Bernhards Autobiographie, „Der Keller“, in: Klaus Amann/ Wagner, Karl (Hg.) (1998); *Autobiographien in der österreichischen Literatur: von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard*, Innsbruck/Wien: Studien Verlag, S. 217-239.
- Schmidt-Dengler, Wendelin; Bernhard – Scheltreden. Um- und Abwege der Bernhard-Rezeption, in: Johann Lachinger/Pittertschatscher, Alfred (Hg.) (1994); *Literarisches Kolloquium Thomas Bernhard 1984. Materialien*, Weitra: Bibliothek der Provinz, S. 95 – 118.
- Schmidt-Dengler, Wendelin/ Martin Huber (Hg.) (1997); *Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Postmoderne. Londoner Symposion*, Frankfurt am Main: Lang.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (1986); *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Wien: Sonderzahl.
- Schütt, Hans-Dieter (Hg.) (2008); *Peymann A-Z*, Berlin: Das neue Berlin.
- Schweikert, Uwe; Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert. Zum Problem von Identifikation und Distanz in der Rollenprosa Thomas Bernhards, in: *TEXT + KRITIK*, H. 43, (Juni 1974); *Thomas Bernhard*, S. 1-8.
- Steinmann, Siegfried; Bernhard und Peymann – müssen sie ernst genommen werden?, in: *TEXT + KRITIK*, H. 43. (1991), S. 104-111.

Vogt, Georg (2007); *Der Autor im Fernsehen. Probleme des filmischen Portraitierens anhand des Films "Thomas Bernhard - Drei Tage" von Ferry Radax*, Universität Wien: Diplomarbeit.

Filme:

DREI TAGE, Regie: Ferry Radax, Deutschland, WDR, 1970

MONOLOGE AUF MALLORCA + DIE URSACHE BIN ICH SELBST, Regie: Krista Fleischmann, DVD-Video, filmedition suhrkamp 2008. [Original: Monologe auf Mallorca, ORF 1981 und Die Ursache bin ich selbst, ORF 1986]

Zeitungsartikel:

Focus, Nach Sendeschluß. Thomas Bernhard – eine Herausforderung, in: *Kronen Zeitung*, 12. Februar 1981.

Haider, Hans; Hohn als Waffe und als Gspäß, in: *Die Presse*, 13. Februar 1981.

H.V.; Unbehagen, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 14. April 1981.

R.V.; Thomas Bernhard. Nichts, nichts, nichts, in: *Stuttgarter Nachrichten*, 14. April 1981.

Thieringer, Thomas, Welttheater, in: *Süddeutsche Zeitung*, 14. April 1981.

Radio:

Friedl, Peter (1981, 9. Februar); *50. Geburtstag von Thomas Bernhard*, Ö1 Mittagsjournal. [Quelle: Österreichische Mediathek; www.mediathek.at, Zugriff am 18. August 2009]

Nach dem Wort

die inszenierung, so dachte er, ist doch der tod der alltäglichkeit, in der inszenierung geht das leben wie es ist, ihre natur verloren, verliert sich in der absoluten fiktion, dieser absoluten bühne...in der inszenierung verlieren sich alle dinge in der künstlichkeit, nichts reales bleibt mehr zurück, setzt man die inszenierung an...und doch versuchte er die realität zu wahren, versuchte hinweise zu geben, um die realität, diesen direkten bezug und darin wiederum die allgemeinheit zu erkennen zu geben, denn im kleinsten detail, der absoluten benennung, folglich definition der dinge, steckt noch immer die gesamtheit allen lebens, steckt das ganze leben selbst, aus dem man alles ziehen kann, wie konkret auch immer, wie genau auch immer, immer bleibt der raum für die allgemeinheit offen, doch hier verbirgt sich die alltäglichkeit, hier verbirgt sich die wirklichkeit, auch auf einer fiktiven bühne, wo mit worten inszeniert wird, selbst im geist durch den text allein...der direkte bezug hebt den wirklichkeitsverlust nicht auf, doch reißt er aus der trance der verstellung, deckt die illusion von vornherein auf, in dem der eigene bezug, der bezug zu konkreten dingen, gegeben ist, mit denen man nach dem theater umgehen kann, doch die inszenierung bleibt...doch der tod der alltäglichkeit, auch wenn er alles mit einbezieht, weil es doch genau der fall nun ist, nichts mehr uninszeniert, nichts mehr natürlich ist, nichts mehr ist wie es ist, wie es war, weil alles in scene gesetzt wird, um einen bestimmten bild zu entsprechen, meist keinem selbstbild, sondern einem fremdbild, denn für ein selbstbild müsste man über die eigene person nachdenken, mehr noch wirkliche denkvorgänge anstrengen, die nicht möglich sind für die in konformität denkenden denker, also leben sie nach einem fremdbild und ohne logischem fehler, weil sich doch alles inszeniert, selbst die blume vor der sonne...die inszenierung, wie er sagte, ist der tod der alltäglichkeit die es nicht mehr gibt, weil es keinen bezug zur welt, zur realität, zur wirklichkeit gibt, weil diese worte alle nicht mehr existieren, es gibt nur noch die welt, die sich aus der inszenierung formte und überall zu betrachten ist, die welt wird ersichtlich durch das bild, durch die sprache, aber nicht mehr durch die beobachtung, schon lange nicht mehr im bloßen sehen, das doch über alles steht, dieses sehen im sinne von wahrnehmen...alles ist inszeniert, weil es auf der sprache gründet, dieser sprache als absolute abstraktion aller dinge, die die welt in scene setzt...jeder versuch zurück zur wirklichkeit zu gelangen muss hier zwangsläufig scheitern, doch mit dem bezug auf die alltäglichkeit, auf reale vorgänge wird all dies ad absurdum geführt, rückwirkend zur wirklichkeit...meine gedanken reichen von A bis Z, sage er, und niemals weiter...

