



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Möglicherweise wird gesagt,

ich selbst sei in meinem Theater....“

Die Selbstinszenierung Thomas Bernhards als
Kunstfigur

Verfasserin

Sandra-Michaela Risska

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317 301

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theaterwissenschaft/ Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

Danksagung

Ich möchte mich herzlich bei meiner Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler bedanken, deren Engagement und tatkräftige Unterstützung die Realisierung dieser Arbeit erst möglich gemacht hat. Des Weiteren möchte ich meiner Familie, allen voran meiner Mutter, die mich immer wieder von neuem motiviert hat, für die Förderung meiner Ausbildung danken. Vielen Dank auch meinen Freundinnen Miriam und Kinga, die diese Arbeit für mich in Windeseile Korrektur gelesen haben.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Die Gattung der Autobiographie.....	8
2.1. Ansprüche und aktuelle Tendenzen.....	8
3. „Jugenderinnerungen“ – Die autobiographischen Schriften.....	9
3.1. Grundprobleme des Mitteilungsprozesses.....	10
3.1.1. Die Erkenntnis und die Wahrheit an sich.....	10
3.1.2. Die Bedeutung der Sprache für den Mitteilungsversuch.....	12
3.1.3. Die Kunstfigur „Thomas Bernhard“ – Gefilterte Wiedergabe.....	12
3. 2. Besonderheiten der Autobiographie.....	15
3.2.1. Wechsel der Erzählzeit.....	15
3.2.2. Wechsel der Erzählperspektive.....	16
3.3. Identitätssuche und Ursachenforschung.....	17
4. „Neunzehnjahre“ – Eine autobiographische Annäherung.....	19
4.1. <i>Die Ursache. Eine Andeutung</i>	19
4.1.1. Die Heimat – Salzburg.....	19
4.1.2. Die Gesellschaft und ihre Systeme als Feindbilder des Individuums...21	
4.1.3. Die Schuld der Eltern als „Erzeuger“.....	26
4.1.4. Die Bedeutung der Musik - Heilmittel und Inbegriff des Scheiterns...28	
4.1.5. Die Schule des Großvaters.....	29
4.2. <i>Der Keller. Eine Entziehung</i>	30
4.2.1. Die entgegengesetzte Richtung.....	30
4.2.2. Karl Podlaha - der zweite Lehrer Bernhards.....	33
4.2.3. Der Loslösungsprozess.....	34
4.2.4. Die Musik als verbindungsstiftendes Element.....	36
4.2.5. Das Künstlerkonzept.....	38

4.2.6. Krankheit - Ein Schritt ins Künstlertum.....	41
4.3. <i>Der Atem. Eine Entscheidung</i>.....	42
4.3.1. Suggestion von Handlungsräumen: Zwischen Ohnmacht und Existenzbeherrschung.....	43
4.3.2. Umdeutung realer Gegebenheiten zum Zweck der Mythisierung: Existentielle Bedrohungen als geistiger Entwicklungsprozesses.....	46
4.3.3. Perspektivenwechsel als Machtdemonstration.....	47
4.3.4. Die Bedeutung der Ärzte.....	48
4.3.5. Der Tod des Großvaters als Geburtsstunde des Schriftstellers Thomas Bernhard.....	48
4.3.6. Die Annäherung an die Mutter.....	50
4.3.7. Introspektion – Aufarbeitung der Vergangenheit und Flucht in die Geisteswelt.....	52
4.4. <i>Die Kälte. Eine Isolation</i>.....	53
4.4.1. Die „Todesgesellschaft“.....	53
4.4.2. Genesungsprozess – Ein Weg gegen alle.....	55
4.4.3. Konzeption einer literarischen Gegenwelt.....	57
4.4.4. Gegensatzpaare: Todessehnsucht versus Überlebenswille.....	57
4.4.5. Herkunftsforschung als Etappe der Identitätsentwicklung.....	59
4.4.6. Der Künstler im Konflikt mit der Gesellschaft und der Heimat.....	60
4.4.7. Scheinbare Genesung und neuerlicher Rückfall.....	62
4.5. <i>Ein Kind</i>.....	64
4.5.1. Außergewöhnlichkeit als Fundament der Künstlerlegende.....	65
4.5.2. Die Macht der Sprache – Manipulation der Ereignisse.....	67
4.5.3. Etablierung des Familienkonzepts.....	67
4.5.3.1. Der Großvater.....	68
4.5.3.2. Die Mutter und das Phantom des absenten Vaters.....	71
4.5.3.3. Bestätigung der Außergewöhnlichkeit durch den Großvater....	73
4.5.4. Künstlerdasein – Das Leben als Drahtseilakt.....	75
4.5.4.1. Eiserner Kunstwille und Selbstkasteiung.....	76
4.5.4.2. Suizidgedanken.....	78
4.5.4.3. Funktionalisierung der Außenseiterrolle: Bernhard - Der Regulator in der Gesellschaft.....	79
4.5.5. Seekirchen - Das Paradies.....	82

4.5.5.1. Mäzenentum.....	83
4.5.5.2. Gehen und Denken.....	84
4.5.6. Nächste Etappe: Traunstein in Bayern.....	85
5. Autobiographische Motive in den fiktiven Werken.....	90
5.1. <i>Die Jagdgesellschaft</i>	94
5.2. <i>Die Macht der Gewohnheit</i>	103
5.3. <i>Minetti</i>	110
5.4. <i>Der Theatermacher</i>	119
6. Conclusio.....	128
7. Literaturverzeichnis.....	130

1. Einleitung

„Und möglicherweise [...] wird gesagt
ich selbst sei in meinem Theater
Aber es ist ein anderer“¹

Thomas Bernhard kann zu Recht als einer der wohl größten, wenn auch ambivalentesten Schriftsteller der österreichischen Nachkriegsliteratur bezeichnet werden, der weit über die Grenzen Österreichs hinweg unglaubliche Popularität genoss. Viel ist zeitlebens und auch posthum über den Autor Thomas Bernhard geschrieben und gerätselt worden. Das lag zu einem Großteil an den heftigen Skandalen, die Bernhard mit seinen Auftritten und seinen Schriften zu provozieren suchte. Kaum ein Autor beteuerte so vehement sich von seiner Heimat lösen zu wollen, um sich ihr zeitgleich auf literarischem Wege immer wieder anzunähern. Die Widersprüchlichkeit ist eine der markantesten Eigenschaften die man seinem Œuvre, das Gedichte, Prosatexte, Romane, Theaterstücke wie Drehbücher umfasst, attestieren kann.

Oftmals wurden in den fiktiven Schriften biographische Details und Selbstaussagen Bernhards vermutet. Durch die Autobiographie, die unbestreitbare Parallelen zwischen der darin abgebildeten Bernhardfigur und seinen Figuren offen legte, schienen die Annahmen legitimiert. Angesichts der Deklamierung Bernhards (sowohl in seinen Werken, als auch in seinen Aussagen), dass Wahrheit ohnehin nicht mitteilbar und jeglicher Verifikationsversuch zum Scheitern verurteilt sei, mindert Bernhard jedoch bewusst den Erwartungsdruck, der an die Gattung Autobiographie gestellt wird und schafft sich auf diesem Wege eine wertungsfreie Nische.

Im Rahmen dieser Arbeit soll daher folgender Zugang zu den Erinnerungen Bernhards gewählt werden: Es soll die Tatsache, dass Autobiographien keinerlei Anspruch auf absolute Wahrheit besitzen, als grundlegend vorausgesetzt werden und die Problematik der Fiktionalität, die bereits zum Zentrum vieler anderer Untersuchungen gemacht wurde², weitgehend ausgeklammert werden. Vielmehr geht es darum, dass den zentralen Motiven in seiner Autobiographie eine Gegenüberstellung mit den Theaterstücken widerfährt und die

¹ Bernhard, Thomas: Die Jagdgesellschaft; In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.245

² Es sei hier besonders die Chronologie Louis Huguets erwähnt, die eine minutiöse Aufschlüsselung realer Gegebenheiten zu dem persönlichen Bericht des Autors lieferte. Vgl. Huguet, Louis: Chronologie. Johannes Freumbichler. Thomas Bernhard. Bibliothek der Provinz, Weitra 1995

Wiederkehr von thematischen Aspekten und Figurprofilen zum Anlass genommen wird, sich an die Kunstfigur Thomas Bernhard anzunähern.

Es soll gezeigt werden, dass die Autobiographie nicht als Versuch Bernhards gesehen werden kann, vergangene Ereignisse wahrheitsgemäß wieder zu geben, sondern als bewusster Beitrag zur Generierung seines Künstler-Mythos verstanden werden muss. Auf diesem Wege soll die Argumentationsstruktur, derer sich der Autor bedient um seine Persönlichkeit vor den Augen des Lesers zu formieren, näher analysiert werden.

Bernhard verstand es sich die Deutungsversuche, die seine Kritiker oftmals zu Rückschlüssen von den fiktiven Figuren auf die Person des Autors veranlassten, zu Nutze zu machen um ein Rollenbild zu stilisieren, das er zeitlebens mit Vehemenz zu verteidigen trachtete (vgl. hierzu Bernhards Aussage im Interview mit Krista Fleischmann, wo es heißt, er werde wahrscheinlich lebenslänglich der negative Schriftsteller sein³).

Im zweiten Kapitel werden Gedanken zur Gattung der Autobiographie im Mittelpunkt stehen, ebenso werden die an diese literarische Gattung geknüpften Erwartungshaltungen diskutiert werden.

Im dritten Kapitel werden die Grundprobleme und Besonderheiten der „Jugenderinnerungen“ Thomas Bernhards näher beleuchtet, wodurch die Basis für das vierte Kapitel geschaffen werden soll, in dem die fünf autobiographischen Werke unter dem Aspekt der Generierung des Künstlermythos behandelt werden. Dabei soll der lebensgeschichtliche Hintergrund alles Dargestellten unter dem Blickwinkel der künstlerischen Verzweckdienlichkeit betrachtet werden. Argumentationsstrategien und Stilisierungsprozesse Bernhards sollen auf diesem Wege sichtbar gemacht werden. Außerdem soll das Profil des Bernhard'schen Künstlerprototypen anhand der Großvaterfigur nachgezeichnet werden.

Im fünften Kapitel wird anhand der Theaterstücke *Die Jagdgesellschaft*, *Die Macht der Gewohnheit*, *Minetti* und *Der Theatermacher* die Vehemenz gezeigt werden, mit der Bernhard sein Künstlerkonzept zu etablieren und verteidigen suchte. Die Gattungsgrenzen scheinen dabei sekundärer Natur zu sein und die Beibehaltung gewisser Grundthemen und Eigenschaften das zentrale Anliegen zu sein.

Die 1988 unter dem Titel *Der Deutsche Mittagstisch* erschienen Dramolette, in denen Bernhard seine Person sogar namentlich auftreten lässt, werden aufgrund der bewussten Eigenparodisierung nicht in die Betrachtung miteinbezogen werden. Ebenso werden die Interviews von Krista Fleischmann und der filmische Monolog *Drei Tage*, der in

³ Fleischmann, Krista: Thomas Bernhard. Eine Begegnung, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006, S.25

Zusammenarbeit mit Ferry Radax entstand, nur am Rande in die Untersuchung einfließen, da in dieser Arbeit das Hauptaugenmerk auf der literarischen Selbstinszenierung liegen wird.

2. Die Gattung der Autobiographie

„Die biographische Wahrheit ist nicht zu haben“ (Sigmund Freud)

2.1. Ansprüche und aktuelle Tendenzen

An dieser Stelle sollen kurz Grundgedanken zur Autobiographie sowie die an sie gerichteten Erwartungshaltungen angerissen werden. Es wäre wohl nicht im Interesse Bernhards, der sich stets gegen Kategorisierungen jeglicher Art wehrte und sie zeitlebens aufzuheben versuchte, indem er gekonnt ihre Grenzen verwischte, sich mit einer Gattungsdiskussion aufzuhalten. Nicht umsonst wurden und werden dem Skandalautor widersprüchliche Eigenschaften attestiert. Schmidt-Dengler erklärt dieses stilistische Merkmal Bernhards folgendermaßen:

„Polare Paare, mit deren Hilfe sich am Werk Bernhards Kategorisierungen vornehmen ließen, kreist der Autor mit seiner Sprache so ein, dass die darin enthaltene Möglichkeit des Gegensatzes aufgehoben wird. „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“ bleibt als Frage unbeantwortet.“⁴

Über die Jahrhunderte hinweg existierten unterschiedliche Auffassungen darüber, wie eine Autobiographie beschaffen sein sollte und knüpften dadurch unterschiedlichste Erwartungen an diese Gattung. Vom „Weglassen jeglicher Verschleierung“ bis hin zur künstlerischen Aufbereitung einzelner Bruchstücke der eigenen Lebensgeschichte ist die Rede. Aufgrund der Wagueit in Bezug auf die formalen und inhaltlichen Kriterien erscheint die folgende Definition der Gattung von Georg Misch am geeignetsten:

„Sie [die Autobiographie] lässt sich kaum näher bestimmen als durch Erläuterung dessen, was der Ausdruck besagt: die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*).“⁵

Ein besonderes Kennzeichen dieses Genres ist die fehlende Distanz des Erzählers zum Dargebrachten, weshalb eine originalgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit in der Selbstdarstellung nicht erwartet werden kann. Die Bestätigung der Authentizität des Mitgeteilten, kann demnach nur auf subjektiver Basis erfolgen. Weiters kommt hinzu, dass

⁴ Schmidt – Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. 3. erweiterte Auflage, Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien 1997, S.150

⁵ Holdenried, Michaela: Autobiographie. Philipp Reclam jun. GmbH & Co, Stuttgart 2000, S. 21

Erinnern ein dynamischer Prozess ist, der die erlebte Wirklichkeit im Nachhinein zur Kunst macht. Auch Goethe dürfte sich der beschränkten Möglichkeiten des Gedächtnisses bewusst, gewesen sein, wie der Titel seiner Selbstbiographie *Dichtung und Wahrheit* vermuten lässt. Goethes Arbeit wurde langezeit als Prototyp autobiographischer Schriften gesehen, da zwar das Ich ins Zentrum der Betrachtung gerückt wird ohne jedoch den Gesamtkontext außer Acht zu lassen.⁶ Das erzählende Ich versucht angesichts der Wechselwirkung von Individuum und Gesellschaft sich seiner Identität zu versichern. Neben der persönlichen Lebensgeschichte geben autobiographische Schriften daher auch Aufschluss über zeitpolitische Kontexte, Epochen und Strömungen und besitzen nicht nur einen literaturwissenschaftlichen, sondern auch einen geschichts- und kulturwissenschaftlichen Wert. Nach dem kollektiven Vergessen rund um den zweiten Weltkrieg, setzte in den 70er Jahren ein Gegentrend ein: Die Auseinandersetzung mit der eigenen Person, die nur durch gleichzeitige Betrachtung des zeitgeschichtlichen Zusammenhangs begriffen werden kann. Die Berichte von Zeitzeugen (oral history) in Form von Autobiographien und Interviews gaben Aufschluss über die Gräuel der Zeit.

Neben diesen Grundüberlegungen sollte vor allem die Tatsache nicht außer Acht gelassen werden, dass dem Verfassen der eigenen Geschichte, ein starkes Mitteilungsbedürfnis voraus geht und einen ganz bestimmten Zweck verfolgt: Die Selbstdarstellung.

Gegenwärtig ist die Autobiographie als Medium der literarischen Selbstbekundung gefragt denn je, was an dem starken Bedürfnis die eigene Person zu inszenieren gelegen sein dürfte.

3. „Jugenderinnerungen“ - Die autobiographischen Schriften

Die fünf autobiographischen Schriften Thomas Bernhards, die in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entstanden, fügen sich, wie bereits oben erwähnt, in die literarischen Tendenzen dieser Epoche, in der die Wiederentdeckung des Ichs und die Erforschung der eigenen Geschichte zum Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses gemacht wurde.⁷ Kindheitserinnerungen stellten schon in früheren fiktionalen Texten einen wichtigen Bestandteil dar.

⁶ vgl. Bollacher, Martin/Gruber, Bettina (Hrsg.): Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Literatur. Bonifatius, Paderborn 2000, S.8

⁷ vgl. Höller, Hans: Thomas Bernhard. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, (6. Auflage) 2000, S.97

„Verstörte Familienverhältnisse, die Erfahrung von Krankheit und Tod schon in früher Jugend gehören [...] zum immergleichen Repertoire, [...]“⁸

Mit dem Erscheinen von *Die Ursache* schien die autobiographische Begründung für die fiktionalen „Trockenübungen“ gegeben worden zu sein. Bei den Überlegungen zu Bernhards Jugenderinnerungen wurde oftmals der Fehler begangen den persönlichen Darstellungen eine konkret überprüfbare Wirklichkeit gegenüber stellen zu wollen, was jedoch angesichts des werkimmanenten Kunstcharakters nur oberflächlich möglich war. Durchaus bewegen sich Einzelheiten in einem überprüfbaren Kontext, dennoch ist die Selbstdarstellung eine subjektive Mitteilungsform, die nach bestimmten Kriterien funktioniert und im Hinblick auf ihre Wirkungsweise erzeugt wird. Deshalb sollte in den fünf autobiographischen Schriften Thomas Bernhards nicht nach einer Möglichkeit gesucht werden, die Lebensgeschichte aufzuschlüsseln. Vielmehr als die Wirklichkeit findet man darin die Kunstfigur „Thomas Bernhard“, die der Autor für sich beanspruchte und als Rollenvorbild in seinen Interviews und fiktionalen Texten verwendete. Neben diese zweckdienliche Verfälschung tritt laut Bernhard eine Vielzahl anderer Probleme, die einen Wirklichkeitsbericht nahezu unmöglich macht und den Spekulationen um den Wahrheitsgehalt der kolportierten Jugenderinnerungen den Wind aus den Segeln nimmt.

3.1. Grundprobleme des Mitteilungsprozesses

3.1.1. Die Erkenntnis und die Wahrheit an sich

Wichtig für die Rezeption mutet der Umstand an, dass Bernhards Romane keinen Wahrheitsanspruch erheben, wie die ständigen Misstrauensbekundungen des Ich-Erzählers an die Fähigkeit Reales zu erkennen und objektiv wieder zu geben, bezeugen. Vielmehr räumt der Protagonist das Nebeneinander von Wahrheit und Fiktion ein und betont den subjektiven Gehalt der mitgeteilten Erinnerungen, da die Wirklichkeit nur in der Wahrnehmung des Einzelnen bestehe und selbst diese persönliche Wahrheit von der Mitteilung ausgeschlossen sei.

„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. [...]“

⁸ Marquardt, Eva: Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards, (Untersuchungen zur deutschen Literatur Band 54), Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1990, S.124

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.“⁹

Die Wahrheit liege demnach im Auge des Betrachters und erscheine ob der Subjektivität jeglichen Mitteilungsversuchs objektiv nicht abstrahierbar. Der Diskussion über die Authentizität des Berichteten, die seit der Veröffentlichung der autobiographischen Werke entfacht ist, hat Bernhard mit der Begründung, dass die objektive Verifikation aufgrund des Fehlens einer Wahrheit per se, unmöglich sei, jegliche Legitimation entzogen. Im ersten Band der autobiographischen Reihe stellt Bernhard dem klaren Titel *Die Ursache*, der eindeutige Antworten auf zentrale Fragen erwarten lässt, den vagen Untertitel „Eine Andeutung“ gegenüber, der die Hoffnung auf Erklärungen sogleich im Keim erstickt. Im Band *Der Atem* betont Bernhard, dass es sich bei den berichteten Ereignissen lediglich um Tatsachen für ihn selbst handle, die sich ohnehin jeder Überprüfbarkeit entziehen.

„Er [Anmerkung der Schreiber] ist nicht und niemals bereit, anderes zu handeln, anders zu denken und zu fühlen als aus sich selbst, wenn er sich naturgemäß auch in jedem Augenblick bewußt ist, daß alles, gleich was, nur Annäherung und nur ein Versuch sein kann. Es sind ihm und also auch dieser Schrift, wie allem und allen Schriften, Mängel ja Fehler nachzuweisen, [...]. **Gerade diese Mängel und Fehler gehören genauso zu dieser Schrift als Versuch und Annäherung wie das in ihr Notierte.**“¹⁰

Der Wahrheitsanspruch wird ad absurdum geführt, indem die Subjektivität alles Mitgeteilten a priori festlegt wird und Bernhard sogar zum Schluss kommt: „[...] Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar.“¹¹ Dennoch sind die Selbsterforschung zur Ergründung der Existenz und auch der Mitteilungsversuch an sich der Lebensmotor für Bernhard und stellen die Legitimation für die Niederschrift der Autobiographie dar.

„[...] aber das Schreiben ist nur die Lebensnotwendigkeit, darum, aus diesem Grunde schreibe ich, auch wenn alles, was ich schreibe, doch nichts als Lüge ist, die sich als Wahrheit durch mich transportiert.“¹²

Die fehlende objektive Erkenntnismöglichkeit von Wahrheit stellt allerdings nicht das einzige Hemmnis des autobiographischen Offenlegungsversuchs dar, sondern vielmehr äußert sich auch eine generelle Skepsis an die Möglichkeit zur sprachlichen Wiedergabe.

⁹ Bernhard, Thomas: *Der Keller. Eine Entziehung*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.29

¹⁰ Bernhard, Thomas: *Der Atem. Eine Entscheidung*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 56ff

¹¹ Bernhard, Thomas: *Der Keller. Eine Entziehung*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.29

¹² ebenda, S.31

3.1.2. Die Bedeutung der Sprache für den Mitteilungsversuch

Nicht nur das Erfassen der objektiven Wirklichkeit wird als unmöglich angesehen, auch die Vermittlung der Wahrheit wird durch die Insuffizienz der Sprache behindert. Das Misstrauen an die Mittel der Sprache wird an vielen Stellen zum Ausdruck gebracht:

„Die Sprache ist unbrauchbar, wenn es darum geht, die Wahrheit zu sagen, Mitteilung zu machen, sie lässt dem Schreibenden nur die Annäherung, immer nur die verzweifelte und dadurch auch nur zweifelhafte Annäherung an den Gegenstand, die Sprache gibt nur ein gefälschtes Authentisches wider, das erschreckend Verzerrete, sosehr sich der Schreibende auch bemüht, die Wörter drücken alles zu Boden und verrücken alles und machen die totale Wahrheit auf dem Papier zur Lüge.“¹³

Trotz der generellen Defizite der Sprache wird sie auch als einzige Sicherheit im Dunst der Erkenntnissuche dargestellt. Sie dient Bernhard als ein Mittel zur Selbstbehauptung, als eine Möglichkeit der Selbstvergewisserung angesichts existenzieller Bedrohungen wie etwa Krieg und Krankheit. Demnach soll nicht die Wahrheit per se zum Erkenntnisinteresse dieser Arbeit gemacht werden, sondern vielmehr muss das Resultat des Mitteilungs- und Inszenierungsversuchs näher beleuchtet werden. Es gilt vor allem den Umgang Bernhards mit der Wirklichkeit exemplarisch zu veranschaulichen und die Bedeutung der fiktiven Elemente für die Betrachtung seiner autobiographischen Figur zu entdecken, handelt es sich doch um bewusst stilisierte und veränderte Aspekte.

3.1.3. Die Kunstfigur „Thomas Bernhard“ – Gefilterte Wiedergabe

„Ich darf nicht leugnen, dass ich auch immer zwei Existenzen geführt habe, eine, die der Wahrheit am nächsten kommt und die als Wirklichkeit zu bezeichnen ich tatsächlich ein Recht habe, und eine gespielte, beide zusammen haben mit der Zeit eine mich am Leben haltende Existenz ergeben, wechselweise ist einmal die eine, einmal die andere beherrschend, aber ich existiere wohlgemerkt beide immer.“¹⁴

Die fünf autobiographischen Werke inszenieren die Person „Thomas Bernhard“, indem Bernhard seine ersten neunzehn Lebensjahre auf Basis seiner subjektiven Erinnerungen unter gleichzeitigem Beimengen von fiktiven Elementen [re]konstruiert. Der Begriff Konstruktion

¹³ Bernhard, Thomas: Die Kälte. Eine Isolation. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 59

¹⁴ Bernhard, Thomas: Der Keller. Eine Entziehung, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 98

wird an dieser Stelle absichtlich verwendet, da die Erinnerungen des Autors gefiltert zur Generierung seines Ich-Konzepts gewählt werden, dabei nie die Wirkung seiner Selbstdarstellung auf den Leser außer Acht lassend, wodurch ein Kunstprodukt entsteht, dessen Einzelkomponenten nicht mehr fassbar sind. Auch erfahren die Erlebnisse unter dem Einfluss der gegenwärtigen Empfindungen eine veränderte Bewertung.

„[...] vor allem aber ist die Selbstbiographie jedoch Gestaltung von Vergangenheit im Medium der Erinnerung.“¹⁵

Trotz der offensichtlichen Stilisierung stellen die autobiographischen Schriften einen wichtigen Beitrag für das Verständnis des Autors dar, da auch der fiktionale Charakter der Werke, die Fähigkeit des Inszenierungskünstlers Thomas Bernhard Dichtung und Wahrheit in gleichem Maße zu bedienen und miteinander zum Zweck der Mythosbildung zu vermischen, veranschaulicht.

„Na, Wahrheit ist alles und gedichtet ist auch alles. Das ist so eine Mischung. Und wer sich als wahr erkennt, der wird sich drinnen finden, und das Gedichtete wird er selbst auch als wahr erkennen.“¹⁶

Einzelne Stationen seiner Kindheit und Jugend werden zweckdienlich als prägende Momente für die Identitätsentwicklung inszeniert, indem sie als Grundstein für die Entwicklung von Einstellungen und Prinzipien dargestellt werden und im Nachhinein in ein kausales Gefüge gereiht werden. Es erscheint gerade so, als versuche Bernhard vor den Augen des Lesers Rechtfertigungen und Erklärungen für seine Handlungen zu etablieren. Manfred Mittermayer beschreibt das Vorgehen Bernhards folgendermaßen:

„Ausgangspunkte für sein Schreiben sind zumeist wieder erkennbare Realitätspartikel (Personen, Ereignisse, etc.) aus denen er jedoch sogleich eine eigenständige literarische Welt errichtet, kunstvoll verdichtete sprachliche Gebilde, die den Leser durch Anspielungen auf die unterschiedlichsten Wirklichkeitsbereiche zur Sinnggebung einladen.“¹⁷

Die Autobiographie stellt somit keineswegs einen schlichten Tatsachenbericht dar, sondern vielmehr den Versuch die Kunstfigur Bernhard zu etablieren und zwar in der Art und Weise, wie Bernhard vom Leser gesehen werden möchte. Seiner Intention entsprechend, erscheint

¹⁵ Marquardt, Eva: Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards, (Untersuchungen zur deutschen Literatur Band 54), Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1990, S.121

¹⁶ Fleischmann, Krista: Thomas Bernhard. Eine Begegnung, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006, S.93

¹⁷ vgl. Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. (Sammlung Metzler; Bd. 291) Metzler. Stuttgart, Weimar 1995, S.8

der autobiographische Thomas Bernhard als eine weitere vom Autor Bernhard geschaffene Figur, die gewisse Merkmale mit ihrem Schöpfer gemein hat, über die tatsächlichen Eigenschaften der Person allerdings recht wenig verrät. Das Gestaltungsprinzip seiner Erzählweise zeigt der folgende Auszug aus *Ein Kind* beispielhaft, in dem er seinem Jugendfreund ein Ereignis präsentiert, „naturgemäß“ nicht ohne Details in seiner Darstellung publikumswirksam zu variieren.

„Ich selbst genoß meinen Bericht so, als würde er von einem ganz andern erzählt, und ich steigerte mich von Wort zu Wort und gab dem ganzen, von meiner Leidenschaft über das Berichtete selbst angefeuert, eine Reihe von Akzenten, die entweder den ganzen Bericht würzende Übertreibungen oder sogar zusätzliche Erfindungen waren, um nicht sagen zu müssen: Lügen. [...] Wo es mir günstig erschien, hielt ich mich länger auf, verstärkte das eine, schwächte das andere ab, immer darauf bedacht, dem Höhepunkt der ganzen Geschichte zuzustreben, keine Pointe vorwegzunehmen und im übrigen mich als den Mittelpunkt meines dramatischen Gedichts niemals außer Acht zu lassen.“¹⁸

Bereits vor Veröffentlichung der Autobiographie wurde die Selbstbeobachtung beziehungsweise ihr zwangsläufiges Scheitern zum Thema seiner fiktiven Schriften gemacht, wodurch das eigentliche, zentrale Anliegen der Autobiographie nämlich die Selbstmitteilung a priori ad absurdum geführt wird. Zum anderen wird eine Verwebung der autobiographischen mit der fiktionalen literarischen Produktion erzeugt.

„So gesehen sind alle Begriffe (Vorstellungen), sagt Oehler, wie Selbstbeobachtung, Selbstmitleid, Selbstbeziehung und so fort, falsch. Wir selbst sehen uns nicht, wir haben niemals die Möglichkeit, uns selbst zu sehen.“¹⁹

Aussprüche wie dieser scheinen sich geradezu als Textkommentar zu lesen. Der Autor, der sich sonst kaum zu Äußerungen zu seinen Werken hinreißen ließ, scheint auf implizitem Wege zu ihnen Stellung zu nehmen. Die Romane und Theaterstücke sind von (auto)biographischen Merkmalen geradezu durchsetzt, aber auch die Autobiographie weist eine Vielzahl fiktionaler Elemente auf, was für eine Relevanz bestimmter Themen und Motive für den Autor spricht, die in wortwörtlichen Entsprechungen gipfelt.

„Bernhards Autobiographie ist in gleichem Maße fiktional wie die Romane autobiographisch.“²⁰

¹⁸ Bernhard, Thomas: *Ein Kind*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.25ff

¹⁹ Bernhard, Thomas: *Gehen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971, S.87

²⁰ Marquardt, Eva: *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*, (Untersuchungen zur deutschen Literatur Band 54), Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1990, S. 176

Die Mischung von Wahrheit und Dichtung, von Wirklichkeitsabbildung und maßloser Übertreibung ist es auch die zur Mythisierung des Autors beigetragen haben: „Und mit seiner Übertreibung trifft er allemal [...].“²¹

Die Übertreibung als stilistische Mittel hat zwei Funktionen: Zum einen wird durch sie die Notwendigkeit des Gesagten hervorgehoben, zum anderen wird der Kunstcharakter der Figuren und Erzählungen evident gemacht.

„Es ist alles übertrieben, aber ohne Übertreibung kann man gar nichts sagen, [...].“²²

3. 2. Besonderheiten der Autobiographie

3.2.1. Wechsel der Erzählzeit

Die fünf autobiographischen Werke entstanden in den Jahren 1975 bis 1982 und reflektieren die ersten neunzehn Lebensjahre des Autors (somit den Zeitraum zwischen 1931 und 1950) mit einem Zeitverzug von ungefähr fünfundzwanzig Jahren. Die objektive Darstellung der Gegebenheiten wird abgesehen von der persönlichen Betroffenheit noch durch einen weiteren Faktor erschwert: Der Blick des Autors zum Zeitpunkt der Niederschrift der Autobiographie ist ein anderer, als jener des jungen Thomas Bernhard dessen Gefühle er wiederzugeben versucht. Dieser Umstand wird vor allem durch das Fehlen einer durchgehenden Chronologie, so wie durch das häufige Hereinbrechen der Erzählgegenwart in den Bericht deutlich. Eine vollkommene Separation des Ichs zum Zeitpunkt der dargestellten Ereignisse von jenem zum Zeitpunkt der Verschriftlichung ist nicht möglich, was den häufigen Wechsels der Erzählzeit von der Vergangenheit in die Gegenwart, sowie die Vermischung der Erzählebenen erklärt. Die detailgetreue Wiedergabe der Gefühle vor dem Hintergrund des gegenwärtigen Wissens scheint nicht uneingeschränkt möglich.

„An dieser Stelle muss ich wieder sagen, dass ich notiere oder auch nur skizziere und nur andeute, wie ich damals *empfunden* habe, nicht wie ich heute *denke*, denn die Empfindung von damals ist eine andere gewesen als mein Denken heute, und die Schwierigkeit ist, in diesen Notizen und Andeutungen die Empfindungen von damals

²¹ Schmidt – Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. 3. erweiterte Auflage, Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien 1997, S.146

²² Fleischmann, Krista: Thomas Bernhard. Eine Begegnung, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006, S.37

und das Denken von heute zu Notizen und Andeutungen zu machen, die den Tatsachen von damals, meiner Erfahrung als Zögling damals entsprechen, wenn auch wahrscheinlich nicht gerecht werden, jedenfalls will ich den Versuch machen.“²³

Viele Meinungen und Empfindungen von einst erfahren ihre Bestätigung aus der Erzählgegenwart und scheinen dadurch noch immer ihre Legitimation zu besitzen.

„Immer wieder finden sich Hinweise aus der Zeitebene des erzählenden Ich, die eine bruchlose Fortsetzung der einst durchlittenen Realität behaupten.“²⁴

Das Erinnern ist kein statischer Prozess, sondern vielmehr ein produktives Schaffen, das die Vergangenheit in der Erinnerung stetig umarbeitet und auf der Basis des aktuellen Erfahrungshorizontes neu interpretiert. Die Ereignisse werden somit unter dem Einfluss späterer Erkenntnisse verändert bewertet, allerdings nicht immer unbeabsichtigt:

„Im Fortgang des Schreibens verändert sich das Beschriebene; in der Erinnerung stellt sich durch den Prozeß der Niederschrift die Reaktion der Verwandten unterschiedlich dar. Das ist aber nicht nur der Unschärfe des Gedächtnisses oder der naturgemäß erfolgenden Entstellung der Erinnerung zuzuschreiben, sondern gründet in einem Gestaltungsprinzip, das Bernhard gerade in „Der Keller“ mehrfach zur Evidenz bringt.“²⁵

3.2.2. Wechsel der Erzählperspektive

Interessant erscheint in den autobiographischen Texten auch der häufige Perspektivenwechsel der in dieser Gattung aufgrund der Gleichsetzung von Erzähler und Autor aufgehoben sein sollte. Vielmehr ist ein häufiger Wechsel von der involvierten ersten in die dritte Erzählposition zu verzeichnen: „Objektivierung und subjektive Ich-Aussage, Identifikation und Distanz stehen in dauerndem Spannungs- und Wechselverhältnis.“²⁶

Durch die Wahl der Ichform als narratives Stilmittel wird beim Leser das Gefühl einer besonderen Wirklichkeitsnähe der Handlung erzeugt. Die beschriebenen Gefühle, Ängste und Emotionen werden dadurch unmittelbarer erlebt. Durch den Wechsel in die distanzierte dritte

²³ Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.73

²⁴ Schmidt-Dengler, Wendelin: Auf dem Boden der Sicherheit und Gleichgültigkeit. Zu Thomas Bernhards Autobiographie „Der Keller“. In: Autobiographien in der österreichischen Literatur: von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard; Klaus Amann und Karl Wagner(Hrsg.), StudienVerlag Innsbruck-Wien 1998, S.217-239, S.226

²⁵ ebenda, S. 228

²⁶ nach Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. (Sammlung Metzler; Bd. 291) Metzler. Stuttgart, Weimar 1995, S.7

Position wird wiederum eine scheinbar objektive Betrachtungsweise des Geschehenen durch Reduktion des Identifikationspotentials suggeriert. Gleichzeitig zerstört Bernhard kontinuierlich seine Versuche Objektivität zu etablieren, indem er die Möglichkeit zur Erkenntnis an sich, beziehungsweise ihre sprachliche Übermittelbarkeit, in Abrede stellt. Aufbau und Zerstörung von Argumentationsstrukturen wechseln sich bei Bernhard unentwegt ab, indem er beinahe jeder Rede eine Gegenrede zuordnet. Der Wechsel der Erzählperspektive gehört zum fixen Gestaltungskonzept Bernhards und dient dem kontinuierlich betriebenen Verwirrspiel.

3.3. Identitätssuche und Ursachenforschung

„Wir sind unser ganzes Leben dabei, uns zu erforschen und gehen immer wieder an die Grenze unserer Geistesmittel und geben auf.“²⁷

Der Autobiographie geht ein starkes Mitteilungsbedürfnis voraus, sowie der Wunsch sich der Leserschaft auf eine bestimmte Art und Weise zu präsentieren. Entscheidend bei der Betrachtung der Autobiographie erscheint ferner die Tatsache, dass die Schriften keineswegs eine komplette Kindheitsbeschreibung darstellen, sondern nur entscheidende Momente im Leben des Autors protokollieren, die er bewusst „in den Lichtkegel der Erinnerung setzt“²⁸ und die auch gleichzeitig zur Generierung der Künstlerlegende um seine Person beitragen.

„Bernhards autobiographische Erzählungen lassen sich auch als Künstlerlegenden lesen, mit dem Großvater als Leitfigur, dem wahren Lehrer [...]“²⁹

Eva Marquardt spricht in diesem Zusammenhang vom „ausschnitthaften Skizzieren“³⁰, das Bernhard sich zum Prinzip gemacht hat, da es ihm nicht um die Rekapitulation von chronologischen Ereignissen, sondern vielmehr um die Protokollierung eines „Ichwerdungsprozesses“ ginge. Gerade das Bruchstückhafte, das nur Andeutungen liefere, fände in der Rezeption durch den Leser seine Zusammenfügung.

²⁷ Bernhard, Thomas: Der Keller. Eine Entziehung, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 97

²⁸ Gruber, Bettina: Familiäre Intertextualität. Zur Genealogie von Thomas Bernhards Schreiben. In: Bollacher, Martin/Gruber, Bettina: Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Literatur. Bonifatius. Paderborn 2000, S.105

²⁹ Höller, Hans: Thomas Bernhard. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, (6. Auflage) 2000, S. 104

³⁰ vgl. Marquardt, Eva: Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards, (Untersuchungen zur deutschen Literatur Band 54), Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1990, S.146 ff

„Hier sind Bruchstücke mitgeteilt, aus welchen sich, wenn der Leser gewillt ist, ohne Weiteres ein Ganzes zusammensetzen lässt.“³¹

Dem Leser werde demnach die Rolle eines Fährtenlesers zugesprochen, wobei die tatsächliche Erkenntnis, schon allein deshalb, weil der Autor selbst noch nicht erkannt hat, unmöglich ist. Diese Meinung entspricht auch jener Mittermayers, der die Erinnerungsschicht in den ersten vier Bänden der Autobiographie als Dokument eines Ich-Gewinnungsprozesses beschreibt:

„Sie [die Erinnerungsschicht] entwirft ein großangelegtes Szenario der Selbstdurchsetzung eines Ichs gegen die Umwelt, die es von Anfang an daran zu hindern trachtet, und zeichnet die Strategien nach, deren es sich dabei bedient.“³²

Trotz der bewussten Stilisierungsversuche um seine Person, kann *Die Ursache* als Beleg einer individuellen Ich-Erforschung und als eine Auseinandersetzung mit dem zeitpolitischen Kontext seiner Kindheit verstanden werden, die untrennbar mit dem Heimatland verbunden ist. Die Hassliebe, die Bernhard mit Österreich verbindet, wird evident, indem er einerseits kontinuierlich versucht, sich von den Zuständen in seinem Vater- oder besser gesagt „Großvaterland“³³ zu distanzieren, andererseits aber keine Gelegenheit auslässt, sich ihm schriftlich anzunähern. Über die negativen Erfahrungen seiner Kindheit sucht der Autor die Gründe für seine ablehnende Haltung zu etablieren. Aufgrund der Schonungslosigkeit ihrer Darstellung stellt die Autobiographie neben dem persönlichen Leidensbericht, auch eine Bestandsaufnahme des sozialpolitischen Kontexts seiner Kindheit dar und hat somit als Zeitzeugendokument exemplarischen Charakter. Die Autobiographie kann dementsprechend auch als Versuch verstanden werden, Erklärungen zu suchen und Situationen und Umstände umzudeuten um nachträglich Entscheidungs- und Handlungsfreiheiten zu suggerieren, in Momenten wo Schicksal und sozialpolitisches Umfeld prädestinierend wirkten.

„[...] das Werk Bernhards lässt sich auch umgekehrt als eine Kunstwelt verstehen, für die ihr Schöpfer sich eine autobiographische Begründung ex post erfindet.“³⁴

³¹ Bernhard, Thomas: *Der Atem. Eine Entscheidung*, S. 56ff

³² Mittermayer, Manfred: *Thomas Bernhard*. (Sammlung Metzler; Bd. 291) Metzler. Stuttgart, Weimar 1995, S.84

³³ vgl. Ludewig, Alexandra: *Großvaterland. Thomas Bernhards Schriftstellergenese dargestellt anhand seiner (Auto-)Biographie*. Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 1999

³⁴ Gruber, Bettina: *Familiäre Intertextualität. Zur Genealogie von Thomas Bernhards Schreiben*. In: Bollacher, Martin/Gruber, Bettina: *Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Literatur*. Bonifatius. Paderborn 2000, S.104

4. „Neunzehnjahre“ – Eine autobiographische Annäherung

4.1. *Die Ursache. Eine Andeutung*

„Nach der Ursache fragen wir“³⁵

Im Zentrum des ersten Romans steht die Suche nach den Gründen für das Scheitern des Individuums, die zwangsläufig an das Finden von Schuldigen geknüpft ist. Die natürlichen Feinde des jungen Menschen, die auch die Schuld an der Zerstörung des Einzelnen tragen, werden vom Autor nach und nach preisgegeben und zur Verantwortung gezogen: die Heimat Österreich (repräsentiert durch Salzburg), die Gesellschaftssysteme (in Form gesellschaftlicher Institutionen wie Internat und Schule) und die Familie.

4.1.1. Die Heimat - Salzburg

Mit der „aus Vorliebe geliebten, aber aus Erfahrung gehassten“³⁶ Stadt Salzburg verband den Autor zeitlebens eine innige Hassliebe, die in vielen Texten ihren Niederschlag fand. In einem Auszug aus einer Mitteilung aus den *Salzburger Nachrichten*, der dem ersten Band als Motto voran gestellt ist³⁷, wird Salzburg als österreichische Stadt mit der höchsten Selbstmordrate ausgewiesen. Bernhard bestimmt dadurch deutlich die Richtung, in die er sich mit seiner Anklage bewegen wird und stellt das Dargebrachte zugleich auch in einen sehr realistischen Kontext, da seine Aussagen empirisch belegbar zu sein scheinen.

Die Zustände in Salzburg, der „Schönheits- als Verlogenheitsmaschine“³⁸, in der Fassade alles ist, hinterließen eine „für seine ganze Existenz zunehmend entscheidende, furchtbare Erinnerung an die Stadt und an die Existenzumstände in dieser Stadt“³⁹. Die Geistesfeindlichkeit der Bewohner und ihre „Kleinbürgerlogik“⁴⁰ sind für die Zerstörung der Individuen verantwortlich:

³⁵ Bernhard, Thomas: Die Jagdgesellschaft; In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.220

³⁶ Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.7

³⁷ ebenda, S.5

³⁸ ebenda, S.8

³⁹ ebenda, S.8

⁴⁰ ebenda, S.9

„Alles in dieser Stadt ist gegen das Schöpferische [...], die Heuchelei ist ihr Fundament, und ihre größte Leidenschaft ist die Geistlosigkeit und wo sich in ihr Phantasie auch nur zeigt, wird sie ausgerottet.“⁴¹

Basieren die Anklagen anfangs nur auf dem Erfahrungshorizont und den Lehren des Großvaters, so muss Bernhard bald die gleichen Enttäuschungen durchleben. Auf literarischem Wege sollte Bernhard zeitlebens die empfundenen Ungerechtigkeiten nach dem Motto „Jedes Wort eine Weltanklage“ zu rächen versuchen.

„Diese Stadt ist immer nur eine mich peinigende gewesen, und sie hat Freude und Glück und Geborgenheit dem Kind und dem Jüngling, der ich damals gewesen bin, einfach nicht zugelassen, [...]“⁴²

Zum „bezeichnenden Höhepunkt“⁴³ der Schikane und Unmenschlichkeit der Bewohner kommt es nach dem Tod des Großvaters, der zwar erst in *Der Atem* zum Thema werden wird, zur Untermauerung seiner These bereits im ersten Band vorweggenommen wird:

„[...] zehn Tage war mein Großvater auf dem Maxglaner Friedhof aufgebahrt gewesen, aber der Pfarrer von Maxglan hatte seine Bestattung verweigert, weil mein Großvater *nicht kirchlich verheiratet* gewesen war, [...].“⁴⁴

Die Umstände rund um das Ableben des Großvaters, der nunmehr sogar in einem Ehrengrab der Stadt liege, werden von Bernhard als prägende Erfahrungen und Beweis für die problematische Verbindung von Heimat und Kirche beschrieben. Die Ambivalenz, die das Verhältnis zur Heimat prägt, erkennt der Autor angesichts der auch trotz aller Hassgefühle empfundenen starken Verwurzelung mit Salzburg.

„Eine solche weltberühmte Schönheit in Verbindung mit einem solchen menschenfeindlichen Klima ist tödlich. Und gerade hier, auf diesem mir angeborenen Todesboden, bin ich zuhause und mehr in dieser (tödlichen) Stadt und in dieser (tödlichen) Gegend zuhause als andere, und wenn ich heute durch diese Stadt gehe und glaube, dass diese Stadt nichts mit mir zu tun hat, weil ich nichts mit ihr zu tun haben will, weil ich schon lange mit ihr nichts mehr zu tun haben will, so ist doch alles in mir (und an mir) *aus ihr*, und ich und die Stadt sind eine lebenslängliche, untrennbare, wenn auch fürchterliche Beziehung.“⁴⁵

Die Übertreibung, eines der wohl charakteristischen Merkmale seines Schreibstils, erzeugt hier den gewünschten dramatischen Effekt und lässt schlimmes befürchten. Die starke

⁴¹ Bernhard, Thomas: *Die Ursache. Eine Andeutung*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.9

⁴² ebenda, S.44

⁴³ ebenda, S.43

⁴⁴ ebenda, S.43

⁴⁵ ebenda, S.45ff

Verbindung mit Salzburg werde ihn letztlich zugrunde richten, da das Scheitern auf diesem „Todesboden“ unausweichlich ist.

„Meine Heimatstadt ist in Wirklichkeit eine Todeskrankheit, in welche ihre Bewohner hineingeboren und hineingezogen werden, und gehen sie nicht in dem entscheidenden Zeitpunkt weg, machen sie direkt oder indirekt früher oder später unter allen diesen entsetzlichen Umständen entweder urplötzlich Selbstmord oder gehen direkt oder indirekt langsam und elendig auf diesem im Grunde durch und durch menschenfeindlichen architektonisch–erzbischöflich–stumpfsinnig-nationalsozialistisch-katholischen Todesboden zugrunde.“⁴⁶

Der Suizid, zentrales Motiv in Leben und Werk des Autors, wird zum einzigen Ausweg, zur förmlich unabdingbaren Konsequenz stilisiert. Eine der Ursachen für die omnipräsenten Selbstmordgedanken scheint in Salzburg gelegen zu sein. Wie in weiterer Folge jedoch gezeigt wird, ist es das Zusammenspiel mehrerer Faktoren, das oftmals den Wunsch dem eigenen Leben ein Ende zu setzen, in Bernhard erwachsen ließ.

4.1.2. Die Gesellschaft und ihre Systeme als Feindbilder des Individuums

Neben der Feindlichkeit der Heimat sind es vor allem auch die Gesellschaft (in Form eines ideologischen Systems) und das soziale Umfeld (in Form des familiären Mikroskos), die von Geburt an das Scheitern des Einzelnen zu verantworten haben. Ganz dem Weltbild des Großvaters entsprechend, erklärt Bernhard die Umwelt als verantwortlich am Scheitern des Einzelnen, „[...] denn den Selbstmörder trifft keine Schuld, die Schuld trifft die Umwelt, hier also immer die katholisch-nazistische Umwelt des Selbstmörders, die diesen von ihr zum Selbstmord getriebenen und gezwungenen Menschen erdrückt hat, [...]“⁴⁷.

Als Dreizehnjähriger findet Bernhard sich im Internat in der Schranngasse wieder, das als ein „*niederträchtig gegen seinen Geist* gebauter Kerker“⁴⁸ erlebt wird, in dem er erst den Schikanen des Direktor Grünkranz, eines SA-Offiziers, und nach Beendigung des nationalsozialistischen Regimes jenen des Onkel Franz, des späteren Stadtpfarrers von Salzburg, hilflos ausgeliefert ist. Zwei grundlegende Ängste prägen die erste Internatszeit, in den Jahre 1943 und 1944: jene vor Grünkranz und jene vor dem Krieg mit seinen Fliegeralarmen.

⁴⁶ Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.10

⁴⁷ ebenda, S.19

⁴⁸ ebenda, S.11

„Die Ungeheuerlichkeit des Krieges als Elementarverbrechen ist mir zu Bewusstsein gekommen.“⁴⁹

Das Studieren tritt angesichts der existentiellen Bedrohung in den Hintergrund, der Kampf ums Überleben wird zur Tagesaufgabe. Die Flucht in die Luftschutzstollen, wo die Menschen während der Bombenangriffe zusammengedrängt werden, wird zur täglichen Gewohnheit. Als bei einem heftigen Bombenangriff im Oktober 1944 die Altstadt zu einem Großteil zerstört wird, geschieht etwas Besonderes: Angesichts des entsetzlichen Grauens, das über die Stadt gekommen ist, gelingt Bernhard die Versöhnung mit Salzburg.

„Die Hässlichkeit und der Verfall aber, rasch fortgeschritten in dieser nicht nur von den Bombenangriffen und ihren Folgen verunstalteten Stadt, [...] gaben ihr auf einmal menschliche Züge, und so habe ich diese meine Heimatstadt auch inständig lieben können und auch inständig geliebt.“⁵⁰

Er fühlt sich vom Leid der Stadt und ihrer offen gezeigten Verwundbarkeit regelrecht angezogen.

„[...] auf einmal war ich mit der absoluten Brutalität des Krieges *konfrontiert*, gleichzeitig von dieser Ungeheuerlichkeit *fasziniert* [...].“

Die kindliche Sensationsgier schwenkt jedoch in Anbetracht der „Todesgesellschaft“ bald in eine tiefe Erschütterung und eine Unfassbarkeit über die Umstände. Umso größer wird Bernhards Unverständnis angesichts des allgemeinen Vergessens, das sich nach und nach in den Köpfen der Menschen vollzieht: „[...] die Zeit macht aus ihren Zeugen immer Vergessende.“⁵¹ Als hätten die Menschen ein unsichtbares Abkommen getroffen, das zu Stillschweigen und Verleugnen verpflichtete: „[...] es ist, als redete ich mit einer einzigen verletzenden, und zwar geistesverletzenden Ignorance.“⁵²

Nach dem dritten Bombenangriff auf Salzburg holt die Großmutter Bernhard nach Ettendorf wo er für einige Monate Gärtnerarbeiten leistet, ehe er nach Kriegsende im Jahre 1945 wieder den Unterricht aufnimmt. Bei seiner Rückkehr muss er die Erfahrung machen, dass zwar der äußere Anstrich des Nationalsozialismus beseitigt wurde, sich an der ideologischen Grundstruktur jedoch kaum etwas verändert habe. Das angesprochene kollektive Vergessen, wird auch in der Darstellung des nahtlosen Übergangs vom Nationalsozialismus in den

⁴⁹ Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.58

⁵⁰ ebenda, S.52

⁵¹ ebenda, S. 29

⁵² ebenda, S. 35

Katholizismus demonstriert. Interessant ist die formale Zweiteilung des Romans, der ansonsten ohne jegliche Absätze und Unterbrechungen geschrieben wurde: Der erste Teil trägt den Namen „Grünkranz“, der zweite „Onkel Franz“. Die beiden Namen zweier im Text dargestellter Personen, die ihrerseits als Repräsentanten zweier Systeme zu verstehen sind und aufgrund ihrer starken Ähnlichkeit auffallen, suggerieren die von Bernhard oftmals angeprangerte Kontinuität, das nahtlose ineinander Übergehen des Nationalsozialismus in den Katholizismus.

„Die meisten Zöglinge waren, wie vorher in der nationalsozialistischen Zeit in Nationalsozialismus, jetzt von ihren Eltern in Katholizismus geschult gewesen, was mich betrifft, so war ich weder das eine noch das andere, denn die Großeltern, bei welchen ich aufgewachsen bin, waren von der einen wie von der anderen Krankheit nicht und niemals befallen gewesen. Fortwährend von meinem Großvater darauf aufmerksam gemacht, dass ich mich weder von dem einen (dem nationalsozialistischen) noch von dem anderen (dem katholischen) Stumpfsinn beeindrucken lassen dürfe, war ich, [...] niemals auch nur in die Gefahr einer solchen Charakter- und Geistesschwäche gekommen.“⁵³

Die Annahme, dass die „Zäsur zwischen dem Dritten Reich und der Republik Österreich, die für Bernhard ideologisch eng mit dem Katholizismus verknüpft ist“⁵⁴, lediglich oberflächlich stattgefunden habe, wird konsequent bekräftigt. Das Internat fungiert in der Darstellung als „integrative Klammer, welche die beiden Teile des Buches zusammenfügt“⁵⁵ und bewusst einen direkten Vergleich zwischen den beiden Systemen provoziert. Das Hitlerbild wurde durch das Kreuz ersetzt, das Internat in Johanneum umbenannt, das Gebäude war „[...] *aus dem sogenannten Nationalsozialistischen Schülerheim in das streng katholische Johanneum verwandelt worden, [...] und anstelle des Grünkranz, [...] hatte ein katholischer Geistlicher als Direktor, welcher von uns immer nur als *Onkel Franz* angesprochen worden ist, die Herrschaft über uns angetreten.*“⁵⁶ Die Züchtigungsmethoden des neuen katholischen Internats werden als ident mit jenen zur Zeit des Nationalsozialismus beschrieben.

„[...] hier im katholischen Internat, hatte es wieder, wenn auch unter anderem Namen und nicht in Offiziers- oder SA-Stiefeln, sondern in solchen schwarzen Stiefeletten der Geistlichkeit und nicht im grauen oder braunen, sondern im schwarzen Rock und nicht immer mit glänzenden Schulterbändern, sondern in dem mit Papierkrägen

⁵³ Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.74ff

⁵⁴ Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. (Sammlung Metzler; Bd. 291) Metzler. Stuttgart, Weimar 1995, S.85

⁵⁵ ebenda, S. 85

⁵⁶ Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.66

ausgestatteten Präfekten, einen Grünkranz gegeben, wie der Grünkranz der sogenannten Naziära schon der Präfekt gewesen war.“⁵⁷

Das Internat dient hier als Exempel um die generelle Kontinuität der NS-Gedanken in Österreich nach Kriegsende zu veranschaulichen und zu verdeutlichen, dass durch die Konservierung gewisser Grundeinstellungen ein Rückfall in die „alte Krankheit“ zu keinem Zeitpunkt unmöglich erscheint. Bernhards Schwierigkeiten sich ins Schulsystem einzugliedern wird mit der großväterlichen Weigerung sich Systemen und gesellschaftlichen Konventionen zu unterwerfen, begründet. Die Zustände im Internat, die Unterdrückung des Geistes und vor allem die Enttäuschung von seinen Verwandten ausgeliefert worden zu sein, evozieren bei Bernhard Suizidgedanken, die in mehreren Selbstmordversuchen gipfeln.

„Die Lern- und Studierzeit ist vornehmlich eine Selbstmordgedankenzeit, wer das leugnet, hat alles vergessen.“⁵⁸

Die Schuhkammer, die Bernhard zum Geigespielen zugeteilt wurde, wird zum Ort, an dem er ungestört diesen Gedanken nachhängen und an ihrer Realisation arbeiten kann. Interessant erscheint die Verwendung der dritten Person wenn es um das Thema Suizid geht, wodurch eine Distanz zwischen erzähltem Ich und Erzähler gebracht wird.

„Sein Eintritt in die Schuhkammer bedeutete gleichzeitiges Einsetzen seiner Selbstmordmeditation und das intensivere und immer noch intensivere Geigenspiel eine immer intensivere und immer noch intensivere Beschäftigung mit dem Selbstmord.“⁵⁹

Mit dem Thema Suizid wurde Bernhard bereits früh vertraut, „[...] denn er war in dem Zusammenleben mit seinem Großvater die ganze Kindheit vorher durch die Schule der Spekulation mit dem Selbstmord gegangen“.⁶⁰ Die emotionale Erpressung, die der Großvater seiner Umwelt durch die Androhung des Suizids zumutete, wird Bernhard in *Die Kälte* noch ausführlicher behandeln. Wenngleich die Selbstmordgedanken während der Internatszeit Bernhard ein ständiger Begleiter waren, vollzieht er den Suizid bewusst nie:

„Tatsächlich hat er in der Schuhkammer viele Versuche gemacht sich umzubringen, aber keinen dieser Versuche *zu weit* getrieben, das Hantieren mit Stricken und Hosenträgern und die Hunderte von Versuchen mit den in der Schuhkammer

⁵⁷ Bernhard, Thomas: *Die Ursache. Eine Andeutung*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.73

⁵⁸ ebenda, S.16

⁵⁹ ebenda, S.13ff

⁶⁰ ebenda, S.13

zahlreichen Mauerhaken waren immer in dem entscheidenden Lebensrettenden Punkt abgebrochen worden[...].“⁶¹

Der Ich-Erzähler im Roman „Ja“ scheint die Erklärung für die fehlende Ausführung zu kennen:

„[...] meine Existenz ist ein krankhafte, kranke und meine Arbeit eine zwecklose, gescheiterte. Aber ich habe nicht den Mut, mit diesem und mit ähnlichen Gedanken und also mit mir selbst Schluß zu machen. Dieser Mut hat mir immer gefehlt. Das ganze Leben lang habe ich immer an Selbstmord gedacht, aber den Selbstmord niemals vollziehen können.“⁶²

An anderer Stelle spricht Bernhard von einer tiefen Neugier auf das Leben, die ihn letztlich vom Suizid abhielt. Die Internatszeit wird demnach als eine von Selbstmordgedanken, dem Nationalsozialismus und vor allem dem Krieg geprägte Zeit beschrieben. Die Darstellung existentieller Bedrohung und das gleichzeitige Aufrechterhalten von persönlicher Entscheidungsfreiheit bestimmen das von Bernhard generierte Bild seiner Jugendzeit. Starke Mächte gefährdeten zwar zeitlebens das Dasein des Autors, dennoch fand er auch in Zeiten größter Gefahr aus eigener Kraft einen Weg zur Selbstbehauptung. Mit Szenen wie jener in der Schuhkammer untermalt Bernhard die Tatsache, dass die Möglichkeit zum Suizid durchaus gegeben war, jedoch willentlich nicht gewählt wurde. In den prägnanten Momenten seines Lebens, entscheidet Bernhard sich für Selbstbestimmung und einen Weg in die „entgegengesetzte Richtung“. Die Divergenz bezieht sich dabei auf die üblicherweise gesellschaftlich anerkannten Wege und Prinzipien: In *Der Keller* führt „die entgegengesetzte Richtung“ Bernhard zur Abkehr von der Schule und zur Hinwendung zur Lehre in der als „*Schreckensviertel*“ der Stadt verschrienen Scherzhauserfeldsiedlung. In *Der Atem* liegt „die entgegengesetzte Richtung“ des bereits im Sterbezimmer untergebrachten Bernhards, in der bewussten Entscheidung für das Leben. In *Die Kälte* ist es die Entscheidung trotz der Verfügung um eine neuerliche Einweisung nach Grafenhof nicht mehr zurückzukehren. Die Darstellung von Autonomie in Bezug auf elementare Entscheidungen wie Leben und Tod vermittelt zum einen das Bild einer starken Persönlichkeit des Autors, das zur Mythosbildung um seine Person beiträgt und zum anderen eine Umdeutung seiner Opferrolle hin zum Entscheidungsträger vollzieht. Letztlich ist es auch das zentrale Anliegen der Autobiographie sich selbst zum Architekten seines Lebens zu machen.

⁶¹ Bernhard, Thomas: *Die Ursache. Eine Andeutung*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.14ff.

⁶² Bernhard, Thomas: *Ja*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (erste Auflage) 2006, S.73

„Das reale Leben erscheint somit als von realer Geburt und Herkunft unabhängig.“⁶³

4.1.3. Die Schuld der Eltern als „Erzeuger“

„Wir werden erzeugt, aber nicht erzogen, mit der ganzen Stumpfsinnigkeit gehen unsere Erzeuger, nachdem sie uns erzeugt haben, gegen uns vor, mit der ganzen menschenzerstörenden Hilflosigkeit, und ruinieren schon in den ersten drei Lebensjahren alles in einem neuen Menschen, [...]“⁶⁴

Die Eltern als „Erzeuger“, wie Bernhard sie betitult, tragen die Schuld für die Existenz des neuen Menschen. Doch auch sie sind nur Opfer ihrer Unwissenheit, die grob fahrlässig von den Regierungen und Staatsgebilden verschuldet wurden, die an Aufklärung nie interessiert gewesen seien.

„[...] Jahrhunderte ist die Gesellschaft nicht aufgeklärt worden, und es werden viele Jahrhunderte kommen, in welchen die Gesellschaft nicht aufgeklärt werden wird, weil die Aufklärung der Gesellschaft ihre Vernichtung bedeutete, und so haben wir es mit unaufgeklärten Erzeugern von lebenslänglich unaufgeklärten Kindern zu tun, die immer unaufgeklärte Menschen bleiben werden und lebenslänglich zu vollkommener Unwissenheit verurteilt sind.“⁶⁵

Die Kinder werden von ihren „sogenannten Erziehern“⁶⁶ „zugrunde erzogen“⁶⁷. Bernhard selbst habe Jahrzehnte lang daran gearbeitet die Schäden, die durch die Erziehungsversuche entstanden zu beheben. Diese Ansicht teilt auch der Erzähler in *Verstörung*:

„Immer könne man von später in einem Menschen auftretenden Katastrophen, auf frühere meist sehr frühe Schädigungen seines Körpers und seiner Seele schließen.“⁶⁸

Die Schädigung der Kinder-Seele, wie sie durch das Gefühl des Verlassenseins von der Mutter erzeugt wurde, wird hier angedeutet. Ausführlicher wird die defizitäre Beziehung zur Mutter in *Ein Kind*, dem letzten Band der autobiographischen Reihe unter anderem anhand der Verschickung Bernhards in ein Heim für schwer erziehbare Kinder nach Saalfeld in

⁶³ Marquardt, Eva: Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards, (Untersuchungen zur deutschen Literatur Band 54), Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1990, S.163

⁶⁴ Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.62

⁶⁵ ebenda, S.63

⁶⁶ ebenda, S.63

⁶⁷ ebenda, S.63

⁶⁸ Bernhard, Thomas: Verstörung. Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main (erste Auflage) 1988, S.43

Thüringen, thematisiert.⁶⁹ Im Stück *Einfach kompliziert* bezieht sich Bernhard auf diese Episode, wenn der Protagonist „Er“ (ein alter Schauspieler) von seiner Kindheit spricht:

„Im Thüringer Wald
haben sie mich drei Monate
allein gelassen
sich nicht um mich gekümmert
und ich war noch nicht elf Jahre alt
Wir verzeihen ihnen nicht
dazu sind wir nicht befähigt
den Eltern ist nicht zu verzeihen
[...]“⁷⁰

„Es gibt überhaupt keine Eltern, es gibt nur Verbrecher als Erzeuger von neuen Menschen, [...]“⁷¹ Er, Bernhard, habe Jahrzehnte gebraucht, „um den Schutt, mit welchem er von seinen Erzeugern als Eltern zugeschüttet worden ist, wieder wegzuräumen, [...]“⁷²

Auch in den fiktionalen Prosatexten wird das Verbrechen der Eltern, die ein neues Leben hervorbringen, das wiederum zum Scheitern verurteilt ist, oftmals zum Thema gemacht.⁷³

Die Eltern tragen in Bernhards Darstellung die Urschuld, die Schulen begehen in weiterer Folge den Geistesmord und die Kirche mache sich letztlich an der „Vernichtung der Seele“ schuldig.

„[...] und dann als eine der größten Vernichterinnen, übernimmt die Kirche (überhaupt die Religionen) die Vernichtung der *Seele* dieses neuen Menschen, und die Schulen begehen im Auftrag und auf Befehl der Regierungen in allen Staaten der Welt an diesen neuen jungen Menschen den *Geistesmord*.“⁷⁴

Im Universum von Bernhard sind die natürlichen Feinde des neuen Menschen mannigfach vorhanden, die Existenz von Geburt an zum Scheitern verurteilt und die Kunst verbleibt als einziger sinnstiftender Inhalt.

⁶⁹ vgl. Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1998, S.88

⁷⁰ Bernhard, Thomas: Einfach kompliziert. In: Thomas Bernhard. Stücke 4, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S. 254

⁷¹ Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.63

⁷² ebenda, S.65

⁷³ vgl. hierzu die Prosatexte „Amras“ und „Gehen“

⁷⁴ Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.66

4.1.4. Die Bedeutung der Musik - Heilmittel und Inbegriff des Scheiterns

In der Autobiographie wird das Bild vertreten, dass die Kunst, sei es die Musik oder die Schriftstellerei, einen höchst ambivalenten Charakter hat. In *Die Ursache* ist es das Geigespielen, das als sinnstiftendes Element einen maßgeblichen Beitrag zur Errettung des Autors liefert. Die Musik stellt „die einzige Fluchtmöglichkeit“⁷⁵ dar und wird zum Hoffnungsträger im Sehnen nach der Künstlerkarriere. Gleichzeitig ist sie auch der Inbegriff des Scheiterns, als der Enkel erkennen muss, dass der Traum des Großvaters von einer Karriere als Geigenvirtuose sich nicht erfüllen würde. Die Geige wird zum gleichermaßen geliebten und gehassten Objekt, zum Gegenstand der Selbstvergewisserung und zugleich des Martyriums, Eigenschaften, wie sie später auch dem Schreiben attestiert werden. Die Vernichtung der Geige bei einem Angriff auf die Stadt wird von Bernhard schließlich als erlösendes Moment dargestellt.

„Ich erinnere mich, dass ich, [...] doch Freude empfunden habe über die Vernichtung meiner Geige, denn sie bedeutete konsequent das Ende meiner Karriere auf dem geliebten, gleichzeitig zutiefst gehassten Instrument.“⁷⁶

Diese Ambivalenz im Bezug auf das Geigenspiel wird im Theaterstück *Die Macht der Gewohnheit* wieder aufgegriffen, in dem der Zirkusdirektor Caribaldi jahrelang das Forellenquintett probt, zum einen um gegen seine fortschreitende Arthritis anzukämpfen und seine Konzentration zu fördern (auch hier wird das Motiv der Musik als Heilmittel verwendet) zum anderen aus Zwang für den Selbstzweck der Musik, der in der perfekten Interpretation eines Musikstücks erreicht würde, was jedoch nie gelingt. *Die Macht der Gewohnheit* wird weiter unten noch ausführlicher behandelt werden.

Der Großvater versuchte dem Enkel die künstlerische Karriere zu ermöglichen, die ihm zeitlebens verwehrt geblieben ist. Auf ihn setzt er die Hoffnung, aus dem „künstlerischen Menschen einen Künstler“⁷⁷ zu machen, die jedoch an dem Widerwillen des Enkels, sich einem System zu unterwerfen, zerbrechen muss. Eine Abneigung, die ironischerweise erst vom Großvater entfacht wurde.

⁷⁵ Bernhard, Thomas: *Die Ursache. Eine Andeutung*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.13

⁷⁶ ebenda, S. 47

⁷⁷ ebenda, S. 39

„[...] ich beherrschte, um es kurz zu sagen, die Geige virtuos, aber ich konnte darauf niemals korrekt nach Noten spielen, [...].“⁷⁸

4.1.5. Die Schule des Großvaters

„Mehr als bei meiner Mutter, zu welcher ich zeitlebens eine schwierige Beziehung gehabt habe, [...] war ich bei meinen Großeltern gewesen, denn dort hatte ich immer die Zuneigung und das Verstehen und das Verständnis und die Liebe gefunden, die für mich sonst nirgends zu finden gewesen waren, und ich war ganz unter der Obsorge und unbemerkten Erziehung meines Großvaters aufgewachsen.“⁷⁹

Bernhard geht nach Kriegsende zwar, wie er betont, wieder freiwillig ins Internat, jedoch einzig um dem Großvater den Gefallen zu tun und das Gymnasium zu besuchen, „das er [Anmerkung: der Großvater], aus was für Gründen auch immer, nicht hatte besuchen dürfen“⁸⁰. Die entsetzlichen Zustände der „Geistesvernichtungsanstalt“⁸¹ drücken erneut auf das Gemüt des Schülers. Umso mehr empfindet der Autor das Festhalten am Internatsbesuch durch den Großvater als ein Ausgeliefertwerden gerade von jenem Menschen, dessen einziger Unterstützung er sich bis zu diesem Augenblick sicher war. Der Widerwille gegen Schüler, Lehrer und die gesamte Institution machen Bernhard die soziale Eingliederung unmöglich und ziehen schulische Misserfolge nach sich.

„Diese Professoren waren nichts als Kranke, deren Höhepunkt als Krankheitszustand immer der Unterricht gewesen ist, und nur Stumpfsinnige oder Kranke wie Stumpfsinnige *und* Kranke sind Gymnasialprofessoren, denn was sie täglich lehren und auf die Köpfe ihrer Opfer schütten, ist nichts als Stumpfsinn und Krankheit und in Wahrheit ein jahrhundertealter faul gewordener *Unterrichtsstoff als* Geisteskrankheit, in welchem das Denken jedes einzelnen Schülers ersticken muß.“⁸²

Das Scheitern ist für Bernhard in Anbetracht der Erziehung des Großvaters, eine logische Konsequenz, hatte ihn doch der Großvater „gegen alle konventionellen Schulen erzogen“.⁸³

„Der Kopfmensch spricht den übrigen Menschen die Kopffexistenz ab. Die Gesellschaft und ihre Menschen haßt er, aber noch größere Abneigung empfindet er gegenüber den Stützpfeilern dieser Gesellschaft. Als solche sieht er die Polizisten und die Lehrer an. Die Lehrer und die beherbergende gesellschaftliche Institution Schule

⁷⁸ Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 38

⁷⁹ ebenda, S.87ff

⁸⁰ ebenda, S.93

⁸¹ ebenda, S.82

⁸² ebenda, S. 95ff

⁸³ ebenda, S.94

seien zerstörerisch, da sie hoffnungsvolle Kinder und neue Ideen im Keim erstickten.“⁸⁴

Der große Einfluss, den der Großvater zeitlebens auf den Enkel hatte, geht aus vielen Passagen hervor.

„Meine schönsten Erinnerungen sind diese Spaziergänge mit meinem Großvater, stundenlange Wanderungen in der Natur und die auf diesen Wanderungen gemachten Beobachtungen, die er in mir nach und nach zur Beobachtungskunst hatte entwickeln könne.“⁸⁵

Die Lehre des Großvaters wird als Bewusstsein schärfende und einzig nützliche Schule dargestellt, durch die der Autor in seinem Leben gegangen ist. Nicht zuletzt sind es die Spaziergänge und langen Monologe, die das Schreiben Bernhards am nachhaltigsten prägten. Der Großvater selbst war durch die Schule Montaignes gegangen, dessen Gedanken und Studien zu Leitfäden und Lebensmaximen Freumbichlers und in weiterer Folge auch des Enkels wurden. Immer wieder verweist Bernhard auf Gedanken Montaignes⁸⁶ und stellt sogar den zweiten Band unter das Motto eines Montaigne-Zitats.

„[...] Montaigne hat er geliebt, diese Liebe teile ich mit meinem Großvater.“⁸⁷

Die vielen Ähnlichkeiten, die durch die enge Beziehung der beiden entstand, möchte der Autor auch in seinem Scheitern in und an der Stadt Salzburg weitergeführt sehen. Der erste autobiographische Roman endet mit Bernhards Entschluss dem Internat den Rücken zu kehren. Der Gang zum Arbeitsamt führt ihn zum Antritt der Lehre in einer Lebensmittelhandlung, zu einem Weg in die entgegengesetzte Richtung.

4.2. Der Keller. Eine Entziehung

4.2.1. Die entgegengesetzte Richtung

Bereits die Titelwahl des zweiten Bandes lässt auf eine Loslösung von dem bisherigen Lebensweg schließen. Die Lebensmittelhandlung, die von Bernhard als „Keller“ bezeichnet

⁸⁴ Ludewig, Alexandra: Großvaterland. Thomas Bernhards Schriftstellergenese dargestellt anhand seiner (Auto-)Biographie. Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 1999, S.98

⁸⁵ Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.88

⁸⁶ vgl. ebenda, S.86ff

⁸⁷ ebenda, S.86 ff

wird, stellt eine lebensnotwendige Chance dar, sich einem krankmachenden System zu entziehen. Der Begriff „Keller“, der beim Leser eher düstere Konnotationen auslöst hat für Bernhard die genau gegensätzliche Bedeutung: er ist die Hoffnung, die der Existenz einen Sinn zu geben vermag.

„Die anderen Menschen fand ich in der entgegengesetzten Richtung, indem ich nicht mehr in das gehasste Gymnasium, sondern in die mich rettende Lehre ging, [...]“⁸⁸

Der Weg der Masse sei nie der Weg Bernhards, des angehenden Autors gewesen. Die Abkehr wird als einzige logische Konsequenz dargestellt und festigt gleichzeitig das Image des „gegen den Strom schwimmenden“ Künstlers, das nicht nur auf die Person Bernhards begrenzt bleibt. Die für die damalige Zeit durchaus unkonventionelle Lebensführung seiner Angehörigen wird von Bernhard für die Mythisierung seiner Person verwendet: Die Großeltern lebten über Jahrzehnte hinweg in wilder Ehe, die Großmutter brachte die Einkünfte nach Hause und Bernhard selbst kam als uneheliches Kind einer allein stehenden Mutter zur Welt. Nichts entspricht den typischen Gesellschaftsmustern. Die Entscheidung für die Lehre wird von Bernhard als eine Entscheidung für das Leben, als ein bewusstes „Ja“ zur Eigeninitiative und damit als ein Heraustreten aus der Passivität dargestellt:

„Ich hatte mein Leben wieder. Und ich hatte es auf einmal wieder vollkommen in der Hand.“⁸⁹

Der Weg in die entgegengesetzte Richtung entpuppt sich als ein Weg „gegen alles“⁹⁰ und ist trotz aller benötigter „Gefühls- und Geistesanstrengung“⁹¹ unumgänglich:

„[...] ich wollte mich nicht vom Mönchsberg stürzen, ich wollte leben, und so hatte ich an diesem Morgen kehrngemacht [...]“⁹²

Ebenso wie Bernhard von seiner Wahl des Weges in die entgegengesetzte Richtung spricht, wird die Wichtigkeit, einen anderen Weg als den gesellschaftlich üblichen zu gehen, auch von den Figuren in den Stücken Bernhards hervorgehoben, wie es beispielsweise der Präsident im gleichnamigen Stück tut:

⁸⁸ Bernhard, Thomas: Der Keller. Eine Entziehung, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.7

⁸⁹ ebenda, S.12 ff.

⁹⁰ ebenda., S.19

⁹¹ ebenda, S.19

⁹² ebenda, S.19ff

„Das Talent
oder gar das Genie
sei es ein politisches oder ein künstlerisches
hat immer die ganze Welt gegen sich
und es handelt immer gegen alle Vernunft
es hört was gesagt wird
aber es tut etwas anderes
es hört
und es sieht
und es geht immer in die andere Richtung (...)“⁹³

Kunst und Genie können nur in Kontroverse zur Gesellschaft existieren. Kunst fruchtet laut Bernhard nur in der Opposition, im Nonkonformismus. Diesem Konzept folgend erklärt Caribaldi dem Jongleur in *Die Macht der Gewohnheit*:

„Sie jonglieren mit ihren Tellern ja auch
lebenslänglich
gegen die Gesellschaft
Ihr Kopf kommt nicht zur Ruhe
Gegen die Gesellschaft“⁹⁴

Folgt man der Argumentationsstruktur, erscheint es nur logisch, dass Bernhard den Schritt in die entgegengesetzte Richtung für sich beansprucht.

„Meine Entscheidung hatte ich allein und vollkommen für mich allein getroffen, [...]“⁹⁵

Im Wissen die wichtigste Bezugsperson, nämlich seinen Großvater, der eine Chance für eine Karriere des Enkels im Kaufmannsberuf sieht, als Rückhalt zu haben, fühlt Bernhard sich gerettet.

„Ich *war* frei, und *ich fühlte mich frei*.“⁹⁶

Es ist keineswegs zufällig, dass der Weg ausgerechnet in die als *Schreckensviertel* verschriene Scherzhauserfeldsiedlung führt, sondern unterstreicht vielmehr noch den bewusst gezeichneten Gegensatz zwischen der Gesellschaft und dem Geistesmenschen Bernhard. Die

⁹³ Bernhard, Thomas: Der Präsident, In: Thomas Bernhard. Stücke 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.88

⁹⁴ Bernhard, Thomas: Die Macht der Gewohnheit. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.320

⁹⁵ Bernhard, Thomas: Der Keller. Eine Entziehung, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.45

⁹⁶ ebenda, S.49

besten Lehrstellen, die ihm im Arbeitsamt vorgeschlagen wurden, habe er abgelehnt und sich absichtsvoll für die fürchterlichste Adresse in der Kartei entschieden, von der für ihn sofort eine enorme Anziehung ausging. „Die Scherzhauserfeldsiedlung war der tagtägliche fürchterliche Schönheitsfehler in dieser Stadt, [...]“⁹⁷ und zugleich „*der größte Schandfleck der Stadt*“⁹⁸, in dem nur „*ein Verbrechergesindel*“⁹⁹ beheimatet sei. Der Keller stellt wie für Bernhard auch für viele Bewohner eine Fluchtmöglichkeit dar: die von der Gesellschaft Verstoßenen haben dort wenigstens ein Mindestmaß an sozialen Kontakten zu erwarten. Viele dieser „Kellerschicksale“¹⁰⁰ seien für Bernhard später, während seiner Tätigkeit beim Demokratischen Volksblatt auch Fokus der Berichterstattung gewesen. Während es sich im Internat immer als Außenseiter gefühlt hatte, empfindet er nun erstmals unter den von der Gesellschaft Ausgegrenzten ein Gefühl von „Zugehörigkeit“¹⁰¹. Langezeit hatte er den Umgang mit Menschen vermisst, nun pflegt er diesen mit großer Freude.

„Und heute weiß ich, dass tatsächlich diese Kellerjahre die nützlichsten Jahre meines Lebens gewesen sind. [...], auf einmal existierte ich intensiv, naturgemäß, nützlich.“¹⁰²

4.2.2. Karl Podlaha - der zweite Lehrer Bernhards

Die theoretische Schule der großen Ideen durch die Bernhard bei seinem Großvater gegangen war, erhält nun durch die Person Karl Podlahas, des Inhabers des Lebensmittelgeschäfts, ihr praktisches Pendant. Podlaha wird als tüchtiger, gutmütiger aber auch jähzorniger Geschäftsmann beschrieben, der einst, ebenso wie Bernhard nun, als von der Gesellschaft Verstoßener Zuflucht in der Scherzhauserfeldsiedlung fand.

„Mein Großvater hatte mich im Alleinsein und Fürsichsein geschult, der Podlaha im Zusammensein mit den Menschen, [...]. Bei meinem Großvater war ich, [...], in die philosophische Schule gegangen, beim Podlaha in der Scherzhauserfeldsiedlung in die größtmögliche und in die absolute Realität. Diese zwei frühen Schulen waren für mein Leben entscheidend und, eine die andere ergänzend sind bis heute das Fundament meiner Entwicklung.“¹⁰³

⁹⁷ Bernhard, Thomas: Der Keller. Eine Entziehung, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 25

⁹⁸ ebenda, S.26

⁹⁹ ebenda, S.26

¹⁰⁰ ebenda, S.14

¹⁰¹ ebenda, S.18

¹⁰² ebenda, S.12

¹⁰³ ebenda, S.44

Der Großvater und Podlaha ergänzen sich in ihrer Funktion als Lehrer und Mentoren komplementär.

„Der Podlaha hat als Lehrer die Lücken ausgefüllt, die mein Großvater offengelassen hatte.“¹⁰⁴

Erstmals gerät die starke Position des Großvaters als Vorbild ins Wanken, vor allem, da Bernhard zunehmend erkennen muss, dass die Theorien und Lehren des Großvaters für den Alltag keine Relevanz haben.

„Mein Großvater, von dem ich *alles* erhofft hatte, war selbst am Ende gewesen. Er hatte mir den Weiterweg nicht zeigen können. Was ich von ihm gelernt hatte, taugte auf einmal nurmehr noch in der Phantasie, nicht in der Wirklichkeit.“¹⁰⁵

Karl Podlaha stellt den kompletten Gegenpol zum Großvater dar, bereichert die Lehren des Großvaters durch eine praktische Komponente und trägt so zur Abrundung des bis dato sehr einseitigen Weltbildes bei.

„[...] er lehrte mich alles das, was ich von meinem Großvater nicht erlernen konnte, die Gegenwart als Realität.“¹⁰⁶

4.2.3. Der Loslösungsprozess

Angesichts der familiären Zustände bietet der Keller ein Refugium, in dem Bernhard von allen Zwängen befreit scheint.

„Wahrscheinlich war ich im Keller immer so gut aufgelegt, weil ich wusste, *woraus* ich an jedem Tag in der Frühe entkommen war, *mein Zuhause war meine Hölle* gewesen, [...]“¹⁰⁷

Durch den Kontakt zu Podlaha, mit dem er seine Vorlieben für Musik, Spaziergänge und den Kaufmannsberuf teilt, wird Bernhard auch die Notwendigkeit der Distanzierung vom Großvater und des Ausbrechens aus dem vom Großvater konstruierten Theoriegebäude vor Augen geführt.

¹⁰⁴ Bernhard, Thomas: Der Keller. Eine Entziehung, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.68

¹⁰⁵ ebenda, S.46

¹⁰⁶ ebenda, S.66

¹⁰⁷ ebenda, S.61

„Ich musste mich, wollte ich nicht zugrunde gehen, trennen auch von dem Menschen, der für mich alles gewesen war, [...].“¹⁰⁸

Der im Keller einsetzende Lösungsprozess wird im dritten Band der autobiographischen Erzählung *Der Atem. Eine Entscheidung* mit dem Tod des Großvaters seine Vollendung finden. Die ungeheure Wirkung, die die Schule und die Person des Großvaters auf Bernhards Leben und Werk gehabt haben, bleibt allerdings auch nach dessen Ableben ungebrochen.