Abstract

Der Ansatzpunkt dieser Arbeit liegt in der prinzipiellen Feststellung, dass der Autor Thomas Bernhard nur als selbstkonstruierte Kunstfigur wahrnehmbar ist. Vielerdiskutiert ist in der Forschung das Problem der verwischenden Grenze von Realität und Fiktion in den Werken des Autors. Eine Diskussion, welche sich auch auf die Figur des Autors selbst übertragen lässt. Bernhard ging den Weg des Autors, konstruierte für sich eine Sprache, aus der heraus er alles schöpfte, eine eigene Geisteswelt schuf. In allen seinen Lebensbereichen, vor allem jenen, die aus heutiger Sicht noch nachvollziehbar sind, inszeniert sich der Autor durch seine unverwechselbare Sprache selbst.

Anhand der Autobiografien lässt sich das Phänomen der Selbstkonstruktion, der eigenen Geschichtsbildung deutlich nachzeichnen. Durch die Sprache schafft sich der Autor einen eigenen Vergangenheitsmythos für seine Kunstfigur, welcher Motive aufwirft, die sich in den bisherigen literarischen Arbeiten wiederfinden lassen. Die Autobiografien müssen somit als reines Kunstobjekt angesehen werden, gleich den literarischen Schriften. Der Ich-Erzähler erkennt in seiner Schrift, dass die Sprache ein unvollkommenes, fragmentarisches Medium ist, welches nur bedingt eine Wirklichkeit darstellen kann, zu der Wahrheit jedoch niemals gelangt.

In den Theaterstücken *Über allen Gipfeln ist Ruh* und *Am Ziel* lässt sich deutlich die Realitätsproblematik in Bernhards literarischem Werk nachzeichnen und gleichzeitig geben sie einen Einblick darin, wie sich der Autor selbst auf der fiktiven Bühne sieht. Er lässt die Figuren über die eigenen Bezüge zur Schriftstellerei, die unter anderem in den Autobiografien aufgeworfen wurden, reflektieren und führt das Spiel von Realität und Fiktion darin ad absurdum. So berichtet zum Beispiel die Mutter in *Am Ziel*, dass alles, was sie hier im Stück sagen, bereits ein Theaterstück sein könnte.

Eine offensichtlichere Inszenierung des Autors erfolgt in den Filmen und Interviews mit dem Autor selbst, die ein konkretes Bild von diesem zeigen. Im Film *Drei Tage*, inszeniert vom Regisseur Ferry Radax, sitzt Bernhard auf einer Parkbank und monologisiert, inspiriert durch eine vom Regisseur zusammengestellte Mappe, die bestimmte Motive aus seinen Werken enthält, über Themen aus seiner Literatur. Der Autor gibt sich hier in der Sprache seiner Literatur zu erkennen, bewegt sich also im absoluten literarischen Raum. Der Autor wurde hier mit seinen literarischen Figuren

gleichgesetzt und dessen Gedanken in der Person des Schriftstellers erkannt, wodurch eine Aufhebung von Realität und Fiktion entstand. Auch bei den Fernsehinterviews *Monologe auf Mallorca* und *Die Ursache bin ich selbst*, inszeniert von Krista Fleischmann, bespricht Bernhard die Motive seiner Literatur und gibt sich als wortmächtiger Gesprächspartner zu erkennen, wie dies in den Theaterstücken zu betrachten ist, der in einem „lustvollen Geplänkel“ seine Sprache zu erkennen gibt. Auffallend bei einer genauen Betrachtung der Filme und Interviews mit Bernhard ist, dass Bernhard seinen Regisseuren dasselbe Material an Sprache zur Verfügung stellte und diese, je nach deren eigenen Inszenierungsabsichten, ein Bild von dem Autor konstruierten. Durch diese Fernsehauftritte gab Bernhard der Figur des Autors einen Resonanzkörper in der Wirklichkeit, auf den die Rezipienten unmittelbar Bezug nehmen konnten.