Die Loslösung, die durch den Subtitel in *Der Keller. Eine Entziehung* angedeutet wird, kann demnach auf mehrere Aspekte des bisherigen Lebens des Autors bezogen werden: auf das bewusste Entziehen und Abstandnehmen vom Großvater, von den Angehörigen, dem Internat und von der Gesellschaft, im Konkreten der im ersten Band bereits ausführlich skizzierten Salzburger Gesellschaft.

„Und nicht nur geografisch war die Scherzhauserfeldsiedlung der äußerste entgegengesetzte Punkt gewesen, in jeder Beziehung. Dort gab es nichts, das auch nur im entferntesten an die Stadt erinnerte und an alles, was mich in dieser Stadt jahrelang gequält und in die Verzweiflung und in beinahe schon ausschließliches Selbstmorddenken getrieben hat. [...], hier gab es *keine tödliche Institution*.“¹⁰⁹

Aus der Distanz des Außenseiters heraus, die er nunmehr als Mitglied der Verstoßenen zwischen sich und die Gesellschaft gebracht hat, kann er in die Beobachterrolle schlüpfen und so zum Kritiker an der Gesellschaft und ihren Missständen werden.

„[...] meine ganze Lehrzeit im Keller ist eine intensive Beobachtungszeit gewesen, und die Fähigkeit zur intensiven Beobachtung habe ich von meinem Großvater gelernt.“¹¹⁰

Im Unterschied zu den Bewohnern der Scherzhauserfeldsiedlung ist das Außenseitertum Bernhards selbst gewählt, da er sich von der ihn krankmachenden Gesellschaft bewusst zu distanzieren versucht.

¹⁰⁸ Bernhard, Thomas: *Der Keller. Eine Entziehung*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.47

¹⁰⁹ ebenda, S.77

¹¹⁰ ebenda, S.44

4.2.4. Die Musik als verbindungsstiftendes Element

Trotz der starken Gegensätze, die offensichtlich zwischen den zwei konträren Lehren, jener des Großvaters und der des Podlaha bestehen, stellt Bernhard einen Konnex zwischen ihnen über das Bindeglied „Musik“ her.

„Nahezu jeder Satz trägt bei Bernhard die Keimzelle zu seinem Gegensatz in sich. Eine Setzung dient immer dazu, eine Gegensetzung aufzubauen, und so kommt zur Setzung der idealen Welt des Kellers die Gegensetzung der idealen Welt der Musik und des Musikstudiums.“¹¹¹

Wie bereits in *Die Ursache* der Nationalsozialismus dem Katholizismus gegenübergestellt wurde, setzt Bernhard auch in *Der Keller* zwei Systeme über eine „integrative Klammer“¹¹² miteinander in Verbindung: die theoretische Schule des Großvaters, die sich auf die Geisteswelt beschränkte und die Grundpfeiler für seine Künstlerkarriere legte, steht jener Schule des Karl Podlahas gegenüber, die in der Praxistauglichkeit ihre Wichtigkeit zeigte, indem sie Bernhard den Umgang mit den Menschen lehrte und das Interesse am Kaufmannsberuf weckte. Erst die Synthese dieser beiden Anschauungen, die gegensätzlicher nicht sein könnten, ergibt das für Bernhard wichtige Gesamtkonzept der Welt. Die Verbindung zwischen diesen zwei oppositionellen Welten wird letztlich durch die Musik-Leidenschaft Podlahas geschaffen, die Bernhard an seine eigene Passion erinnert und ihn auf diesem Wege wieder an die Schule des Großvaters annähert. Dieser wiederum beginnt sogleich von einer Künstlerkarriere des Enkels zu träumen.

„Und vielleicht war *der Podlaha, der verhinderte Musiker und Klassikerfreund, der Anlaß*, warum ich selbst mich, nach ein paar Monaten Kellerlehrstelle, wieder an die Musik als eine Existenzmöglichkeit erinnerte.“¹¹³

Erst die Verbindung beider Schulen führt zu einem inneren Gleichgewicht:

„Diese drei, Gesang, Musikwissenschaft und kaufmännische Lehre, hatten aus mir plötzlich einen ununterbrochen in größter Anspannung existierenden, tatsächlich

¹¹¹ Schmidt-Dengler, Wendelin: Auf dem Boden der Sicherheit und Gleichgültigkeit. Zu Thomas Bernhards Autobiographie „Der Keller“. In: Autobiographien in der österreichischen Literatur: von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard; Klaus Amann und Karl Wagner(Hrsg.), StudienVerlag Innsbruck-Wien 1998, S.217-239, 226

¹¹² vgl. Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. (Sammlung Metzler; Bd. 291) Metzler. Stuttgart, Weimar 1995, S.85

¹¹³ Bernhard, Thomas: Der Keller. Eine Entziehung, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.84

völlig ausgelasteten Menschen gemacht und mir einen Idealzustand in Kopf und Körper ermöglicht.“¹¹⁴

In der autobiographischen Thomas Bernhard – Figur werden die zwei an sich gegensätzlichen Schulen mittels der Musik vereint. Bernhards Vorliebe für Gegensätze, die zum markanten Typikum seiner Erzählweise wurde, scheint an der inneren Zerrissenheit, die sich auf der Basis ambivalenter, um ihre Vormachtstellung konkurrierende Neigungen, entwickelte, begründet zu liegen.

„[...] diese Gegensätze mußten mich retten, und sie retteten mich nicht nur, sie waren die Voraussetzung für alles spätere Gekommene. [...] Ich liebte den Gegensatz, wie ich auch heute vor allem den Gegensatz liebe, [...].“¹¹⁵

Die Vorgangsweise der Etablierung von Gegensätzen, deren Widersprüchlichkeit von einem Moment zum nächsten aufgehoben wird, ist typisch für das Werk Bernhards. Durch die Gegenüberstellung zweier Kontroversen wird eine nähere Betrachtung möglich, die letztlich zur Aufhebung der Gegensätzlichkeit und zur Schaffung einer Verbindung führt. Die Musik, die von Podlaha wieder in Erinnerung gerufen, wird, gefördert vom Großvater, sowohl zum praktischen als auch theoretischen Lerninhalt. In *Die Ursache* war es die Geige, in *Der Keller* ist es ein neues Instrument, das Bernhard erprobt: seine Stimme. Auch bei der Beschreibung seiner Stimme, die von starker Intensität sei, wird mit Gegensätzen gearbeitet, indem ihr ein schwacher Körper gegenübergestellt wird. Bernhard erhält Gesangsunterricht und wird in die musikwissenschaftliche Disziplin eingeführt, wobei er erstmals die Erfahrung macht, dass Lernen und Studieren auch Freude bedeuten können.

„Jetzt, durch Aufnahme des Gesangsunterrichts, in welchem ich gleich die größten Fortschritte machte, war, schien mir, meine Existenz in die richtige Position gerückt, der Keller war auf einmal sozusagen durch einen musikalischen Trick abgestürzt.“¹¹⁶

Folgt man der Argumentationsstruktur Bernhards, so hat seine Entscheidung für den Keller viele andere notwendige Veränderungen nach sich gezogen: zuerst die Loslösung vom Großvater, dann die essentielle Erweiterung um eine zweite Schule und über diese zweite Schule schließlich wieder eine Hinwendung zum Großvater. Durch Bernhards Wahl der entgegengesetzten Richtung wird ein Kreislauf in Gang gesetzt, der ein kausales Gefüge

¹¹⁴ Bernhard, Thomas: *Der Keller. Eine Entziehung*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.89

¹¹⁵ ebenda, S.89

¹¹⁶ ebenda, S.87

erzeugt, wodurch die Notwendigkeit des getätigten Schrittes betont wird. Jede einzelne Entscheidung Bernhards wird als Voraussetzung für eine weitere Station gesehen.

„Ich mußte in die Scherzhauserfeldsiedlung und in den Keller gehen, um in die Pfeiffergasse zu gelangen und um Arien singen zu können und glücklich zu sein.“¹¹⁷

Erst durch die Abwendung von der Schule des Großvaters wird letztlich die Wiederaufnahme des großväterlichen Künstlertraums möglich. Trotz der suggerierten Selbstbestimmbarkeit des Lebens, steht die eigentliche Prädestination seines Künstlerdaseins in keinem Moment in Frage, wodurch Bernhard einen weiteren Beitrag zu seinem Künstler-Mythos liefert. Im zweiten Band der autobiographischen Reihe beginnt Bernhard sein Künstlerkonzept zu festigen, das er in seinen fiktionalen Werken, sei es nun in den Prosatexten oder Theaterstücken weitgehend beibehalten wird. Durch das Zusammenleben mit dem Großvater wurde die Vorstellung vom Künstlerdasein unwiderruflich geprägt. Die Beschäftigung mit der Figur des scheiternden Künstlers, in Anlehnung an die Erfahrungen des Großvaters wird Bernhard in seinen Werken nicht mehr loslassen. So steht in den Werken Thomas Bernhards der Großvater nahezu modellhaft für alle scheiternden Künstlerfiguren, wie Bernhard im Interview „Drei Tage“¹¹⁸ zugibt:

„Dann die Spaziergänge mit ihm [Anmerk. dem Großvater] – das alles ist in den Büchern später, und diese Figuren, Männerfiguren, das ist immer wieder mein Großvater mütterlicherseits ...“¹¹⁹

4.2.5. Das Künstlerkonzept

Der Prototyp der Bernhard'schen Künstlerfigur wurde zweifelsohne nach dem Vorbild des Großvaters entwickelt, dessen Streben nach dem ganz Großen und dessen unumgängliches Scheitern zum fixen Bestandteil des Künstlerdaseins zählen.

„Bei Bernhard wird sich sowohl die Vorliebe für „Verkannte“ als auch die Präferenz für die Zitation von Katalogen jener Künstlernamen wieder finden, welche als Repräsentanten einer „wahren“ Kunst im Verhältnis zur omnipräsenten Stupidität der historischen und gegenwärtigen Mitwelt aufgeführt werden.“¹²⁰

¹¹⁷ Bernhard, Thomas: Der Keller. Eine Entziehung, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.94

¹¹⁸ Bernhard, Thomas: Drei Tage. In: Der Italiener. Residenz Verlag, Salzburg 1971, S.144ff

¹¹⁹ ebenda, S.146

¹²⁰ Gruber, Bettina: Familiäre Intertextualität. Zur Genealogie von Thomas Bernhards Schreiben. In: Bollacher, Martin/Gruber, Bettina: Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Literatur. Bonifatius. Paderborn 2000, S.117

Der Künstler geht seiner Kunst unablässig unter den größten Anstrengungen und Entbehrungen nach, ohne Rücksicht auf die eigenen Befindlichkeiten oder die seiner Umwelt. Er lebt zurückgezogen, ganz seiner Kunst verschrieben in einer eigens konzipierten *Geisteswelt* und den konstruierten „*Denkbezirken*“¹²¹. Das Unverständnis seiner Mitmenschen ist dem Künstler ebenso gewiss wie das Scheitern an der übergroßen Kunstidee. Die Erfolglosigkeit fördert die Unerbittlichkeit noch, mit der er sich um den Erfolg bemüht.

„Seine Lage [Anmerkung: des Großvaters] war die aussichtsloseste, die man sich vorstellen kann, aber er kämpfte, er kämpfte auch noch nach vier Jahrzehnten einer totalen Erfolglosigkeit, in welcher jeder andere längst aufgegeben hätte. Er hatte nicht aufgegeben. Mit dem Zunehmen und mit dem Immer-unerträglicher-Werden seiner Erfolglosigkeit verschärfte sich seine Besessenheit seinem Gegenstand gegenüber, der sein Werk war.“¹²²

Die Kunst erfordert als oberstes Prinzip bedingungslose Aufopferung, totale Ruhe und ständiges Training. Allen Künstlerfiguren im Werk Thomas Bernhards ist eine unerträgliche Rastlosigkeit gemein, die aus der enormen Besessenheit von der Kunst resultiert. Täglich steht der Großvater um drei Uhr morgens auf um sich, eingewickelt in eine alte Pferdedecke seinem Manuskript *Das Tal der sieben Höfe* zu widmen. In *Am Ziel* erklärt die Mutter in ihrer tristen Kindheit, einzig zu ihrem Großvater, der bereits früh verstorben ist, eine innige Beziehung gehabt zu haben. Eine Pferdedecke sei es, die auch nach Jahren noch als Andenken an den geliebten Menschen, gut verstaut in einem Rohrkoffer (dem einzigen Gegenstand den sie mit in die Ehe gebracht habe), fungiert. Die Anspielung an die Autobiographie wird deutlich:

„[...]
Und weißt du was in dem Rohrkoffer war
Habe ich es dir schon einmal gesagt
habe ich es dir nicht gesagt
[...]
Eine alte Pferdedecke
von meinem Großvater
sonst nichts
[...]“¹²³

¹²¹ Bernhard, Thomas: *Der Atem. Eine Entscheidung*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.65

¹²² Bernhard, Thomas: *Der Keller. Eine Entziehung*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.65

¹²³ Bernhard, Thomas: *Am Ziel*. In: Thomas Bernhard. *Stücke 3*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S. 297

Bernhard beobachtet tagtäglich das Martyrium des Großvaters und dessen Kampf um Leben und Tod angesichts seiner schweren Lungenkrankheit.

„Von meinem Großvater habe ich die lebenslängliche Gewohnheit, früh und fast immer vor fünf Uhr früh aufzustehen.“¹²⁴

Die Unruhe, die dem Großvater angesichts seiner Zwangslage zu Eigen ist, sollte sich auch auf das Leben Bernhards und seine schriftstellerischen Gewohnheiten übertragen.

„Hier hatte der erfolglose, der verkannte Schriftsteller sich jeden Tag um drei Uhr früh hingesetzt und gearbeitet. *Sinnlos*, wie ich jetzt einsehen musste, wie er selbst eingesehen hatte, [...], unter dieser Sinnlosigkeit hatte er seine Disziplin bis zur äußersten Disziplin getrieben, sich ein System geschaffen, das sein ureigenes gewesen war, immer mehr geworden ist, ich erkenne mein eigenes in diesem System.“¹²⁵

Der ständige Wechsel von Distanz und Nähe wird für Bernhard zum lebenswichtigen Vorgehen, auch im Bezug auf seine schriftstellerische Tätigkeit: Der Rastlose kann nie lange an einem Ort bleiben, da er immerzu gleichermaßen angezogen und abgestoßen ist. Alle Empfindungen erscheinen als instabil und vom Moment gesteuert, riskieren von einer Sekunde zur nächsten zu kippen und sich in ihr komplettes Gegenteil zu wandeln. Für einige Zeit ist Bernhard die Stadt erträglich, im nächsten Moment braucht er das Land als Ausgleich, ähnlich wie es der Großvater seinem Enkel vorexerziert hatte. Bernhard bemerkt die eiserne Disziplin seines Großvaters nicht unkritisch, da er auch die Gefahr dieses Verhaltens für ihn selbst und seine Mitmenschen erkennt.

„Ich bewunderte die Zähigkeit und die ununterbrochene Ausdauer und Unermüdlichkeit meines Großvaters [...], weil ich alles an ihm bewunderte, aber ich sah gleichzeitig auch die im wahrsten Sinne des Wortes entsetzliche Verrücktheit, in die sich ein Mensch wie mein Großvater verrannt haben musste, und wie er mit rasender und dadurch krankhafter Geschwindigkeit sein Leben in eine menschliche und philosophische Sackgasse treiben musste.“¹²⁶

Der Großvater verlangt unter ständiger Androhung des Suizids von der Familie volle Unterstützung und Rücksichtnahme.

¹²⁴ Bernhard, Thomas: *Der Keller. Eine Entziehung*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.97

¹²⁵ Bernhard, Thomas: *Die Kälte. Eine Isolation*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 44ff

¹²⁶ Bernhard, Thomas: *Der Keller. Eine Entziehung*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.64

„Tagelang, weiß ich, hatte er sich eingesperrt, und seine Frau, meine Großmutter, wartete auf den Schuß aus der Pistole, die er auf seinem Schreibtisch liegen hatte, am Tage auf dem Schreibtisch, in der Nacht unter seinem Kopfpolster, sie fürchtete sich vor diesem Schuß, er hatte ihr und uns allen immer wieder mit Selbstmord gedroht, [...]“.¹²⁷

Der Kunstwille geht auf Kosten aller zwischenmenschlichen Beziehungen, da der Großvater mit seiner Besessenheit seine Umwelt tyrannisiert.

„Er hatte sich mit seiner Arbeit, mit seinem Lebenswerk als Schriftstellerei eingekerkert, sich aber die Freiheit genommen, allein zu sein und alles andere zu unterwerfen. Darunter hatte zeitlebens seine Umgebung zu leiden, vornehmlich seine Frau, meine Großmutter, wie auch meine Mutter, die ihm diesen Zustand der totalen schöpferischen Isolation durch ihre tatkräftige Hilfe ermöglichten.“¹²⁸

Obwohl Bernhard, das Fehlverhalten des Großvaters bewusst ist, kann er sich dennoch nicht von der Aufrechterhaltung der vorgelebten Muster befreien und die Abgrenzung gelingt nur bedingt. Die nachhaltige Wirkung, die der enge Kontakt mit diesem, seinem Lebensmenschen hinterließ, wird von Bernhard ohne Umschweife konstatiert:

„Die Illusionen meines Großvaters habe ich nicht gehabt, den gleichen Irrtümern wie er bin ich nicht ausgekommen.“¹²⁹

Die autobiographische Großvaterfigur erscheint mit vielen unleidlichen Künstlerfiguren in den Theaterstücken problemlos austauschbar. Beispielsweise tyrannisiert der Zirkusdirektor Caribaldi in *Die Macht der Gewohnheit* seine Truppe mit seinem Perfektionswahn, indem er sie unentwegt seit Jahren das gleiche Musikstück erfolglos proben lässt. Ebenso ist es in *Der Theatermacher* der Ehrgeiz eines Einzelnen, nämlich jener des Staatsschauspielers Bruscon, der die Seinigen unerbittlich zur Aufführung seines Stückes nötigt. Die Nähe der Figuren zum autobiographischen Großvater ist deutlich erkennbar.

4.2.6. Krankheit - Ein Schritt ins Künstlertum

„[...] die Krankheiten und schließlich, viel später die Todeskrankheiten haben mich aus der Luft heruntergeholt auf den Boden der Sicherheit und der Gleichgültigkeit.“¹³⁰

¹²⁷ Bernhard, Thomas: *Der Keller. Eine Entziehung*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.60ff

¹²⁸ ebenda, S.65

¹²⁹ ebenda, S. 99

¹³⁰ ebenda, S.98

Mit knapp 18 Jahren zieht Bernhard sich eine schwere Grippe zu, aus der in Ermangelung einer vollständigen Kurierung eine langwierige chronische Krankheit resultiert, die ihn „über vier Jahre lang an Krankenhäuser und Heilanstalten gefesselt hat“¹³¹ und den thematischen Schwerpunkt der folgenden zwei autobiographischen Bände bilden wird.

Die Krankheit wird von Bernhard als logische Konsequenz und mehr noch als bewusste Entscheidung dargestellt, um eine Annäherung an das vom Großvater konzipierte Künstlerkonzept, das später zu seinem eigenen wurde, zu erreichen. Die Krankheit wird als Refugium dargestellt, da sie einen Rückzug aus der Umwelt hin in die viel zitierten „Denkbezirke“ ermöglicht.

„Um die Moden zu überstehen, sind die Isolation und die Unbeirrbarkeit des Geistes die einzige Rettung.“¹³²

In den „Denkbezirken“ wird erstmals die Selbsterforschung möglich, die letztlich in Resignation endet, da eine Offenlegung der Existenz nicht möglich ist. Der Versuch der Identitätsgenerierung auf dem literarischen Weg erscheint zum Scheitern verurteilt.

„Wir sind alle [...] auf der Suche nach uns und finden uns doch nicht, so inständig wir uns darum bemühen.“¹³³

4.3. *Der Atem. Eine Entscheidung*

Ähnlich wie in *Der Keller* verweist auch der Untertitel von *Der Atem* auf ein markantes, für das Leben Bernhards ausschlaggebendes Ereignis. Die Wahl des Wortes „Entscheidung“ suggeriert das Vorhandensein einer Auswahlmöglichkeit, wodurch Bernhard seine Eigenverantwortlichkeit neuerlich hervorzuheben sucht. Roy Pascal erklärt diese Umdeutungsversuche zum Charakteristikum vieler Autobiographien:

„Die besten Autobiographien scheinen eine gewisse Macht der Persönlichkeit über die Umstände anzudeuten.“¹³⁴

¹³¹ Bernhard, Thomas: *Der Keller. Eine Entziehung*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.95

¹³² ebenda, S.97

¹³³ ebenda, S. 106ff

¹³⁴ nach Marquardt, Eva: *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*, (Untersuchungen zur deutschen Literatur Band 54), Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1990, S.151

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. Die Darstellung der eigenen Macht erscheint als zentrales und konsequent verfolgtes Anliegen der Autobiographie.

4.3.1. Suggestion von Handlungsräumen: Zwischen Ohnmacht und Existenzbeherrschung¹³⁵

Im dritten Teil der autobiographischen Romane beschreibt Bernhard mehrere Momente, in denen man ihn als Opfer der Umstände betrachten könnte. Über die Etablierung eines Handlungsspielraums, innerhalb dessen er „entscheidende Wenden“ in seinem Leben als von ihm selbst herbeigeführt erscheinen lässt, wandelt der Autor seine Passivität in eine durchwegs aktive Position und stilisiert seine Person zum autonomen Handlungsträger. In *Der Keller* ist es der Weg in die entgegengesetzte Richtung, den der Autor gegen alle einschlägt und der für ihn einen im ideellen Sinne einen überlebenswichtigen Charakter hat. In *Der Atem* wird die Bedeutung der Entscheidung von der geistigen Ebene zur existentiellen Basis zurückgeführt. Der Atem, neben dem Herzschlag das markanteste Zeichen des Lebens, erhält eine zentrale Bedeutung: „Auch ich hätte zu atmen aufhören können.“¹³⁶

„In auffälliger Weise wird dabei ein Wechselspiel zwischen Ohnmacht und Existenzbeherrschung inszeniert, [...]. Wie schon im *Keller* konzentriert sich die Schilderung auf jenen Moment, in dem der Entmächtigte seine Existenz wieder in die Hand nimmt.“¹³⁷

Der Keller hatte mit der Erkrankung Bernhards geschlossen, *Der Atem* knüpft nun daran an und bemüht sich Erklärungen zu suchen. Der Ausbruch der Krankheit wird zur markanten Entscheidung und bewussten Handlung stilisiert, als Akt, der die lang in Gang gehaltene Verdrängungsmaschinerie in sich zusammenbrechen lässt.

¹³⁵ Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. (Sammlung Metzler; Bd. 291) Metzler. Stuttgart, Weimar 1995, S.87

¹³⁶ Bernhard, Thomas: *Der Atem. Eine Entscheidung*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 15

¹³⁷ Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. (Sammlung Metzler; Bd. 291) Metzler. Stuttgart, Weimar 1995, S. 87

Das Zitat von Pascal, das dem Band voran gestellt ist, spielt auf eben diese Verdrängungsversuche an:

„Da die Menschen unfähig waren, Tod, Elend, Unwissenheit zu überwinden, sind sie, um glücklich zu sein, übereingekommen, nicht daran zu denken.“

Die Gründe für die Krankheitsverleugnung seien an der Tatsache gelegen, dass er im Keller einen Status der Zufriedenheit erreicht hatte, den er durch nichts gestört sehen wollte.

„Ich hatte mir ein ideales Dreieck geschaffen gehabt, dessen Bezugspunkte, Kaufmannslehre, Musikstudium, Großvater und Familie, meiner Entwicklung auf die höchstmögliche Weise nützlich gewesen waren. Ich durfte mir keine Störung, also auch keine Krankheit leisten.“¹³⁸

Die verschleppte Erkältung kommt just in dem Moment, in dem der Großvater erkrankt, wieder zum Ausbruch. Auch hier inszeniert Bernhard einen kausalen Zusammenhang: durch die Krankheit des Großvaters droht sich das Gleichgewicht in Richtung Ungleichgewicht zu verschieben, weshalb ein Zusammenbruch des Systems die Folge ist.

„[...] jetzt, nachdem mein Großvater das Krankenhaus aufgesucht hatte, war dieses System der Krankheitsunterdrückung und der Krankheitsverweigerung in mir zusammengebrochen.“¹³⁹

Elementare Bedrohungen wie Krankheit und sogar Tod werden als Entscheidungsmöglichkeiten dargestellt. Die Wahl der entsprechenden Option zieht eine Kette an Konsequenzen, nach sich.

„Es war [...] nichts als nur folgerichtig, dass ich selbst erkrankte, nachdem mein Großvater plötzlich erkrankt war [...].“¹⁴⁰

Die Entscheidung dem Großvater in die Krankheit nachzufolgen, unterstreicht die einzigartige Bedeutung und die große Affinität des Enkels für den Großvater, der zentralen Figur der Autobiographie und dem omnipräsenten Schatten, der in allen Werken spürbar ist.

„Ein Leben ohne ihn war mir lange Zeit unvorstellbar gewesen. Es war die logische Konsequenz, ihm selbst in die Krankheit nachzufolgen.“¹⁴¹

¹³⁸ Bernhard, Thomas: Der Atem. Eine Entscheidung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.20

¹³⁹ ebenda, S. 21

¹⁴⁰ ebenda, S.7

Die lebensgefährliche Bedrohung, die von der Erkrankung des Jungen ausgeht, wird von seiner Familie zunächst nicht wahrgenommen. Den Weg aus dieser Existenzbedrohung erreicht Bernhard nur über die Besinnung auf sich selbst.

„Im Moment der völligen Hoffnungslosigkeit, des Ausgeliefertseins eröffnet die Beherrschung des Augenblicks ein neues Leben in Selbstbestimmung.“¹⁴²

Bernhard befindet sich bereits im Badezimmer, jenem Raum in den die Todgeweihten von den Ärzten aufgegeben, gebracht werden, als er sich für das Leben und somit für das Weiteratmen **entgegen** den Erwartungen der anderen entscheidet: „Jetzt will ich leben.“¹⁴³ Der Weg zum Überleben wird wieder als Weg in die entgegengesetzte Richtung wider die Gesellschaft angelegt. Nicht der Tod wird gewählt, denn das wird erwartet, sondern das Leben. Einmal mehr behauptet Bernhard sich als gegen den Strom schwimmendes Individuum.

„Von zwei möglichen Wegen hatte ich mich in dieser Nacht in dem entscheidenden Augenblick für den des Lebens entschieden.“¹⁴⁴ „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.“¹⁴⁵

Bernhard inszeniert die autobiographische Thomas Bernhard Figur zwar als Opfer der Zeitumstände behält sich allerdings ein großes Maß an Selbstbestimmung vor. Zeitgleich unterstreicht er auch die Besonderheit seiner Person, indem er beteuert als einziger den Weg aus dem Sterbezimmer gefunden zu haben.

„Solange ich in diesem Sterbezimmer gewesen war, hatte es keiner lebend verlassen. Ich war die Ausnahme.“¹⁴⁶

Die Entscheidung für das Überleben trifft Bernhard aus sich heraus, am Genesungsprozess sind die Besuche seines Großvaters und neuerlich die Musik, die er aus sich heraus zu hören vermag, maßgeblich beteiligt.

¹⁴¹ Bernhard, Thomas: Der Atem. Eine Entscheidung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 23

¹⁴² Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. (Sammlung Metzler; Bd. 291) Metzler. Stuttgart, Weimar 1995, S.162

¹⁴³ Bernhard, Thomas: Der Atem. Eine Entscheidung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.14

¹⁴⁴ ebenda, S.15

¹⁴⁵ ebenda, S.16

¹⁴⁶ ebenda. S.25

4.3.2. Umdeutung realer Gegebenheiten zum Zweck der Mythisierung: Existenzielle Bedrohungen als geistiger Entwicklungsprozesses

Der Großvater bewertet im Nachhinein den Aufenthalt des Enkels im Sterbezimmer als positiv, da er eine Erfahrung von unschätzbarem Wert bedeute. Die körperliche Schwäche sei die Ursache für die Erkrankung gewesen, durch die „kraftvoll-positive innere Einstellung“¹⁴⁷ habe die Genesung aber bereits eingesetzt.

„Dieser Krankenhausaufenthalt sei ihm urplötzlich, gar nicht im medizinischen, sondern in einem existentiellen Sinne, als eine unumgängliche Notwendigkeit erschienenen, [...]. Von Zeit zu Zeit seien solche Krankheiten, tatsächliche oder nicht, wie er sich ausdrückte notwendig, um sich jene Gedanken machen zu können, zu welchen der Mensch ohne eine solche zeitweise Krankheit nicht komme.“¹⁴⁸

Der Umstand, Opfer einer Krankheit geworden zu sein erfährt eine Umdeutung zu einer bewusst eingeleiteten Phase, die im Bedarf eines geistigen Rückzugs begründet liegt.

„Wenn wir nicht auf natürliche Weise und also von der Natur aus ganz einfach dazu gezwungen sind, in solche Denkbezirke, wie sie zweifellos solche Krankenhäuser und überhaupt Spitäler sind, zu gehen, müssen wir auf die künstliche Weise solche Krankenhäuser und Spitäler aufsuchen, auch wenn wir solche uns in Krankenhäuser und überhaupt Spitäler hineinzwingenden Krankheiten in uns erst finden oder erfinden oder gar künstlich erzeugen müssen, so er weil wir sonst nicht in der Lage sind, auf das lebenswichtige und existenzentscheidende Denken zu kommen.“¹⁴⁹

Das Krankenhaus wird als Refugium gesehen, das einen essentiellen Beitrag zur Existenzerhellung und zur Klärung des Weltbildes liefert. „Der Kranke ist der Hellsichtige, keinem anderen ist das Weltbild klarer.“¹⁵⁰ Die Krankheit wird als Notwendigkeit begriffen, die, sei sie nun real oder eingebildet, in jedem Fall eine Chance für den Patienten darstelle. Auch die Figuren in den Theaterstücken sind immer kränkelnde Individuen, die das Weltgeschehen scheinbar als einzige zu durchschauen vermögen. Bernhard Sorg beschreibt das Bernhard'sche Konzept folgendermaßen:

„Die Welt, deren Untergang er beschreibt, existiert noch, aber eigentlich schon nicht mehr; die Menschen, deren letztes verbales Aufbäumen die uferlosen Monologe

¹⁴⁷ Bernhard, Thomas: Der Atem. Eine Entscheidung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 38

¹⁴⁸ ebenda, S. 39

¹⁴⁹ ebenda, S. 39ff

¹⁵⁰ ebenda, S. 40

festhalten, sind Kranke, deren Hellsicht die der Gesunden übertrifft und so die gewohnte Optik verkehrt.“¹⁵¹

Die „Denkbezirke“ sind Orte der Besinnung zur Gewinnung neuer Erkenntnisse und das Aufsuchen eben dieser Stelle deshalb, laut dem Großvater, förmlich eine Pflicht dar um sich nicht in der „Oberflächlichkeit“¹⁵² zu verlieren. Im Theaterstück *Die Jagdgesellschaft* wird vom General sein bevorstehender Krankenhausaufenthalt, der Darstellung in der Autobiographie entsprechend als Möglichkeit gesehen, sich seiner Schrift zu widmen.¹⁵³

4.3.3. Perspektivenwechsel als Machtdemonstration

Seine Rolle als Beobachter, die Bernhard bereits in *Die Ursache* und *Der Keller* betonte, wird in *Der Atem* noch verstärkt, indem er als Betrachter der Todesgesellschaft auftritt. „Wiederum begibt er sich in die rettende Distanz des Analytikers“¹⁵⁴, aus der er seine Person aus der Rolle des Opfers erheben kann. In der Position des Beobachters aller ausgelieferten Individuen gelingt die Rettung seiner Existenz. Auffallend erscheint in der Erzählweise der ständige Wechsel vom teilnehmenden Betrachter hin zum unbeteiligten Berichterstatter, der situationsabhängig eingesetzt wird. Aus geschehensexterner Perspektive wirkt das Szenario, stark an jenes eines Theaterstücks angelehnt, in dem die Figuren den Anweisungen des Regisseurs gehorchen. Die Patienten mit ihren Schläuchen werden wie Marionetten, die von den Ärzten und Schwestern an Fäden gehalten werden, dargestellt:

„Das Ganze hatte viel mehr, als ich mir zuzugeben gewillt gewesen war, mit dem Theater zu tun und war auch Theater, wenn auch ein schreckliches und erbärmliches. Ein Marionettentheater, das [...] Ärzten und Schwestern bewegt worden war. Der Vorhang in diesem Theater, in diesem Marionettentheater auf der anderen Seite des Mönchsbergs, ist allerdings immer offen gewesen.“¹⁵⁵

Das Konzept der Weltenbühne auf der das dramatische Geschehen stattfindet, wurde bereits in *Der Keller* aufgegriffen und findet in dem Gedanken, „dass alle Menschen eines Tages zu Marionetten werden müssen“¹⁵⁶ seine Fortführung. Die Vorliebe Bernhards für das Theater

¹⁵¹ Sorg, Bernhard: Thomas Bernhard. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), München 1977, S.15

¹⁵² Bernhard, Thomas: *Der Atem. Eine Entscheidung*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.40

¹⁵³ vgl. Bernhard, Thomas: *Die Jagdgesellschaft*. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.226

¹⁵⁴ Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. (Sammlung Metzler; Bd. 291) Metzler. Stuttgart, Weimar 1995, S.89

¹⁵⁵ Bernhard, Thomas: *Der Atem. Eine Entscheidung*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998 S. 33ff

¹⁵⁶ ebenda, S. 34

wird ebenso wie der stete Versuch den Alltag zu theatralisieren erkennbar. Im Theaterstück *Die Berühmten* wird das Bild der Menschen als Marionetten verschärft, indem allen Protagonisten eine puppenhafte Entsprechung gegenübergestellt wird. In *Die Jagdgesellschaft* wird in dem Kleist-Zitat „Über das Marionettentheater“, unter dem das Stück steht, die Arbeit des Schriftstellers als jene eines Puppenspielers verstanden, der die Figuren über das Ziehen von Fäden, wie Marionetten bewegt.

4.3.4. Die Bedeutung der Ärzte

Die Ärzte und Krankenschwestern werden in der Autobiographie in ihrem Auftreten mit Maschinen gleichgesetzt, die den Prozess des Sterbens ihrer Patienten teilnahmslos begleiten. Die jahrelange Konfrontation mit Krankheit und Tod habe zur Abgestumpftheit geführt. Die Ärzte erscheinen dem Jüngling immer nur als „Schreckensbotschafter“¹⁵⁷, die sich „die Machtlosigkeit der Medizin“¹⁵⁸ demonstrierend, hinter einer „Mauer der Ungewissheit“¹⁵⁹ versteckten. Die durchwegs negative Darstellung der Ärzte sowohl im fiktionalen als auch im autobiographischen Werk, rechtfertigt Bernhard, indem er von der zentralen Enttäuschung durch eben diese vermeintlichen Retter spricht:

„Alle Menschen, die er gekannt und geliebt hat und die zu einem bestimmten Zeitpunkt einmal kranke Menschen gewesen waren, sind an dem entscheidenden Punkte ihrer Krankheit von den Ärzten im Stich gelassen worden und, wie er sich später sagen hatte müssen, beinahe immer aus grober und unverantwortlicher Fahrlässigkeit.“¹⁶⁰

4.3.5. Der Tod des Großvaters als Geburtsstunde des Schriftstellers Thomas Bernhard

Der Großvater ist während des Krankenhausaufenthalts eine wichtige emotionale Stütze des Enkels. Er versteht es die Geschehnisse in einen größeren Zusammenhang zu setzen, die Krankheit zur Chance umzudeuten und dadurch die Sinnhaftigkeit offen zu legen. Umso unvermittelter erfasst den Enkel der Tod des Großvaters, von dem er erst Tage nach dessen Ableben aus der Zeitung erfahren muss. Den Angehörigen war von den Ärzten geraten worden, aufgrund des gesundheitlichen Zustandes Bernhards mit der Verkündung der Schreckensbotschaft zuzuwarten. Der Tod des Großvaters stellt ein wichtiges

¹⁵⁷ Bernhard, Thomas: *Der Atem. Eine Entscheidung*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 44

¹⁵⁸ ebenda, S. 44

¹⁵⁹ ebenda, S. 46

¹⁶⁰ ebenda, S. 44ff

Schlüsselereignis im Leben des Autors dar. Einerseits hat er mit dem tragischen Verlust des Großvaters zu kämpfen, andererseits vermag er es aus dem Schatten des starken Mannes herauszutreten und nunmehr autonom zu denken und zu handeln.

„Die plötzlich durch den Tod des Großvaters klargewordene Tatsache, allein zu sein, hatte alle Lebenskräfte in mir sich auf dieses Ziel, gesund zu sein, konzentrieren lassen.[...] Der Tod des Großvaters, so entsetzlich er sich gezeigt und sich auf mich auswirken hatte müssen, war auch eine Befreiung gewesen. Zum erstenmal in meinem Leben war ich frei und hatte mir diese plötzlich empfundene totale Freiheit in einem, wie ich heute weiß, lebensrettenden Sinne nützlich gemacht.“¹⁶¹

Trotz des großen Schmerzes beschreibt Bernhard das Ableben des geliebten Großvaters auch als Befreiung. Dem Neustart in „eine zweite Existenz“¹⁶², und der Geburt des Dichters Thomas Bernhard steht nun nichts mehr im Wege. Der existentielle Wendepunkt wird in dem Augenblick möglich, als sich Bernhard seiner Entscheidungsfähigkeit bewusst wird und auf diesem Wege ein wichtiger Beitrag zur „Ichwerdung“ und damit auch der Schriftstellergenese geleistet wird.

„Man kann sich nur allein entwickeln, [...]“¹⁶³

Er erkennt seine Fähigkeit zur Selbstbestimmung in der bewussten Entscheidung für ein Weiterleben.

„Im Durchleben der Todesnähe wird ihm klar, daß die Ursprünge der Existenz und des Selbstseins nur in ihm selbst wurzeln können und auch ohne den Großvater zu meistern sind.“¹⁶⁴

Der Enkel begreift, dass eine Loslösung und die dadurch bedingte Neuorientierung nun unumgänglich sind. In vielerlei Belangen war er dem Beispiel des Großvaters gefolgt ohne jedoch die notwendige Grenze aus den Augen zu lassen: „In die Krankheit bin ich meinem Großvater nachgefolgt, nicht weiter.“¹⁶⁵

Die Lehrzeit in der Schule des Großvaters ist mit dessen Tod beendet, die Wirkung des Unterrichts allerdings bleibt ungebrochen.

¹⁶¹ Bernhard, Thomas: Der Atem. Eine Entscheidung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 68

¹⁶² ebenda, S. 69

¹⁶³ Bernhard, Thomas: Drei Tage. In: Der Italiener. Residenz Verlag, Salzburg 1971, S.146

¹⁶⁴ Ludewig, Alexandra: Großvaterland. Thomas Bernhards Schriftstellergenese dargestellt anhand seiner (Auto-)Biographie. Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 1999, S.78

¹⁶⁵ Bernhard, Thomas: Der Atem. Eine Entscheidung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 68

„Es war eine Elementarschule, schließlich eine Hochschule gewesen. Ich hatte jetzt, so mein Eindruck, ein Fundament, auf welchem meine Zukunft aufgebaut werden konnte.“¹⁶⁶

Eva Marquardt spricht in Bezug auf Bernhards Darstellung einer freien Entscheidungsmöglichkeit sowohl über Leben und Tod als auch über den Beginn einer zweiten Existenz nach dem Tod des Großvaters als „eine groteske Überschätzung der eigenen Selbstbestimmungsmöglichkeit“¹⁶⁷.

4.3.6. Die Annäherung an die Mutter

Der Tod des Großvaters bedeutet nicht nur eine Loslösung, sondern zugleich auch eine Annäherung und zwar an die Person, die seinem Großvater „am nächsten“¹⁶⁸ war: Seine Mutter, Hertha Bernhard, zu der er bis dato immer ein zwiespältiges Verhältnis pflegte.

„Ich hatte zeitlebens ein distanziertes, von Misstrauen, ja von Argwohn niemals freies, zu mancher Zeit sicher sogar feindseliges Verhältnis zu meiner Mutter gehabt, die Ursachen wären noch einmal zu untersuchen, aber das führte an dieser Stelle zu weit und wäre in jedem Falle heute noch zu früh, aber jetzt glaubte ich, sie, meine Mutter, wiedergefunden, ja für mich wieder entdeckt zu haben.“¹⁶⁹

Die Gründe für die schwierige Beziehung zur Mutter wird Bernhard in *Ein Kind*, dem letzten Band der autobiographischen Reihe näher beleuchten. Nach dem Ableben des Großvaters ist sie es, die Bernhard mit Geistesnahrung aus der Bibliothek ihres Vaters versorgt („Novalis, Kleist, Hebel, Eichendorff, Christian Wagner“¹⁷⁰) und ihm Geschichten aus ihrer Kindheit erzählt.

„Hier im Sterbezimmer hatte ich auf einmal die enge und liebevolle Beziehung zu meiner Mutter haben können, die ich die ganzen langen achtzehn Jahre vorher so schmerzlich entbehren hatte müssen.“¹⁷¹

¹⁶⁶ Bernhard, Thomas: *Der Atem. Eine Entscheidung*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 69

¹⁶⁷ vgl. Marquardt, Eva: *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*, (Untersuchungen zur deutschen Literatur Band 54), Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1990, S.163

¹⁶⁸ Bernhard, Thomas: *Der Atem. Eine Entscheidung*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 76

¹⁶⁹ ebenda, S. 76

¹⁷⁰ ebenda, S. 74

¹⁷¹ ebenda, S. 75

Gemeinsamkeiten wie etwa eine musikalische Begabung bei Mutter als auch Sohn werden in den Gesprächen evident, wenngleich ihr „die sogenannte höhere oder gar hohe Musik“¹⁷² verwehrt geblieben war. Hertha Bernhard hatte Johannes Freumbichler ungemein geliebt, aber ebenso wie alle Menschen und besonders die Frauen, die ihn liebten auch zeitlebens stark unter seiner Strenge zu Leiden gehabt. „In seinem lebenslänglichen *Kunstwillen*“¹⁷³ hatte ihr Vater versucht sie in eine Karriere als Ballerina zu drängen, was Hertha Bernhard oft an die Grenzen ihrer Belastbarkeit geführt habe. Das Motiv der gescheiterten Ballerina wird auch in dem Theaterstück *Die Macht der Gewohnheit* wieder aufgegriffen.

Die problematische Beziehung zu seiner Umwelt erwuchs vor allem aus der Tatsache, dass das eigentliche Zuhause des Großvaters „immer nur sein Denken gewesen“¹⁷⁴ sei. Der Kunst und dem Wunsch etwas Großartiges zu schaffen wurde alles untergeordnet. Unter diesem Aspekt erscheint es nicht verwunderlich, dass die Aussöhnung Hertha Bernhards mit ihrem Vater erst nach dessen Tod über die Annäherung zu ihrem Sohn gelingt. Die tiefe Beziehung, die sowohl Herta Bernhard als auch ihren Sohn mit Johannes Freumbichler verband, wird zum Bindeglied zwischen den beiden, was dem Gesundheitszustand Bernhards zuträglich ist. Mit der Überstellung in das „*Erholungsheim für an den Atmungsorganen Erkrankte*“¹⁷⁵ Großmain wird ein weiterer entscheidender Abschnitt in Bernhards Leben eingeleitet.

Das Erholungsheim, sollte nicht, wie es Bernhard präsentiert wurde, ein Refugium darstellen, sondern ein Auffangbecken für „*die aufgegebenen Fälle*“¹⁷⁶ sein. Ins „Hotel Vötterl“ eingeliefert zu werden und damit der unmittelbaren Bedrohung einer TBC-Infektion ausgesetzt zu sein, betrachtet er als erneute ungeheuerliche Fehlentscheidung der Ärzte.

„Ich war an der Lunge erkrankt, aber ich war nicht lungenkrank, und die Ärzte hätten mich nicht in das Vötterl einweisen dürfen.“¹⁷⁷

Mit der Einweisung sei durch die Ärzte sein Schicksal besiegelt worden:

„[...] und mein Gedanke ist heute tatsächlich, daß ich nach Großmain gekommen bin, um mir meine spätere schwere Lungenkrankheit, meine Lebenskrankheit, zu holen, nicht um mich auszukurieren und gesund zu werden, was mir die Ärzte versprochen hatten, [...]“¹⁷⁸

¹⁷² Bernhard, Thomas: *Der Atem. Eine Entscheidung*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 77

¹⁷³ ebenda, S. 77

¹⁷⁴ ebenda, S. 78

¹⁷⁵ ebenda, S. 84

¹⁷⁶ ebenda, S. 85

¹⁷⁷ ebenda, S. 87

¹⁷⁸ ebenda, S. 88

4.3.7. Introspektion – Aufarbeitung der Vergangenheit und Flucht in die Geisteswelt

Die Beschäftigung mit den großen Werken der Weltliteratur und den großen Philosophen wird zur lebensnotwendigen Rückzugsmöglichkeit im tristen Alltag. Die Angehörigen versorgen Bernhard auf dessen Wunsch hin mit Büchern, die einst getreue Wegbegleiter des Großvaters waren:

„Auf diese Weise war ich zuerst mit den wichtigsten Werken von Shakespeare und Stifter, von Lenau und Cervantes bekannt geworden, [...]. Ich hatte Montaigne gelesen und Pascal und Peguy, die Philosophen, die mich später immer begleitet haben und die mir immer wichtig gewesen sind. Und selbstverständlich Schopenhauer, in dessen Welt und Gedanken, naturgemäß nicht in dessen Philosophie, ich noch von meinem Großvater eingeführt worden war.“¹⁷⁹

Plötzlich erscheint auch der Aufenthalt im Hotel Vötterl seinen Sinn und seine Notwendigkeit zu besitzen und entscheidend für die Aufarbeitung der eigenen Geschichte zu sein.

„Selten vorher, aber auch selten nachher habe ich in meinem Leben von der Möglichkeit, völlig ungestört tage- und wochenlang über Vergangenheit und Zukunft nachdenken und dieses Nachdenken zu einer tatsächlichen intellektuellen Spekulation machen zu können, so intensiv und so einträglich Gebrauch gemacht wie hier.“¹⁸⁰

Der Großvater wird noch einmal post mortem als Brückenbauer zur Geisteswelt und als zentraler Lehrer für die spätere geistige Entwicklung des Enkels hervorgehoben. Neben der Rezeption bedeutender literarischer Werke, nimmt zunehmend auch das Zeitunglesen einen hohen Stellenwert ein und entwickelt sich kontinuierlich zu einer regelrechten Besessenheit, die ihn zeitlebens nicht mehr loslassen sollte.

„Auch hatte ich mit der Zeit wieder Lust bekommen, Zeitungen zu lesen, wenngleich ich von dieser Lektüre immer gleich abgestoßen gewesen war, [...]. Wie mein Großvater, der sie genauso wie ich zeitlebens verabscheut hatte, war auch ich jener Zeitungskrankheit verfallen, die unheilbar ist.“¹⁸¹

Interessant erscheint in der Schilderung wieder der ambivalente Charakter, der seine Zeitungsleidenschaft auszeichnet. Anziehung und Abstoßung werden als zwei gleichstarke Komponenten dargestellt und bezeugen Bernhards Vorliebe für Gegensätze und Widersprüchlichkeiten.

¹⁷⁹ Bernhard, Thomas: Der Atem. Eine Entscheidung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 90

¹⁸⁰ ebenda, S. 83ff

¹⁸¹ ebenda, S. 90

Der Geist wird angesichts der körperlichen Schwäche immer unverzichtbarer. Sein körperlicher Zustand lässt ihn nach und nach begreifen, dass er den Traum von der Sängerkarriere wird begraben müssen, doch auch für den Kaufmannsberuf hatte er plötzlich kein Interesse mehr. Die Sorgen der Angehörigen seine Zukunft betreffend, streift Bernhard unberührt ab:

„Ich hatte überhaupt nichts werden und natürlich niemals ein Beruf werden wollen, ich hatte immer nur *ich* werden wollen.“¹⁸²

Die Ich-Werdung wird somit als zentrales Anliegen definiert, so wie die gesamte Autobiographie eine schriftliche Annäherung an die eigene Person, den Wunsch nach einer Identitätsherleitung darstellt.

Der dritte Teil der autobiographischen Erzählungen endet mit der Krebserkrankung der Mutter, die keine Hoffnung auf Genesung lässt und mit Bernhards Einweisung in die Lungenheilanstalt Grafenhof: „Die Befürchtung hatte sich bewahrheitet, in Großmain *war* ich auf einmal lungenkrank.“¹⁸³

4.4. Die Kälte. Eine Isolation

Der vierte Band der Autobiographie steht ganz im Zeichen der schweren Lungenkrankheit Bernhards. Folgt man dem Argumentationsmuster Bernhards, so scheint der Grundstein für seine Lebenskrankheit durch seine steten Rebellionsversuche gelegt worden zu sein. Das Zitat von Novalis zu Beginn des Romans, „Jede Krankheit kann man eine Seelenkrankheit nennen“, hebt das starke Band zwischen körperlicher und geistiger Befindlichkeit hervor. Die Krankheit, verstanden als Resultat seiner Weigerung, sollte fortan eine Konstante im Leben und Werk Bernhards werden, ein ständiger Begleiter.

4.4.1. Die „Todesgesellschaft“

„Mit dem sogenannten Schatten“¹⁸⁴ auf der Lunge wurde Bernhard in die Lungenheilanstalt Grafenhof eingewiesen. Zum Zeitpunkt der Einweisung wechselt Bernhard in die Perspektive des Beobachters der Todesgesellschaft, wie er die Gemeinschaft der Patienten bezeichnet, eine Funktion, die er bereits in *Der Atem* in verschiedenen Situationen verwendet hat.

¹⁸² Bernhard, Thomas: *Der Atem. Eine Entscheidung*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.99

¹⁸³ ebenda, S.101

¹⁸⁴ Bernhard, Thomas: *Die Kälte. Eine Isolation*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 7

„Noch stand ich da, in einer Ecke, von welcher aus ich alles mit größter Deutlichkeit sehen, in der ich selbst aber kaum entdeckt werden konnte, *als der Beobachter* einer mir neuen Ungeheuerlichkeit, [...]“¹⁸⁵

Aus der Position des Erzählers in der dritten Person heraus scheint es, als habe er die Möglichkeit, die Absurdität des Spektakels offen zu legen und andererseits auch bewusst die Gelegenheit, sich für oder gegen die Mitgliedschaft in dieser mikrokosmischen Subkultur zu entscheiden, ohne dabei die wertvolle Distanz des Beobachters vollends aufzugeben.

„Ich war in dieser Wissenschaft aufgegangen, so hatte ich mich auf die natürlichste Weise vom wehrlosen Opfer zum Beobachter dieses Opfers und gleichzeitig zum Beobachter aller andern gemacht. Dieser Abstand war einfach lebensnotwendig, nur so hatte ich die Möglichkeit, meine Existenz zu retten.“¹⁸⁶

Bernhards stetem Bestreben seine Existenz als einen Weg entgegen der Gesellschaft darzustellen, entspricht auch die Proklamierung des Wunsches in Grafenhof zu den von der Gesellschaft Verstoßenen gehören zu wollen.

„Da ich nun einmal da war, wollte ich in diese Gemeinschaft gehören, auch wenn es sich um die scheußlichste und entsetzlichste Gemeinschaft handelte, die sich denken lässt.“¹⁸⁷

Waren es in *Der Keller* die aufgrund von sozialen Aspekten Verstoßenen, die Bernhard faszinierten, so sind es in Grafenhof, die Kranken, die sich einen Leidensmikrokosmos geschaffen haben, dem er beitreten möchte.

„Ich hatte schon die Elementarschule der Krankheiten und des Sterbens hinter mir, ja schon die Mittelschule. Ich beherrschte das Einmaleins der Krankheit und des Sterbens. Nun besuchte ich auch schon den Unterricht in der Höheren Mathematik der Krankheit und des Todes.“¹⁸⁸

Unter den „aus der Menschengesellschaft Ausgestoßenen“¹⁸⁹ entsteht ein Wettbewerb um die Zugehörigkeit zur Todesgesellschaft, deren Mitgliedschaft über das verbindende Glied der „Sputumproduktion“, einem Symptom der TBC - Erkrankung, erreichbar ist. Nach fünf Wochen ist der Beitritt vollzogen: Durch seinen Entschluss der Todesgesellschaft beizutreten,

¹⁸⁵ Bernhard, Thomas: *Die Kälte. Eine Isolation*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 8

¹⁸⁶ ebenda, S. 29

¹⁸⁷ ebenda, S. 12

¹⁸⁸ ebenda, S. 29

¹⁸⁹ ebenda, S. 8

ist der Befund letztlich positiv und er kann sich als „vollwertiges Mitglied“¹⁹⁰ der Leidensgemeinschaft fühlen: „Meine offene Lungentuberkulose war bestätigt.“¹⁹¹

Die Darstellung der autonomen Entscheidung für den Eingliederungsprozess in die Todesgemeinschaft entspricht dem generellen in der Autobiographie getätigten Versuch Entscheidungsgewalt zu demonstrieren.

4.4.2. Genesungsprozess – Ein Weg gegen alle

Der Hass der Leidensgemeinschaft richtet sich auf alles, was gesund ist. Die Krankheit wird zum Machtinstrument stilisiert, das als Waffe gegen die Gesunden eingesetzt werden kann. Die Tatsache, dass der Todeskandidat nichts zu verlieren hat, nährt unter den Patienten die Rücksichtslosigkeit: „Der Individualist wird ausgemacht und abgetötet.“¹⁹² Die Lungenheilanstalt vermittelt den Eindruck einer „Isolationshaft“¹⁹³, „mit einem Lungenkranken verkehrte man nicht“¹⁹⁴. Der Vergleich mit einem Gefängnis liegt nahe und auch das Auftreten des Arztes erinnert an das Gehabe eines Oberfeldmarschalls, der mit den Schwestern das Regiment führt und die Patienten wie Gefangene behandelt. Mit besonderer Härte werden jene behandelt, die versuchten Widerstand zu leisten und ihr Denken nicht unterwerfen wollten, wie Bernhard anhand des Verhaltens der Ärzte gegenüber einem Doktor der Rechte zu zeigen versucht. Das dargebrachte Beispiel scheint problemlos auf die Person des Großvaters übertragbar.

„Die Schuld trifft die Ärzte, [...] deren eigene fortgesetzte Peinigungsmaschine gegen den Doktor von mir die ganze Zeit [...] beobachtet worden war und die den Haß gegen den Andersdenkenden, gegen den Widerspruch auf die Spitze getrieben hatten: der Sozialist, der sich offen und ehrlich zu seinem Sozialismus bekannte auch in dieser Umgebung, die ja doch nur als eine katholisch-nationalsozialistische zu bezeichnen war, mußte weg, unter allen Umständen, er war ihnen ein Dorn im Auge, sie hatten die Ungeheuerlichkeit gedacht: er, der Feind muß vernichtet werden.“¹⁹⁵

Aus den ausschweifenden Tiraden über die Person des Doktors lassen sich starke Verletzungen der eigenen Person und der des Großvaters fassbar machen. Auch Bernhard wird von den Ärzten als „*ein Unduldsamer, ein Aufsässiger*“¹⁹⁶ eingestuft, eine Rolle, die

¹⁹⁰ Bernhard, Thomas: Die Kälte. Eine Isolation. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 11

¹⁹¹ ebenda, S. 11

¹⁹² ebenda, S. 15

¹⁹³ ebenda, S. 23

¹⁹⁴ ebenda, S. 24

¹⁹⁵ ebenda, S. 80

¹⁹⁶ ebenda, S. 82

Bernhard zeitlebens nicht zuletzt auf literarischem Terrain zu verteidigen suchte. Bereits in *Der Atem* hatte Bernhard die erste längere Begegnung mit Ärzten in dieser Weise geschildert.

„Auch diese Ärzte waren mir *unheimlich*, wie jene, die ich schon vor ihnen kennengelernt hatte, ich misstraute ihnen zutiefst und, wie **ich glaube**, mit Recht.“¹⁹⁷

Interessant erscheint der ständige Wechsel der Zeitebenen. Bernhard geht nahtlos von der Beschreibung eines Ereignisses aus der Vergangenheit in eine zum Zeitpunkt der Niederschrift aktuelle Bewertung über und erzeugt somit den Eindruck, dass das Empfinden von damals auch nach reiflicher Überlegung noch immer seine Legitimation besitzt. Die Ärzte werden die ganze Autobiographie hindurch als Unheilbringer charakterisiert, deren Unfähigkeit das Schicksal Bernhards und seiner Angehörigen zu verantworten haben. Zeitgleich legt Bernhard allerdings auch die Absurdität seiner Anschuldigungen offen:

„Der Chirurg ist der Mörder meines Großvaters, der Gynäkologe hat meine Mutter umgebracht, sagte ich mir, aber es war lächerlich, es war dumm und weltfremd zugleich und dazu auch noch größenwahnsinnig.“¹⁹⁸

Vor allem im Bezug auf Bernhards Entscheidungsmöglichkeiten über Gesundheit, Krankheit und sogar den Tod relativiert sich die übergroße Schuld der Ärzte, schließlich seien Misstrauen und Selbstisolation und nicht das Können der Ärzte die notwendigen Parameter für die Genesung.

„Der Patient muß sich ganz auf sich selbst stellen, das wusste ich, von außen hatte er beinahe nichts zu erwarten, im Abwehren vor allem muß er geschult sein, im Verhindern, im Vereiteln. Mein Großvater, mein Privatphilosoph, hatte mir dazu das Fundament gelegt. Ich mißtraute und wurde gesund, kann ich sagen.“¹⁹⁹

Bernhards Weigerung sich den Ärzten auszuliefern und sein Entschluss, sich gegen die Ärzte zu stellen, lassen ihn genesen. Mit dem steigenden Misstrauen wächst das Vertrauen auf sich selbst. Der Weg aus der existenziellen Krise wird ausschließlich durch die Besinnung auf sich selbst, die eigenen Kräfte und das vom Großvater vermittelte essentielle Wissen erreicht.

¹⁹⁷ Bernhard, Thomas: *Die Kälte. Eine Isolation*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 16

¹⁹⁸ ebenda, S.40

¹⁹⁹ ebenda, S.17

4.4.3. Konzeption einer literarischen Gegenwelt

Neben der Schulung seines Verstandes durch die Beobachtung seiner Mitpatienten, betreibt Bernhard vermehrt eine Abkehr von der Umwelt und eine Hinwendung zur Geisteswelt. Die Isolation, wie sie einst der Großvater lebte, wird als notwendige Voraussetzung für das künstlerische Schaffen angesehen, die Weltabkehr und das Einzelgängertum als anzustrebende Ideale.

„Vom Erzähler als auch von der literarischen Großvaterfigur wird Krankheit zum Ort gesunder Erkenntnismöglichkeit deklariert, Leiden zum Authentizitätsbeweis und als Hilfsmittel verstanden, das Wesen der Dinge unmittelbar zu erfassen.“²⁰⁰

In Großmain war es noch die Rezeption großer Werke mit der Bernhard sich begnügte. In Grafenhof steigt er in seiner Entwicklung auf die nächste Stufe, indem er selbst zur literarischen Produktion schreitet. Das Schreiben dient der Existenzversicherung und der Legitimation. Eindrücke aus seiner Umwelt finden ihren Niederschlag.

„Ich hatte mich schon zu dieser Zeit in das Schreiben geflüchtet, ich schrieb und schrieb, ich weiß nicht mehr, Hunderte, Aberhunderte Gedichte, ich existierte nur, wenn ich schrieb, mein Großvater, der Dichter, war tot, jetzt durfte *ich* schreiben, [...], ich missbrauchte die ganze Welt, indem ich sie zu Gedichten machte, auch wenn diese Gedichte wertlos waren, sie bedeuteten mir alles, [...].“²⁰¹

Der Tod des Großvaters wurde bereits in *Der Atem* als Befreiung und als Start in eine neue Existenz beschrieben, schließlich hatte der Dichter Johannes Freumbichler Platz gemacht für Thomas Bernhard, der jetzt die literarische Nachfolge des geliebten Großvaters antreten kann, naturgemäß nicht ohne Zweifel. „Sollte *ich* mich jetzt an den Schreibtisch setzen? Dazu hatte ich kein Recht, *noch* kein Recht hatte ich gedacht.“²⁰²

Zu groß ist die Ehrfurcht vor dem Großvater, aber auch die Angst vor dem gleichen Scheitern.

4.4.4. Gegensatzpaare: Todessehnsucht versus Überlebenswille

²⁰⁰ Ludewig, Alexandra: Großvaterland. Thomas Bernhards Schriftstellergenese dargestellt anhand seiner (Auto-)Biographie. Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 1999, S.123

²⁰¹ Bernhard, Thomas: Die Kälte. Eine Isolation. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 16

²⁰² ebenda, S. 44

Die Kälte stellt den wohl ambivalentesten Band der fünf autobiographischen Werke dar. Bernhard wechselt ständig von einer Position in die Gegenposition, vom Wunsch gesund zu werden, zu jenem ein Teil der Todesgesellschaft zu werden, immer darauf bedacht entgegen der Erwartungen der Gesellschaft zu agieren. In den Beschreibungen Bernhards gibt es keine Gefühle, keine Ansichten und keine Bestrebungen, die nicht das Potential für eine Umkehrung ins Gegenteil von einem zum anderen Moment in sich trügen. So stark der Genesungswille in einem Moment dargestellt wird, in gleichem Maße wird er vom Wunsch sich der Krankheit zu fügen abgelöst.

Gewisse Aussagen scheint Bernhard zu tätigen, um sie sogleich zu widerrufen und das genaue Gegenteil zu behaupten. Demnach erscheint auch das ständige Schwanken zwischen Todessehnsucht und Genesungswille nicht ungewöhnlich:

„Aber diese Logik hatte ich gleich wieder gegen die ihr entgegengesetzte eingetauscht, ich betrachtete auf einmal alle wieder hundertprozentig verkehrt. Mein Standpunkt war *um alles* geändert. Ich lehnte mich heftiger denn je auf gegen Grafenhof und seine Gesetze, [...]. [...], jetzt *wollte* ich wieder hundertprozentig leben.“²⁰³

Just in dem Moment als Bernhard sich für das Leben entscheidet, wird festgestellt, dass es sich bei dem positiven Befund lediglich um einen Laborfehler gehandelt habe und das Sputum nach wie vor tuberkelfrei ist. Bernhard bekennt:

„Meine Ansichten waren nur pathetisch gewesen, mein Leiden theatralisch.“²⁰⁴

Einmal mehr ist es an Bernhard selbst gelegen, die Entscheidung über Krankheit und Gesundheit zu treffen. Der Umstand, dass sein Befund negativ ist, erlaubt es ihm wieder aus der Position des vollwertigen Mitgliedes der Todeskandidaten in jene des Beobachters und Analytikers zu rücken und dadurch die lebenswichtige Distanzierung von Krankheit und Tod zu vollziehen.

„*Sie* waren die Befallenen, nicht ich, *sie* waren die *Todgeweihten*, nicht ich.“²⁰⁵ „Die Entscheidung war längst gefallen, ich hatte mich für den Abstand entschieden, für den Widerstand, für mein Weggehen, [...]. Mein Existenzwille war größer als meine Sterbensbereitschaft, [...].“²⁰⁶

²⁰³ Bernhard, Thomas: *Die Kälte. Eine Isolation*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 19

²⁰⁴ ebenda, S. 20

²⁰⁵ ebenda, S. 23

²⁰⁶ ebenda, S. 55

4.4.5. Herkunftsforschung als Etappe der Identitätsentwicklung

Den Aufenthalt in Grafenhof nutzt Bernhard auch zur Aufarbeitung seiner Familiengeschichte und zur erstmaligen wirklichen Auseinandersetzung mit dem ominösen Vater. Die steten Verschleierungsversuche seiner Angehörigen in Bezug auf den „Erzeuger“, hinterließen bei Bernhard schwere Identitätszweifel.

„Mit dieser Ungewissheit zu leben, bin ich inzwischen gewohnt, [...]“. ²⁰⁷

Der Wunsch mehr über die Person seines Vaters zu erfahren, da die Kenntnis seiner Abstammung für die Bestimmung der eigenen Identität von zentraler Bedeutung ist, wechselt mit der Furcht ob die nähere Kenntnis überhaupt wünschenswert und mehr noch erträglich sein kann.

„War ich jetzt in der Verfassung, mich preiszugeben, vor mir selbst?, das zu tun, das ich niemals unter den Augen der Meinigen, geschweige denn meiner Mutter getraut hatte, die Herkunft wenigstens meines Vaters zu eruieren?“ ²⁰⁸

Vom Großvater väterlicherseits, den Bernhard als „Vater seines Vaters“ oder „dieser Großvater“ bezeichnet, was von einer emotionalen Distanz Bernhards zeugt, erhält er eine Fotografie des Vaters, die Bernhard ob der offenkundigen Ähnlichkeit zutiefst erschüttert. Der Vater ist auch der sensible und Konflikt beladene Punkt in der Beziehung von Hertha Bernhard und ihrem Sohn Thomas. Das Entdecken der Fotografie durch die Mutter lässt die Situation eskalieren:

„Nie mehr nach dieser Auseinandersetzung, die ich als eine der schlimmsten in meinem Leben in Erinnerung habe, hatte ich zuhause meinen Vater erwähnt.“ ²⁰⁹

Die Mutter habe dem Sohn, stellvertretend für den absenten Vater, die Schuld an seiner Existenz gegeben. Aufgrund der Weigerung des Vaters Unterhalt zu zahlen, ist die Familie auf einen Zuschuss vom Staat angewiesen. Monatlich schickt die Mutter den Sohn mit den

²⁰⁷ Bernhard, Thomas: Die Kälte. Eine Isolation. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 47

²⁰⁸ ebenda, S. 47

²⁰⁹ ebenda, S.50

Worten: „*damit du selbst siehst, was du wert bist*“²¹⁰, zum Rathaus, wo er sich selbst die 5 Mark abholen muss.

„Auch das werde ich naturgemäß nie vergessen, wie die eigene Mutter sich an dem untreuen Manne rächt, indem sie ihr und dieses Mannes Kind in die Hölle schickt mit einem teuflischen Satz, mit dem teuflischsten Satz aller Sätze, den ich im Ohr habe.“²¹¹

Die Entpersonalisierung die Bernhard durch den Wechsel von der ersten in die dritte Person vollzieht zeugt von einem Distanzierungsversuch von der eigenen Geschichte. Die Herkunftsforschung beschäftigte ihn sein ganzes Leben, was auch die ständige Thematisierung problematischer Familiensituationen in den Theaterstücken beweist.

4.4.6. Der Künstler im Konflikt mit der Gesellschaft und der Heimat

Aus den Erfahrungen des Großvaters als zeitlebens gescheiterter und verkannter Künstler, nährt Bernhard seinen Groll gegen Österreich, den er auf literarischem Wege zeitlebens zu verarbeiten sucht.

„Mag auch Hassliebe zum jeweiligen heimatlichen Raum, zum jeweiligen Gebäude und vor allem zu deren Gesellschaft zwangsläufig ein gebrochenes Bild erzeugen, so stellt Bernhards Unvermögen, sich Österreich zu entziehen, einen wesentlichen Aspekt seines Werks dar.“²¹²

Im Band *Der Heimatdichter - Thomas Bernhard* wird die konstant betriebene Österreichbeschimpfung als „Trademarle“²¹³ Bernhards beschrieben, die sich durch das gesamte Werk Bernhards zieht. Die Heimat ist in gleichem Maße Voraussetzung und Hindernis für den Künstler. Die Bekanntschaft mit dem Kapellmeister Rudolf Brändle²¹⁴ und die Kenntnis seines Künstlerschicksals verstärkt die ablehnende Haltung gegen den Umgang mit dem Künstlertum in der Heimat. Durch dessen Beispiel sieht er seine Meinung bestätigt.

²¹⁰ Bernhard, Thomas: *Die Kälte. Eine Isolation*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.49.

²¹¹ ebenda, S.49

²¹² Dürhammer, Ilija/ Janke, Pia (Hrsg.): *Der Heimatdichter - Thomas Bernhard*. Verlag Holzhausen, Wien 1999, S.1

²¹³ ebenda, S.3

²¹⁴ vergleiche hierzu auch den Roman *Zeugenfreundschaft*, in dem Rudolf Brändle seine Sicht der Bekanntschaft mit Thomas Bernhard schildert.

„Er [Anmerkung: Rudolf Brändle] war Mozarteumabsolvent und hatte in der Schweiz ein Engagement gehabt, weil in Österreich für ihn kein Platz gewesen war, dieses Land hat für seine eigenen Künstler nie Platz gehabt, es trieb sie hinaus in alle Länder, rücksichtslos, auf die brutalste Weise. Hier war es schon wieder, das Beispiel, von welchem ich immer gesprochen habe, immer sprechen werde: der in der Heimat missachtete, ja verachtete Künstler, der das Weite zu suchen hat.“²¹⁵

Das unweigerliche Scheitern, vorzugsweise in und an Österreich ist auch ein fixer Bestandteil des von Bernhard in den Theaterstücken propagierten Künstlerbildes, gleich welche künstlerische Absicht verfolgt wird.

„Das Schreiben über die künstlerische Tätigkeit verbindet sich mit einem regelrechten Pathos und erscheint als eine gegen eine stets feindliche Umwelt gerichtete Sysiphos-Arbeit.“²¹⁶

In *Die Kälte* lässt Bernhard noch einmal die Stationen seines Lebens, die in den anderen drei Teilen bereits behandelt wurden, Revue passieren. Unbemerkt kehrt er als Beobachter in die Scherzhauserfeldsiedlung zurück, den Ort an dem seine „Lebenskrankheit“ ihren Ursprung fand, um letztlich zu konstatieren, dass er allorts gescheitert ist, vorwiegend, wie auch der Großvater, an und in Salzburg.

„Überall hatte ich versagt, [...]“²¹⁷

Das Scheitern sei aber keinesfalls an eigenen Unzulänglichkeiten gelegen, sondern eng mit der Höhe, der an sich und an die Umwelt gesetzten Ansprüche verknüpft.

„Meine Forderungen waren niemals akzeptiert worden, meine Ansprüche waren die größtenwahnsinnigen, die der Mensch immer noch höher ansetzt, so daß sie ganz einfach nicht akzeptiert werden können, die größtenwahnsinnigen Ansprüche an das Leben, an die Gesellschaft, an alles.“²¹⁸

Die Bekanntschaft mit dem Kapellmeister ist es auch, die Bernhard wieder an seine frühere Absicht „[...] die Musik zu dem höchsten Zeichen seiner Existenzberechtigung und zu seiner

²¹⁵ Bernhard, Thomas: *Die Kälte. Eine Isolation*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 34

²¹⁶ Gruber, Bettina: *Familiäre Intertextualität. Zur Genealogie von Thomas Bernhards Schreiben*. In: Bollacher, Martin / Gruber, Bettina (Hrsg.): *Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Literatur*. Bonifatius, Paderborn 2000, S. 115

²¹⁷ Bernhard, Thomas: *Die Kälte. Eine Isolation*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 41

²¹⁸ ebenda, S. 41

einzigsten wahren Leidenschaft, zu seinem Lebenskomplex zu machen“,²¹⁹ erinnert. Jeden Sonntag versammelt er sich gemeinsam mit anderen Patienten in der Kirche um zu singen.

„[...], ich hatte Gefallen an einem Menschen, der mir die abgerissenen Schnüre, die meine Existenz mit einer erfreulicheren Welt verbunden gehabt hatten, wieder zusammenknotete, [...]“. ²²⁰

Neben der Literatur liefert nun vor allem auch die Musik einen nicht unwesentlichen Beitrag zur Genesung Bernhards. Die Musik als Hoffnungsträger ist in der Autobiographie ein immer wiederkehrendes Motiv. Der Kapellmeister avanciert zum geschätzten Gesprächspartner, zum Bindeglied zu Kunst und Wissenschaft. Durch das regelmäßige Singen von Oratorien wird der Praxisbezug hergestellt und in Metagesprächen mit dem Kapellmeister und später der Organistin erfolgt die theoretische Annäherung. Umso größer ist auch der Antrieb Bernhards, als der Kapellmeister „gesund entlassen“ wird, selbst dieses Ziel zu erreichen.

„Dieser Mensch war mein Vorbild, der Wegstrebende, Existenzbesessene, der Künstler, der Weiterwollende!“²²¹

4.4.7. Scheinbare Genesung und neuerlicher Rückfall

Wie durch ein Wunder verschwindet der Schatten kurz nach der Entlassung des Freundes von der Lunge. Der Körper scheint der Sklave des Geistes zu sein und nur auf dessen Impulse zu reagieren: Entschließt Bernhard sich für die Genesung, findet sie statt. Empfindet er die Krankheit als Notwendigkeit, folgt die körperliche Ausformung.

Die Freude über die nun mögliche Heimkehr bleibt jedoch durch die Umstände zuhause gedrückt. Die schwere Krankheit der Mutter zehrt an den Kräften seiner Angehörigen und lässt ihn zuhause auf eine trübe Stimmung treffen. Die Feststellung einer offenen Lungentuberkulose, kurz nach der Heimkehr und die Notwendigkeit der sofortigen Separation von seinen Mitmenschen, unterstreicht zum einen die Unfähigkeit der Ärzte, die Bernhard fälschlicherweise entlassen hatten, zum anderen kann sie als Teil eines kausalen Zusammenhangs gesehen werden, um eine Flucht aus der Familienhölle zu evozieren. Im Landeskrankenhaus das nur wenige Meter von der Wohnung der Familie entfernt liegt, eben jenem Krankenhaus, in dem sein Großvater kurz zuvor verstorben war, erhält Bernhard einen

²¹⁹ Bernhard, Thomas: Die Kälte. Eine Isolation. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.56

²²⁰ ebenda, S. 36

²²¹ ebenda, S. 58

„Pneumothorax“, der bis zur Überstellung nach Grafenhof in regelmäßigen Abständen von einem Lungenfacharzt der Stadt gefüllt werden muss. Ein ärztliches Versehen zieht eine weitere Operation nach sich. Just der Primarius, der die Operation durchführt, sei es auch gewesen, der den tödlichen Diagnosefehler bei Bernhards Großvater begangen habe. Alle diese Schilderungen dienen der konsequenten Legitimierung der Meinung Bernhards über die Ärztegilde. Interessant erscheint ferner wieder der Perspektivenwechsel im Erzählmodus während der Operation, der zur Dramatisierung der Schilderung beiträgt.

„Die Spritze bewirkt, daß der Betäubte in Sekundenschnelle vom angstbesessenen Opfer zum interessierten Beobachter eines sehr ruhigen ablaufenden Schauspiels wird, in welchem er, wie er zu meinen glaubt die Hauptrolle spielt.“²²²

Die Bewertung der Sinnhaftigkeit der getroffenen Entscheidung gipfelt in der Stagnation angesichts seines gesundheitlichen Zustands. Die Rebellion „gegen die normale, blind sich in den Stumpfsinn fügende Gesellschaft“²²³, der Weg in die entgegengesetzte Richtung habe letztlich die Krankheit provoziert und ihn im wahrsten Sinne aus der Gemeinschaft ausgestoßen und die Rückkehr nach Grafenhof bedingt. Dennoch verbleibt noch ein Funken Resthoffnung, da er bis dato kein Todeskandidat war. Der Tod der Mutter, von dem er wie auch vom Tod des Großvater, aus der Zeitung erfahren muss, bewirkt eine neuerliche kurze Stagnation im Genesungsprozess. Die augenblicklich empfundene Sinnlosigkeit seines Lebens wird nach seiner Verlegung in ein anderes Krankenzimmer in neue Hoffnung gewandelt. Durch die Verbesserung des eigenen Zustands weicht die Autofokussierung wieder der Beobachtung der Umwelt und dem neuerliche Erwachen des Wunsches sich nun nach einigen Rückschlägen endgültig von der Todesgesellschaft zu distanzieren und seine Entlassung zu evozieren.

„[...] ich stellte den höchsten Anspruch: ich wollte gesund werden. Diesen Entschluß behielt ich bei mir, ich hütete ihn als mein strengstes Geheimnis.“²²⁴

Seine Beobachtungsgabe wird neben der Lektüre von Dostojewskis *Die Dämonen* in seinem Widerstand gegen die Ärzte zur treibenden Kraft. Durch seinen Entschluss wird Bernhard wieder zum Lenker des Geschehens, wenngleich er die Ärzte glauben macht, sie bestimmten die Handlung.

²²² Bernhard, Thomas: *Die Kälte. Eine Isolation*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 65

²²³ ebenda, S. 71

²²⁴ ebenda, S.89

„Ich hatte die Ärzte und ihre Handlanger zu lenken, nicht umgekehrt, [...]“. Ich hatte eine unerhörte Geschicklichkeit in diesen Täuschungseffekten erreicht.²²⁵

Der Schriftsteller Bernhard demonstriert einmal mehr seine Macht über das Geschehen und die daran Beteiligten: Letztlich ist es Bernhard, der seine Figuren zum Leben erweckt und sie wie Puppen tanzen lassen kann. Er ist der Schöpfer und Lenker, der die Figuren steuert und er ist es selbst, der seine Entlassung herbeiführt. Die Suggestion von Allmacht wird evident. Er kehrt zu seiner Familie nach Salzburg zurück unter der Auflage sich einer ständigen Kontrolle seines Zustandes unterziehen zu müssen. Das Versäumnis eines solchen Kontrolltermins zieht eine Lungenembolie nach sich.

„Jetzt war ich weit über neunzehn und hatte mir mein Pneumoperitoneum ruiniert und war von einem Augenblick auf den anderen wieder soweit, nach Grafenhof fahren zu müssen. Aber ich weigerte mich und fuhr nicht mehr hin.“²²⁶

Das Ende des vierten Bandes der autobiographischen Bände demonstriert somit eine Weigerung, was man als Überbegriff über die gesamte Autobiographie und das Leben des Autors überhaupt verhängen könnte.

4.5. *Ein Kind*

Der letzte Band ist chronologisch dem ersten Band der autobiographischen Reihe vorzureihen, da er die ersten Lebensjahre, die in *Die Ursache* ausgespart wurden, behandelt. Das Motto nach Voltaire, „Niemand hat gefunden oder wird je finden“, als Metonymie für aufklärerisches Denken zu Beginn des Textes führt das Anliegen der Autobiographie per se ad absurdum, da die Versuche der Offenlegung der Existenz scheinbar ohnehin zum Scheitern verurteilt sind. Der letzte Band unterscheidet sich deutlich von den bisherigen vier Bänden durch den starken Erzählcharakter, der sich an das dargestellte Kindesalter anpasst. Die Episoden, die Bernhard aus seiner Kindheit berichtet, haben exemplarischen Charakter für Grundeinstellungen und Zustände der Zeit.

²²⁵ Bernhard, Thomas: *Die Kälte. Eine Isolation*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 90ff

²²⁶ ebenda, S. 98

4.5.1. Außergewöhnlichkeit als Fundament der Künstlerlegende

Zu Beginn des Bandes findet sich die Schilderung eines Radausflugs, den Bernhard im Alter von acht Jahren ohne das Wissen seiner Familie plant und durchführt. Die Art der Darstellung verdeutlicht die Absicht Bernhards sein stetes Bestreben nach dem Höchsten und Außergewöhnlichen zu dokumentieren und zu stilisieren.

„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!“²²⁷

Die Tatsache, dass er für seine Fahrt von Traunstein nach Salzburg das Fahrrad seines Vormundes entwenden muss, ohne des Fahrradfahrens eigentlich mächtig zu sein, wird für das übergeordnete Ziel, die Anerkennung des Großvater zu erreichen, ignoriert.

„Daß mein Können mein Vergehen oder gar Verbrechen auszulöschen imstande sei, daran zweifelte ich nicht eine Sekunde.“²²⁸

Der Wunsch Zuschauer und Bewunderer an seinem Unterfangen teilhaben zu lassen, lässt ihn nicht los, wenngleich er sich zunächst angesichts der Heimlichkeit seiner Unternehmung, „mit der Selbstbeobachtung und der Selbstbewunderung“²²⁹ begnügen muss. Später verschiebt sich der gefällige Wunsch durch sein Können Bewunderung zu erfahren, in Richtung des Bestrebens durch Provokation Aufmerksamkeit um jeden Preis zu erzeugen. Die kindliche Freude über die Eigeninitiative gipfelt in einem Höhengefühl: als Radfahrer begegnet er der Welt von oben, er beschreibt Allmachtsgefühle, die ihn sich selbst als „Beherrscher der Welt“²³⁰ empfinden lassen. Der Ausflug endet jedoch jäh mit einem kaputten Fahrrad. Die Metaphorik dieser Radfahrer-Episode für das Künstlerdasein im Allgemeinen ist unverkennbar, nicht zuletzt angesichts der Bezeichnung „Radfahrkunst“. Das Streben nach etwas Großem, Außergewöhnlichen, um Anerkennung zu erreichen, die Mühen auf dem Weg dahin und das unweigerliche Scheitern an der übergroßen Idee. Starke Schuldgefühle und Angst vor den Strafen der Seinigen lassen den Wunsch nach dem eigenen Tod entstehen.

²²⁷ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.8

²²⁸ ebenda, S.8

²²⁹ ebenda, S.8

²³⁰ ebenda, S.9

„Ich liebte meine Mutter, aber ich war ihr kein lieber Sohn, nichts war einfach mit mir, [...]. Der Gedanke an mich erfüllte mich mit Abscheu. [...] Wie ich Mutter und Großvater wieder zutiefst betrogen habe! Du bist, was sie dich nennen, *das scheußlichste aller Kinder!*“²³¹

Die Beschimpfungen der Mutter wie „*Du hast mir noch gefehlt!*“²³², die sich in der Erinnerung Bernhards eingebrannt haben, erscheinen ihm nun als durchaus legitim. Angesichts der Ausweglosigkeit seiner Lage, bleibt Bernhard nur die Flucht zum wichtigsten Menschen, dem einzigen möglichen Retter: Dem Großvater. Auf dem Weg zu seinem Großvater hält er in einem Gasthaus Einkehr, wo ihm seine Einsamkeit vollends bewusst wird. Er begegnet dem Treiben der Menschen im Gasthaus als Außenseiter, eine Situation, die Bernhard exemplarisch auf seine Position im gesamtgesellschaftlichen Kontext erweitert. Das induktive Verfahren, das Bernhard hier anwendet ist ein weiteres Typikum seiner Schreibweise. Die Erschließung von All- und Existenzsätzen aus seinen persönlichen und spezifischen Erfahrungen prägen das gesamte Werk des Autors und waren oftmals Auslöser für heftige Kritik.