Die Auflösung des Autors in eine selbstkonstruierte Kunstfigur erfolgt auf der öffentlichen Bühne (Alltagsarena), auf der sich der Autor direkt an das Publikum wendet und Bezug auf unmittelbare Tagesereignisse nimmt. Als Beispiel sei hier die Ansprache Bernhards zur Verleihung des österreichischen „Staatspreises“ für Literatur 1968 genannt, in der Bernhard die Figur des Maler Strauchs aus dem geehrten Buch *Frost* steigen lässt und dessen Anschuldigungen auf der Bühne vorträgt. Bernhard geht hier vollkommen in seiner Kunstfigur auf und begeht den letzten Schritt zur Verwischung von Realität und Fiktion. Mit Leserbriefen, Ansprachen oder genauer Namensnennung in den literarischen Werken wendet sich Bernhard an die Öffentlichkeit und bleibt trotzdem in seiner Kunst, weil er dieselbe Sprache verwendet.

Der Autor Bernhard muss aus der heutigen Betrachtung als die Kunstfigur Bernhard angesehen werden, weil alle Rezeptionspunkte auf dessen Sprache aufgebaut sind, die dieser selbst konstruierte, somit ein Bild von sich schuf. Bernhard bewegte sich gleich seiner Literatur auch im öffentlichen Raum, niemals in einem außerliterarischen Bereich, sprach in einer Sprache, die dem Autor glich.

Alles bei Bernhard muss durch dessen Sprache hinweg betrachtet werden, somit auf die daraus resultierende reine Künstlichkeit, durch die Abstraktion der Worte. „Alles ist Sprache“, nichts weiter als die Inszenierung eines Selbst.

Curriculum Vitae

Persönliche Informationen

Name: Mario Schlembach
Wohnhaft in: Aussiedlerhof 6
2453 Sommerein
Telefon: +43 676 7 92 30 33
e-mail: mario.schlembach@chello.at

Geburtstag: 21. November 1985 (Hainburg/Donau)
Staatsangehörigkeit: Österreich

Ausbildung

seit 10/2006 **Diplomstudium an der Universität Wien:**
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Wahlfächer: Philosophie und Vergleichende
Literaturwissenschaft

Diplomarbeit: Die Ursache bin ich selbst.
Zur Inszenierung eines Autors (Thomas
Bernhard).

02/2008 und 02/2009 **Leistungsstipendium der Universität Wien**

2000 – 2005 **Höhere Lehranstalt für**
Produktmanagement und Präsentation
Abschluss mit Reife- und Diplomprüfung,
mit ausgezeichnetem Erfolg

07/2004 **Sommerakademie für Hochbegabte**
Rhetorik und Philosophie

Berufliche Erfahrungen

07/2009 **Salzkammergut Festwochen Gmunden**
Presse, Öffentlichkeitsarbeit, Künstlerbetreuung

11/2007 **Praktikum bei der Werbeagentur LOWE GKG**
Texter und Durchlauf der einzelnen Abteilungen

02/2007 - 10/2007 **Journalist**
Niederösterreichische Nachrichten
Ausbildung an der NÖN-Akademie

08/2005 – 09/2005	Praktikum bei der POST AG Selbstständige Tätigkeiten
07/2001 und 07/2002	Praktikum am Flughafen Wien-Schwechat Abteilung Konsumentendienste im Bereich Marketing
seit 2001	Geschäftsführung Gasthof Schlembach Schlembach GesmbH

Schriftstellerische Tätigkeiten

	Gedichtbände:
2006	Weltenreise
2006	Militärische Notizen
2006 - 2009	Fragmente einer Reise. Poetische Studien.
	Dramentexte:
2009	Kellerkinder
2009	Auf den schwarzen Truhen der Bauernerde
2009	Thomas verrückter Nachlass
2009	Nur wer die Sehnsucht kennt
	Prosa:
2009	Vermittelte Realitäten
2010	Hinter dem Rathaus

Sprachkenntnisse

Deutsch: Muttersprache
Englisch: fließend in Wort und Schrift
Französisch: Schulkenntnisse
Spanisch: Schulkenntnisse

Informatikfähigkeiten

ECDL Europäischer Computerführerschein,
 Macromedia Programme, Adobe Photoshop

Sonstiges

01/2006 - 07/2006	Absolvierung des Grundwehrdienstes
10/2005 - 12/2005	Weltreise
10/2005	Facharbeit über <i>Personal Identity</i>