„Die ganze menschliche Gesellschaft stand mir als einzigem, der nicht zu ihr gehörte, gegenüber. Ich war ihr Feind.“²³³

Die Darstellung des Außenseitertums bleibt allerdings nicht nur auf die Figur Thomas Bernhards begrenzt, vielmehr wird sie auch auf seine Angehörigen ausgeweitet. Bernhard arbeitet dabei mit der Skizzierung von Gegensätzlichkeiten: „Die Natürlichkeit der Menschen“ in dem Gasthaus stellt das genaue Gegenstück zur Künstlichkeit der Seinen dar.

„Hier zeigte sich eine Welt und Gesellschaft und gab sich vollkommen anders als die meinige.“²³⁴

Die Gesellschaft steht somit in krassem Gegensatz zu seiner Familie, deren Außergewöhnlichkeit Bernhard das gesamte Werk hindurch für sich beansprucht. Der natürliche Gestus des dargestellten Mikrokosmos wird durch den Beobachter Bernhard sogleich „verkünstlicht“, indem er die Situation für sich als „Schauspiel“ beziehungsweise als „Puppentheater“²³⁵ inszeniert.

²³¹ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S12

²³² ebenda, S.13

²³³ ebenda, S.12

²³⁴ ebenda, S.13

²³⁵ ebenda, S.14

4.5.2. Die Macht der Sprache – Manipulation der Ereignisse

In Ettendorf angekommen, schildert er seinem Freund „Schorschi“ seine Fahrraderlebnisse. Die Macht der Sprache, die ihm die Möglichkeit gibt, Dinge anders darzustellen, als sie sich tatsächlich zugetragen haben und so eine selektive Auswahl bestimmter Elemente ermöglicht, wird etabliert. Durch seine Schilderung gelingt es Bernhard die eigentliche Katastrophe in einen Triumph zu wandeln, indem er „naturgemäß“ mit der Unterstützung seines Großvaters das Unterfangen zu einer Heldentat uminterpretiert. Die Methode der Umdeutung von realen Gegebenheiten, zieht sich konsequent durch die gesamte Autobiographie, indem Bernhard seine Opferrolle durch die Montierung von Entscheidungsgewalt in die Position eines Handlungsträgers rückt. Bereits in *Der Atem* und in *Die Kälte* wurden Entscheidungen über Leben und Tod als freie Wahlmöglichkeiten dargestellt, was den Eindruck von Allmächtigkeit suggerieren soll.

4.5.3. Etablierung des Familienkonzepts

Der starke Inszenierungscharakter, der die autobiographischen Schriften auszeichnet, wird durch die preisgegebenen Details rund um seine Herkunft evident. Die Arbeit am Mythos um seine Person verfolgt Bernhard sowohl über sein literarisches Schaffen, als auch über Aussagen in Interviews, was auch anhand der Wiederkehr bestimmter Themenkomplexe (wie zum Beispiel familiärer Dispositionen) evident wird.

„In diesem Sinne charakterisiert sich Bernhards Schreiben durch den Widerspruch zwischen der klar definierten Abgeschlossenheit des einzelnen Kunstprodukts und dem Fortlaufen einer komplexen Thematik über die Grenzen der einzelnen Texte hinaus.“²³⁶

Das Herz der Autobiographie stellt der Großvater dar, neben dem noch die Großmutter und die Mutter eine, wenn auch nur marginale, Rolle spielen.

²³⁶ Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. (Sammlung Metzler; Bd. 291) Metzler. Stuttgart, Weimar 1995, S.7

4.5.3.1. Der Großvater

Der Großvater Johannes Freumbichler wird als Vermittler zwischen der Mutter und dem Sohn charakterisiert, der rettend zur Vermeidung eines katastrophalen Ausgangs von Bernhards Unternehmung einschreitet. Durch die Unterstützung des Großvaters, seines Verbündeten, fühlt Bernhard sich der Konfrontation mit der Mutter, mit der ihn stets ein ambivalentes Verhältnis verband, gewachsen.

„Der Großvater war die Autorität, der sich jeder beugte, der schlichtete, was zu schlichten war, dessen Machtwort das erste und einzige war. Der Richter. Der Urteilssprecher.“²³⁷

Welche zentrale Rolle der Großvater für den damals Achtjährigen gespielt haben muss, wird angesichts der Tatsache, dass Bernhard sogar im Zustand der totalen Erschöpfung noch des Nächtens selbst eine Distanz von drei bis vier Kilometern, (jene Entfernung von Traunstein nach Ettendorf, dem Sitz des Großvaters) beschreitet, um sich die Absolution seines Mentors zu holen. Die Darstellung des Weges zum Großvater wird wie eine Pilgerreise inszeniert, die ihn „aus den Niederungen empor“ auf den „heiligen Berg“²³⁸ führt. Die Position des Großvaters wird bildlich als über der Gesellschaft stehend und somit über die anderen Menschen erhaben dargestellt. Der Großvater ist Vorbild, Lehrer, Aufklärer und vor allem Bezugsperson, die wichtigste im Leben Bernhards, die ihn zur folgenden Aussage über Großväter im Allgemeinen veranlasst:

„Die Großväter sind die Lehrer, die eigentlichen Philosophen jedes Menschen, sie reißen immer den Vorhang auf, den die andern 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.“²³⁹

Der Großvater entlarvt dem Enkel das Schauspiel auf der Weltenbühne ohne gewisse Aspekte auszusparen. Das Motiv der Welt als Bühne ist bereits ein bekanntes, das Bernhard schon in anderen Bänden der Autobiographie verwendete.

„Durch sie [die Großväter] erfahren wir das ganze vollkommene Schauspiel, nicht nur den armseligen verlogenen Rest als Farce.“²⁴⁰

²³⁷ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.15

²³⁸ ebenda, S.18

²³⁹ ebenda, S.17ff

²⁴⁰ ebenda, S.18

Der Unterricht des Großvaters trachtet nicht danach dem Enkel, die Welt verschönert darzubringen, vielmehr führt er ihm die Stumpfsinnigkeit und Grausamkeit der Welt vor Augen, um sein Denken zu schärfen.

„Er zog mich, früh genug, nicht ohne schmerzlichen Züchtigungsprozeß, aus dem Allgemeinumpf heraus, glücklicherweise den Kopf zuerst, dann das Übrige. Er machte mich, früh genug, aber tatsächlich als einziger, darauf aufmerksam, daß der Mensch einen Kopf hat und was das bedeutet. Daß zur Gehfähigkeit auch die Denkfähigkeit so bald als möglich einzusetzen habe.“²⁴¹

Der Großvater vermittelt dem Enkel Denkanstöße, Lebenseinstellungen und Erfahrungswerte, dazu gehört auch die Vermittlung von anarchistischem Gedankengut. Die vom Großvater dargebrachten Weltvorstellungen sind als Schablone für die Figuren in den Theaterstücken Bernhards mustergültig und dürften von Bernhard weitgehend verinnerlicht worden sein. Bewusst werden zitierte Aussagen des Großvaters aus der Autobiographie an anderer Stelle in die Figurenrede seiner Protagonisten sei es in den Theaterstücken oder auch in den Prosatexten eingeflochten.

„Mein Großvater liebte das Chaos, er war Anarchist, wenn auch nur im Geiste, [...]“²⁴²

Bettina Gruber spricht in Bezug auf diese Darstellung von einem „noble(n) Anarchismus“²⁴³. Die Zerstörungslust transportiert er auf seinen Enkel, der in Gedankenspielen davon träumt „Großes“ zu vernichten, wie etwa eine riesige Eisenbahnbrücke, die er in seinen Zerstörungsp fantasien explodieren lässt.

„In der Theorie vernichte ich jeden Tag alles, verstehst du, sagte er. In der Theorie sei es möglich, alle Tage und in jedem gewünschten Augenblick alles zu zerstören, zum Einsturz zu bringen, auszulöschen. Diesen Gedanken empfände er als den großartigsten. Ich selbst machte mir diesen Gedanken zu eigen und spiele mein ganzes Leben damit.“²⁴⁴

Die Mutter in *Am Ziel* berichtet dem Schriftsteller von ähnlichen Vorlieben ihres Mannes:

„[...]“

²⁴¹ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.18

²⁴² ebenda, S.30

²⁴³ Gruber, Bettina: Familiäre Intertextualität. Zur Genealogie von Thomas Bernhards Schreiben. In: Bollacher, Martin/Gruber, Bettina: Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Literatur. Bonifatius. Paderborn 2000, S.118

²⁴⁴ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.17

auf der Terrasse stand er eines Tages
und überlegte wie er den Königspalast in die Luft jagen könnte
[...]²⁴⁵

Die Beschreibung des Großvaters und seiner Lehren, die Bernhard in der Autobiographie und besonders in dem Band *Ein Kind* verfolgt, entspricht auch dem Entwurf der Künstlerfigur im Allgemeinen, den Bernhard sowohl in den Theaterstücken als auch in Prosatexten verwendet und zum zentralen Inhalt seiner Werke machte. Sei es die Abneigung gegenüber der katholischen Kirche als „gemeine Massenbewegung“²⁴⁶ oder der generelle atheistische Grundgedanke, der auf der Negierung eines Gottes und des heiligen Geistes beruhen, die als Partikeln in den Figuren Bernhards wieder zu finden sind. Der Großvater als Lehrer und Weltdeuter prägte die Einstellungen und Gewohnheiten Bernhards und schaffte eine unersetzbare Wissensgrundlage.

„Er war mein großer Erklärer, der erste, der wichtigste, im Grunde der einzige.“

Ambivalente Einstellungen und Gefühle sind dem Denken des Großvaters, der „wie alle Geistesmenschen, ein Stadtmensch war“²⁴⁷ zugleich die Stadt an sich immer als entsetzlich charakterisierte, zu Eigen. Bernhards Großeltern und seine Mutter führten ein unstetes Leben, begleitet von einem häufigen Wohnortswechsel. Zum einen wird von der Herrschaft des Großvaters über die Seinen gesprochen, zum anderen auch von der bedingungslosen Liebe der Großmutter und der Mutter zu dem Familientyrann. Die Großmutter verließ ihm zuliebe ihre erste Familie um in wilder Ehe mit ihrer großen Liebe Johannes Freumbichler einem glühenden Anhänger der „sozialistische Idee“²⁴⁸, fernab der Heimat zu leben. „Erst nach 40 Jahren des Zusammenlebens“²⁴⁹ und Zeiten der Unruhe wurde die Beziehung letztlich legalisiert. Die Rastlosigkeit stellt ein Typikum aller Figuren Bernhards dar.

„Jeder von den Meinigen ist an einem anderen Ort auf die Welt gekommen, das beweist wie nichts sonst ihre Unruhe, die zeitlebens für uns so notwendig wie charakteristisch gewesen ist. Und als sie endlich Ruhe haben wollten und diese Ruhe schon sicher gewesen, [...] kamen Krankheit und Tod.“²⁵⁰

²⁴⁵ Bernhard, Thomas: Am Ziel. In: Thomas Bernhard. Stücke 3, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S. 382

²⁴⁶ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.35

²⁴⁷ ebenda, S.54

²⁴⁸ ebenda, S. 75

²⁴⁹ ebenda, S. 75

²⁵⁰ ebenda, S. 75

Die Krankheit und der Tod sind letztlich auch die Faktoren die eine Offenlegung der Umstände seiner Existenz verhindern.

„Wir heben die Fragen auf, weil wir selbst sie nur fürchten und auf einmal ist es zu spät dafür.“²⁵¹

Das wohl wichtigste Credo, das der Großvater dem Enkel von Kindheit an eintrichtert, ist das Streben nach etwas Großem, gleichgültig worin es besteht, um im krassen Gegensatz zu der alles umgebenden Lächerlichkeit und Erbärmlichkeit zu existieren.

„Ich hatte von da an immer das Höchste vor Augen.“²⁵²

Es wird als übergeordnetes Ziel gesehen, sich vom Rest der Gesellschaft abzuheben und zu distanzieren. Allein der Versuch, ob er letztlich scheitert oder nicht, adelt den danach Strebenden. Die Menschen, die das Große vor Augen haben, die Denker, die Genies sind in ihrem Vorhaben oftmals nur marginal vom Wahnsinn getrennt.

„Die Gescheitesten sind fortwährend von Verrücktheit bedroht, sagte mein Großvater.“²⁵³

Die enge Verknüpfung von Genie und Wahnsinn, die der Großvater immer beschwor, lässt sich in vielen fiktiven Werken Bernhards wieder finden. In dem Prosatext *Gehen* beispielsweise wird der Denker Karrer plötzlich von einem Tag auf den anderen am Höhepunkt seines Erkenntnisprozesses verrückt und deswegen nach Steinhof eingeliefert.²⁵⁴ Unabhängig davon wie viel Wahrheitsgehalt in der Autobiographie steckt, bleibt die Vorbildwirkung des Großvaters für das Leben und das Werk des Autors unbestreitbar.

4.5.3.2. Die Mutter und das Phantom des absenten Vaters

Einen weiteren Themenschwerpunkt im letzten Band der Autobiographie stellt die konfliktträchtige Beziehung zur Mutter dar, die anhand einzelner Szenen aus der Kindheit dokumentiert wird. Die Ursache für die problematische Beziehung von Mutter und Sohn wird mit den Umständen seiner Zeugung und der damit einhergehenden seelischen Verletzung

²⁵¹ Bernhard, Thomas: *Die Kälte. Eine Isolation*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 76

²⁵² Bernhard, Thomas: *Ein Kind*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.55

²⁵³ ebenda, S.104

²⁵⁴ vgl. Bernhard, Thomas: *Gehen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971

Hertha Bernhards, begründet. Anhand der Beschaffenheit der Beschimpfungen, die der kleine Thomas über sich ergehen lassen muss, wird deutlich, dass der Groll sich eigentlich vielmehr gegen den Erzeuger, als gegen das Kind richtete.

„Meine Mutter beschimpfte nicht *mich* im Grunde, sie beschimpfte meinen Vater, [...]“²⁵⁵

Der Sohn, der die Mutter täglich an den „Verursacher ihres Unglücks“²⁵⁶ erinnert, muss Kränkungen und Erniedrigungen einstecken, da die körperlichen Züchtigungsversuche mit dem Ochsenziemer keine Wirkung zeigen. Die Beschimpfungen verfehlten ihre Wirkung nicht und hinterlassen tiefe Verletzungen in der Seele des Jungen. Die Macht der Sprache wird evident.

„Das Wort war hundertmal mächtiger als der Stock.“²⁵⁷

Das Motiv der Züchtigung mit dem Ochsenziemer ist ein bekanntes, das auch in die fiktionalen Texte Bernhards seinen Eingang gefunden hat.

„Der unsichtbare Mann, von dem es hin und wieder hieß, daß er nur aus Lügen und Gemeinheiten bestand, war der lebenslängliche Spielverderber. *Lange Briefe, ja aber alles Gemeinheiten. Viel Versprechungen, ja, aber alles Lügen. Ja, eine Kunst beherrschte Dein Vater, die Kunst der Lüge!* so meine Mutter.“²⁵⁸

Um die Person des Vaters wird von allen Verwandten ein Geheimnis gemacht. Bereits in „Die Kälte“ sprach Bernhard von den offenen Fragen, die ihn rund um seine Herkunft beschäftigten, jedoch größtenteils unbeantwortet blieben.

„Schon früh hatte ich es aufgegeben, nach meinem Vater zu fragen. Sofort waren sie böse auf mich, [...]“²⁵⁹

Eines der wenigen Details, das Bernhard über den Vater zu berichten weiß, ist, dass dieser beispielsweise um „den Heimatbegriff auszulöschen“²⁶⁰ sein Elternhaus angezündet und den Niedergang vom Zug aus beobachtet. In dieser Darstellung wird der Inszenierungscharakter deutlich, den Bernhard bei der Etablierung seiner Familiengeschichte bedient. Der

²⁵⁵ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.27

²⁵⁶ ebenda, S.28

²⁵⁷ ebenda, S.34

²⁵⁸ ebenda, S.28

²⁵⁹ ebenda, S.28

²⁶⁰ Bernhard, Thomas: Die Kälte. Eine Isolation. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 75

provokante und destruktive Wunsch Heimat und Ursprünge auszulöschen, wird auch in den fiktionalen Texten thematisiert. Für die Mutter scheint angesichts der kriminellen Energie des Vaters, ebenso für den Sohn der Weg ins Versagen und Verbrechen vorherbestimmt. Es scheint beinahe so, als versuche Bernhard über den Weg des tatsächlichen Scheiterns, dem Versagen in der Schule und dem Schwänzen, die vorgefertigte Erwartung seiner Mutter zu bestätigen. Vor allem jedoch begründet Bernhard die schulischen Misserfolge mit der Unterforderungen seiner Person und dem daraus entstandenen Desinteresse für schulische Aktivitäten.

4.5.3.3. Bestätigung der Außergewöhnlichkeit durch den Großvater

Die Besonderheit Bernhards steht außer Frage, jedoch der einzige Mensch, der diese Besonderheit als positiv zu bewerten weiß, ist der Großvater. Denn in den Augen der Mutter birgt gerade diese Andersartigkeit, die Gefahr in sich.

„Sie wußte, daß sie ein außerordentliches Kind geboren hatte, aber eines mit entsetzlichen Folgen. Die Folgen konnten nur das Verbrechen sein.“²⁶¹

Der Großvater sieht die Schuld im System, das mit außergewöhnlichen Menschen nicht umzugehen weiß. Die Unangepasstheit und Andersartigkeit wird als Grundproblem im Umgang mit der Gesellschaft angesehen.

„Ich sei überdurchschnittlich intelligent, die Lehrer kapierten das nicht, *sie* seien die Stumpfsinnigen, nicht ich, *ich* sei der Aufgeweckte, *sie* seien die Banausen.“²⁶²

Der Großvater wird als Bernhards Verbündeter gegen die Gesellschaft charakterisiert. Auch die regelmäßigen Zugfahrten, die Bernhard heimlich während der Schulzeit unternimmt werden für den Großvater angesichts seiner negativen Meinung gegenüber Schulen verständlich und ebenso entschuldbar.

„Die Schule bedeute nichts, also bedeute es auch nichts, wenn ich sie schwänzte. Die Schulen überhaupt und die Volksschulen im besonderen seien grauenhafte, schon den jungen Menschen zerstörend Institutionen. Die Schule an sich sei der Mörder des Kindes. [...] Die Lehrer sind die Zugrunderichter, sagte mein Großvater.“²⁶³

²⁶¹ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.34

²⁶² ebenda, S.29

²⁶³ ebenda, S.36

In der dargebrachten Verteidigungsrede des Großvaters gegenüber der Mutter wird das eigentliche Fehlverhalten des Enkels, das Fahrrad entwendet zu haben, umgedeutet und als positive Eigenschaft und Symptom seiner Außergewöhnlichkeit gesehen.

„Das ist ja das Geniale an ihm, sagte er über mich, daß er etwas unternimmt, das andere nicht unternehmen. [...] Im Grunde sei es eine ideale Idee gewesen, das Rad aus dem Vorhaus hinauszufahren und aufzusteigen. *Und dann gleich nach Salzburg!* rief er aus. Wenn man alles in allem in Betracht zieht eine ganz außerordentliche Leistung. Er sah gar nicht ein, daß ich gescheitert sein sollte.“²⁶⁴

Die negative Bewertung des Schulsystems durch den Großvater wird von Bernhard als Erklärung für sein Schulversagen gegeben, da er selbst immer nur mit einer vom Großvater genährten Aversion die Schule besuchte und ein Erfolg somit von Beginn an auszuschließen war. Die Meinung, dass sein Enkel ein Genie sei, ist es letztlich auch, die der Großvater als Rechtfertigung für dessen Eskapaden anführt. Das eigentliche Vergehen wird zur Heldentat stilisiert, da man die höchsten Absichten dahinter zu finden vermag.

„Wenn wir es denn Eltern schwer machen, wird etwas aus uns, sagte er. Gerade diese sogenannten schwierigen Kinder werden etwas.“²⁶⁵

Das Uminterpretieren von Ereignissen, um die Bedeutung einzelner Gegebenheiten in einen größeren Gesamtkontext einordnen zu können, wird die gesamte Autobiographie hindurch konstant betrieben. Die Argumentationsstruktur in *Ein Kind* verläuft demnach im ersten Schritt über die Forderung von Außergewöhnlichkeit für die eigene Person, dann die Beanspruchung dieser Außergewöhnlichkeit für die gesamte Familie und in Folge über die Bestätigung durch den Großvater. Die Probleme Bernhards mit der Gesellschaft und ihren Systemen seien Ausdruck der Besonderheit. Die Außergewöhnlichkeit dient als wichtigstes Abgrenzungskriterium gegenüber der Normalität, sogar das Verbrechen wird positiver bewertet als das Einfügen in die kleinbürgerliche Konformität.

„Mein Großvater liebte das Außergewöhnliche und das Außerordentliche, das Entgegengesetzte, das Revolutionäre, er lebte auf im Widerspruch, er existierte ganz aus dem Gegensatz, meine Mutter suchte um sich behaupten zu können, Halt in der Normalität.“²⁶⁶

²⁶⁴ Bernhard, Thomas: *Ein Kind*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.37

²⁶⁵ ebenda, S.37

²⁶⁶ ebenda, S.30

Wie alle Beziehungen im Gegensatz bestehen, beruht die Gegensätzlichkeit der Mutter zum Großvater in der Tatsache, dass sie zeitlebens bemüht war angepasst an die Werte der kleinbürgerlichen Gesellschaft zu existieren. Der Großvater seinerseits, suchte stets den Weg in die *entgegengesetzte Richtung*, im Widerspruch zur Gesellschaft, einen Weg den der Enkel in weiterer Folge auch beschreiten sollte.

„[...] in den Massenmantel hineinzuschlüpfen, wie er sich ausdrückte, das hatte er schon als Halbwüchsiger abgelehnt und mir immerfort, solange ich denken kann, eingetrichtert.“²⁶⁷

4.5.4. Künstlerdasein – Das Leben als Drahtseilakt

Das Dasein der Familie Freumbichler, Bernhard und in weiterer Folge auch Fabjan wird als „Drahtseilakt“²⁶⁸ beschrieben, als Balancieren auf dem Seil über der Normalität. Auf die Betonung der Außergewöhnlichkeit wird zu keinem Zeitpunkt verzichtet. Zugleich wird auch der künstlerische Aspekt des Seiltanzes, einer wahren Zirkusattraktion, thematisiert. Die Zirkusgesellschaft rückt im Theaterstück *Die Macht der Gewohnheit* ins Zentrum des Stückes. Die Fragilität und die Mühen des Künstlerdaseins im Allgemeinen werden metaphorisch anhand der Kunstform des Seiltanzens skizziert. Eine falsche Bewegung kann zum Absturz, zum Scheitern und dadurch unweigerlich zum Tod führen. Nur ein schmaler Grat liegt zwischen Erfolg und Versagen. Der Ernährer Emil Fabjan (kein Blutsverwandter Bernhards), der es nie über das „bloße Sich-Festhalten“ hinausgebracht hat, kann als Repräsentant der Gewöhnlichkeit, der Normalität gesehen werden. Zwei Gegenparte werden miteinander in Relation gesetzt: das Künstlertum und die Normalität.

Das Künstlerdasein des Großvaters und in weiterer Folge jenes Bernhards, das hierarchisch über der restlichen Gesellschaft steht, könnte zum lebenslangen Drahtseilakt stilisiert werden. Der Erfolg ist von der Präsenz eines Gegenübers, in Form eines Publikums abhängig, wie auch in der eingangs geschilderten Episode über das Radfahren erst durch die Blicke der Anderen der Akt bedeutsam wird. Die Ignoranz der Gesellschaft jedoch, die sich anhand des Mangels an Beobachtern „mit offenen Augen“²⁶⁹ äußert, zwingt Bernhard und die Seinigen zur Selbstbewunderung. Die Selbstgenügsamkeit angesichts der Missachtung der

²⁶⁷ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.31

²⁶⁸ ebenda, S.31

²⁶⁹ ebenda, S.32

Gesellschaft und das Los verkannt zu sein, gehört zur typischen Ingredienz des Bernhard'schen Künstlermodells²⁷⁰.

4.5.4.1. Eiserner Kunstwille und Selbstkasteiung

Bereits die ersten Lebensjahre Bernhards waren von der Schriftstellertätigkeit des Großvaters geprägt, die keinerlei Störung durch die Außenwelt duldete. Das Bewusstsein, dass der Künstler nur isoliert von der Umwelt existieren kann, führt den vermeintlichen Denker zum Rückzug in die Geisteswelt, in die so genannten „Denkbezirke“, wo über den Weltenlauf sinniert werden kann. Die Isolation erscheint dabei nur teilweise selbst gewählt, da die geistesfeindliche Umwelt den Geistesmenschen zu diesem Schritt zu veranlassen scheint. Jahrelang ging der Großvater seiner „Romanarbeit“ erfolglos nach, finanziell war er vom Einkommen der Frau und der Tochter beziehungsweise seinem Schwiegersohn abhängig.

„Er war ein Einzelmensch, er war gemeinschaftsunfähig, untauglich also für jede Anstellung. Bis zu seinem fünfundfünfzigsten Lebensjahr verdiente er praktisch nichts.“²⁷¹

Dennoch wird der Arbeit des Großvaters durch seine Familie der höchste Respekt gezollt. Mehr noch wird das Scheitern als weitere Bestätigung der künstlerischen Fähigkeit gesehen. Trotz der fehlenden sozialen Anerkennung, verbleibt immer noch die Bedeutung an sich.

„Die reale Erfolglosigkeit intensiviert dabei nur die radikale Aufwertung des Artistischen.“²⁷²

Die Karrierebestrebungen und die davon versprochenen Erfolgsaussichten stehen in starker Opposition zu den aufzubringenden Mühen. Die Aufgabe des Künstlers besteht in der Aufopferung und Entbehrung für die Erreichung des höheren Zieles.

„Ich beobachtete mit Liebe, wie er schrieb und wie ihm meine Großmutter dabei aus dem Weg ging, behutsam lud sie zum Frühstück, zum Mittagessen, zum Nachtmahl, wir hatten die Behutsamkeit meinem Großvater gegenüber zur Hauptdisziplin

²⁷⁰ Gruber, Bettina: Familiäre Intertextualität. Zur Genealogie von Thomas Bernhards Schreiben. In: Bollacher, Martin/Gruber, Bettina: Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Literatur. Bonifatius. Paderborn 2000, S.116

²⁷¹ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.45

²⁷² Gruber, Bettina: Familiäre Intertextualität. Zur Genealogie von Thomas Bernhards Schreiben. In: Bollacher, Martin/Gruber, Bettina: Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Literatur. Bonifatius. Paderborn 2000, S.114

gemacht, [...]. Der Kopf ist so zerbrechlich wie ein Ei, so mein Großvater, das leuchtete mir ein, erschütterte mich gleichzeitig.“²⁷³

Der Rhythmus des Großvaters und dessen eiserne, an Selbstkasteiung grenzende, Disziplin, sind für Bernhard modellhafte Eigenschaften für die Künstlerfigur geworden. Die Opfer, die dem Kunstgedanken gebracht werden, dienen als unumgängliches Nebenprodukt und gleichzeitig als Legitimation.

„Um drei Uhr früh stand er auf, um neun ging er spazieren. Nachmittags arbeitete er noch zwei Stunden zwischen drei und fünf.“²⁷⁴

In den Aufzeichnungen Freumbichlers ist eine Nennung verschiedener großer Künstler-Persönlichkeiten zu finden, die ihr Meisterwerk nur unter größten Anstrengungen zu Wege brachten:

„Große Männer haben oft unter den größten Übeln und Leiden ihre Werke gearbeitet.- Schiller, Mozart krank! Beethoven taub, Homer blind! Heine krank! Viele bettelarm! Cervantes im Gefängnis!“²⁷⁵

In dieser Darstellung wird der Mythos gefestigt, dass Kunst nur in großer Not geschaffen werden kann und dass Krankheit untrennbar mit dem Künstlertum verbunden ist. Diese Bilder sind es auch, die Bernhard bei der Konzeption seiner Künstlerfiguren in den Theaterstücken verwendet, wie später noch gezeigt wird. Die Art und Weise, in der die Frauen ihr Leben nach Freumbichler zu richten hatten, sollte Bernhard als typische Frauenrolle ebenfalls in seine Texte übernehmen. Die Großmutter arbeitete als Hebamme und die Mutter Bernhards als Hausangestellte um die Familie ernähren zu können. Die Künstlerkarriere Hertha Bernhards als Primaballerina, „die ihr Vater ihr zugebracht hatte“²⁷⁶ scheitert am übergroßen Kunstwillen des Vaters und an ihrer körperlichen Schwäche. Eine ähnliche Schilderung findet sich auch im Theaterstück *Die Macht der Gewohnheit*, in dem der Zirkusdirektor Caribaldi davon träumt nach dem Tod der Tochter letztlich seine Enkelin zur Seiltänzerin zu machen.

²⁷³ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.48ff

²⁷⁴ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.49

²⁷⁵ nach Gruber, Bettina: Familiäre Intertextualität. Zur Genealogie von Thomas Bernhards Schreiben. In: Bollacher, Martin/Gruber, Bettina: Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Literatur. Bonifatius. Paderborn 2000, S.116

²⁷⁶ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.42

„Die Tochter sollte in dem allerhöchsten Musentempel des Reiches Karriere machen und hatte tatsächlich alle Voraussetzungen dazu, wie ich weiß, und landete staubwischend in den Vor- und Schlafzimmern der Neureichen Döblings und in diversen Küchen in der Gegend der Währinger Hauptstraße, [...]“²⁷⁷

Die Erkenntnis, dass Hertha Bernhard wohl die hohe Kunst verschlossen bleiben sollte, bedingte die Verlagerung der Ambitionen Freumbichlers von der Tochter auf den Enkel.

„Ein scheiternder Schriftsteller, der von der Familie Aufopferung für sein Werk fordert, und später, als er den Künstler in dem Enkel erkennt, in diesen seine Wünsche projiziert.“²⁷⁸

Der Wunsch die Weichen für eine künstlerische Laufbahn des Enkels zu stellen, dominiert das Verhalten des Großvaters. Viele Begabungen werden dem Enkel attestiert und prophezeit teils ohne jegliche Legitimation und ohne dessen Zustimmung. Bis zur Ermüdung werden die Fertigkeiten trainiert und gefördert. Ein Scheitern der Bemühungen liegt in den Augen des Großvaters letztlich nie an der fehlenden Begabung des Enkels, sondern an dem Unverständnis der Umwelt, das mit Genie und Talent nicht umzugehen weiß.

Ob es nun die Zirkuskunst ist wie in *Die Macht der Gewohnheit*, die Regiekunst wie in *Der Theatermacher*, die Schriftstellerei wie in *Die Jagdgesellschaft*, allen Figuren Bernhards ist eine artistische Neigung gemein.

4.5.4.2. Suizidgedanken

„Das Wort *Selbstmord* war eines seiner selbstverständlichsten Wörter, es ist mir seit der frühesten Kindheit vor allem aus dem Mund meines Großvaters vertraut. [...]. Keine Unterhaltung, keine Unterweisung seinerseits, in welcher nicht unausweichlich die Feststellung folgte, daß es der kostbarste Besitz des Menschen sei, sich aus freien Stücken der Welt zu entziehen durch Selbstmord, sich umzubringen, wann immer es ihm beliebe. Er selbst habe lebenslänglich mit diesem Gedanken spekuliert, es war seine am leidenschaftlichsten geführte Spekulation, ich habe sie für mich übernommen.“²⁷⁹

Die ästhetische Funktion des Selbstmordes, die der Großvater propagierte, ist von Bernhard zur fixen Konstante in seinem Werk geworden. Angesichts der großen Vorbildwirkung des Großvaters ist das auch während der Schulzeit einsetzende Spekulieren mit dem Selbstmord nicht verwunderlich (vergleiche hierzu die Themenkomplexe in *Die Ursache*).

²⁷⁷ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.42

²⁷⁸ Kathrein, Karin: Die Kunst als Heimat, in: Der Heimatdichter Thomas Bernhard, Hrsg. Von Ilija Dürhammer/ Pia Janke, Verlag Holzhausen, Wien 1999, S.134

²⁷⁹ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.22

Die Selbsterschaffung der Figur Thomas Bernhard, die der Autor in der gesamten Autobiographie verfolgt, kann nur in der gleichzeitigen Generierung seines Familienmodells schlüssig sein und zur Identitätsbestimmung beitragen. Die Darstellung seines Großvaters als Lehrmeister erhält in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung. Die literarische Großvaterfigur kann sowohl als Folie für die literarische Selbstdarstellung des Autors, sowie für die Künstlerfiguren in den Stücken und Prosatexten gesehen werden. Immer das größte Ziel vor Augen habend und den Wunsch aus der dörflichen Enge zu entfliehen, existieren die alternden gescheiterten Künstler im Widerspruch zur Gesellschaft, zurückgezogen von der Umwelt, sich ganz ihrer „Geisteswelt“ und den großen Literaten hingebend.

4.5.4.3. Funktionalisierung der Außenseiterrolle: Bernhard - Der Regulator in der Gesellschaft

Bernhards Lebensweg wird kontinuierlich als in die entgegengesetzte Richtung weisend dargestellt. Die Erwartungen der Gesellschaft mit ihren starren Mustern werden dargebracht um sogleich wieder zerstört zu werden. Die düsteren Themen, die unter der gesellschaftlichen Oberfläche schlummern werden von Bernhard schonungslos aufgedeckt.

„Ich bin kein Mensch, der in Ruhe lässt, und ich will kein solcher Charakter sein.“²⁸⁰

Bernhard versucht konsequent für sich das Image des Störenfrieds zu etablieren, das er aufgrund der Darstellung seiner Weigerung sich in ein sozial erwünschtes Schema einzugliedern und Normen anzupassen, gewinnt. Die ganze Autobiographie hindurch ist er bemüht die Figur Thomas Bernhard als Nonkonformisten darzustellen, der sich keinem System beugt und seine Wahrnehmungen ohne Rücksicht auf Personen und Konsequenzen mitteilt. Vom Großvater im Misstrauen gegen Staat und Gesellschaft geschult, wird er sich zeitlebens sowohl auf literarischen Weg als auch in Interviews und in seinen zwischenmenschlichen Beziehungen weigern, ein sozial erwünschtes Verhalten einzunehmen.

„Meine Aufgabe kann nur sein, meine Wahrnehmungen mitzuteilen, gleichgültig, wie die Wirkung ausfällt, [...]. Um sich zu retten, glauben die Angesprochenen nicht, und sie glauben oft nicht das Natürlichste. Der Mensch verweigert sich der Störung durch den Störenfried. Ein solcher Störenfried bin ich zeitlebens gewesen. [...]. Meine

²⁸⁰ Bernhard, Thomas: Der Keller. Eine Entziehung, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.28

Existenz hat zeitlebens immer gestört. Indem ich aufmerksam mache auf Tatsachen, die stören und die irritieren.“²⁸¹

Bereits als Kind wird der Sohn von der Mutter als „Unfriedenstag“ beschimpft, eine Rolle, die Bernhard in *Der Keller* für sich in Anspruch genommen hat, dort allerdings im Kontext seiner schriftstellerischen Tätigkeiten. Die eigentliche negative Betitulierung durch die Mutter, erfährt im Zusammenhang mit seinem literarischen Schaffen eine positive Umdeutung, die der Stilisierung seiner Person dienlich ist.

„So hat der spätere Autor die früh erlittenen Identitätszusprechungen aufgenommen und für sich positiv umdefiniert. Was ihm einst den ersehnten Platz in der Familie verwehrt hat, verschafft ihm jetzt eine Position im Bereich der Literatur und Gesellschaft.“²⁸²

Seine Position des Unruhestifters und Störenfriedes versucht Bernhard kontinuierlich zu festigen, was durch die Darstellung seiner Lebensgeschichte nahezu biographisch motiviert erscheint. Mit der Beschreibung der Umstände rund um seine Geburt in Holland um einen Skandal zu vermeiden wird der Start ins Leben bereits als problemträchtig beschrieben und erhält somit exemplarischen Charakter für sein gesamtes Leben.

„Ich hatte immer Schwierigkeiten gemacht. Neunzehnhunderteinunddreißig, als ich geboren wurde, war mein Geburtsort nicht zufällig Herleen in den Niederlanden [...]. In Henndorf, dem kleinen Nest, wäre meine Geburt vollkommen unmöglich gewesen, ein Skandal und die Verdammung meiner Mutter wären die unbeschreibliche Folge gewesen, [...]. Meine Großtante Rosina hätte ihre Nichte Herta, meine Mutter, aus dem Haus geworfen und ihr weiteres Leben durch die Schande einer unehelichen Geburt, noch dazu des Kindes eines *Gauners*, wie man meinen Vater am häufigsten bezeichnete, verdüstert, [...]“²⁸³

Henndorf wird als der von der Mutter am meisten geliebte Ort beschrieben, an dem sie auch Bernhards „Erzeuger“, Alois Zuckerstätter, den Sohn eines Landwirts, der den Beruf des Bauern und Tischlers ausübte, kennen lernte. Da es sich bei der Liaison nur um eine flüchtige Affäre handelte und der „Erzeuger“ kurz darauf verschwand, sah Hertha Bernhard sich gezwungen, um den Ihren, allen voran ihrem Vater, „dem Romanschreiber“²⁸⁴, keine Schande zu bereiten, das Kind heimlich fernab der Heimat zu entbinden. In einem Kloster für „gefallene Mädchen“ in Heerlen (Holland), fand die Geburt letztlich statt. Im Theaterstück

²⁸¹ Bernhard, Thomas: *Der Keller. Eine Entziehung*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.27 ff

²⁸² Mittermayer, Manfred: *Thomas Bernhard*. (Sammlung Metzler; Bd. 291) Metzler. Stuttgart, Weimar 1995, S.91

²⁸³ Bernhard, Thomas: *Ein Kind*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.39

²⁸⁴ ebenda, S.40

Am Ziel berichtet die Mutter von den Umständen ihrer Geburt: „Sie [die Mutter] hat mich irgendwo in Holland abgelegt“²⁸⁵.

Um den Lebensunterhalt verdienen zu können, arbeitet Hertha Bernhard als Hausangestellte, den kleinen Sohn als „Pflegekind“ in der Obhut einer Kinderfrau auf einem Fischkutter in Rotterdam wissend, ein Motiv, das sich auch in dem Stück *Der Präsident* in der Schilderung der Kindheit des Kaplans wieder finden lässt. Konnten diese Beschreibungen zum Zeitpunkt der Veröffentlichung noch unbedacht gelesen werden (*Am Ziel* ist ein Jahr, *Der Präsident* sieben Jahre vor der Erzählung *Ein Kind* erschienen), so sehr muss man die gleichzeitige Verwendung dieses Details sowohl im fiktiven als auch im autobiographischen Kontext als bewusstes Durchdringen der Grenzen von Realität und Fiktion werten. Die Vermutung, dass die Protagonisten der fiktiven Texte stückweise persönliche Erfahrungen und Weltansichten des Autors preisgeben, erscheint als bestätigt.

„[...]
In Rotterdam auf einem Fischkutter
ist er [Anmerkung: der Kaplan] in einer Hängematte gelegen
bei Pflegeeltern
in die ärmlichsten Verhältnisse hinein
hat ihn seine Mutter gestoßen
aber nur so
von ganz unten herauf
wird etwas aus einem Menschen
Aus der Armut heraus wachsen dann diese Köpfe
die die hervorragendsten Köpfe sind
Eine solche grauenhafte Kindheit
Die auf einmal zum Genie wird Frau Frölich
[...]
Die fürchterlichste Kindheit
Ist das größte Kapital Frau Frölich [...]“²⁸⁶

Die Mythisierung der Person „Thomas Bernhard“ über seine Entstehungsgeschichte wird hier deutlich bewusst, umso mehr noch als dieses erste Jahr auf dem Fischkutter in keiner Weise belegbar ist.

„Immerhin kann ich sagen, daß ich mein erstes Lebensjahr, die ersten Tage abgerechnet, ausschließlich auf dem Meer verbracht habe, nicht *am* Meer, sondern *auf dem* Meer, [...]“²⁸⁷

²⁸⁵ Bernhard, Thomas: *Am Ziel*. In: Thomas Bernhard. Stücke 3, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.298

²⁸⁶ Bernhard, Thomas: *Der Präsident*. In: Thomas Bernhard. Stücke 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S. 49.ff

²⁸⁷ Bernhard, Thomas: *Ein Kind*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.41

Schenkt man der Darstellung Glauben, könnte man die Rastlosigkeit und die ständige Heimatsuche als Resultat, seines bewegten ersten Lebensjahrs werten.

„Im Grunde bin ich ein Meermensch, erst, wenn ich am Meerwasser bin, kann ich richtig atmen, von meinen Denkmöglichkeiten ganz zu schweigen. Natürlich sind aus dieser Zeit keinerlei Eindrücke zurückgeblieben, allerdings denke ich, prägt mein damaliger Meeraufenthalt meine ganze Geschichte. [...] Nicht ohne Stolz denke ich oft, ich bin ein Kind des Meeres, nicht der Berge. Tatsächlich fühle ich mich in den Bergen nicht wohl, ich habe heute noch Angst, sie erdrücken mich, ich ersticke in ihnen.“²⁸⁸

Die Großeltern erfuhren erst ein Jahr nach der Geburt des Enkels von dessen Existenz. Laut den Angaben Bernhards, empfingen sie ihre Tochter und den kleinen Thomas mit offenen Armen in Wien, wo Bernhard bis zu seinem dritten Lebensjahr mit ihnen im sechzehnten Bezirk lebte. Weitere Stationen der frühen Kindheit sind das salzburgische „Alpenvorland“²⁸⁹, sowie in Bayern die Umgebung des Chiemsees. Diese Orte, in denen er die meiste Zeit bei seinen Großeltern mütterlicherseits zubachte, werden als jene Orte, mit den positivsten Konnotationen, beschrieben.

4.5.5. Seekirchen - Das Paradies

Der Umzug von der Stadt Wien in das ländliche Seekirchen, bedeutet für die Familie eine positive Veränderung. Die Jahre im „Salzburgischen“ werden als die schönsten seiner Kindheit dargestellt, in denen er gemeinsam mit seinem Freund dem Hippinger Hansi Luftschlösser baut. Die Umgebung reagierte zunächst argwöhnisch auf den Schriftsteller Freumbichler. Einmal mehr wird die Außergewöhnlichkeit seiner Person und die seiner Familie betont aus der letztlich die Neugierde für die Welt entsteht.

„Ich war drei Jahre alt, ich war überzeugt, daß wir, meine Großeltern und ich, ganz und gar außerordentliche Leute waren. Mit diesem Anspruch stand ich jeden Tag auf in der Welt, von deren Ungeheuerlichkeit ich nur eine Ahnung hatte, ich war gewillt, sie zu erforschen, sie mir klarzumachen, aufzuschlüsseln.“²⁹⁰

Die anfängliche Verachtung der Bewohner schwenkt bald durch die Leistung der Großmutter in Bewunderung um: Sie ist es schließlich, die der Familie durch ihre Nähkunst zu

²⁸⁸ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.41

²⁸⁹ ebenda, S.41

²⁹⁰ ebenda, S.47

Anerkennung verhilft. Durch ihre Anstellung auf dem Hippinggut ermöglicht sie es der Familie zumindest ein auffälliges Haus zu beziehen. Auf das väterliche Erbe habe Freumbichler zugunsten seiner Schwester Rosina verzichtet (die Erbschaftsproblematik, die Bernhard oft zum Thema seiner Werke machte, wird hier kurz angerissen), wodurch er letztlich ohne jeglichen finanziellen Rückhalt verblieben sei. Die spartanische Behausung in Seekirchen sollte das Modell der Bernhard'schen Künstlerbehausung nachhaltig prägen und als typische Künstlerbleibe in den Theaterstücken dargestellt werden. Ähnlich spärlich erscheinen auch die Requisitenangaben in den Theaterstücken. Es haben sich kaum Einrichtungsgegenstände in dem auffälligen Haus befunden, dafür aber hunderte von Büchern, die der Großvater über Jahre hinweg gesammelt hat und als Symbol für den geistigen Besitz gesehen werden können.

„Das Spartanische der Einrichtung, das bei Freumbichler auf Armut basierte, wurde von Bernhard zu seiner Philosophie stilisiert und bildete Teil seines Mythos.“²⁹¹

Zum Zeitpunkt des Einzugs hat das Haus noch nicht einmal Elektrizität. Der Inszenierungscharakter wird in dem Moment wieder evident, als Bernhard das Eintreffen des elektrischen Lichts mit der Veröffentlichung eines Artikels des Großvaters, gleichsetzt.

4.5.5.1. Mäzenentum

Die Bekanntschaft mit einem im benachbarten Henndorf lebenden Schriftsteller verhilft Freumbichler zu seinem einzigen Erfolg. Bei dem Schriftsteller, dessen Name zwar nicht erwähnt wird, konnte Carl Zuckmayer belegt werden. Die Veröffentlichung des Romans *Philomena Ellenhub*, ist aber vielmehr seiner Frau Alice Zuckmayer als Carl Zuckmayer selbst zu verdanken, die in engem Kontakt mit der Ehefrau Freumbichlers stand, wie die Untersuchung von Maria Fialik „Das Theatrale in Leben und Werk“²⁹² zeigte.

„Der berühmte Mann hatte wahrgemacht, was er versprochen hatte, das Buch erschien, und mein Großvater erhielt den Staatspreis. Der erste und einzige Erfolg war da. Mein Großvater war sechsundfünfzig.“²⁹³

²⁹¹ Ludewig, Alexandra: Großvaterland. Thomas Bernhards Schriftstellergenese dargestellt anhand seiner (Auto-)Biographie. Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 1999, S.22

²⁹² vgl. Fialik, Maria: Thomas Bernhard. Das Theatrale in Leben und Werk oder „Solche Menschen muss ein Mensch haben“. Ein Leben rekonstruiert aus Briefen und Gesprächen. Band 1-4, Dissertation, Uni Wien 1997

²⁹³ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.67

Auch für den literarischen Erfolg Thomas Bernhards sollte die Förderung und Unterstützung einflussreicher Freunde große Wichtigkeit bekommen. In Henndorf zu Gast bei dem berühmten Schriftsteller bekam Bernhard erstmals die Bedeutung sozialer Kontakte für eine gesellschaftliche Positionierung zu spüren.

„Die Welt der Berühmtheit war für mich eine Sensation.“²⁹⁴

Im *Die Berühmten*²⁹⁵ widmet Bernhard dieser Gesellschaft sogar ein ganzes Theaterstück.

Neuerlich werden Verbindungen über Polaritäten geschaffen: Die Bekanntheit des Schriftstellers wird der Erfolglosigkeit des Großvaters gegenüber stellt.

„Wir kamen am Vormittag als arme Leute von Seekirchen nach Henndorf, atmeten den Duft der großen Welt ein und waren am Abend wieder in Seekirchen zurück. Wir waren arm, aber man sah es uns nicht an. Wir hatten alle eine herrschaftliche Haltung. Meine Großmutter sah [...] aus wie eine friaulische Prinzessin und mein Großvater wie der Denker, der er war.“²⁹⁶

4.5.5.2. Gehen und Denken

Die positive Wirkung der Übersiedlung aufs Land wird für alle Beteiligten betont. Besonders der Großvater blüht in der ländlichen Atmosphäre zusehends auf:

„Es war richtig gewesen, aus Wien wegzugehen, er lebte auf. Aus dem jahraus-jahre in mehr oder weniger immer in seinem Arbeitszimmer in der Wernhardtstraße sitzenden sogenannten Geistesmenschen war ein unermüdlicher Spaziergeher geworden, der, wie kein zweiter in meinem Leben, das Spaziergehen zu einer hohen, allen anderen gleichgestellten Kunst machte.“²⁹⁷

Während des Spazierengehens erfährt das Gehen mit dem Denken eine untrennbare Verknüpfung. Körper und Geist werden als ausschließlich simultan funktionierend dargestellt, das Gehen wird zum Auslöser und Ausdruck seiner Denkbewegung. Im Prosatext *Gehen*²⁹⁸ hat er die Kombination dieser beiden Prozesse sogar zum Romaninhalt gemacht. Hie und da durfte der Enkel den Großvater begleiten und an dessen Gedankengängen Anteil

²⁹⁴ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.68

²⁹⁵ Bernhard, Thomas: Die Berühmten. In: Thomas Bernhard. Stücke 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988

²⁹⁶ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.69

²⁹⁷ ebenda, S.53

²⁹⁸ vgl. Bernhard, Thomas: Gehen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971

haben. Der Unterricht in der Lebensschule des Großvaters blieb nachhaltig, während der gesetzlich vorgeschriebene Unterricht in der Schule für Bernhard immer nur negativ besetzt war. Die vorgezogene Einschulung wird vom Großvater zwar befürwortet, allerdings nicht ohne den Enkel noch einmal eindringlich vor dem schlechten Einfluss der Lehrer gewarnt zu haben. Die anfänglichen Erfolge im ersten Schuljahr verlagern sich im zweiten Schuljahr ins Gegenteil. Der gute Start sei im Nachhinein betrachte nur an der Lehrerin gelegen, deren Aufmerksamkeit er durch seinen Eifer zu erhaschen versuchte. Mit dem neuen Lehrer in der zweiten Klasse sollte die kurze Phase seiner schulischen Karriere ihre Beendigung finden.

„In der zweiten Klasse hatten wir einen Lehrer, eine solche Figur, wie sie mir meine Figur, wie sie mir mein Großvater oft beschrieben hatte, mager, despotisch, nach oben buckelnd, nach unten tretend. Ich hatte ausgespielt.“²⁹⁹

4.5.6. Nächste Etappe: Traunstein in Bayern

Die Übersiedlung nach Traunstein konfrontiert Bernhard nach Stadt und Land nun erstmals mit der Kleinstadt. Durch den Umzug entgeht Bernhard zwar der Gefahr aufgrund seiner schulischen Misserfolge repetieren zu müssen, er bedeutet aber auch eine räumliche Trennung vom Großvater. Künftig sollte Bernhard nicht mehr beim Großvater, seinem liebsten Bezugsmenschen, sondern der Mutter und ihrem Mann leben würde. Die erste Wohnung der Familie direkt über einem Bestattungsunternehmen verleiht dem Umzug einen makaberen Anstrich. Der tägliche Besuch der nahe gelegenen Volksschule hatte angesichts der Tatsache, dass die Schule genau vis-à-vis des Gefängnisses situiert war, „sein Dämonisches“³⁰⁰. Die sonst nur innerlich spürbare, Furcht einflößende Macht der Schule, hat durch die Umgebung eine objektiv fassbare und Unwohlsein erzeugende Komponente erhalten. Zu dem grundsätzlichen Problem, dass Bernhard mit dem Schulsystem und den Lehrern hat, kommt noch der Umstand, dass er in Bayern aufgrund seiner österreichischen Herkunft als Außenseiter gehandhabt wird. Abschätzig wird er als „Esterreicher“³⁰¹ betitult.

²⁹⁹ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.62

³⁰⁰ ebenda, S.75

³⁰¹ ebenda, S.75

„Ich war dem Spott meiner Mitschüler vollkommen ausgeliefert. [...] Ich ging, wenn ich in die Schule ging, zum Schafott, und meine endgültige Enthauptung wurde nur immer hinausgezogen, [...]“³⁰²

Durch die widrigen Umstände ist es Bernhard unmöglich seinen schulischen Aufgaben nachzukommen. Er beginnt die Mutter zu belügen und entwickelt Selbstmordgedanken, die ausführlich bereits in *Die Ursache* behandelt wurden.

„Zum erstenmal hatte ich den Gedanken mich umzubringen.“³⁰³

Angesichts der scheinbar ausweglosen Situation sinnt er, wie schon zu Beginn des Romans nach dem einzig möglichen Helfer: dem Großvater.

„Ich wünschte nur noch eines auf der Welt: daß mein Großvater kommt und mich rettet, bevor es zu spät ist.“³⁰⁴

Tatsächlich erfolgt die Rettung prompt: die Mutter macht das ideale Anwesen für ihren Vater aus: „das Ettendorfer Bauernhaus“³⁰⁵. Die Übersiedlung in das bayrische Voralpenland beflügelt die literarische Produktion des Großvaters, die in Seekirchen zuletzt ins Stocken geraten war. Er ist wieder fähig sich dem Schreiben zu widmen und verbessert durch seine Anwesenheit den psychischen Zustand des Enkels. Dennoch ist das Scheitern seiner Bemühungen bereits zum fixen Bestandteil der Künstlerarbeit geworden.

„Er hatte immer die unglaublichsten Ideen, aber er fühlte, daß er an diesen Ideen scheiterte. Wir scheitern alle, sagte er immer wieder. Das ist auch mein fortwährender Hauptgedanke.“³⁰⁶

Das Scheitern Bernhards ist zu diesem Zeitpunkt noch schulischer Natur. Erneut wie bereits in den vorangegangenen Bänden, etabliert Bernhard seine Position als Außenseiter, da er durch seine schlechten Leistungen in die Gruppe der schulischen Versager abgedrängt wird. Jedoch auch der Versuch in der Subkultur der Schulversager Fuß zu fassen, droht, ähnlich wie jener sich in den Mikrokosmos der von der Gesellschaft Verstoßenen (vergleiche *Der Keller*) beziehungsweise jener sich in die Todesgesellschaft einzufügen (vergleiche hierzu *Der Atem* und *Die Kälte*), zu scheitern.

³⁰² Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.75

³⁰³ ebenda, S.76

³⁰⁴ ebenda, S.77

³⁰⁵ ebenda, S.77

³⁰⁶ ebenda, S.78

„Die sogenannten Gescheiten mieden mich. Bald sah ich, daß ich weder zu der einen Gruppe gehörte noch zu der anderen, daß ich in keine passte.“³⁰⁷

Nur bei den ebenfalls ausgestoßenen Waisenkindern empfindet er Zugehörigkeit. Die Tatsache, dass Bernhard sich ausgerechnet bei den Waisenkindern gut aufgehoben fühlt, könnte als Zeichen schwerer identitärer Defizite aufgrund der schwierigen Familienverhältnisse gewertet werden. Einzig die heimlichen Bahnfahrten, die Bernhard während der Schulzeit unternimmt stellen kurzfristige Ausbruchsmöglichkeiten aus dem bedrohlichen System, das einen derart negativen Effekt auf die Psyche des Jungen hat, dar. Der Betrug wird jedoch bald von der Mutter entdeckt.

„Bevor meine Mutter noch zum Ochsenziemer griff, [...] war ich aufgesprungen und hatte mich in der Ecke neben der Tür zusammengekrümmt.“³⁰⁸

Wie bereits weiter oben erwähnt, wird die Begabung als zentrales Hindernis am schulischen Erfolg dargestellt, da die Rigidität des Systems nicht im Stande ist das Genie zu fördern.

„Ich war der Talentierteste, gleichzeitig der Unfähigste, was die Schule betrifft. Meine Talente waren nicht, wie man glauben möchte, meinem Schulfortschritt förderlich, sie behinderten alles in höchstem Maße. [...] Ich stieg jeden Tag in die Hölle der Schule hinunter, um in die Vorhölle der Schaumburgerstraße heimzukehren und am Nachmittag auf den Heiligen Berg zu meinem Großvater.“³⁰⁹

Bernhards schulisches Versagen geht mit dem Anschluss Österreichs an Deutschland einher. Aus der „betenden schwarzen Masse“ bei den sonntäglichen Messen wurde eine „schreiende braune Masse“. Die Austauschbarkeit von Katholizismus und Nationalsozialismus, bereits in *Die Ursache* thematisiert, wird in *Ein Kind* erneut aufgegriffen. Bernhard berichtet von seiner Mitgliedschaft im Jungvolk „einer Vorstufe der sogenannten Hitlerjugend“, die ihm vorgeschrieben wurde und die er noch mehr verabscheute als die Schule. Einzig der Möglichkeit zur sportlichen Ertüchtigung kann er Positives abgewinnen. Angetrieben von seinem Ehrgeiz, gewinnt er beim Laufen und Schwimmen einige Medaillen und zieht dadurch endlich, die lang ersehnte Bewunderung auf sich. Die sportlichen Errungenschaften können allerdings nicht von den schulischen Problemen ablenken, weshalb die Mutter nur einen Ausweg sieht: Die Verschickung des Sohnes in ein Heim für schwererziehbare Kinder

³⁰⁷ Bernhard, Thomas: *Ein Kind*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.79

³⁰⁸ ebenda, S.81

³⁰⁹ ebenda, S.82ff

in Thüringen. Die in NS-Manier geführte Anstalt wird Bernhard zunächst als Erholungsheim dargeboten, was diesem im Nachhinein als schwerer Vertrauensmissbrauch empfunden wird. Die Tatsache, dass das Heim sich mehr oder weniger unverändert konserviert hat, wie Bernhard bei einem Besuch Jahre später feststellen muss, erhebt den Anspruch eines Fortbestehens des NS-Gedankens, wie es bereits in *Die Ursache* angedeutet wurde.

„Die Zeiten und die Methoden ändern sich nicht.“³¹⁰

Die Monate des Heimaufenthalts sind von fortwährenden Peinigungen und dadurch neuerlich von Suizidgedanken geprägt. Das Wort „Thüringen“ bleibt auch noch nach Jahren ein Schreckenswort.

„[...] ich war längst zum sogenannten Bettnässer geworden, zum *Unruhestifter* war ich mit der Zeit auch noch der *Bettnässer*.“³¹¹

Wie bereits die Mutter immer das beschmutzte Leintuch zur Demütigung des Sohnes offensichtlich „in der Schaumburgerstraße und dann wieder auf dem Taubenmarkt aus dem Fenster“³¹² hängte, wurde auch im Heim das Bettnässertum vor allen Kindern offenbart.

„Was ich in diesen Bettnässerjahren als völlig unnatürlich und abschreckend außergewöhnlich empfunden hatte, war in Wirklichkeit das Natürlichste meiner Lebensumstände, weiß ich heute.“³¹³

Eine Anspielung auf diese Episode findet sich in dem Theaterstück „Der Theatermacher“, wenn es isoliert heißt:

„Wenn das Nachthemd naß ist
kein Mitleid“³¹⁴

Der einzige Kamerad im Heim ist auch ein Verstoßener, ihm passiert ein noch größeres Versäumnis: Er beschmutzte das Lacken mit Kot. Das Außenseitertum stellt das verbindungsstiftende Element zwischen den beiden Jungen dar, die Außergewöhnlichkeit Bernhards wird im Vergleich mit den anderen Kindern durch seinen familiären Hintergrund

³¹⁰ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.54

³¹¹ ebenda, S.91

³¹² ebenda, S.91

³¹³ ebenda, S.92

³¹⁴ Bernhard, Thomas: Der Theatermacher. In: Thomas Bernhard. Stücke 4, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.293

evident: das Schriftstellertum des Großvaters, dient der deutlichen Distanzierung von den gewöhnlichen Familien, in denen Berufe wie Dachdecker und Maurer üblich waren.

Als Bernhard heimkehrt, hat er sowohl einen Bruder, als auch eine Schwester, die von allen geliebt wurden. Einmal mehr versucht Bernhard seine Rolle als Störenfried zu etablieren, indem er sich als Eindringling im intakten Familiengefüge inszeniert. Der Wunsch aus dem Enkel einen Künstler gleich welcher Art zu machen ist beim Großvater, der mittlerweile auch Einkünfte zu verzeichnen hat, ungebrochen.

„Vielleicht ist es die Malkunst. Du hast doch das größte Zeichentalent. Irgend etwas Künstlerisches, sagte er.“³¹⁵

Die Malkunst ist jedoch nur eine Illusion, die gemeinsam mit der erstandenen Staffelei im Kamin verheizt wird. Später ist es die Geigenkunst auf die der Großvater baut, Bernhard jedoch hasst sie. Trotz des im Moment noch nicht adäquaten künstlerischen Zweiges, den Bernhard später einschlagen sollte, hat der starke Kunstwille des Großvaters nach und nach auf den Enkel abgefärbt. Letztlich ist es nur sein Können, das ihn in der Schule resozialisiert, mehr noch ihm sogar einen Platz in den ersten Reihen sichert. Seine sportlichen Leistungen lassen ihn zum Helden avancieren. Der Wunsch zu gefallen, wird endlich realisiert.

„Aus dem Gemiedenen war auf einmal der Begehrte geworden. In dieser Zeit hatte ich auch ohne daß es mir zuerst aufgefallen wäre, mein Bettnässen eingestellt. Ich war der Held, nicht mehr der Bettnässer. [...] Die Huldigung der Menge tat mir gut.“³¹⁶

Die nächste Intention des Großvaters ist die erfolgreiche Absolvierung der Aufnahmeprüfung für die Handelsakademie in Passau durch den dreizehnjährigen Enkel. Als sie jedoch in der Stadt ankommen konstatiert der Großvater sofort:

„Nein, keine Stadt für dich, Passau ist absolut nichts für dich.“³¹⁷

Die Prüfung legt Bernhard dennoch ab, die er, wie er Monate später erfährt, *„mit besonderer Auszeichnung“* bestanden hat.

„Mein Großvater griff sich an den Kopf und sagte: wie gut, daß es nicht Passau ist, daß ich Salzburg für dich bestimmt habe.“³¹⁸

³¹⁵ Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.101

³¹⁶ ebenda, S.101

³¹⁷ ebenda, S.109

5. Autobiographische Motive in den fiktiven Werken

Schriftstellerisch wird der Wendepunkt in der Einstellung Bernhards zu seiner Heimat fassbar, als er sich bewusst von der Heimatdichtung abwendet und seinen Schwierigkeiten mit Österreich freien Lauf lässt. Die Wirklichkeitsflucht und die Beschönigung von Tatsachen hat hier ein Ende. Ab Mitte der sechziger Jahre produziert Bernhard neben Prosaschriften vermehrt auch dramatische Texte. Angesichts der Bedeutung der Metaphorik des Theaters für das Gesamtwerk und Grundverständnis des Autors, erscheint das Verfassen von Stücken als logische Konsequenz³¹⁹. Die Welt wird in vielen Texten mit einer Bühne verglichen auf der „die Menschen nichts als Schauspieler“ seien, „die uns etwas vormachen“³²⁰. Im Alltag seien die Masken der Menschen unsichtbar. Im Theater versucht Bernhard diese sichtbar zu machen, oftmals indem er die Figuren tatsächlich Masken tragen lässt (vergleiche zum Beispiel die Theaterstücke *Ein Fest für Boris* und *Minetti*).

Bis zu seinem Tod verfasst Bernhard insgesamt achtzehn abendfüllende Theaterstücke. Die Entstehungsphase der Autobiographie, die Mitte der siebziger Jahre einsetzte, verläuft parallel zur theatralen Produktion, was eine Wiederkehr von Themen und Motiven in den beiden Gattungen nicht ungewöhnlich erscheinen lässt. Die oftmaligen wortwörtlichen Entsprechungen können, neben ungewollter zufälliger Interferenzen, auch als bewusster Beitrag zum Stilisierungsprozess um seine Person gewertet werden, indem zwar oberflächlich eine „Ursachenforschung“ angekündigt wird, die bei näherem Hinsehen aber mehr als Arbeit an der eigenen Künstlerlegende gesehen werden muss. Wenngleich man in der Autobiographie keine wirklichkeitsgetreue Abbildung der Realität erwarten dürfte, da Bernhard durch ständiges öffentliches Anzweifeln der Mitteilbarkeit von Erlebten die Diskussion um die Authentizität des Dargebrachten vermeintlich zu entkräften sucht, heizt er umgekehrt wiederum die Suche nach biographisch motivierten Elementen an, indem er Zitate von Personen aus der Autobiographie für die Figurenrede in den Theaterstücken verwendet. In den langen Monologen seiner Figuren ist vielfach die Stimme des Großvaters, jenes Mannes, der das Künstlerverständnis Bernhards wie kein anderer prägte, wahrzunehmen. Der autobiographische Thomas Bernhard scheint eine Rolle zu sein, die

³¹⁸ Bernhard, Thomas: *Ein Kind*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.110

³¹⁹ vgl. Mittermayer, Manfred: *Thomas Bernhard*. (Sammlung Metzler; Bd. 291) Metzler. Stuttgart, Weimar 1995, S.48

³²⁰ Bernhard, Thomas: *Verstörung*. Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main (erste Auflage) 1988, S. 146

Bernhard in seinen fiktionalen Texten kontinuierlich erprobte, in der Autobiographie formierte, um sie letztlich lebenslänglich zu spielen und zu verteidigen.

„Jeder von uns lernt ununterbrochen eine (seine) oder mehrerer oder alle nur denkbaren Rollen, [...]“. ³²¹

Die Konsequenz mit der er die Inszenierung seiner Person betreibt, erklärt auch die oftmalige Übereinstimmung zwischen Aussagen in Interviews und Figurenreden in den Theaterstücken, wodurch er bewusst die Grenzen zwischen Realität und Fiktion zu vermischen trachtet.

„Anstatt die verblüffende Ähnlichkeit inhaltlicher Thesen als Offenbarung des Autorenbewusstseins zu verstehen, ließe sich mit weit größerem Recht auf eine nicht vollzogene Differenzierung zwischen literarischen und nicht-literarischen Äußerungsformen schließen.“ ³²²

Viele Elemente seines vermittelten Persönlichkeitsbildes dienen nahezu schablonenhaft der Figurenkonzeption in den Theaterstücken.

„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.“ ³²³

Die Schilderung der Kindheit des Kaplans in *Der Präsident* beispielsweise, ist nahezu deckungsgleich mit der Beschreibung der eigenen Kindheit Bernhards in *Ein Kind*. Der Kaplan - „in Rotterdam auf einem Fischkutter/ ist er in einer Hängematte gelegen/ bei Pflegeeltern/ in die ärmlichsten Verhältnisse hinein/ hat ihn seine Mutter gestoßen“ - sei durch „die fürchterlichste Kindheit“ ³²⁴ erst zum Genie avanciert. Im Roman *Frost* werden Details aus der Kindheit des Malers Strauch angerissen, die der Kindheitsschilderung der Autobiographie entnommen sein könnten:

³²¹ Bernhard, Thomas: *Verstörung*. Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main (erste Auflage) 1988, S. 146

³²² Marquardt, Eva: *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*, (Untersuchungen zur deutschen Literatur Band 54), Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1990, S.12

³²³ Schmidt-Dengler, Wendelin: *Auf dem Boden der Sicherheit und Gleichgültigkeit. Zu Thomas Bernhards Autobiographie „Der Keller“*. In: *Autobiographien in der österreichischen Literatur: von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard*; Klaus Amann und Karl Wagner (Hrsg.), StudienVerlag Innsbruck-Wien 1998, S.217-239, S.229

³²⁴ Bernhard, Thomas: *Der Präsident*. In: *Thomas Bernhard. Stücke 2*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S. 49.ff

„Er sei als Kind bei seinen Großeltern aufgewachsen, ziemlich wild. [...] Der Krieg hat ihm ermöglicht zu sehen, was Leute, die den Krieg nicht kennen, niemals sehen. Die Großstadt wechselte in seinem Leben oft mit dem Land ab, denn sein Großvater war unruhig, genauso wie er selbst. [...] Der Großvater nahm den Enkel mit in Landschaften, in Gespräche, in Finsternisse hinein. „Herrenmenschen waren die Großeltern“, sagte er. Ihr Verlust war sein allergrößter Verlust.“³²⁵

Weitere Motive wie der häufige Ortswechsel, der Krieg und die starke Anbindung an den Großvater, die auch die eigene Lebensgeschichte prägten, finden hier eine Verwendung. Viele in der Autobiographie getätigte Selbstaussagen und verwendete zentrale Inhalte wie Krankheit, Künstlertum und Suizid waren bereits aus der Prosa, sowie seinen Theaterstücken bekannt. Während autobiographisch motivierte Anspielungen vor der Veröffentlichung der Autobiographie noch subtil möglich waren, konnten derartige Referenzen danach nur mehr bewusst und offensichtlich erfolgen. Eva Marquardt spricht von der Verwendung einer „Visitenkarte“³²⁶ in all seinen Schriften.

Wie eng das literarische Schaffen mit persönlichen Erfahrungen des Autors verknüpft ist, beweist auch die folgende Aussage Bernhards, die Hennetmair in dem Band *Ein Jahr mit Thomas Bernhard* berichtet:

„Ich schreibe jetzt das neue Stück, wie ich dir schon gesagt habe. Den Titel habe ich schon. *Mehr Glück als Verstand* wird es heißen. Dieser Titel ist nach dem Unfall direkt auf mich zugekommen. Ich habe mir so oft gesagt, daß ich mehr Glück als Verstand hatte, daß nun das Stück so heißen wird.“³²⁷

Zwischen den autobiographischen Schriften und den fiktionalen Werken gibt es gewisse Texte, die eine Art Metaform darstellen und einen Übergang, wenn nicht sogar ein Bindeglied zwischen den ohnehin nahe beieinander gelagerten Gattungen herstellen. Die Romane *Wittgensteins Neffe*³²⁸, *Holzfällen*³²⁹ und auch *Ja*³³⁰ sind als solche nicht eindeutig zuordenbar, da sie zwar zum einen nicht autobiographisch gekennzeichnet sind, jedoch der Leser aufgrund einzelner Hinweise den Icherzähler als Thomas Bernhard ausmachen kann. In *Wittgensteins Neffe* wird der Ich-Erzähler als Autor des Romans *Verstörung* entlarvt, bei dem

³²⁵ Bernhard, Thomas: Frost. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (erste Auflage) 1972, S.31

³²⁶ Marquardt, Eva: Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards, (Untersuchungen zur deutschen Literatur Band 54), Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1990, S.131

³²⁷ Hennetmair, Karl Ignaz: Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972. btb (2.Auflage, Genehmigte Taschenbuchausgabe) 2003, S.71

³²⁸ vgl. Bernhard, Thomas: Wittgensteins Neffe. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (erste Auflage) 1987

³²⁹ vgl. Bernhard, Thomas: Holzfällen. Eine Erregung. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (erste Auflage) 2001

³³⁰ vgl. Bernhard, Thomas: Ja. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (erste Auflage) 2006

es sich um niemand anderen als Thomas Bernhard handelt. In *Holzfällen* sind die Namen der Protagonisten zwar leicht variiert, man kann aber auch hier unschwer Anleihen aus dem Bekanntenkreis Bernhards erkennen (es ist von dem Ehepaar Auersberger die Rede, das sofort als das Ehepaar Lampersberg zu erkennen ist). Persönliche Erfahrungen, reale Personen und Ereignisse finden somit ihren Niederschlag in den Werken und erfahren ihre konsequente Verarbeitung in der Literatur. Sorg stellte fest, dass vor allem das späte Prosawerk des Autors, „den Unterschied zwischen der Kunstwelt und der empirischen bewusst aufzuheben bestrebt ist, in einer kaum noch Differenzen gestattenden Rede, die Fiktives und Reales unterschiedslos in den Strom einer genuinen Sprachwelt hineinzieht.“³³¹

Das Œuvre Bernhards kann als ein Mosaik verstanden werden, das aus kleinsten Erinnerungspartikeln mit der nötigen Brise an dramatischen Essenzen gemischt, ein Gesamtkunstwerk ergibt, dessen Einzelteile nicht mehr greifbar sind und dadurch der Kategorisierung von Wahrheit und Fiktion entgeht. Was entsteht ist die Verschmelzung einzelner Versatzstücke zu einem literarischen Konglomerat. Ähnlich ist auch die Figur des Realitätenvermittlers „Moritz“ im Roman *Ja*, stark an die Person Karl Ignatz Hennetmair angelehnt, mit der Bernhard eine intensive Freundschaft über eine Dauer von zehn Jahren verband, die durch einen Streit ein abruptes Ende fand. Bernhard versucht der Freundschaft nachträglich auf literarischem Wege ihre Würdigung angedeihen zu lassen, indem er Moritz als eine für sein Überleben unverzichtbare Person beschreibt. Zeitlebens pflegte Bernhard sehr intensive Bekanntschaften, die mit wenigen Ausnahmen in erbitterter Feindschaft endeten.

„Unglaublich, wie schnell sich die beste Beziehung, wenn sie über ihre Kräfte hinaus in Anspruch genommen wird, abnützt, schließlich aufbraucht.“³³²

Die Tatsache, dass sowohl Bernhards Stücke als auch Prosatexte zumeist in einem leicht lokalisierbaren Raum, in Österreich, spielen und die Figuren in den Werken unverkennbare Parallelen mit realen Figuren aufweisen, zog oftmals erbitterte Streitigkeiten bis hin zu Gerichtsverhandlungen mit jenen nach sich, die sich in den Schilderungen wieder erkannt zu haben glaubten. In Anbetracht dessen liest sich die Aussage des Schriftstellers in *Die Jagdgesellschaft* wie ein Selbstbekenntnis:

„Und alles wegwischen

³³¹ Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. (Sammlung Metzler; Bd. 291) Metzler. Stuttgart, Weimar 1995, S.95

³³² vgl. Bernhard, Thomas: *Ja*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (erste Auflage) 2006, S. 133

alles
Nichts auf die Dauer entstehen lassen
Wissenschaften
Freundschaften
Verwandtschaften
Wegwischen
Wegwischen
So war ich über zwei Jahrzehnte damit beschäftigt
alles wegzuwischen
alles Entstandene gleich wieder wegzuwischen
[...]
Herkunft
Ursprung
Abstammung
alles wegwischen“³³³

Die Vergänglichkeit der zwischenmenschlichen Beziehungen wird hier ebenso zum Thema gemacht, wie der Wunsch die Heimat und die Herkunft zu vernichten, ein Motiv, das auch in *Die Kälte* angedeutet wird: sein Vater, Alois Zuckerstätter, über den Bernhard sonst so gut wie keinerlei Informationen hat, habe sein Elternhaus angezündet um den Heimatbegriff an sich auszulöschen³³⁴. Dieses destruktive Bestreben steht allerdings im kompletten Gegensatz zur literarischen Beschäftigung mit seinen Wurzeln im Rahmen der Autobiographie. Sowohl die Autobiographie, als auch die späten Prosawerke repräsentieren eine fortwährende Selbsterforschung und Inszenierung, sowie den erbitterten Versuch Rechenschaft zuzuschreiben. In der Folge soll die Konsequenz dieses Versuchs am Beispiel ausgewählter Theaterstücke augenscheinlich gemacht werden.

5.1. Die Jagdgesellschaft

Der Inhalt des dritten Stückes von Thomas Bernhard ist karg gehalten und erlaubt eine Konzentration auf die darin transportierten Inhalte. Bernhard Sorg beschreibt die Vorgehensweise Bernhards folgendermaßen:

„[...] die eigentümliche Entindividualisierung aller Figuren in Bernhards Stücken, die ihre Worte austauschbar, sie selbst zu Trägern von genau festgelegten Rollen ohne Entwicklungs- oder Entfaltungsmöglichkeit machen, die ebenso wenig Dialoge entstehen lässt wie Interaktion, gestattet andererseits die ununterbrochene

³³³ Bernhard, Thomas: Die Jagdgesellschaft. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S. 245ff

³³⁴ Vgl. Bernhard, Thomas: Die Kälte. Eine Isolation. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S. 75

Konzentration auf die zentralen Motive, ohne sich um Psychologisches weiter kümmern zu müssen.“³³⁵

Das Stück ist inhaltlich in drei Teile unterteilt, in „vor, während und nach der Jagd“. Im ersten Teil „Vor der Jagd“ sitzen der Schriftsteller und die Generalin im Jagdhaus frierend beisammen und unterhalten sich Karten spielender Weise. Im Winter müsse das Jagdhaus, wie die Generalin konstatiert, bereits eine Woche vor dem Eintreffen beheizt werden. Aus Angst vor einer Verschwendung von Brennholz verweigert der General seit jeher ein zu frühes Einheizen. Der Wald rund um das Jagdhaus ist die ganze Liebe des Generals, weswegen er aufs peinlichste darauf bedacht ist, dass kein Baum zu viel gefällt wird. Aus dem Gespräch der Generalin mit dem Schriftsteller geht hervor, dass der Wald kurz vor der gänzlichen Abholzung steht, da er unheilbar vom Borkenkäfer befallen ist. Die Generalin hat im Wissen um die Bedeutung des Waldes für ihren Mann, bewusst verschwiegen, wie es um ihn bestellt ist.

Generalin

„Mit seinen Augen
kann er hingehen wo er will
er sieht den Borkenkäfer nicht
Und wenn ihm niemand etwas davon sagt
weiß er es nicht“³³⁶

Im Verhalten der Generalin, die versucht jegliches Unheil von ihrem Mann fern zu halten, kann man die Großmutter mütterlicherseits erkennen, die sich ihrerseits aufopfernd um ihren Mann kümmerte, das Geld nach Hause brachte und ihre eigenen Bedürfnisse zugunsten der Karriere Freumbichlers zurück stellte.

Die Krankheit des Waldes tritt parallel zur Erkrankung des Generals auf und wird dadurch in direkten Bezug dazu gesetzt. Beim General wurde kurz nach Einsetzen des Waldsterbens, der „Graue Star“ diagnostiziert, der das Augenlicht immer mehr in Mitleidenschaft zieht. Zum einen wird darüber die starke Verbundenheit zwischen Mensch und Natur suggeriert und zum anderen die Erkrankung des Generals als logische Konsequenz zum Zweck des Selbstschutzes umfunktionalisiert.

³³⁵ Sorg, Bernhard: Thomas Bernhard. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), München 1977, S.198.

³³⁶ Bernhard, Thomas: Die Jagdgesellschaft. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.187

Schriftsteller

„Der Borkenkäfer
und der Graue Star
damit er den Borkenkäfer nicht sieht“³³⁷

„So gesehen
ganz richtig gesehen ist seine Krankheit
ein Glück
und der Graue Star dazu“³³⁸

Im Wald habe ihr Mann immer „die besten Gedanken“³³⁹ gehabt, erklärt die Generalin. Alle staatspolitisch relevanten Entscheidungen, hätten ihren Ursprung auf den Spaziergängen durch den Wald gehabt.

„man muß einen solchen Wald haben
um solche Gedanken zu haben“³⁴⁰

Anhand der Bedeutung der Natur und der Spaziergänge lässt sich deutlich eine Anlehnung an die großväterlichen Gepflogenheiten erkennen, der in den Spaziergängen eine notwendige Voraussetzung für Denkprozesse sah, wie im folgenden Zitat noch verdeutlicht wird:

„Gehen und Denken
Denken und Gehen
Verstehen Sie
Der Wald ist es“³⁴¹

Dass es sich bei der Krankheit des Generals letztlich auch um eine „Todeskrankheit“³⁴² handelt, weiß der General nicht. Den für den nächsten Tag anstehenden Krankenhausaufenthalt hält er nur für eine kurze Etappe.

Generalin

„Ein kleiner Eingriff
Glaubt mein Mann“³⁴³

³³⁷ Bernhard, Thomas: Die Jagdgesellschaft. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.185

³³⁸ ebenda, S.194

³³⁹ ebenda, S.195

³⁴⁰ ebenda, S.196

³⁴¹ ebenda, S.230

³⁴² ebenda, S.201

³⁴³ ebenda, S.201

Ein Kartenspiel „siebzehn und vier“ dient zum Überbrücken der Wartezeit auf die Jagdgesellschaft, die aus dem General, dem Prinzen, der Prinzessin und zwei Ministern besteht. Die Minister wollen den General zum Rücktritt bewegen, was die Generalin, die um die Krankheit ihres Mannes und deren tödlichen Ausgang weiß, vereiteln möchte. Die Krankheit sei durch einen Zwischenfall bei dem sich der General mit einer Motorsäge ins Bein geschnitten habe zum Ausbruch gekommen.

„Der General hat sich mit der Motorsäge ins Bein geschnitten/ und diese Verletzung hat seine eigentliche Todeskrankheit zum Ausbruch gebracht“³⁴⁴

Hier verarbeitet Bernhard offensichtlich ein für ihn traumatisches Erlebnis aus dem Jahre 1972 bei dem er sich versehentlich mit einer Motorsäge verletzte³⁴⁵.

Der kurze Auftritt des Generals im ersten Teil ist von der Auseinandersetzung mit dem neuesten Werk des Schriftstellers bestimmt, die in der Behauptung der Autor betreibe ein perfekt inszeniertes Verwirrspiel gipfelt. Auch in *Am Ziel* wird die Arbeit des Schriftstellers erst im Gespräch zwischen Mutter und Tochter diskutiert und später, indem sich der *dramatische* Schriftsteller selbst zu Wort meldet:

„[...]
Wir wiederholen was es schon gibt
auf unserer Weise
wir ziehen der Tatsache unsere Jacke an
und gehen damit auf die Straße
so führen wie etwas Neues vor
[...]“³⁴⁶

Die Zuschauer und Schauspieler unterlägen einer großen Täuschung durch den Schriftsteller der sie im Glauben ließe, es handle sich „um etwas Philosophisches“³⁴⁷, in Wahrheit aber sei das Geschriebene eine Attacke gegen die Philosophie.

General
„Der Schriftsteller attackiert die Philosophie
oder eine ganze Menge von Philosophien

³⁴⁴ Bernhard, Thomas: Die Jagdgesellschaft. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.204

³⁴⁵ Vgl. Hennetmair, Karl Ignaz: Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972. 2.Auflage, Genehmigte Taschenbuchausgabe Februar 2003, btb, S.71

³⁴⁶ Bernhard, Thomas: Am Ziel. In: Thomas Bernhard. Stücke 3, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.365

³⁴⁷ Bernhard, Thomas: Die Jagdgesellschaft. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.206

und setzt den Schauspielern ganz einfach seinen Kopf auf
und handelt es sich um eine Tragödie
behauptet er
eine Komödie sei es
und ist es eine Komödie
behauptet er
eine Tragödie
wo es doch nichts als eine Operette ist“³⁴⁸

Die daraus resultierende Warnung des Generals an die Minister bringt im Stück die Problematik um den Ursprung der Figuren und bewusst inszenierte Verwirrtaktiken aufs Tapet und entfacht auf diese Weise eine Art Metadiskussion um die schriftstellerische Tätigkeit, die der Schriftsteller scheinbar stellvertretend für Bernhard beantwortet.

„Die Natur ist das Theater an sich. Und die Menschen sind auf dieser Natur als Theater an sich die Schauspieler, [...]“³⁴⁹

Die Bühne erscheint als in die Unendlichkeit erweiterbar und ebenso auf mikroskopische Größe minierbar. Alle Figuren wirken auswechselbar und zugleich auf eine einzige, nämlich die Person des Autors reduzierbar.

„Jede dieser Figuren bin ich, alle diese Requisiten bin ich, der Direktor bin ich.“³⁵⁰

Der Autor ist in der Lage Gegensätze umzukehren, sie regelrecht zu einer Einheit zu verbinden und durchbricht dadurch bewusst jede Gattungszuordnung:

„Manchmal behaupten wir, es sei eine Tragödie, manchmal das Gegenteil, und sagen, jetzt ist es eine Tragödie, jetzt eine Komödie.“³⁵¹

Das Spiel mit den Gattungen beziehungsweise die schwimmenden Grenzen, die Bernhard in seinen Werken verwendet, vermitteln einmal mehr das Konzept der Welt als Bühne, in der nur der Autor allein als Direktor fungiert, der das Geschehen lenkt (vgl. auch das Motiv der Marionetten, die von Bernhard in *Die Berühmten*³⁵² bewegt werden). Einzig der Autor

³⁴⁸ Bernhard, Thomas: Die Jagdgesellschaft. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.206

³⁴⁹ Bernhard, Thomas: Der Keller. Eine Entziehung, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.102

³⁵⁰ ebenda, S. 101

³⁵¹ ebenda, S. 101

³⁵² Bernhard, Thomas: Die Berühmten. In: Thomas Bernhard. Stücke 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988

vermag es die Gegebenheiten in der einen oder anderen Weise zu bewerten und zu inszenieren.

General
Zu den Ministern
„Passen Sie auf was Sie sagen
Dieser Herr
bringt was er sieht
auf die Bühne“
[...]
Unser Schriftsteller beobachtet
Müssen Sie wissen
aber er beobachtet etwas anderes
als die Wirklichkeit“³⁵³

Der Figur des Schriftstellers wird hier, wie auch in den autobiographischen Texten (allen voran im Band *Der Atem*) als Beobachter angelegt, der zugleich Teil des Geschehens, andererseits aber auch unabhängiger Außenseiter ist („wir müssen nicht teilnehmen/teilhaben ja/aber nicht teilnehmen“³⁵⁴). Der Schluss, dass reale Gegebenheiten aus dem Umfeld des Autors maßgeblich an der Konzeption der Figuren beteiligt sind, liegt Nahe, wird aber gegen Ende durch die Aussage des Schriftstellers (siehe weiter unten) widerlegt beziehungsweise im Dienste des bewusst geführten Inszenierspiels verändert. Aus einer Vielzahl an Erinnerungs- und Erfahrungspartikeln und einer Mischung von fiktionalen Elementen wird vom Autor ein Figurenkonstrukt geschaffen, das seinen Ursprung zum Teil in der Wirklichkeit begründet sieht, zum Großteil aber eine Umdeutung im Sinne des Autors widerfahren ist. Die Figuren sind dem Stoff und der Aussage untergeordnet und sprechen wie Marionetten, deren Fäden allein der Schriftsteller in der Hand hält, wie das Kleist-Zitat, das als Motto zu Beginn des Stückes zu finden ist, fordert. In *Am Ziel* spricht die Mutter über das Paradoxon, dass der Schriftsteller durch sein Stück die Leute beleidigt, indem er den Leuten von der Bühne aus den Dreck ins Gesicht wirft und diese begeistert applaudieren.³⁵⁵ Die Thematisierung des Schriftstellertums sowohl in *Die Jagdgesellschaft* und *Am Ziel* muss als gezielter Versuch einer Selbstreflexion gewertet werden.

Während sich die Gesellschaft im Wald auf der Jagd befindet, sitzen Generalin und Schriftsteller erneut beisammen, spielen Karten und trinken Schnaps. Der General wird zum

³⁵³ Bernhard, Thomas: *Die Jagdgesellschaft*. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.206ff

³⁵⁴ ebenda, S.208

³⁵⁵ Vgl. Bernhard, Thomas: *Am Ziel*. In: Thomas Bernhard. Stücke 3, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S. 289

Zentrum des Gespräches. Seine Krankheit und der unabwendbare Tod, ebenso wie sein Mut und der Verlust seines Armes werden thematisiert. Untermalt wird das Gespräch von den Schüssen, die aus dem angrenzenden Wald zu hören sind.

„Nach der Jagd“ kehren der General, seine Minister, der Prinz und die Prinzessin zurück. Die gegenseitige Abneigung des Generals und des Schriftstellers wird immer greifbarer. Das Bild des Schriftstellers als Aufwiegler und Störenfried wird durch den General gefestigt:

General

„Jedenfalls sind Sie ein Mensch
der Augen und Ohren offen hat
und der nichts verschweigt
das ist seine Natur“³⁵⁶

Bernhard versuchte diesem Image des „poète provocateurs“, dass er der Figur des Schriftstellers attestiert, auch im wahren Leben gerecht zu werden. Die Rolle des Schriftstellers in der Gesellschaft wird als jene des Beobachters, des Kommentators und des Interpreten gesehen und kann als regulierende Instanz begriffen werden. Um diese Funktionen ausüben zu können, ist oftmals eine totale Isolation unumgänglich (jedoch nie ohne im entscheidenden Moment nach der Distanz wieder die Nähe zu suchen „Die Unruhe in der Stadt/und die Ruhe auf dem Land/abwechselnd wissen sie“³⁵⁷).

Generalin *ber den Schriftsteller*

„Er lässt sich nicht im geringsten stören
er duldet nicht die geringsten Irritationen
er schließt sich vollkommen ab
er lässt niemanden an sich herankommen
Und einer der Sätze meines Mannes ist ja auch
Diese fortwährenden Störungen von außen
Müssen eine Ende haben.“³⁵⁸

Die Beschreibung des Schriftstellers durch die Generalin ist austauschbar mit der Beschreibung des Großvaters in den autobiographischen Werken durch Thomas Bernhard. Ebenso könnte auch die folgende Äußerung, vom autobiographischen Großvater getätigt worden sein.

„Mir kommt dieser Klinikaufenthalt

³⁵⁶ Bernhard, Thomas: Die Jagdgesellschaft. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.224

³⁵⁷ ebenda, S.229

³⁵⁸ ebenda, S.228

gerade recht
Eine Atempause müssen Sie wissen
in meiner großen Anstrengung
mit meiner Schrift weiterzukommen“³⁵⁹

Der Großvater betont in *Der Atem* die Notwendigkeit eines Krankenhausaufenthalts um sich dann und wann in die „Denkbezirke“ zurückzuziehen. Der General interpretiert seine lebensgefährliche Erkrankung in eine Chance um, sich seinen Schriften zu widmen und letztlich einen geistigen Gewinn davontragen zu können. Zentral im letzten Teil des Stückes ist das erneute Aufgreifen, des bereits im ersten Teil angerissenen Themas um den Arbeitsprozess des Schriftstellers, beziehungsweise um die Verarbeitung erlebter Geschehnisse in seiner (von ihm als solche klassifizierten) Komödie.

General
„Vieles das Sie hier im Jagdhaus beobachtet haben
ist in dieser von Ihnen geschriebenen
und auch aufgeführten
wohlgemerkt auch aufgeführten
Komödie“³⁶⁰

„Unser Schriftsteller
schreibt eine Komödie
und alle die wir hier sitzen
kommen in seiner Komödie vor
Der Vorhang geht auf
Da sitzen wir
und sind eine Komödie“³⁶¹

Folgt man nach dem General, so stellen die Erfahrungen und die Bekanntschaften des Schriftstellers einen Pool dar, aus dem er für die Konzeption seiner Stücke und Figuren schöpft. Unentwegt mache sich der Schriftsteller geistige Notizen. „Die ganze Innenseite seines Gehirns“³⁶² sei bereits derart beschrieben, dass er selbst nicht einmal mehr fähig sei, das Geschriebene zu entziffern. Der Schriftsteller, als Sprachorgan Thomas Bernhards, kontert indem er die tragische Geschichte des Generals als Vorlage für seine neue Komödie verwendet.

³⁵⁹ Bernhard, Thomas: Die Jagdgesellschaft. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.226

³⁶⁰ ebenda, S.236

³⁶¹ ebenda, S.238ff

³⁶² ebenda, S.239

„Eine Komödie stellen Sie sich vor
in welcher ein General eine Hauptrolle spielt
und dieser General hat eine Todeskrankheit
in Stalingrad haben sie ihm den linken Arm abgerissen
Und eines Tages geht er in den Wald
Und verletzt sich mit der Motorsäge am Bein
Und zur gleichen Zeit wird festgestellt
daß er den grauen Star hat“³⁶³

Mit der Umdeutung des tragischen Gehalts in eine Komödie beschreibt der Schriftsteller zugleich auch die Vorgehensweise bei seinem Schreibprozess. Beobachtetes fließt in die Werke ein, jedoch nicht ohne entsprechend verändert zu werden. Die Figuren in den Stücken sind nicht die Spiegelbilder realer Personen. Letztere liefern vielmehr das Material, das vom Schriftsteller für seine Zwecke umgeformt wird, so wie ein Bildhauer mit seiner Skulptur verfährt. Dem Schriftsteller allein obliegt es gewisse Details zu verschweigen, andere hervorzuheben oder neue dazuzufügen:

„Und möglicherweise gnädige Frau
gestatte ich mir den Borkenkäfer auftreten zu lassen“³⁶⁴

„Das Beschriebene meine Herren
ist etwas Anderes
wie ja schon das Beobachtete etwas Anderes ist
[...]
Kommt ein einarmiger General vor in meinem Stück
ist es ein Anderer
Und möglicherweise gnädige Frau wird gesagt
ich selbst sei in meinem Theater
Aber es ist ein anderer“³⁶⁵

Diese Aussage des Schriftstellers ist charakteristisch für das gesamte literarische Schaffen des Autors Thomas Bernhard, und könnte plakativ als zentrale Überschrift über das Gesamtwerk gesetzt werden. Das groß angelegte Verwirrspiel, das Bernhard zeitlebens inszeniert, indem er bewusst reale Elemente gekonnt mit fiktiven vermischt, wird auf die Spitze getrieben. Der Versuch den Autor anhand getätigter Aussagen oder geschriebener Texte fassbar zu machen, wird damit ad absurdum geführt. Das Stück endet unerwartet mit dem Suizid des Generals, der sich während der Rede des Schriftstellers ins Nebenzimmer absentiert. Die Verdrängung der Krankheiten ist dem General nun durch die harten Worte des

³⁶³ Bernhard, Thomas: Die Jagdgesellschaft. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.244

³⁶⁴ ebenda, S.244

³⁶⁵ ebenda, S.244ff

Schriftstellers (auch hier entlarvt sich der Schriftsteller wieder als Störenfried) nicht mehr möglich. Der Schuss aus dem Nebenzimmer ist kurz vor dem Einsetzen der Säegeräusche, die den Beginn der Abholzungsarbeiten ankündigen, zu hören. Das Wissen um den bevorstehenden Tod seines Waldes hat den General zum Selbstmord getrieben. Der Schriftsteller behält das letzte Wort, wie er auch das erste hatte:

Schriftsteller
„Hören Sie gnädige Frau
Hören Sie
Generalin
Die Holzfäller
Schriftsteller
Wie gut sie arbeiten“³⁶⁶

5.2. Die Macht der Gewohnheit

Der künstlerische Ehrgeiz einer Person, die mit ihrem Perfektionsdrang ihre Mitmenschen terrorisiert, bildet das Zentrum in *Die Macht der Gewohnheit*. Bereits jahrelang übt der Zirkusdirektor Caribaldi mit den Artisten seiner Truppe, zu denen auch seine Enkelin zählt, verbissen Schuberts Forellenquintett. Die perfekte Ausführung scheitert jedoch an der mangelnden Disziplin und dem Dilettantismus seiner Mitmenschen.

Caribaldi
„Immer ist einer darunter
der alles zerstört
durch eine Unachtsamkeit
oder eine Gemeinheit“³⁶⁷

Caribaldi ist der Prototyp der Bernhard'schen Künstlerfigur, deren Scheitern an ihrer eigenen Besessenheit, sowie der als kunstfeindlich angesehenen Gesellschaft unweigerlich ist. Die Verbissenheit Caribaldis wirkt angesichts seiner realen Erfolglosigkeit tragisch und komisch gleichermaßen. Die scharfen Grenzen zwischen Tragödie und Komödie werden von Bernhard bewusst aufgehoben, indem er in seinen Stücken Facetten beider Gattungen nebeneinander

³⁶⁶ Bernhard, Thomas: Die Jagdgesellschaft. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.245

³⁶⁷ Bernhard, Thomas: Die Macht der Gewohnheit. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S. 249

zulässt. Caribaldis Scheitern an seiner Kunstidee ist demnach keinesfalls nur tragisch, sondern birgt durchaus sehr viele komische Aspekte.

Das in der Autobiographie anhand des Großvaters generierte Bild des Künstlers, entspricht perfekt dem von Bernhard in allen fiktionalen Werken propagierten Image des Geistesmenschen und dient damit schablonenhaft auch der Figur des Caribaldi als Vorlage. Der eiserne Wille des Großvaters scheint in den Charakterzügen Caribaldis wieder aufzuleben. Der wahre Künstler lebt isoliert in seiner Geisteswelt, von den Mitmenschen unverstanden, gänzlich seinem Kunststreben verschrieben. In *Der Keller* beschreibt Bernhard das Zusammenleben mit dem Großvater und die Auswirkungen der Rücksichtslosigkeit seines Kunstschaffens, die ihn in eine menschliche Sackgasse führten.

„[...] mit meinen sechzehn oder siebzehn Jahren hatte ich aber durch die ununterbrochene Nähe meines Großvaters doch eine Ahnung gehabt von der Fürchterlichkeit schriftstellerischer oder überhaupt künstlerischer und geistig-philosophischer Bemühung.“³⁶⁸

Genauso wie der Großvater jegliches Gespür für seine Mitmenschen verlor und sein Kunstwille ihn in die Isolation trieb, ist auch Caribaldi Sklave seines Perfektionismus und tyrannisiert damit seine Umwelt. Einzelne Passagen aus *Die Macht der Gewohnheit* scheinen regelrecht der Autobiographie entnommen.

„Die Artisten
aber insgesamt alle Künstler
erpressen mit ihrer Kunst
auf das rücksichtsloseste“³⁶⁹

Im Band „Der Keller“ beschreibt Bernhard auch, wie der Großvater die Kunst als Druckmittel, als Rechtfertigung aller Handlungen benutzte und ihr alle anderen Lebensbereiche unterordnete.

„Darunter hatte zeitlebens seine Umgebung zu leiden, [...]“³⁷⁰

Es kommt nicht von ungefähr, dass es angesichts des Erfahrungshorizontes des Großvaters, der für den Autor immer als richtungweisend galt, den Künstlerfiguren in den Werken

³⁶⁸ Bernhard, Thomas: *Der Keller. Eine Entziehung*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.64

³⁶⁹ Bernhard, Thomas: *Die Macht der Gewohnheit*. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S 286.

³⁷⁰ Bernhard, Thomas: *Der Keller. Eine Entziehung*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.65

Bernhards niemals gelingt, ihr Streben zu realisieren und ihre Besessenheit das Scheitern bereits impliziert. Zeitlebens war es Freumbichler, trotz höchster Anstrengung, nicht möglich seinen Traum zu realisieren. Dennoch verliert die Kunst niemals ihre sinnstiftende Bedeutung. Auch angesichts der größten Hoffnungslosigkeit wird das Streben nie aufgegeben und in weiterer Folge auf den Enkel übertragen. Die gleiche Vehemenz mit der er sich zur Kunst zwingt, fordert er auch von den Seinigen, allen voran dem Enkel („Das Cello und die Peitsche“³⁷¹).

„Ein dominierender Geistesheld oder Künstler, dem die anderen ausgeliefert sind und dienen. Johannes Freumbichler, der Großvater, der bestimmende Mensch in Thomas Bernhards Kindheit, ist das Urbild dieser Besessenheit ihrer Idee lebenden Männer. Ein scheiternder Schriftsteller, der von der Familie Aufopferung für sein Werk fordert, und später als er den Künstler in dem Enkel erkennt, in diesen seine Wünsche projiziert.“³⁷²

Auch der Zirkusdirektor erwartet bei den Proben das bedingungslose Engagement seiner ihm unterstellten Artisten und seiner Enkelin. Der Jongleur erklärt er sei mit „unglaublicher Rücksichtslosigkeit“³⁷³ zum Violinespielen gezwungen und auch die anderen Mitglieder der Truppe hätten ihrerseits die Härte Caribaldis zu spüren bekommen.

Jongleur

„Sie haben mich erpresst
Ich war Ihnen wieder ausgeliefert
Mein Neffe spielt
solange ich darauf bestehe
auf dem Klavier
haben Sie gesagt
[...]
Sie beherrschen Ihren Neffen
wie Ihre Enkelin
Der Spaßmacher macht seine Späße nur
weil Sie ihn dazu zwingen
Alle diese Leute
sind Ihnen ausgeliefert“³⁷⁴

³⁷¹ Bernhard, Thomas: Die Macht der Gewohnheit. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.294

³⁷² Kathrein, Karin: Die Kunst als Heimat. In: Dürhammer, Ilija/ Janke, Pia (Hrsg.): Der Heimatdichter - Thomas Bernhard. Verlag Holzhausen, Wien 1999, S.134

³⁷³ Bernhard, Thomas: Die Macht der Gewohnheit. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.269

³⁷⁴ ebenda, S.271

Der Großvater verhält sich ebenso wie Caribaldi seinen Mitmenschen gegenüber wie ein Despot und setzt absolute Rücksichtnahme für sich und sein Schaffen voraus. Sein Dasein als Dichter macht das Familienleben fortwährend unmöglicher. Es ist jedoch nicht nur die unmittelbare Umgebung, die unter der Kunstbesessenheit leidet, auch für Caribaldi selbst sind die Proben ein reines Martyrium, wie der Jongleur konstatiert:

„Aber natürlich leiden Sie auch
und zwar in dieser Ihnen eigenen
größenwahnsinnigen Vorgangsweise
an Ihrer eigenen Rücksichtslosigkeit
Herr Caribaldi
[...]“³⁷⁵

Die Vorstellung Caribaldis von der perfekten Musik ist die Antriebskraft, die ihn auch nach 22 Jahren des erfolglosen Trainierens weiterüben lässt:

Dompteur

„immer die gleichen Übungen
immer die gleiche Rücksichtslosigkeit
Er kennt keine Müdigkeit
Er kennt kein Aufhören
Keinerlei Aufmucken“³⁷⁶

Der nach Kunst strebende Mensch wird von Bernhard häufig als Geißel seines Kunstwillens dargestellt. Die Worte „Präzision“ und „Konsequenz“ gehören zum fixen Vokabular Caribaldis, könnten aber ebenso gut den Monologen des Großvaters entnommen sein. Wie auch der Großvater trotz erheblicher Rückschläge seine Kunstbesessenheit niemals aufgegeben hat und sich täglich aufs Neue zum Schreiben gezwungen hat, trainiert auch Caribaldi unerbittlich weiter.

Caribaldi

„Wenn es nur einmal
nur ein einziges Mal gelänge
das Forellenquintett
zu Ende zu bringen
ein einziges Mal eine perfekte Musik.“³⁷⁷

³⁷⁵ ³⁷⁵ Bernhard, Thomas: Die Macht der Gewohnheit. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.272

³⁷⁶ ebenda, S.293

³⁷⁷ ebenda, S.263.

Der innere Zwiespalt der Personen wird deutlich, sobald man die ambivalenten Gefühle gegenüber der Kunst ins Auge fasst. Zum einen gebieten es die eigene Selbstbeherrschung und der unerschütterliche Wille das Üben fortzusetzen („Aufwachen/Aufstehen/Üben/Üben/Üben“³⁷⁸), zum anderen sind die Instrumente der Kunstausübung mit tiefen Hassgefühlen besetzt, da das Aufgeben zu keiner Zeit eine denkbare Alternative darstellt.

„Die Wahrheit ist
ich liebe das Cello nicht
Mir ist es eine Qual
aber es muß gespielt werden
meine Enkelin liebt die Viola nicht
aber sie muß gespielt werden
der Spaßmacher liebt die Bassgeige nicht
aber sie muß gespielt werden
der Dompteur liebt das Klavier nicht
aber es muß gespielt werden
Und Sie lieben ja auch die Violine nicht
Wir wollen das Leben nicht
aber es muß gelebt werden“³⁷⁹

Nichts bei Bernhard hat nur eine Ausprägung, vielmehr trägt ein jedes Element seinen Widerpart in sich. Neben dem Zwang, der aus der Musik erwächst, wird ihr im Gegenzug auch ein heilender Charakter zugesprochen.

„Das Forellenquintett
übe ich zwanzig Jahre
genaugenommen
das zweiundzwanzigste Jahr
Eine Therapie müssen Sie wissen
Spielen Sie ein Instrument
Ein Saiteninstrument
hat mein Arzt gesagt“³⁸⁰

Die therapeutische Funktion der Musik, im Besonderen der Geige wurde bereits in *Die Ursache* thematisiert. Die Therapie, die in *Die Macht der Gewohnheit* angesprochen wird, bezieht sich auf die Fingerschwäche Caribaldis, die durch das Cellospiel kuriert werden soll.

³⁷⁸ Bernhard, Thomas: *Die Macht der Gewohnheit*. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S. 301

³⁷⁹ ebenda, S 278

³⁸⁰ ebenda, S.261

Die Finger sind für den Cellospieler das, was für den Sänger die Lunge ist. Demnach könnte die Fingerschwäche des Zirkusdirektors Caribaldi, dessen Finger für das Cellospiel unabhkömmlich sind, im übertragenen Sinne mit der Lungenkrankheit eines Sängers gleichgesetzt werden, der eine intakte Lunge, wie kein anderes Organ für die Ausübung seiner Kunst benötigt.

„Alle habt ihr Atmungsschwierigkeiten
Die Atmung funktioniert nicht
Das ist es
Wenn die Atmung funktioniert
Funktioniert auch die Hohe Kunst“³⁸¹

Über diesen Vergleich lässt sich eine Parallele zum Schicksal Bernhards ziehen, der seine Lungenkrankheit als ausschlaggebend für das Ende seiner Gesangskarriere bezeichnete. Im gleichen Maße ist es auch dem Zirkusdirektor Caribaldi, nicht vergönnt seine Erfüllung in der Musik zu finden, da seine Vorstellung der Kunstidee nicht realisiert werden kann. Körperliche Mängel, die in Opposition zur Geistesstärke stehen, begleiten die Figuren Bernhards in allen Stücken, ähnlich wie auch das Leben Thomas Bernhards von Krankheit geprägt war.

„Die Störungen abschaffen
die Organismusgebrechen
Das ganze Leben
bin ich damit beschäftigt“³⁸²

Es sind auch die Krankheiten und die körperlichen Unpässlichkeiten der anderen Musizierenden sind, die in Form eines indirekten Protests die Probe zur regelrechten Farce werden lassen.

Caribaldi

„Die letzte Probe
ist ein Skandal gewesen
Das möchte ich nicht mehr
Erleben
Spielt den tiefsten Ton lange
Einen betrunkenen Dompteur
dem es Mühe macht auf den Beinen

³⁸¹ Bernhard, Thomas: Die Macht der Gewohnheit. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.322

³⁸² ebenda, S.322

einen Spaßmacher dem fortwährend
die Haube vom Kopf fällt
eine Enkelin die mir durch ihre Existenz allein
auf die Nerven geht
Die Wahrheit ist ein Debakel.“³⁸³

Kurz vor Probenbeginn gibt auch der Jongleur seine Bedenken kund.

„Ich bin neugierig ob heute
die Probe zustande kommt
Ihre Enkelin
Ist kränkelnd
Der Spaßmacher
hat etwas im Hals und der Dompteur
ist auch wieder ein Opfer
seiner Melancholie [...]“³⁸⁴

Die Krankheit ist Fluchtmöglichkeit und Ausdruck des Protestes gegen die Tyrannei des Zirkusdirektors, sowie gegen das ungeliebte Proben. Caribaldi seinerseits konstatiert:

„Alles ist gegen die Probe gegen mich“³⁸⁵

Der Umstand, dass ausgerechnet das Forellenquintett, (die Betonung liegt dabei auf Quintett!) geprobt wird, ist keineswegs zufällig. Zum einen transportiert Bernhard darüber den Widerspruch, dass ausgerechnet das Forellenquintett, das eigentlich Ausdruck von Leichtigkeit und Freude sein sollte, zum täglichen Martyrium degeneriert. Zum anderen wird auch sein ambivalentes Verhältnis zu Menschen offenkundig: eine Existenz mit ihnen ist nicht möglich, sind sie ihm doch zutiefst zuwider, aber ohne sie geht es auch nicht. Caribaldi benötigt die Artisten und seine Enkelin um seinen Traum vom perfekt gespielten Quintett erfüllen zu können.

Caribaldi

„Und allein kann ich das Quintett
Nicht spielen
Es ist ein Quintett.“³⁸⁶

³⁸³ Bernhard, Thomas: Die Macht der Gewohnheit. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.263

³⁸⁴ ebenda, S. 262

³⁸⁵ ebenda, S.330

³⁸⁶ ebenda, S.265

Bernhard erklärte oft in Interviews, dass er die Anwesenheit von Menschen auf Dauer nicht aushielte, andererseits aber suchte er ihre Gesellschaft, da er ohne sie zugrunde gegangen wäre und sie auch Quell seines literarischen Schaffens darstellten. Ein Wechsel von Nähe und Distanz bleibt für den Autor zeitlebens eine überlebenswichtige Notwendigkeit, von Menschen ebenso wie von seiner Heimat Österreich. Im Interview mit Krista Fleischmann erklärte Bernhard, was für eine Erleichterung es von Zeit zu Zeit sei in Spanien zu sein, wo man das Geschwätz der Leute nicht verstehe³⁸⁷. In ähnlicher Weise spricht der Jongleur von seiner Vorliebe für Frankreich und einem dortigen Engagement als notwendigen Ausgleich. Die Durchmischung von getätigten Selbstaussagen und Figurenreden in den fiktionalen Texten ist deutlich erkennbar.

Jongleur

„Die deutsche Sprache
Verdummt mit der Zeit
Die deutsche Sprache drückt auf den Kopf.“³⁸⁸

Der Traum von Frankreich ist es auch, der den Jongleur die Torturen Caribaldi ertragen lässt. Da ihm eine Ausstiegsmöglichkeit verbleibt. Letztlich ist es das destruktive Verhalten des Dompteurs, das die Probe, wie erwartet scheitern, lässt. Das Stück endet, indem Caribaldi nach einem Zwischenfall alle Mitglieder seiner Truppe verjagt und allein zurückbleibt, die Hoffnung auf den nächsten Tag, auf Augsburg bewahrend. Aus dem Radio erklingt das Forellenquintett in perfekter Manier. Aus der „Konserve“ gelingt das das, was Caribaldi verwehrt bleibt: die Interpretation der perfekten Musik. Der Versuch des Künstlers seine Vision mit der Realität in Deckung zu bringen ist zum Scheitern verursacht.

5.3. *Minetti*

Im Mittelpunkt des im Jahre 1976 verfassten Stückes, das in die Entstehungszeit der autobiographischen Schriften fällt, steht neuerlich der Konflikt eines Geistesmenschen mit der Gesellschaft. Das Stück spielt am Silvesterabend in der Empfangshalle eines alten Hotels in der belgischen Hafenstadt Oostende. Das sonst für seine milden klimatischen Bedingungen bekannte Oostende wird an diesem Abend von einem Schneesturm heimgesucht. Im Fokus der Betrachtung steht der Auftritt des einstigen Schauspielmalers Minetti, der wie er

³⁸⁷ Fleischmann, Krista: Thomas Bernhard. Eine Begegnung, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006, S. 23

³⁸⁸ Bernhard, Thomas: Die Macht der Gewohnheit. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.265

erklärt, von dem Theaterdirektor von Flensburg, einem Jugendfreund zu einem Treffen um neun Uhr in der Hotelhalle gebeten worden sei. Aufgrund der Wetterlage habe Minetti sich allerdings um eine halbe Stunde verspätet. Der Theaterdirektor war bisher noch nicht erschienen und auch Nachricht hatte er keine hinterlassen. Getragen von einem starken Mitteilungsbedürfnis, stellt Minetti sich in der Lobby einer ganz in rot gekleideten Dame vor, von der die Ankunft des komischen Mannes aufmerksam beobachtet. Seit Jahren pflegt die Dame das gleiche Silvesterritual: Sie betrinkt sich bis ungefähr eine Stunde vor Mitternacht, begibt sich dann auf ihr Zimmer, um dort mit einer Affenmaske auf dem Kopf den Beginn des neuen Jahres zu erwarten und dabei weitere Champagnerflasche in einem Zug zu leeren. Der Dame gegenüber offenbart Minetti seine Vorgeschichte: Der Theaterdirektor habe ihn via Telegramm gebeten anlässlich der Zweihundertjahrfeier des Theaters in Flensburg die Rolle des König Lear zu verkörpern. Bereits seit mehr als dreißig Jahren hatte Minetti nicht mehr auf der Bühne gestanden, da er sich seinerseits, als Schauspieler „der klassischen Literatur verweigert“³⁸⁹ habe. Dieser Entschluss war als ein Protest gegen die Unterhaltungsgesellschaft zu verstehen, die in der Klassik nicht mehr den Kunstcharakter erkannte und schätzte, sondern „die Rezeption des Klassischen als dekoratives Element der Lebensverschönerung“³⁹⁰ betrieb.

„Die Menschheit flüchtet tagtäglich
in die klassische Literatur
denn in der klassischen Literatur ist sie unbehelligt“³⁹¹

Abgestoßen von dem „Unterhaltungsmechanismus“³⁹², hatte er, der wahre Künstler, es sich zur Aufgabe gemacht, sich gegen das dreiste Vorgehen der Gesellschaft zu wehren:

„Mit dem Geistesgegenstand
gegen den Geistesunrat
mit dem Kunstwerk
gegen die Gesellschaft
gegen den Stumpfsinn“³⁹³

³⁸⁹ Bernhard, Thomas: Minetti. In: Thomas Bernhard. Stücke 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main (erste Auflage) 1988, S. 207

³⁹⁰ Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. (Sammlung Metzler; Bd. 291) Metzler. Stuttgart, Weimar 1995, S.152

³⁹¹ Bernhard, Thomas: Minetti. In: Thomas Bernhard. Stücke 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main (erste Auflage) 1988, S. 242

³⁹² ebenda, S. 221

³⁹³ ebenda, S. 222

Minettis Weigerung zog „naturgemäß“ den Unmut der Gesellschaft nach sich. Es wurde sogar eine Klage gegen ihn angestrebt in deren letzter Konsequenz er aus Lübeck verjagt wurde. Minetti weigerte sich fortan auch andersorts aufzutreten und zog sich schließlich gänzlich in seine Geisteswelt zurück, ohne dabei sein Kunststreben außer Acht zu lassen. In Dinkelsbühl wo er Zuflucht bei seiner Schwester fand, habe er sich der Natur gewidmet, „habe Gemüse gepflanzt/ Kraut eingewintert/Zwiebelzöpfe geflochten“³⁹⁴ und die Rolle des Lear geprobt. Wie weltfremd Minetti dadurch geworden ist, zeigen die langen Monologe und sein äußeres Erscheinungsbild.

„Man merkt daß ich dreißig Jahre
in Dinkelsbühl gelebt habe
schaut sich von oben bis unten an
So sieht ein Mensch aus der dreißig Jahre in Dinkelsbühl gelebt hat“³⁹⁵

Sein Unterhosenband ragt aus der Hose, Minetti wirkt zerstreut, spricht kontinuierlich von seiner Kunst und scheint im realen Leben keinen Platz mehr zu besitzen. Er selbst erkennt die Ausweglosigkeit seines Strebens:

„Der Künstler ist erst der wahre Künstler
wenn er durch und durch wahnsinnig ist
wenn er sich in den Wahnsinn hineingestürzt hat
bedingungslos
sich zur Methode gemacht“³⁹⁶

Für seine Idee von der Schauspielkunst habe er „mit allen Menschen gebrochen“³⁹⁷, ähnlich wie der Großvater es einst für seine Schriftstellerei getan hatte. In vielen fiktionalen wie autobiographischen Werken nehmen die Künstlerfiguren den Bruch mit der Gesellschaft zum Anlass für eine schöpferische Isolation. Ähnlich wie in *Der Keller* der Weg des angehenden Künstlers Thomas Bernhard als ein Weg in die entgegengesetzte Richtung beschrieben wird, kann auch Minettis Kunstschaffen nur in Opposition zur restlichen Gesellschaft gelingen.

„Für die Schauspielkunst
gegen das Publikum
gegen
gegen

³⁹⁴ Bernhard, Thomas: Minetti. In: Thomas Bernhard. Stücke 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main (erste Auflage) 1988, S. 231

³⁹⁵ ebenda, S. 243

³⁹⁶ ebenda, S. 242

³⁹⁷ ebenda, S. 216

gegen
immer wieder nur gegen
[...]
Wenn wir ein Ziel erreichen wollen
müssen wir immer in die entgegengesetzte Richtung“³⁹⁸

Das Unverständnis der Mitmenschen sei daher dem Geistesmenschen gewiss. Der Prototyp des Künstlers wird von Bernhard immer als Nonkonformist dargestellt, der immer das genaue Gegenteil von dem tut, was die Masse fordert. Dem Credo folgend, dass man Regeln verletzen müsse um Aufmerksamkeit zu erzeugen, bleibt Bernhard zeitlebens treu und dementsprechend legt er auch seine Figuren an:

Minetti
„Wo alle schweigen
ist er der
der redet
so ist seine ganze Existenz immer
eine andere Existenz
sein Kopf ein anderer
was er verschweigt selbst
etwas anderes
er handelt anders
tippt sich an den Kopf
stirbt anders“³⁹⁹

Das Dilemma der Figuren entsteht jedoch in der dringenden Notwendigkeit eines Publikums, eines Beobachters und Bewunderers, wie Bernhard es in *Ein Kind* anhand der „Radfahr-Metapher“ beschreibt. Das künstlerische Schaffen führt erst durch eine externe Würdigung zur Erfüllung. Der Kunstdarbietende sucht förmlich nach einem Gegenüber, gleichgültig ob dieses Gegenüber letztlich abgestoßen oder angezogen ist, es muss als Kontrapunkt dem Kunstprodukt zur Seite stehen, beinahe wie ein Schatten, von dem man sich verfolgt fühlt, der aber andererseits auch eine Existenzversicherung liefert.

Das größte Genie wird immer von der Umwelt verkannt und kann deshalb nur für sich gedeihen. Andererseits kann es aber auch nie ohne das Gegenüber funktionieren - daraus entsteht der tiefe innere Zwiespalt, der alle Bernhard'schen Künstlerfiguren und auch den Autor selbst auszeichnet.

„Der Schauspieler

³⁹⁸ Bernhard, Thomas: Minetti. In: Thomas Bernhard. Stücke 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main (erste Auflage) 1988, S. 216

³⁹⁹ ebenda, S. 220

ist das Opfer seiner fixen Idee einerseits
andererseits vollkommenes Opfer des Publikums
er zieht das Publikum an
und stößt es ab
in meinem Fall habe ich das Publikum immer abgestoßen
je größer der Schauspieler
und je höher die Kunst des Schauspielers
desto heftiger ist das Publikum abgestoßen“⁴⁰⁰

Der Schauspieler ist verdammt dazu sich vor einem Publikum zu präsentieren. Das Publikum jedoch ist von der wahren Schauspielkunst abgestoßen. „Das Publikum muss vom Schauspieler entsetzt sein“⁴⁰¹ - diesem Grundsatz gemäß habe Minetti agiert. Die Schauspielkunst ist für Minetti das, was das Schreiben für Freumbichler war: der Existenzzweck⁴⁰² schlechthin. Trotz der enormen Bedeutung des Kunststrebens, erkennt Minetti auch die Gefahren, die aus Ihrer Sogwirkung erwachsen:

„Ich bin einer wahnsinnigen Idee verfallen
indem ich der Schauspielkunst verfallen bin“⁴⁰³

Die Parallelen zur Darstellung der autobiographischen Großvaterfigur sind deutlich erkennbar. Freumbichlers Kunstbesessenheit scheint in Minettis Schauspielleidenschaft wieder aufzuleben. Zurückgezogen von der Gesellschaft sollte Minetti, Shakespeare's King Lear, jenes Stück, das für ihn der Inbegriff der klassischen Literatur überhaupt sei, weiterproben. Immer am dreizehnten jedes Monats exerzierte er den Lear in der Maske des Ensor. Einzelne Textpassagen rezitierte er sogar täglich.

„Die Kunst verkommt leicht mein Kind
wenn der Künstler nachlässt
sich beirren lässt
auch nur einen einzigen Augenblick nachlässt“⁴⁰⁴

Die Unermüdlichkeit ist eine der grundlegenden Voraussetzungen für das Realisieren des Kunststrebens. In ihr sieht Minetti auch den Grund, warum er die so lange vergebens erhoffte Anerkennung letztlich doch erhalten sollte. Durch die Anfrage des Schauspielers von Flensburg sieht Minetti eine letzte Möglichkeit seinen Traum zu realisieren und sich in seiner

⁴⁰⁰ Bernhard, Thomas: Minetti. In: Thomas Bernhard. Stücke 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main (erste Auflage) 1988, S. 238

⁴⁰¹ ebenda, S. 239

⁴⁰² ebenda, S. 216

⁴⁰³ ebenda, S. 216

⁴⁰⁴ ebenda, S. 246ff

Lebensrolle eine Art Selbstvergewisserung zu holen und eine Würdigung seiner Schauspielkunst zu erfahren.

„Weil ich konsequent gewesen bin
Konsequent meine Dame konsequent“⁴⁰⁵

Das ganze Stück über, sollte Minetti auf das Eintreffen des Schauspielers vergeblich warten. Die Parallelen zu Becketts *Warten auf Godot*⁴⁰⁶ drängen sich förmlich auf, denn auch dort erscheint die Person, auf deren Ankunft das gesamte Stück ausgerichtet ist, nie.

Die langen Monologe werden in den ersten beiden Szenen des Stückes von der in rot gekleideten Dame, die auf das Fortschreiten des Abends wartet, aufgefangen. Die Verlassenheit Minettis wird dennoch angesichts des ausgelassenen Treibens der anderen Hotelgäste, die maskiert immer wieder die Empfangshalle kreuzen, verdeutlicht. Der Kontrast zwischen dem alten Mann und der rücksichtslosen Spaßgesellschaft wird von Bernhard spürbar hervorgehoben.

„Die Leute retten sich
durch diesen Tag
indem sie sich betrinken
Masken aufsetzen“⁴⁰⁷

In der dritten Szene wird die Dame, die mittlerweile mehr Interesse am Champagnertrinken als an den Ausführungen Minettis zeigt, durch ein junges Mädchen ersetzt, das in der Hotelbar auf die Ankunft ihres Freundes wartet. In der Hand hält es ein rotes Transistorradio, das leise Musik ertönen lässt. Die Gegenüberstellung des alten Mannes und des jungen Mädchens, scheint die Großvater-Enkel Beziehung von Freumbichler und Bernhard nachzuzeichnen. Letzterer war seinerseits oft der stumme, aber dennoch essentielle Partner der großväterlichen Diskurse. Selten birgt die Darstellung einer zwischenmenschlichen Begegnung bei Bernhard soviel Zärtlichkeit, wie die Schilderung vom Umgang Minettis und des Mädchens miteinander. Durch Berufung auf seine einstige Berühmtheit versucht Minetti die Bewunderung des Mädchens zu erlangen. Ihm offenbart er auch die Bedeutung des Koffers, den er seit nunmehr dreißig Jahr bei sich trägt. Der Koffer beinhaltet die Relikte seines einstigen Erfolges und dem anschließenden Scheitern: Die Maske, die ihm der große

⁴⁰⁵ Bernhard, Thomas: Minetti. In: Thomas Bernhard. Stücke 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main (erste Auflage) 1988, S. 231

⁴⁰⁶ Beckett, Samuel: *Warten auf Godot*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971

⁴⁰⁷ Bernhard, Thomas: Minetti. In: Thomas Bernhard. Stücke 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main (erste Auflage) 1988, S. 244

Maler Ensor einst geschenkt hatte, Zeitungsausschnitte mit Rezensionen seiner Auftritte und Artikel, die seinen Prozess betreffen. In seiner Rocktasche trägt er ein Bild seiner Abschiedsvorstellung in Lübeck, das ihn in der Rolle des Lear mit der Maske Ensors zeigt. „Ein Porträt des Künstlers/ als junger Mann“⁴⁰⁸, wie er bemerkt. Die Fotografie stellt verkleinert das dar, was Zweck des Stück ist: Ein Künstlerporträt.

Dem Mädchen gegenüber erklärt Minetti, dass eigentlich eine ganz andere Künstlerkarriere für ihn bestimmt gewesen sei: Als Zauberkünstler tourte er durch die verschiedensten Länder, ehe eine Entzündung seines Handgelenks den Traum zerplatzen ließ. Viele Figuren Bernhards, versuchten sich vorab in anderen Künstlerberufen, ehe diese durch verschiedenste körperliche Defekte und Krankheiten beendet wurden, wodurch erst die Besinnung auf die eigentliche Begabung ermöglicht wird. Bernhard selbst baute auf eine Sängerkarriere, die laut den autobiographischen Werken an der Insuffizienz seiner Lunge scheitern musste, weshalb letztlich erst die Hinwendung zum Schriftstellertum möglich wurde. Minetti erinnerte sich an seine Schauspielbegabung, die in weiterer Folge zu seinem Lebensinhalt werden sollte:

„und ich wurde Schauspieler
ein absoluter Diener der dramatischen Literatur“⁴⁰⁹

Vor dem Mädchen zitiert er noch einmal die Rezensionen zu seiner Interpretation des Lear, laut derer er am Höhepunkt seiner Karriere gewesen sei. Ein weiteres Mal schwelgt er in der Erinnerung von damals, ehe er sich wieder besinnt und zum Einhalt gebietet:

„Genug
ekelhaft ekelhaft ekelhaft
es ist ekelhaft mein Kind“⁴¹⁰

Die Klage gegen ihn hatte letztlich seine Karriere jäh beendet, andererseits aber auch einen totalen Rückzug erzwungen und dadurch erst zur völligen und alleinigen Widmung dieser Rolle geführt. Ähnliche Kausalitäten schafft Bernhard auch in den autobiographischen Schriften, wenn es darum geht die Vorherbestimmung seines Künstlerdaseins zu beweisen. Die kontinuierliche Beschäftigung mit der Rolle des Lear und der Gesellschaft, zeugt von einer tiefen Verletzung und einer ungenügenden Verarbeitung der Geschehnisse: Noch immer ist ein tiefer Hass der Heimatstadt gegenüber spürbar für das, was sie im angetan habe.

⁴⁰⁸ Bernhard, Thomas: Minetti. In: Thomas Bernhard. Stücke 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main (erste Auflage) 1988, S. 230

⁴⁰⁹ ebenda, S. 233

⁴¹⁰ ebenda, S. 235

„Die Heimatstadt hat ihre Söhne auf dem Gewissen
Der Geburtsort ist der Mörder des Menschen“⁴¹¹

Diese Aussage könnte ebenso vom Autor persönlich stammen, der keinen Moment ausließ, von dem zerstörerischen Wirken der Heimat auf das Gemüt des Künstlers zu sprechen. Häufig erinnern Textpassagen an Aussagen anderer Figuren oder gar an die Person, die alle diese schuf. Höller erklärt das Vorgehen Bernhards folgendermaßen:

„Bernhards Dramen kommen mit einem kleinen Figurenensemble und mit wenigen dramatischen Konstellationen aus. Auffallende Wiederholungen in Struktur und Sprache der Stücke sind unübersehbar, manche Aussagen scheinen wie fertige Montageteile in die verschiedenen Stücke eingebaut.“⁴¹²

Eva Marquardt beschreibt die Eigenart Bernhards in diesem Zusammenhang als „spielerischen Umgang mit lebensgeschichtlichem Material“ in Form „autobiographischer Kleinstmotive“⁴¹³. Höller lässt dabei jedoch die unglaubliche Bandbreite des Bernhard'schen Stil - Repertoires und die Individualität der kreierten Figuren nicht außer Acht:

„[...]“, so ist man überrascht von der ungewöhnlichen Formenvielfalt und dem Ausdrucksreichtum von Bernhards Dramensprache.“⁴¹⁴

In gleichem Maße waren auch der Großvater und Bernhard selbst zeitlebens im Disput mit der „aus Vorliebe geliebten, aber aus Erfahrung gehassten“⁴¹⁵. Der wahre Künstler wird von der Gesellschaft und der eigenen Heimat immer verkannt und muss diese Erfahrung zumeist unter den größten Schmerzen machen.

„Wo man her ist
muß man so bald als möglich weg
weil man sonst zugrunde geht“⁴¹⁶

⁴¹¹ Bernhard, Thomas: Minetti. In: Thomas Bernhard. Stücke 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main (erste Auflage) 1988, S. 237

⁴¹² Höller, Hans: Thomas Bernhard. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, (6. Auflage) 2000, S.118

⁴¹³ Marquardt, Eva: Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards, (Untersuchungen zur deutschen Literatur Band 54), Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1990, S.126ff

⁴¹⁴ Höller, Hans: Thomas Bernhard. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, (6. Auflage) 2000, S.118

⁴¹⁵ Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998, S.7

⁴¹⁶ Bernhard, Thomas: Minetti. In: Thomas Bernhard. Stücke 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main (erste Auflage) 1988, S. 236

Von allen Ländern liebe Minetti England am meisten. In England sei es auch gewesen, wo ihm die „Times“ buchstäblich und nicht im metaphorischen Sinne das Leben gerettet habe, nachdem ein Gastwirt ihn in den Ärmelkanal gestoßen hatte und er mit letzter Kraft sich „angeklammert an eine Wochenendausgabe der TIMES“⁴¹⁷ aus dem Wasser herausziehen lassen konnte. Dem Schauspielberuf zuliebe sei er jedoch nicht nach England ausgewandert.

Minetti versucht das Mädchen in seinem langen Monolog vor seinen eigenen Enttäuschungen zu wahren, ähnlich wie der Großvater seinerseits versucht hat, den Enkel auf die Welt vorzubereiten. Er warnt es davor Oostende zu verlassen und erklärt ihm die wahre Beschaffenheit seiner Mitmenschen. Das Mädchen wiederum erkennt offenbar die aussichtslose Lage in der sich der alte Künstler befindet und versucht ihrerseits Minetti das zu schenken, was er am meisten Bedarf und über die letzten Jahre hinweg so hart entbehren musste: Aufmerksamkeit. Die Momente der völligen Besinnung auf die Kunst waren von starken Selbstzweifeln geprägt und auch trotz der Weltfremdheit, die man Minetti nach 30 Jahren der Isolation nachsagen kann, besitzt er noch ein gewisses Maß an zwischenmenschlicher Sensibilität, die ihn die Beleidigungen und Verhöhnungen der Hotelgäste spüren lässt. Wenngleich auch *Der Theatermacher* das Scheitern eines Kunststrebenden zum Thema haben wird (siehe nachfolgendes Kapitel), so unterscheidet sich *Minetti* deutlich durch die Dominanz der tragischen Komponente. Dieser Eindruck mag daran liegen, dass die Hauptfigur nicht nur tyrannische Züge aufweist, sondern vielmehr tiefmenschliche Eigenschaften besitzt, die vor allem in der liebevollen Umgangsweise mit dem Mädchen evident werden. Umso tragischer wirkt der gebrochene alte Mann als er ein letztes Mal den Koffer öffnet, um noch einmal aus einem Zeitungsartikel zu zitieren. Dieses Mal allerdings um seinen damaligen Abgang zu protokollieren. In dem Ausschnitt heißt es:

„Heute hat der abgesetzte Schauspieler Minetti
die Stadt Lübeck verlassen
Die Bürger atmen auf“⁴¹⁸

Minetti und das Mädchen verbindet das Warten auf eine Person. Die Jugend und das Alter in Person sitzen gemeinsam auf einer Bank. Minetti spricht von seinen unerfüllten Wünschen: Immer hatte er davon geträumt noch einmal die Rolle des Lear vor einem Publikum spielen

⁴¹⁷ Bernhard, Thomas: Minetti. In: Thomas Bernhard. Stücke 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main (erste Auflage) 1988, S. 227

⁴¹⁸ ebenda, S. 249

zu dürfen. Auch die Rolle des Prospero wollte er einmal verkörpern. All das sollte nie seine Erfüllung finden. Der einzige Hoffnungsschimmer, der letztlich der Schlüssel zur Erfüllung dieser Wünsche hätte sein können, nämlich das Eintreffen des Schauspielers von Flensburg, erlischt ausgerechnet in der Silvesternacht, der Geburtsstätte neuer Hoffnung. Die Ausweglosigkeit der Lage Minettis wird immer deutlicher. Parallel beginnt es stärker zu stürmen, als ob die Natur das Ende vorweg nehmen will.

Während Minetti das Eintreffen des Theaterdirektors vergeblich erwarten muss, wird das Mädchen tatsächlich von ihrem Freund abgeholt. Kurz zuvor fragt das Mädchen, ob Minetti denn Musik möge, was dieser bejaht. Als der Freund des Mädchens erscheint, fällt es ihm um den Hals und will mit ihm verschwinden, nicht ohne noch einmal umzukehren und Minetti das Transistorradio mit der laufenden Musik zu hinterlassen. Minetti bleibt scheinbar gedankenverloren, der Musik lauschend zurück.

Im Nachspiel befindet sich Minetti inmitten des Schneesturms, der sich schon das Stück hindurch mit Vehemenz angekündigt hat. Ein letztes Mal legt er, nachdem er sich vergewissert hat, dass er alleine ist, die Lear-Maske an, greift zu einer Pillendose, seinen Koffer immer noch bei sich tragend und begeht Selbstmord. Seine letzten Worte „Schnell weg“⁴¹⁹ werden nur von einem der Maskierten übertönt, der ausruft: „Der Künstler/ Der Schauspielkünstler“ ehe sich Minettis Körper vollends mit Schnee bedeckt.

5.4. *Der Theatermacher*

In *Der Theatermacher* bilden die Schwierigkeiten der Realisierung einer künstlerischen Absicht in einer geistesfeindlichen Umwelt, ähnlich wie bereits in *Die Macht der Gewohnheit* das Zentrum des Stückes. Der Großvater, der in der Autobiographie zum Inbegriff des verkannten Künstlers, der mit der Gesellschaft hadert, stilisiert wurde, lässt sich in *Der Theatermacher* in der Figur des Staatsschauspielers Bruscon fassbar machen. Auch persönliche Erfahrungen Bernhards, wie der Skandal rund um die Uraufführung von *Der Ignorant und der Wahnsinnige* bei den Salzburger Festspielen, bei der das Stück ob des Ekklats um die Abschaltung des Notlichts schließlich vom Spielplan genommen wurde, werden in *Der Theatermacher* auf parodistische Weise verarbeitet.

Der „Staatsschauspieler“ Bruscon plant nach verschiedenen Tourneestationen im Gasthof „Schwarzer Hirsch“ in Utzbach, einer kleinen 280 Seelen Gemeinde seine Komödie „Das

⁴¹⁹ Bernhard, Thomas: Minetti. In: Thomas Bernhard. Stücke 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main (erste Auflage) 1988, S. 250

Rad der Geschichte“ zu inszenieren. Gemeinsam mit seiner Schauspieltruppe, die sich aus seiner Ehefrau, sowie seinen beiden Kindern Ferruccio und Sarah zusammensetzt, stellt er in seiner Komödie einen Querschnitt durch die Menschheitsgeschichte dar. Die Aufführungsbedingungen für das „Welttheater“⁴²⁰ sind „naturgemäß“ die fürchterlichsten, alles scheint sich Bruscon entgegen zu stellen: das schwüle Klima (das Motiv des krankmachenden Klimas der Stadt Salzburg ist bereits aus *Die Ursache* bekannt), die Feuchtigkeit, die Zugluft und der Schmutz in der Gaststätte drücken auf das Gemüt.

„Alles hier ist gegen das Instrument der menschlichen Stimme“⁴²¹.

Des Weiteren stellen die feuerpolizeilichen Bestimmungen, die einer Abschaltung des Notlichts im Wege stehen, ein Hindernis für die Aufführung dar. Für Bruscon ist die absolute Finsternis am Ende des Stückes allerdings unabdingbar, da sie den entscheidungstiftenden Moment für die Klassifizierung des Stückes als Komödie oder Tragödie, in sich birgt. Allorts scheint die „absolute Kulturlosigkeit“⁴²², die durch unentwegtes Grunzen der Schweine noch unterstrichen wird, die Geistesarbeit Bruscons behindern zu wollen.

Neben der Gemeinde Utzbach gefährden außerdem der Dilettantismus und das fehlende Talent seiner Truppe die Umsetzung der Komödie. Dem Sohn Ferruccio fehlt schlicht die Gabe zum Schauspiel, die Tochter Sarah, sowie Bruscons Ehefrau Agathe drohen durch Vergessen oder Zerhusten die Aufführung zu sabotieren. Agathe leidet laut Bruscon an einer eingebildeten Lungenkrankheit, durch ihr unentwegtes Husten, zerstöre sie den zu sprechenden Text.

„[...]eure Mutter hat ein ungeheures Reservoir
an Krankheitssymptomen
[...]
Ihr ganzes Talent
Investiert eure Mutter
In ihre gespielten Krankheiten
anstatt in die Schauspielkunst“⁴²³

⁴²⁰ Bernhard, Thomas: Der Theatermacher. In: Thomas Bernhard. Stücke 4, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.24

⁴²¹ ebenda, S.24

⁴²² ebenda, S.13

⁴²³ ebenda, S.69

Die Krankheit wird wie bereits in *Die Macht der Gewohnheit* als Waffe und stumme Rebellion gegen die Unterdrückung durch den von seiner Leidenschaft zur Kunst Besessenen eingesetzt, der mit seinen Vorstellungen, die gesamte Familie unterjocht.

„Dabei wird erkennbar, wie sehr die rücksichtslose Selbstdurchsetzung des Einzelnen gegen die gesamte Umgebung der Erhaltung seiner brüchigen Existenz dient: der Wunsch nach Selbstbeherrschung schlägt in das Begehren nach absoluter Kontrolle über die anderen um.“⁴²⁴

Demnach versuchen die Figuren in den Stücken verzweifelt über zwischenmenschliche Machtdemonstrationen ein Stück Selbstbehauptung zurückzuerhalten und „über ihre tatsächliche Ohnmacht hinwegzutäuschen“⁴²⁵. In diesem Kontext kann man wiederum eine Parallele zur Autobiographie sehen, in der Bernhard stets bemüht ist, sich selbst als Handlungsträger mit Gewalt über Lebensentscheidungen darzustellen und seine Person zum Direktor in der Weltenbühne zu stilisieren, der alle Figuren gemäß seinem Willen zu Lenken vermag.

Die Unterdrückungsversuche der Künstlerfiguren erzeugen bei den Unterdrückten Gefühle von Hassliebe und Protestversuche. Mittermayer spricht von einer „Nachzeichnung zwischenmenschlicher Abhängigkeitsverhältnisse [...], die Bernhards Arbeit fürs Theater auszeichnet“⁴²⁶. Die Figuren Bernhards sind jedoch niemals nur Täter oder nur Opfer, ihr Charakter besteht in dem Wechselspiel beider Merkmale. Bruscon wird zum einen zwar als Tyrann skizziert, zum anderen ist er selbst Opfer seiner Kunstverbissenheit, die angesichts des offenbar unvermeidlichen Scheiterns nahezu liebenswürdig wirkt:

„Opfer unserer Leidenschaft sind wir alle“⁴²⁷

Das Theater entwickelt sich zum Kerker und die Beschäftigung damit zur lebenslangen Haft. Der Künstler degeneriert zum Sklaven seines Kunstwillens, der wiederum auch den Motor für das Überleben darstellt:

„Es interessiert uns nichts
als unsere Kunst

⁴²⁴ Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. (Sammlung Metzler; Bd. 291) Metzler. Stuttgart, Weimar 1995, S.136

⁴²⁵ ebenda, S.136

⁴²⁶ ebenda, S.136

⁴²⁷ Bernhard, Thomas: Der Theatermacher. In: Thomas Bernhard. Stücke 4, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.54

nichts mehr [...]
Narreteibesessene
in gewisser Weise schamlos
Über Leichen gegangen selbstverständlich“⁴²⁸

Die Darstellung der inneren Zerrissenheit Bruscons erinnert wie bereits die Figur des Zirkusdirektors Caribaldi an die autobiographische Großvaterfigur. Die Bedingungslosigkeit, mit der er sich und seine Mitmenschen dem Kunstgedanken unterstellt, entspricht jenen Schilderungen großväterlicherer Eigenheiten in *Ein Kind* und *Der Atem*.

„Wenn wir nicht von uns selbst traktiert werden
erreichen wir nichts“⁴²⁹

Der alte Mann lebt philosophierend in seiner Geisteswelt, einer Metaebene, die mit der Realität nicht mehr allzu viel zu tun hat. Er fühlt sich in seinem Schaffen von der feindlichen Umwelt sei es durch Dummheit oder Gemeinheit bedroht, was zur Entwicklung einer tyrannenähnlichen Verhaltensweisen führt. Pingelige Genauigkeit und absolute Sturheit zeichnen Bruscon ebenso aus, wie die Schonungslosigkeit mit der er sein Kunstziel verfolgt.

„Ich dulde keine Widerrede
und keine Gehorsamsverweigerung“⁴³⁰

Der geringe Text, der dem Sohn und der Tochter zugestanden wird, unterstreicht das Bild der stummen Dienerschaft unter dem Tyrannen. Die Sprache gerät zum Machtmittel und zum Mittel der Selbstvergewisserung, wie die Vielzahl an Monologen, die keinen Widerspruch dulden, beweisen. In *Am Ziel* wird die Tochter einer Gußwerksbesitzerin in ähnlicher Weise von den Monologen ihrer Mutter erdrückt wird.⁴³¹

Die Beschäftigung mit seiner Komödie ist für Bruscon zur Lebensaufgabe geworden, ebenso wie der Großvater lebenslang an der „Romanarbeit“ zu schaffen hatte.

„Agathe hat nie begriffen
warum ich mich mehr oder weniger
acht Monate in mein Zimmer gesperrt habe [...]

⁴²⁸ Bernhard, Thomas: Der Theatermacher. In: Thomas Bernhard. Stücke 4, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.107

⁴²⁹ ebenda, S.115

⁴³⁰ Ebenda, S.65

⁴³¹ vgl. Bernhard, Thomas: Am Ziel. In: Thomas Bernhard. Stücke 3, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988

Hohe Kunst
ist ein fürchterlicher Prozeß mein Kind“⁴³²

Bruscons Liebe zum Theater sei bereits in der Kindheit erwacht, alles was er darüber wissen musste, erlernte er im Selbststudium.

„ein gewisses Talent für das Theater
schon als Kind
geborener Theatermensch wissen Sie
Theatermacher
Fallensteller schon sehr früh“⁴³³

Das Theater nimmt für Bruscon bei der Sinnsuche einen hohen Stellenwert ein und wird als einzige Alternative zum Selbstmord gehandhabt.

„wenn wir ehrlich sind
können wir überhaupt nichts mehr tun
außer uns umbringen
weil wir uns nicht umbringen wollen
wenigstens bis heute und bis jetzt nicht
da wir uns also bis heute und bis jetzt nicht umgebracht haben
versuchen wir es immer wieder mit dem Theater“⁴³⁴

Auch der Großvater hat seiner Familie oft mit Selbstmord gedroht. Das Schreiben hielt ihn letztlich davon ab. Für Bruscon wird die Beschäftigung mit dem Theater als einziger Grund für das Überleben dargestellt, ohne jedoch die Absurdität des Theaters an sich als Ort der zur Schau gestellten Verlogenheit auszuklammern.

„Dargestelltes ist Verlogenes
Und dargestelltes Verlogenes lieben wir“⁴³⁵

Das persönliche Dilemma Bruscons, erwächst aus der starken Ambivalenz in Bezug auf seine Selbsteinschätzung. Zum einen sieht er sich als großartigen Künstler, zum anderen allerdings hegt er auch Zweifel über die Tatsächlichkeit dieser Behauptung, wie anhand der folgenden Aussage deutlich wird:

⁴³² Bernhard, Thomas: Der Theatermacher. In: Thomas Bernhard. Stücke 4, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.76

⁴³³ ebenda, S.24ff

⁴³⁴ ebenda, S.30

⁴³⁵ ebenda, S.31

„Vielleicht ist sie gar nicht so gut
meine Komödie
Zweifelswelt“⁴³⁶

Von den Seinigen erwartet er die Versicherung, dass er „der größte Schauspieler aller Zeiten“⁴³⁷ sei. Er muss diese Zugeständnisse jedoch immer erzwingen, da sie ihm nie unaufgefordert entgegengebracht werden. Für das literarische Schaffen der autobiographischen Großvaterfigur wurde eine ähnliche Wertschätzung verlangt, die von seinen Verwandten bedingungslos geleistet wurde. Viele typische Allaussagen des Großvaters, des großen Philosophen der Kindheit Bernhards, die aus den autobiographischen Werken bekannt sind, finden in den Monologen Bruscons ihre Wiederverwendung. Einmal mehr zollt Bernhard dem Großvater als Lehrer und Initiator lebenswichtiger Denkprozesse seinen Tribut, wie er es bereits in *Ein Kind* getan hat.

„Extralange Hosen
trug ich damals
und eine Leinenkappe auf dem Kopf
Ich nannte sie meine Vorteilskappe
Weil ich bald darauf gekommen war
daß es unter dieser Kappe zu denken ein Vorteil war
Wollte ich klar denken
Setzte ich diese Kappe auf
Diese Leinenkappe
Die ich von meinem Großvater mütterlicherseits
geerbt habe“⁴³⁸

Die Kappe, ohne deren Hilfe er nicht mehr „mit der notwendigen Klarheit“⁴³⁹ auf die Welt zu sehen vermag, kann hier metaphorisch als das vom Großvater vermittelte Wissen gesehen werden. Der Großvater war es auch, der dem Enkel die Meinung eintrichterte, dass Kunst nur unter stärksten Widerständen und im Gegensatz zur Gesellschaft gedeihen könne.

„Immer aus dem Widerstand existiert
aus dem Anstrengungsmechanismus“⁴⁴⁰

⁴³⁶ Bernhard, Thomas: Der Theaternmacher. In: Thomas Bernhard. Stücke 4, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.102

⁴³⁷ ebenda, S.65

⁴³⁸ ebenda, S.21

⁴³⁹ ebenda, S.21

⁴⁴⁰ ebenda, S.89

Verallgemeinert man die dargestellten Probleme des Kunstschaffenden in der Gemeinde Utzbach, auf ganz Österreich so kann man darin das von Bernhard verbreitete Bild der typisch österreichischen Kunstfeindlichkeit (Österreich/ eine Kunstfalle⁴⁴¹) sehen.

„Kunsthäß
Nirgendwo sonst begegnen sie der Kunst
mit einer solchen Stupidität
ruft aus
Kunst Kunst Kunst
hier wissen sie ja gar nicht
was das ist“⁴⁴²

Die ganze Welt sei verkommen, Österreich aber ganz besonders:

„Ein durch und durch stumpfsinniger Staat
von durch und durch stumpfsinnigen Menschen
bevölkert
Gleich mit wem wir reden
Es stellt sich heraus
es ist ein Analphabet
sie seien sozialistisch
sagen sie
und sind doch nur nationalsozialistisch
sie seien katholisch
sagen sie
und sind doch nur nationalsozialistisch
sie seien Menschen sagen sie
und sind doch nur Idioten“⁴⁴³

Dieses Zitat ist inhaltlich nahezu deckungsgleich mit den Aussagen des Großvaters in *Ein Kind*. Österreich gleiche einem übergroßen Schweinestall, der Künstler fühle sich gefangen in einer Kloake. („Österreich/Austria/L’Autriche/ Es kommt mir vor/ als gastierten wir/ in einer Senkgrube/ in der Eiterbeule Europas.“⁴⁴⁴)

„Der wahre Künstler wird in den Dreck gezogen
dem verlogenen dem nichtsnutzigen
laufen sie alle nach“⁴⁴⁵

⁴⁴¹ Bernhard, Thomas: Der Theatermacher. In: Thomas Bernhard. Stücke 4, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.47

⁴⁴² ebenda, S.33

⁴⁴³ ebenda, S.46

⁴⁴⁴ ebenda, S.46 ff

⁴⁴⁵ ebenda, S.33

Über solche Aussagen positioniert Bernhard die Rolle des missverstandenen Künstlers, der den Widrigkeiten zum Trotz sein Kunstziel verfolgen muss.

„lebenslänglich treten wir auf
und kein Mensch versteht uns“⁴⁴⁶

Der Großvater Johannes Freumbichler hat selbst trotz großer Erfolglosigkeit seinen Kampf um künstlerische Anerkennung nie aufgegeben. Angesichts des fehlenden Kunstverständnisses in der Gesellschaft müssen die Kunstschaffenden sich selbst genügen (vgl. hierzu die bereits Eingangs behandelte Künstlerexistenz als Drahtseilakt, der nur durch das Fokussieren auf die eigenen Fähigkeiten gelingt).

„Aber schließlich spielen wir
für uns selbst
um uns zu perfektionieren“⁴⁴⁷

Die Adaptierung der Spielstätte wird zur Konfrontation mit der ideologischen Gesinnung der Gemeinde: Neben verschiedenen Gemälden mit Landschaftsmotiven, die für Bruscons Komödie deplaziert werden müssen, hängt noch immer ein Hitlerbild. Der Wirt und Inhaber der Gaststätte erklärt unberührt: „Daran hat sich bis jetzt/ niemand gestoßen.“⁴⁴⁸ Erscheint in *Die Ursache* das Hitlerbild wenigstens äußerlich ersetzt, wird es im Gasthaus der Gemeinde Utzbach, dem Schauplatz des Theaterstückes *Der Theatermacher* gar nicht erst abgenommen, da sich ohnehin niemand daran stört. Über dreißig Jahre nach Kriegsende ist es noch an der gleichen Stelle zu finden, was symbolisch auch für die Einstellung der Bewohner zu sehen ist. Bernhard festigt damit einmal mehr den bereits in *Die Ursache* etablierten Kontinuitätsgedanken in den Köpfen der Menschen. Er treibt diesen Gedanken noch weiter, indem er Bruscon konstatieren lässt:

„Tatsächlich gibt es hier nichts
außer Schweinemastanstalten
und Kirchen
stöhnt
und Nazis“⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ Bernhard, Thomas: *Der Theatermacher*. In: Thomas Bernhard. Stücke 4, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988, S.100

⁴⁴⁷ ebenda, S.88

⁴⁴⁸ ebenda, S.45

⁴⁴⁹ ebenda, S.17

Bruscon entschließt sich in Anbetracht der Tatsache, dass auch Hitler eine der dargestellten Persönlichkeiten in seiner Komödie ist, das Bild als Requisit seiner ansonsten sehr spärlichen Ausstattung zu verwenden.

Die Aufgaben innerhalb der Truppe sind klar verteilt: Bruscon erledigt die geistige Arbeit und die Kinder schaffen die entsprechenden Rahmenbedingungen. Die Tochter ist für das physische Wohl des Vaters (sei es das Beschaffen des richtigen Minerals oder das Massieren seiner Füße) verantwortlich, Ferruccio ist für den Aufbau der Requisiten und der Adaptierung des Bühnenraums zuständig. Die gesamte Planung der Aufführung, die das Zentrum des Stückes einnimmt, wird jedoch gegen Ende ad absurdum geführt, da die Ausführung kurz vor Vorstellungsbeginn ob des durch ein Gewitter ausgebrochenen Feuers im Pfarrhaus, scheitert. Das Publikum flieht um die Katastrophe zu bestaunen. Das Feuer hat dem Theatermacher nun nicht indirekt in Form einer möglichen Gefahr und der daraus resultierenden Notwendigkeit eines Notlichts, sondern vielmehr explizit als reale Bedrohung einen Strich durch die Rechnung gemacht.

6. Conclusio

In den fünf autobiographischen Werken Thomas Bernhards ist es das zentrale Anliegen des Autors, trotz diffiziler Ausgangsbedingungen (wie Krankheit und Krieg), die den Lauf des Schicksals zu prädestinieren scheinen, seine Entscheidungsgewalt zu demonstrieren. Bernhard versucht äußerst konsequent sich als Herr jeder Lage zu inszenieren, indem er entscheidende Wendungen, die für sein Leben eine existentielle Bedeutung besitzen, als selbst eingeleitet darstellt. Getragen von dem Wunsch nach Selbstbestimmtheit, wählt er seinen Weg immer in die „entgegengesetzte Richtung“ und löst sich auf diese Weise aus den gesellschaftlichen Konventionen. Er ist es, der sich eines morgens entschließt die Schule abubrechen um den Weg in die Lehre zu gehen, der dem Großvater in die Krankheit folgt und der sich im Sterbezimmer angesichts des drohenden Todes letztlich für das Leben entscheidet – **entgegen** aller Erwartungen.

Neben dem Versuch die Kunstfigur „Thomas Bernhard“ zu etablieren, liest sich die Autobiographie vor allem als Hommage an den wichtigsten Menschen seiner Kindheit, dem einstigen Initiator, Lehrmeister und Förderer, der das gesamte Denken des Autors wie kein anderer geprägt hat: seinen Großvater Johannes Freumbichler. Er verstand es Bernhard die Notwendigkeit des geistigen Rückzugs in eine Gegenwelt vor Augen zu führen und die lebensbedrohende Krankheit zur Chance für ein kreatives Schaffen umzuinterpretieren. Die Funktionalisierung der Krankheit sollte in Folge ein wichtiger Aspekt für das Kunstverständnis Bernhards werden, wie auch die Tatsache beweist, dass fast alle Protagonisten in seinen Theaterstücken ein chronisches Leiden haben, das ihnen das Leben vergällt und zugleich andere Horizonte eröffnet.

Die Bedeutung des Großvaters für das Leben und das Werk des Autors wird durch das Künstlerkonzept unterstrichen, das Bernhard in der Autobiographie anhand der Person Freumbichlers generiert und das er schablonenhaft in die verschiedenen Stücke einarbeitet. Durch dessen Schicksal erfuhr Bernhard, was es heißt in Österreich Schriftsteller zu sein und als solcher verkannt zu werden. Von ihm übernahm er die Hassliebe zur Heimat. Das Schreiben als Ventilfunktion erlaubte ihm, seinem Haderl mit der Gesellschaft und seiner Krankheit freien Lauf zu lassen, eine Art Vendetta zu verüben und in Form eines Prozesses der Selbstgewinnung zu überleben.

„Schreiben ist für sie Lebensmöglichkeit und –bewältigung an einem schwierigen Ort in problematischen Zeiten. Beide hadern mit der Gesellschaft und dem Staat und wenden sich deshalb der Kunst zu. Sie ziehen sich in die künstlerische und geistige Gegenwelt zurück und entziehen sich somit bewußt der Realität.“⁴⁵⁰

Ebenso wie der Großvater Bernhard die Isolation von der Gesellschaft und die Unfähigkeit des sozialen Coexistierens beispielhaft vorlebte, ist es stets die Figur des krankenden *Geistesmenschen*, des Denkers in einer geistesfeindlichen, unverständigen Umwelt, die in einer Vielzahl an Theaterstücken Bernhards das Zentrum bildet. Vor allem der Zirkusdirektor Caribaldi in „Die Macht der Gewohnheit“, der Staatsschauspieler Bruscon in *Der Theatermacher* und Minetti im gleichnamigen Stück scheinen nach dem Ebenbild des Großvaters geschaffen. Für die Dokumentation der Großvater-Enkel Beziehung ist vor allem in *Minetti* der Umgang des alten gescheiterten Schauspielers mit dem jungen Mädchen von zentraler Bedeutung.

Die häufige Wiederkehr von Themenkomplexen im Œuvre Bernhards veranlasste Kritiker oftmals nach realen Hintergründen im Leben des Autors zu suchen. Vielmehr jedoch muss die Verwebung autobiographischer Elemente in das fiktionale Werk als gekonnt inszeniertes Verwirrspiel Bernhards rund um seine Person begriffen werden, wie besonders anhand der Rolle des Schriftstellers im Theaterstück *Die Jagdgesellschaft* veranschaulicht wird. Zu Recht kann man Bernhard als „Fallensteller“ bezeichnen, der eindrucksvoll lebensgeschichtliche Details mit fiktionalen Ingredienzen zu einem Kunstprodukt stilisiert und sich auf diesem Weg jeglichen Kategorisierungsversuchen entzieht.

⁴⁵⁰ Ludewig, Alexandra: Großvaterland. Thomas Bernhards Schriftstellergenese dargestellt anhand seiner (Auto-)Biographie. Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 1999, S.23

7. Literaturverzeichnis

Amann, Klaus; Wagner, Karl (Hrsg.): Autobiographien in der österreichischen Literatur: Von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard. (Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde: 3), StudienVerlag Innsbruck, Wien 1998

Amry, Ditas: Wahrheit - Realität und Fiktion im Werk von Thomas Bernhard. Diplomarbeit, Uni Wien 1993

Beckett, Samuel: Warten auf Godot. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971

Bernhard, Thomas: Am Ziel. In: Thomas Bernhard. Stücke 3, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988

Bernhard, Thomas: Amras. (Sonderedition zum 40jährigen Bestehen der edition suhrkamp), Frankfurt am Main 2003

Bernhard, Thomas: Der Atem. Eine Entscheidung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998

Bernhard, Thomas: Der Keller. Eine Entziehung, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998

Bernhard, Thomas: Der Präsident. In: Thomas Bernhard. Stücke 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988

Bernhard, Thomas: Der Theatermacher. In: Thomas Bernhard. Stücke 4, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988

Bernhard, Thomas: Die Berühmten. In: Thomas Bernhard. Stücke 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988

Bernhard, Thomas: Die Jagdgesellschaft. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988

Bernhard, Thomas: Die Kälte. Eine Isolation. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998

Bernhard, Thomas: Die Macht der Gewohnheit. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988

Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998

Bernhard, Thomas: Drei Tage. In: Der Italiener. Residenz Verlag, Salzburg 1971

Bernhard, Thomas: Ein Fest für Boris. In: Thomas Bernhard. Stücke 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988

Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1998

Bernhard, Thomas: Einfach kompliziert. In: Thomas Bernhard. Stücke 4, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, (erste Auflage) 1988

Bernhard, Thomas: Frost. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main (erste Auflage) 1972

Bernhard, Thomas: Gehen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971

Bernhard, Thomas: Holzfällen. Eine Erregung. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (erste Auflage) 2001

Bernhard, Thomas: Ja. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (erste Auflage) 2006

Bernhard, Thomas: Minetti. In: Thomas Bernhard. Stücke 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main (erste Auflage) 1988

Bernhard, Thomas: Verstörung. Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main (erste Auflage) 1988

Bernhard, Thomas: Wittgensteins Neffe. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (erste Auflage) 1987

Brändle Rudolf: Zeugenfreundschaft. Erinnerungen an Thomas Bernhard. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1999

Dürhammer, Ilija/ Janke, Pia (Hrsg.): Der Heimatdichter - Thomas Bernhard. Verlag Holzhausen, Wien 1999

Fialik, Maria: Thomas Bernhard. Das Theatrale in Leben und Werk oder „Solche Menschen muss ein Mensch haben“. Ein Leben rekonstruiert aus Briefen und Gesprächen. Band 1-4, Dissertation, Uni Wien 1997

Fleischmann, Krista: Thomas Bernhard. Eine Begegnung, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006

Gruber, Bettina: Familiäre Intertextualität. Zur Genealogie von Thomas Bernhards Schreiben. In: Bollacher, Martin /Gruber, Bettina (Hrsg.): Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Literatur. Bonifatius, Paderborn 2000

Haider-Pregler, Hilde/Peter, Birgit: Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre, Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien-München 1999

Haider-Pregler, Hilde: „Ist es eine Komödie. Ist es eine Tragödie? Überlegungen zu Thomas Bernhards philosophisch komödiantischem Lachtheater. In: Hanne Castein u. Alexander Stillmark (Hrsg.): Erbe und Umbruch in der neuen deutschsprachigen Komödie. Londoner Symposium 1987. Akademischer Verlag, Stuttgart 1990, S. 153.-183.

Hennetmair, Karl Ignaz: Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972. btb (2.Auflage, Genehmigte Taschenbuchausgabe) 2003

Hoell, Joachim/Honold, Alexander/Luehrs-Kaiser (Hrsg.): Thomas Bernhard – eine Einschärfung. Mit Photos von Erika Schmied, Sepp Dreissinger und Erich Hinterholzer. Verlag Vorwerk 8, Berlin 1998

Hofmann, Kurt: Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard, Im Text ungekürzte Ausgabe Januar 1991, 4. Auflage, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München 2004

Holdenried, Michaela: Autobiographie. Philipp Reclam jun. GmbH & Co, Stuttgart 2000

Höller, Hans: Thomas Bernhard. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, (6. Auflage) 2000

Höller, Hans/Heidelberger-Leonard, Irene: Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (erste Ausgabe) 1995

Huguet, Louis: Chronologie. Johannes Freumbichler. Thomas Bernhard. Bibliothek der Provinz, Weitra 1995

Jesse, Horst: Die retrospektive Widerspiegelung der Identitätsentwicklung Jugendlicher anhand autobiographischer Romans von Bernhard Vesper, Christa Wolf und Thomas Bernhard: unter dem Gesichtspunkt der Wechselbeziehung zwischen Identitätsentwicklung und der Entwicklung der Moralstufen des Lawrence Kohlberg. Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 2000

Ludewig, Alexandra: Großvaterland. Thomas Bernhards Schriftstellergenese dargestellt anhand seiner (Auto-)Biographie. Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 1999

Marquardt, Eva: Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards, (Untersuchungen zur deutschen Literatur Band 54), Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1990

Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. (Sammlung Metzler; Bd. 291) Metzler. Stuttgart, Weimar 1995

Schmidt – Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. 3. erweiterte Auflage, Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien 1997

Schmidt-Dengler, Wendelin: Auf dem Boden der Sicherheit und Gleichgültigkeit. Zu Thomas Bernhards Autobiographie „Der Keller“. In: Autobiographien in der österreichischen Literatur: von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard; Klaus Amann und Karl Wagner(Hrsg.), StudienVerlag Innsbruck-Wien 1998, S.217-239

Sorg, Bernhard: Thomas Bernhard. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), München 1977

Curriculum Vitae

Name: Sandra-M. Risska

Geburtstag: 06.05.1982

Wohnort: Wien

Nationalität: Österreich

AUSBILDUNG

1988 - 1992 Volksschule Hietzing am Platz, 1130 Wien

1992 – 2000 Gymnasium BG 13 Fichtnergasse, 1130 Wien

Matura mit Auszeichnung im Juni 2000

Seit September 2000: Hochschulstudium an der Universität Wien

Seit 2000 Psychologiestudium

Seit 2001 Italienisch-/Französischstudium

2001-2008 Theaterwissenschaft-/Publizistikstudium

BERUFSLAUFBAHN

Mai 2004 – Oktober 2008 Wien-Ticket (u.a.) Marketing & Vertrieb

Seit Oktober 2008 Vereinigte Bühnen Wien Generaldirektion,
Development Department

SPRACHKENNTNISSE

- Deutsch
- Englisch
- Italienisch
- Französisch

Abstract

Viel wurde über die Gattung der Autobiographie und die an sie geknüpften Erwartungshaltungen diskutiert. Von zentraler Bedeutung für die Betrachtung erscheint vor allem der Aspekt, dass es sich bei der Autobiographie um die Selbstdarstellung eines Individuums vor den Augen eines Publikums handelt und somit im Hinblick auf ihre Wirkungsweise verfasst wird. Dieser subjektive Bericht wird auf Basis persönlicher Erfahrungen verfasst, wodurch sich der Wahrheitsanspruch an das Mitgeteilte relativiert.

Thomas Bernhard war sich dieser Subjektivität bewusst und verstand es, sich dieses Wissen zu Nutze zu machen und damit zu spielen. Gekonnt entging er der Frage nach dem Wahrheitsgehalt seiner fünf autobiographischen Schriften, indem er öffentlich die Erkenntnisfähigkeit sowie die Mittel zur sprachlichen Wiedergabe anzweifelte und sich auf diesem Wege eine Art wertungsfreies Vakuum schaffte.

Vielmehr als die Wiedergabe realer Gegebenheiten stellt die Autobiographie den Versuch dar, die Kunstfigur „Thomas Bernhard“ zu etablieren, indem gewisse Ereignisse aus der Gesamtheit seiner Kindheitserinnerungen gewählt und in zweckdienlicher Weise verändert werden.

In *Die Ursache* wird nach den Schuldigen gesucht, die das Scheitern des Einzelnen zu verantworten haben. Der Autor bleibt die Antwort nicht schuldig, indem er die Eltern als Erzeuger, die Heimat als Bezugspunkt und die gesellschaftlichen Systeme dafür verantwortlich macht.

Im zweiten Band der autobiographischen Reihe *Der Keller* wird die Notwendigkeit einer Abkehr von den gesellschaftlichen Konventionen durch die Wahl eines Weges in die „entgegengesetzte Richtung“ betont, die Bernhard in die Lehre in ein Lebensmittelgeschäft in die Scherzhauserfeldsiedlung führt. Bernhards Weltbild, das bis dato nur von der theoretischen Schule des Großvaters geprägt war, wird im Keller durch die Lehre Karl Podlahas in alltagstauglicher Weise ergänzt. Erst durch die Verbindung beider Schulen wird ein geistiger Idealzustand erreicht.

In *Der Atem* gerät das Gleichgewicht durch Krankheit und Tod ins Wanken: Als der Großvater erkrankt, entscheidet sich Bernhard seiner wichtigsten Bezugsperson in die Krankheit zu folgen. Angesichts der existentiellen Bedrohung werden die Hinwendung zur Geisteswelt und die Beschäftigung mit der Kunst zum Zweck der Selbstvergewisserung als lebensnotwendig dargestellt. Der Tod des Großvaters wird schließlich zur Geburtsstunde des

Schriftstellers Thomas Bernhard, dem es nun gelingt aus dem übergroßen Schatten seines Mentors zu treten.

In *Die Kälte* wird der Aufenthalt in der Lungenheilanstalt Grafenhof als Chance für einen neuerlichen Rückzug in die Geisteswelt und die Auseinandersetzung mit seiner Herkunft gesehen. Aus der Position des Außenseitertums heraus, in der er sich durch seine ansteckende Lungenkrankheit befindet, vermag er die Gesellschaft zu beurteilen und ihre Fehler und Mängel aufzuzeigen.

In *Ein Kind* versucht Bernhard die Umstände seiner Geburt und die unsteten ersten Lebensjahre zu rekonstruieren. Dieser letzte Band der autobiographischen Reihe, der chronologisch den anderen Werken voranzureihen ist, bezweckt vor allem die Würdigung des wichtigsten Menschen seiner Kindheit, des Großvaters Johannes Freumbichlers und der Festigung seines Künstlerkonzepts. Vor allem der Großvater und dessen unerbittliches Kunststreben dienten Thomas Bernhard als Vorlage für viele gescheiterte Künstlerfiguren in seinen Theaterstücken. Die häufige Verarbeitung autobiographischer Details in das fiktionale Werk kann als konsequent betriebener Versuch der Selbststilisierung des Autors gesehen werden.